

**TÜRK BAĞIMSIZ SİNEMASINDA SUÇ VE CEZA KAVRAMLARININ
TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN ALGILANIŞI: 9, ARA, NAR
FİLMLERİNİN RETORİK ÇÖZÜMLEMESİ**

EMİNE SEVDE YAZICI

**DOKTORA TEZİ
SİNEMA VE TV ANABİLİM DALI
DANIŞMAN : DR. ÖĞRETİM ÜYESİ CANAN ULUYAĞCI**

**ESKİŞEHİR
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
2018**

ÖZET

Türk sinemasında kendine özgü senaryo ve çekim teknikleri ile farklı bir yere sahip olan Ümit Ünal'ın filmleri, özgünlüğü nedeniyle bağımsız sinema olarak nitelendirilebilir. Araştırma için seçilen filmlerinde farklı cinsel kimliklerin hayatları özellikle vicdan, ahlak, suç ve cezalandırma dinamikleri gibi adaleti ilgilendiren konular çerçevesinde işlenmektedir. Toplumsal cinsiyet açısından suç ve ceza kavramlarının incelendiği araştırmada, toplumsal cinsiyet söylemlerinin arka planına ve suç ve cezalandırma dinamiklerinin tarihsel değişimine yer verilmiştir. Bu konular çerçevesinde Ümit Ünal'ın yazıp yönettiği 9 (2002), *Ara* (2008) ve *Nar* (2011) filmlerindeki karakterlerin diyalogları, suç ve ceza algılarını tespit etmek amacıyla özgün cinsel kimlikleri göz önünde bulundurularak retorik analizine tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Bağımsız Sineması, Toplumsal Cinsiyet, Suç ve Ceza, Retorik Analizi, Ümit Ünal

ABSTRACT

The films of Ümit Ünal, who has a different place with his unique script and shooting techniques in Turkish cinema, it can be described as independent cinema due to its originality. In the films chosen for the research, the lives of different sexual identities are handled within the framework of the issues of justice, especially the dynamics of conscience, morality, crime and punishment. In the study which examined the concepts of crime and punishment in terms of gender, the background of gender discourses and the historical change of criminal and punishment dynamics are included. Within the framework of these issues, the dialogues of the characters written and directed by Ümit Ünal in the films *9* (2002), *Ara* (2008) and *Nar* (2011) have been subjected to rhetorical analysis by considering their original sexual identities in order to determine the perceptions of crime and punishment.

Keywords: Cinema, Turkish Independent Cinema, Gender, Crime and Punishment, Rhetoric Analysis, Ümit Ünal

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

18/01./2018

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

İÇİNDEKİLER

Jüri ve Enstitü Onayı.....	1
Özet.....	2
Abstract.....	3
Etik Kurallara Uygunluk Beyannamesi.....	4
Statement of Compliance with Ethical Principles and Rules.....	5
İçindekiler.....	6
1. GİRİŞ.....	10
1.1. Problem.....	12
1.2. Amaç	18
1.3. Önem	18
1.4 Varsayımlar.....	19
1.5. Sınırlılıklar	20
2. YÖNTEM	205
2.1. Araştırma Modeli.....	23
2.2. Evren ve Örneklem	24
2.3. Örneklem süreci	248
2.4. Veri toplama	25
3. ALANYAZIN.....	271
3.1. Türkiye ve Dünya’da Toplumsal Cinsiyet ve Sinema	271
3.1.1. Türkiye’de Feminizmin Kısa Tarihi	23
3.1.2. Cumhuriyet Döneminde Feminizm.....	315
3.1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf.....	33
3.1.4. Değişen Toplumsal Cinsiyet Söylemleri.....	38
3.1.5. Queer Hakkında Temel Tartışmalar.....	44
3.1.6. Yeni Cinsel Kimlikler.....	52

3.1.7. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Türk Sineması.....	59
3.2. Suç Ve Ceza Kavramları	70
3.2.1. Suç Kavramı	70
3.2.2. Suç ve Etik.....	77
3.2.3. Suçun Ahlaki Engeli Vicdan	81
3.2.4. Ceza Kavramı.....	958
3.2.5. Ceza ve Adalet	92
3.2.6. Aşınan Karakterlerde Suç ve Ceza	1082
4. Filmlerin Retorik Çözümlemesi.....	1204
4.1. ‘9’ Filminin Retorik Çözümlemesi	1204
4.1.1 Konu.....	121
4.1.2. Karakterler	122
4.1.3. Karakterlerin Özellikleri ve Retorik Çözümlemesi.....	1236
4.1.3.1. Firuz Karakteri.....	116
4.1.3.2. Amerikalı Karakteri.....	121
4.1.3.3. Saliha Karakteri.....	124
4.1.3.4. Salim Karakteri.....	133
4.1.3.5. Tunç Karakteri.....	138
4.1.3.6. Kaya Karakteri.....	143
4.1.3.7. Manav Karakteri.....	147
4.1.3.8. Kaya’nın Sözlüsü Karakteri.....	147
4.1.4. ‘9’ Filmi Genel Retorik Çözümlemesi	148
4.2. Ara Filminin Retorik Çözümlemesi.....	151
4.2.1. Konu.....	151
4.2.2. Ara Filminin Karakterleri.....	152

4.2.3. Karakterlerin Özellikleri ve Retorik Çözümlemesi.....	152
4.2.3.1. Ender Karakteri.....	152
4.2.3.2. Gül Karakteri.....	166
4.2.3.3. Veli Karakteri.....	172
4.2.3.4. Selda Karakteri.....	176
4.2.4. Ara Filmi Genel Retorik Çözümlemesi.....	179
4.3. Nar Filminin Retorik Çözümlemesi	182
4.3.1. Konu.....	180
4.3.2. Nar Filmi Karakterlerinin Özellikleri.....	183
4.3.3. Nar Filmi Karakterlerinin Retorik Çözümlemesi.....	184
4.3.4. Nar Filminin Genel Retorik Çözümlemesi.....	200
5. Sonuç.....	202
Kaynakça.....	215
Ekler	
Özgeçmiş	

TÜRK BAĞIMSIZ SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET AÇISINDAN SUÇ VE CEZA KAVRAMLARININ ALGILANIŞI: 9, ARA, NAR FİMLERİNİN RETORİK ÇÖZÜMLEMESİ

“Raskolnikov: Toplum düzenini sağlamak için hapisaneleri dolduruyorsunuz!

Polis Porfiri Petroviç: Ya yakalayamadıklarımız?

R: Yakalayın! Size kim engel oluyor?

P: Yakalayacağız! Ama ya vicdan?

R: Vicdandan size ne?

P: Ben vicdanın ikinci bir kanun koyucu olduğuna inanıyorum. Bizim yakalayamadıklarımızı o kaçırmaz!...

Dostoyevski, Suç ve Ceza”

1. GİRİŞ

Her toplum kendi kültürüne uygun bir yaşam tarzı benimser. Bu yaşam tarzını idame ettirmek ve toplum içinde uyumun devamlılığını sağlamak adına hem yazılı hem de sözlü çeşitli kurallar bulunmaktadır. Yazılı kurallar, kanun ve yasa adıyla devletin çeşitli kurumları aracılığıyla toplum içinde adaletin yerine gelmesini sağlar. Sözlü kurallar ise daha çok örf, adet, gelenek, ahlak ve din yoluyla toplumda çeşitli değerleri koruyan toplumsal bir sözleşmeden meydana gelmektedir. Adalet hukukun işi olarak yazılı kurallar tarafından, toplumun vicdanı da ahlaki değerlerin işi olarak sözlü kurallar aracılığıyla korunmaktadır.

Sosyal bilimlerde, adalet ile ahlakın toplumdaki yansıması konusunda pek çok çalışma ve tartışma bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, adaletin belli bir kesim için çalıştığından, ahlaki değerlerin toplumun her kesimi tarafından genel geçer bir tanım çerçevesinde benimsenmediğinden, toplumda bir eşitsizlik ve uyumsuzluk söz konusudur. Bu nedenle toplumda yaşanan pek çok olay ve olgu sosyal bilimlere konu olmaktadır. Buradan çıkarılacak en önemli nokta, toplumun homojen bir yapı içermediği ve toplumsal kurumların ya da kuralların toplumsal bir uzlaşma ile karşılanmazsa toplumsal uyumsuzlukların ortaya çıkacağı yönündedir.

Toplumsal uyumu sağlamayı hedefleyen adalet ve ahlakın ilgilendiği konu bu kuralların ihlali ve kuralların uygulanır biçime getirilmesi için gerçekleştirilen yaptırımlardır. Adalet için ihlal sayılmayan, ahlaki değerler söz konusu olduğunda toplumsal bir suç olarak tanımlanabilir. Bu nedenle özellikle çalışmaya konu olan bu suç ve cezaların tanımı şöyledir:

Sosyolojik olarak toplumsal uyumsuzluğa sebep olan birçok eylem topluma göre suç sayılmıştır. Kişisel alanı aşırıp kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak meşru cezaların ya da yaptırımların uygulandığı bir otoritenin (devlet ya da yerel bir kuruluş) müdahalesini gerektiren fiiller suç sayılmaktadır (Marshall, 1999, s. 702). Suçun ahlaki yönü düşünüldüğünde özellikle kişilerin özel alanının ihlali ön plana çıkmaktadır. Bu ihlali ortadan kaldırmak amacıyla uygulanan “ceza; yasaları bilerek ve isteyerek, çiğneyen, belli bir eylemiyle suç işleyen kişiye uygulanan yaptırım” (Cevizci, 1999, s. 174) olarak tanımlanmaktadır. Yazılı kuralların dışında kalan ve fakat sözlü kurallar aracılığıyla toplumsal kontrol mekanizmasını harekete geçiren suç ve ceza kavramları, ahlaki anlayış farklılıkları nedeniyle belirli bir uygulama alanına sahip değildir. ‘Suç ve ceza’ kavramlarının, sadece sınıflar ve kişiler arasında değil, toplumsal cinsiyet açısından da farklı şekillerde algılanması, bu alanın ve uygulamaların belirsizliğini arttırmaktadır. Üst-orta-alt sınıftan bireyler, kadın, erkek ve LGBTT* bireyler hayatta kalma stratejilerine bağlı olarak, özel alan ve kamusal alandaki varoluşunu belirli değerleri kendilerine ilke edinerek devam ettirirler. Bu bağlamda her bireyin kendi sınıf, statü ve cinsel kimliğine uygun davranma eğilimi bulunmaktadır. Tam da bu nedenle, kişilerin kendi kültürel yapılarına uygun bir ahlak anlayışları bulunur. Bireylerin toplumda işgal ettiği konuma bağlı olarak, bireylerin kişisel görüşleri de toplumsal kontrol mekanizmasının uygulama biçim ve alanını belirsizleştirmektedir.

Toplumsal kontrol mekanizmasının işleyişi her topluma özgü bir çerçevede gerçekleşir. Bu kontrol mekanizmasının işleyişini sağlayan cezalandırma süreci suç karşılığında uygulanan bir yaptırımdır. Hukuki olan yaptırımların dışında, kültür, din, ahlak, örf, adet ve gelenekler sözlü kurallara bağlı olan cezayı, diğer bir deyişle toplumsal kınama şekillerini belirlemektedir. Bu cezalandırma süreci, bireylerin olaylar karşısındaki vicdani tepkisiyle paralel bir yol izlemektedir. Bunu öncelleyen suç kavramı da aynı şekilde birey tarafından gerçekleştirilen eylemin etki alanı içindeki kişilerin

* Lezbiyen, gey, biseksüel, travesti ve transgender kelimelerinden türetilmiş kısaltma

yaşam alanında bir tehlike olduğu için ‘toplumsal bir uyumsuzluk’ veya bir anomali olarak algılanmaktadır. Suç ile toplumsal huzurun bozulduğu kabul edilmektedir. Suç nedeniyle bozulan huzurun yerine gelmesi amacıyla cezai yaptırımlar meşru bir hale gelmektedir. Adaletin hukuki tesisi bu çalışmanın dışında kalması nedeniyle, çalışma özellikle toplumun kendi ahlak anlayışına uygun olarak suçu ve cezai yaptırımları tanımlama biçimlerini ve seçilen filmlerdeki karakterlerin suç ve ceza kavramlarını algılayış ve uygulayış biçimlerini inceleyecektir.

Toplumdaki bireysel veya kitlesel düzeyde çatışmaların sebebi, toplumda bulunan bireysel ve kitlesel farklılıklardır. Toplum farklı sınıflar, farklı statülerdeki bireyler kadar farklı cinsiyet kategorilerini de içeren bireylerden meydana gelmektedir. “Toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetten farklı olarak, kadınla erkeğin sosyal ve kültürel açıdan tanımlanmasını, toplumların bu iki cinsi birbirinden ayırt etme biçimini, onlara verdiği toplumsal rolleri anlatmak için bir kavramdır” (Ecevit, 2012, s.4). Bu kavramın tanımı, toplumsal cinsiyet rollerinin ve iş bölümünün dağılımındaki eşitsizliğin gündeme gelmesinde faydalı olmuştur. İlerleyen yıllarda feminist teorinin katkısıyla, kadın ve erkek kategorilerine ek olarak LGBTT bireyler de dâhil edilmeye başlanmıştır. Toplumun görünmeyen, ezilen, gösterilmeyen ve aslında toplumda mevcut bulunan yeni cinsiyet kimlikleri, toplumsal cinsiyet çalışmaları sayesinde görünür hale gelmiş olmakla birlikte, kabul edilir olması halen eşitlik ve ayrımcılık temelinde tartışılan politik bir meseledir.

Farklı cinsiyet kimlikleri, farklı hayat stratejilerinin yaşanmasına neden olduğu için, bu hayat stratejilerini incelemek, cinsiyet kimliklerini anlamak ve farklı cinsiyet kimliklerinin değer verdiği unsurları çözümlemekte faydalı olur. Farklı cinsiyet kimlikleri suç ve ceza kavramlarını algılayışları bakımından kendilerine özgü bir duruş sergilerler. Bu çalışmada algılayış farklılıkları sinemadaki farklı cinsiyet kategorileri üzerinden incelenerek her bir karakterin farklı dünya algısını ayrıntılarıyla ortaya koymak için, retorik çözümlemesi yöntemini kullanacaktır.

1.1. Problem

Kadın ve erkek arasında bulunan farklı dünya algısı, LGBTT bireylerin de toplumda görünür hale gelmesiyle daha da farklı ve çeşitli bir durum almıştır. Ezilmek ve yok sayılmak bazı bireyleri marjinalleştirirken, bazılarını da sindirmiştir. Çalışma için seçilen

filmlerdeki karakterler kadın, erkek, LGBTT kategorilerinin hepsini içerdği için, farklı cinsiyet kategorilerindeki bireylerin suç ve ceza kavramlarını algılayış ve uygulayış eğilimini/biçimini bir arada görmek mümkündür. Filmlerdeki her bir karakter kendi dünya görüşüne uygun bir söylemi dile dökerken, retorik çözümlemesi için farklı kimlik kategorilerine dair zengin bir veri kaynağı oluşturmuştur.

Her film kendi bulunduğu döneme dair genel ya da özel bir ileti içerir. Bu bir eleştiri olsun, tanımlama, vurgulama veya övgü şeklinde olsun, her filmin bir mesajı bulunmak zorundadır. Sinema filmlerinin içinde yapılmış bir türsel ayırmadan yola çıkarak, sosyal sorunlara entelektüel bir bakış açısıyla eğilen bağımsız sinema, hedef kitlesinin dar olması nedeniyle, ticari amaçtan ziyade ‘sanat’ olma durumuna yönelmiş bir sinema olarak diğer sinema türlerinden ayrılmaktadır. “Sanat sineması ‘gerçeği’ popüler bir sinemadan farklı bir biçimde, dahası gerçeğe daha fazla bağlı kalarak ortaya koyma iddiasındadır.” (Karadoğan, 2012, s.1) Sanat sineması toplumsal olaylara da eğilen bir sinema türüdür.

Sinema çekildiği toplumun özelliklerini kodlayan bir sanat ürünüdür. 1980 sonrası neoliberal politikaların uygulamalarının iyice oturduğu ve tüketim kültürünün yaygınlaşması ile 1990 sonrası Türkiye’ sine baktığımızda, toplumsal bir evrim aşamasından bahsetmek mümkün olur. Dolayısıyla, 1990’ların Türk Sineması da toplumun bu özelliklerine göre değişim geçirmiştir. “Sıradan, yoksul, alkolik, suçlu insanlar birer anti-kahraman¹ olarak konu olmuşlardır. Yaşanılan ekonomik sıkıntılar bu insanların sayısını arttırmıştır. Sinema, bu insanları perdeye getirmiştir. Türkiye’de yaşanan hızlı kültürel değişimin neden olduğu deformasyon, marjinal düşüncelere sahip olan, hayatı farklı algılayan, köşe dönücü bir kuşağı yetiştirmiştir. Bu gelişmenin neden olduğu kültürsüzleşme, suç işleme ya da farklı yaşam tarzları da sinemada işlenmeye başlanmıştır” (Pösteği, 2012, s.188). 1990 sonrası Türk Sineması karanlık bir ruh halini ve karanlık hayatları konu edinen filmlere de yer vermiştir. 2000 sonrası Türk Sinemasında bu karanlık hayatlar, suça eğilimli karakterler aracılığıyla da ele alınmıştır.

¹ Anti-Kahraman: Toplumla uyumsuz, olumsuz hayat şartlarına rağmen hayata tutunmaya çalışan karakterlerdir. Kötü adam olarak adlandırılmaktan çok, eser içinde eksiklikleri ve sancıları ile var olan, başkalarına yardım etme isteği olan karakterler olduğu söylenebilir. “Kahraman karşıtı, eski moda kahraman anlayışına ait ataklık, güç, cesaret ve beceriklilik gibi özellikler gösterebilen, kahramanın anti tezidir.” Ölçer. (2008) *Hoca Nasreddin mi, Kahraman mı, Anti-, Kahraman mı, Hilebaz Mı, Bilge mi?*,

Bunun nedenlerini şöyle açıklamak mümkündür. Genel olarak sinema ticari ve ticari olmayan sinema olarak iki farklı kategoride değerlendirilir. Ticari sinema, diğer bir deyişle popüler sinema sisteme ve toplumsal değerlere karşı çıkacak savlar üretmeyen bir sinemadır. Ancak bağımsız sinema, sistemin çarpıklıklarına eleştiri getirme çabasıdır ve bu nedenle de siyasi ve sosyal bir duruşa sahiptir. Amacı sanat olan sinema, toplumun beklentilerinin dışına çıkmak ve topluma bazen bir ayna tutmak bazen de toplumun kanayan yarasına merhem olmak gibi görevler üstlenebilir ve bu sebeple halkın genel beğenisine göre karışık gelen mesajlar ilettiği için ilgi görmez. Bunun dışında sinema izleyicisini hiç düşünmeden hareket edemez ancak, yönetmenin kendi dert ettiklerinin üzerine giderek gerçekleştirdiği daha ‘bireysel’ bir sinemadan bahsetmek ‘bağımsız’ sinema için mümkündür. Burada sinemanın izleyicisi ile ilişkisindeki karşılıklı faydanın amaçlanmaması, bu sinemayı yine ‘bağımsız’ olarak nitelendirmekte bir başka sebeptir. Yönetmenin kişisel iletisini izleyicisine ulaştırmaktan duyduğu tatmin, ticari başarı isteğinin önüne geçmiştir. Bu anlamda, genellikle yönetmenlerin kişisel duruşlarına mal edilen bu sinemayı toplumdan ‘bağımsız’ değil, fakat ticari hedeflerden ve halkın beklentisinden özgür olma bakımından ‘bağımsız’ olarak nitelendirmek uygun görünmektedir.

Türkiye’de de gerçeğe daha fazla bağlı olan örneklerinin görüldüğü Türk Bağımsız Sineması’nın toplumsal/bireysel gerçekliği anlatmaktan kendini alıkoyamayacağı bu iddiaya dayanmaktadır. Türk Bağımsız Sineması özel alana dair sorunlarla ilgilenen 1980’li yılların Türk filmlerindeki örnekleri takiben, kendilerini var edecek bir alana ve bir film diline kavuşmuştur. “1980’lerde bireye dair, özellikle kadın sorunlarına eğilen filmler çekildi; biçimde ve içerikte yeni denemeler yapıldı. 1990’larda Türk Sinemasına Nuri Bilge Ceylan’dan Zeki Demirkubuz’a, Derviş Zaim’den Semih Kaplanoğlu’na, Yeşim Ustaoglu’ndan Reha Erdem’e yeni bir yönetmenler kuşağı geldi. Türkiye *Eurimages*’a üye oldu, devlet sinema filmlerini desteklemeye başladı. Yeni kuşak yönetmenler, Türk sinema tarihindeki Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* (1965) ve Ömer Kavur’un *Anayurt Oteli* (1986) gibi sanat filmi örneklerine yenilerini ekledi.” (Karabağ, 2005, ss.5-6)

Bir toplumda ön planda olan toplumsal mesele her ne ise o mesele sanatçı tarafından göz ardı edilemez hale gelir. Toplumsal olarak yükselen değerler veya değer yitimleri sinema sanatını besleyen unsurlardır. Türkiye’nin son otuz yılı kapitalizmin neoliberal dönemi olarak adlandırılan bir döneme tekabül etmektedir. Bu nedenle bu dönem

düşünüldüğünde, kapitalist ‘ilerleme’ sürecinin içine hızla çekilen bir ülke kültürünün, değişimlere maruz kaldığı açıktır. Sinemanın yönelimini seçtiği konular üzerinden de okumak mümkündür. 1990 sonrası Türk Sineması, bağımsız sinema kendi türünde getirdiği değişiklikler nedeniyle Pösteki’ye (2012, s. 15) göre, özellikle yeni yüzyılla birlikte birçok ‘tabu’ sayılabilecek konu beyaz perdede kendisini göstermeye başlamış; eşcinsellik, türban sorunu, Güneydoğu sorunu ve Kürt kimliği, toplumun küçük insanlar aracılığı ile sorgulanması gibi birçok konu ve tema, özellikle yeni kuşak yönetmenler tarafından işlenmiştir.

Sinema literatüründe tartışmalı bir konu olmakla birlikte kimi kaynaklar Bağımsız Türk Sinemasından bahseder. Türk Bağımsız Sineması “...herhangi bir kuruma, ekole, tarza doğrudan bağlı olmayandır. Klasik Yeşilçam çizgisi takipçilerinden yani popüler olandan farklı olan ‘yenilikçiler’dir.” (Pösteki, 2012, s. 15) Yenilikçi olmaları, maddi birçok engel ile sayısı günden güne azalan Türk filmlerine kullandıkları film dili ile yeni bir soluk getirmelerinden kaynaklanmaktadır. Bağımsız sinemacılar, az sayıda da olsa kendi imkânları dâhilinde çekmekten vaz geçmedikleri filmleri ile Türk sinemasının devamlılığını sağlamışlardır.

Burçak Evren’e göre Türk Bağımsız Sineması’nın özelliklerine daha derinden bakıldığında şöyle bir tablo ile karşılaşmanın mümkündür: “Dış kaynaklı sinemanın Türk sinema salonlarında gösteriminin yaygınlaşması nedeniyle, Türk filmlerinin gösterime girecek bir salon bulamaması veya iş yapmadığı gerekçesiyle yayından kaldırılması... Video’nun yaygınlaşması... Sinema salon sayılarındaki azalma 1980’lerin sonunda Yeşilçam’ın bitişini getirdi... Türk sineması yapımcısı olmayan bir konuma düşünce kendi kaynaklarını sağlamak için hem yönetmen hem yapımcı olan sinemacıların ortaya çıkmasına neden oldu.” (Evren, 2004, s. 17-18)

Sayısı az olan ve kendi tarzını oluşturan bu filmler, minimalist ve gösterişsiz bir sinema dilini kullanmışlardır. Karakterlerin kişisel konu ve temalarını ele alan bağımsız sinemacılar, bireylerin iç dünyalarını yansıttıkları filmlerinde özgün bir film dili oluşturmayı da başarmışlardır. Burçak Evren bağımsız sinemacıların gerçekten bağımsız olduğunu söylemektedir. “Okullu, alaylı yönetmenler. Kendi olanaklarını ve becerilerini ortaya koyarak oldukça kişisel olarak tanımlayacağımız minimalist bir sinema yaparak, ödünsüz, öykünmesiz, özgün ve özgür bir dili-anlayışı gerçekleştirdiler. Türkiye’de herkesin, riski göze alarak, kendi becerilerine inanarak film yapma olanağını-kapısını sonuna dek araladılar” (Evren, 2004, s. 18). Bu sinemacıların kendi film dilleri üzerindeki

ısrarları ve kitlelerin isteklerine uymak yerine, kendi tarzlarına uyan bir sinema seyircisini bulmaya çalışmaları, bu sinemacıların özgün film dilini anlayan ve anlamdıran seyirci için oldukça değerli bir girişimdir. Bu nedenle vizyonda beklediği ilgiyi göremeyen Bağımsız filmler, festivallerde gördüğü ilgi ile toplumun belirli bir kesiminden onay almıştır.

İster Bağımsız Sinema isterse de Sanat Sineması veya Yönetmen Sineması ismiyle anılsın, hepsinin işaret ettiği ortak yön, kendine özgü biçem sahibi ticari amaç gütmeyen bir sinema olmasıdır. Konu ile ilgili tartışmalar bulunmakla birlikte, çalışma için seçilen kavram, Türk Bağımsız Sineması olacaktır.

“Yönetmen incelemeleri dünyadaki sinema araştırmaları içerisinde hatırı sayılır bir yere sahiptir. Bu yönetmen araştırmalarından yola çıkarak bir ülke sinemasının estetik değerlerini, tematik gelişimini ve toplumla nasıl bir ilişki içerisinde olduklarını anlamak da mümkündür.” (Karadoğan, 2005, s. 9) Çalışmada 1980’lerden beri sinemada olan ancak, 2000 sonrasında yönetmenliğe başlayan Ümit Ünal’ın yönetmenliğini yaptığı üç film seçilmiştir. Bu filmler, “suç ve ceza kavramının toplumsal cinsiyet açısından algılanışı” başlığı altında incelenecektir. Bu yönetmenin bütün filmleri toplamda yedi filmlik bir evren oluşturmakla birlikte, çalışmanın inceleyeceği konu, amacı ve sınırlılıkları göz önünde tutularak çalışma için yalnızca üç filmi seçilmiştir. İncelenecek filmler şunlardır: 9(2001), *Ara*(2008) ve *Nar*(2011). Ümit Ünal bahsi geçen bu üç filminde, toplumsal ilişkilerde kadın, erkek ve LGBTT bireyler arasındaki suç ve ceza kavramlarındaki algılanış farkı nedeniyle ortaya çıkan toplumsal ilişkilerdeki uyumsuzluğu ve karakterlerin vicdanlarındaki huzursuzluğu konu almıştır.

Türk Bağımsız Sineması örneklerini gerçekleştiren birçok yönetmen bulunmaktadır. Ancak çalışmaya konu olan Ümit Ünal’ın filmlerinin diğer örneklerden ayrılmasını ve özgün olmasını sağlayan bazı özellikleri bulunmaktadır. Ünal’ın filmleri iç hesaplaşma, entelektüel ve ahlaki kriz gibi konulara, kentli kadının, erkeğin ve LGBTT bireylerin sorunlarına eğilmek, kahramanlarını birer anti-kahramana dönüştürmek bakımından diğer bağımsız sinema örnekleri ile benzerlikler taşısa da, filmlerinin anlatı dilindeki deneysellik, karanlık ruh halini yansıtan klostrofobik ve puslu mekân tasvirleri, diyaloglardaki entelektüel manifesto vurgusu, alternatif toplumsal kimlikleri perdeye taşıması bakımından ayrılmaktadır. Filmleri tek mekâna sığdırmış olduğundan anti-kahramanlarının yaşadığı mikro evrenin ayrıntılarına birebir inebilmiştir. Bağımsız sinema çerçevesindeki filmleri herhangi bir tür kategorisi altına giremez. Dram olarak

nitelendirilebilecek filmleri incelendiğinde, filmlerini ve filmlerindeki diyalogların derinliğini, yan yana gelemeyecek insanların karşılaşması sonucunda ortaya çıkan kültür çatışmalarının oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Bir toplumda belirli bir toplumsal kültürden bahsedebilmek için, o toplum içindeki çatışmalar kadar uzlaşmalardan da bahsetmek gerekmektedir. Çünkü toplum, görünürdeki çatışmalarla beraber, farklılıkları da içinde (uyum veya uyumsuzlukla olsun) tutabilen bir bütündür. “Bütün toplumlar anlam fabrikalarıdır. Aslında daha da fazlasıdır: anlamlı hayatın fidelikleridirler. Verdikleri hizmet vazgeçilmezdir. Topluma tabi olmak, Durkheim’ın işaret ettiği gibi, “özgürleştirici bir deneyim”, “kör ve düşüncesiz fiziki güçler”den kurtulup özgürleşmenin tek koşuludur...” (Bauman, 2001, s. 10) Topluma tabi olmanın getireceği uyum ve özgürlükten bahseden Bauman, bireyselleşmiş ve modernite ile şekillenmiş akışkan bir toplumun, farklı kimlik kültürlerinin oluşumuna da zemin hazırladığından bahsetmektedir.

Zamansal/mekânsal mesafelerin teknoloji vasıtasıyla sıfırlanması, insanlık durumunu homojenleştirmekten çok, kutuplaştırma eğilimindedir. (Bauman, 2010, s. 25) Kültürel öğelerin teknoloji yoluyla yer değiştirmesi, kapitalizmin küresel ölçekte dolaşıma giren değerlerinin de bir göstergesidir. Tüketim kültüründeki değişimlere bir ivme kazandıran küreselleşme eğilimleri, kimlik çokluğu kadar kimlik sığılığı ile sonuçlanan, bireylerin değer sistemlerinde bir değişimi getirmiştir. Türkiye gibi, modernite ve kapitalist değerlerin öncüsü değil de takipçisi olan, toplumlardaki değişimler, toplumsal uzlaşmazlığa neden olmaktadır. Bu uzlaşmazlıklar, kamu vicdanını rahatsız eden çatışmaların, her geçen gün daha çok çeşitlenmesine neden olmaktadır.

Bütün bunlar göz önüne alınarak çalışmanın üzerine eğileceği problem şu şekilde özetlenebilir:

Bireyin suçlama ve cezalandırma dinamikleri ile vicdanını ortaya koymasını sağlayan, toplumsal cinsiyet farklılıkları bağlamından hareketle suç ve ceza kavramları hakkında *Dokuz*, *Ara* ve *Nar* filmlerindeki karakterlerin algısı nedir?

1.2. Amaç

Çalışmanın amacı, 2000 sonrası Türkiye’inde, toplumsal cinsiyet bağlamıyla suç ve ceza kavramlarının farklı toplumsal cinsiyet kategorileri tarafından algılanışı, Türk Bağımsız Sineması’nın mikro evreninden hareketle makro bir boyutta toplumsal ve tarihsel bir perspektiften derinlemesine retorik çözümlemesine tabi tutmaktır. Çalışma bu amaçla aşağıdaki şu sorulara yanıt arayacaktır:

- a) Ahlaki değerler suç ve ceza kavramlarını nasıl tanımlamaktadır?
- b) Farklı toplumsal cinsiyetteki bireyler suç ve ceza kavramlarını nasıl algılamaktadır?
- c) Seçilen filmlerdeki karakterlerin suç saydığı eylemler nedir ve hangi cezaya karşılık gelmektedir?

1.3. Önem

Türk Bağımsız Sinemasının değindiği temaya bir örnek olması bakımından, Türk Sinemasının bir yönetmenini retoriksel açıdan incelemek, Türk Sinemasının toplumsal olguları işlemekte içerik bakımından nerede olduğunu anlamak açısından önemlidir. Türk Bağımsız Sineması’nı karakterlerin ahlaki algısı bağlamında incelemek, filmlerin konusu hakkında bilgi elde etmek açısından önemlidir.

Ümit Ünal’ın toplumun karanlık yönüne bakmayı tercih etmesi, minimal öykülere yönelmesi, psikolojik gerilim ve dram türlerine ağırlık vermesi, Türk Sineması içinde içerik bakımından türsel ve istatistiksel bir değer olmasının dışında, toplumsal bir dönüşüme işaret etmesi açısından incelenmeye değerdir. Bu dönüşümü sinema üzerinden okumak ise toplumun sorunlarını hem psikolojik hem sosyolojik açıdan ortaya çıkarmak bakımından bir araç olarak kullanılabilir. Ayrıca anti-kahraman örneklerini derinleştirmesi, toplumun yaşadığı genel huzursuzluk halini manifesto ile bütünleşmiş filmik dili sayesinde klostrofobik bir anlatıya dönüştürmesi, Türk toplumunda hakim olan genel ‘çıkışsızlık/çözumsuzlük/dar alan’ algısına işaret ettiğinden, toplumun 2000 sonrası yaşanan değer çatışmalarının anlaşılması bakımından Ünal’ın bu filmlerinin incelenmesi önemlidir.

Filmlerdeki diyalogları retorik çözümlemesine tabii tutmak, Türk kültüründe toplumsal cinsiyet rolleri ve genel geçer toplumsal cinsiyete alternatif cinsiyet rolleri

arasındaki anlayış ve değer farkını ortaya çıkarmak ve bu olgunun toplumsal dönüşümdeki varlığını saptamak adına önemlidir. Farklı cinsiyet rollerini üstlenen bireylerin, yeni ahlaki anlayışını bulgulamak, bu cinsiyet rollerinin toplumla olan ilişkisini ortaya çıkarmak bakımından önemlidir.

Türk bağımsız yönetmenlerinin; “kuşkusuz bazı ortak yanları bulunmasına rağmen sinemaları birbirinden farklıdır ve birçok açıdan incelenmeyi hak etmektedirler. Filmlerinin anlatısal yapıları, kuramsal yansımaları ve bağımsızlık anlayışları ile de araştırılmaları gerekmektedir.” (Pösteki, 2005, s.19) Bu nedenle durduğu yer bakımından, Ümit Ünal’ın kendine ve ülkesine dair anlattığı en samimi filmleri olarak nitelendirdiği bu üç filmi 9, *Ara* ve *Nar*’ı retorik çözümlemesine tabii tutmak, bu filmlerdeki kuramsal yansımaları ve bağımsızlık anlayışını ortaya çıkarmak bakımından önemlidir. Literatürde bu filmleri toplumsal cinsiyet kimliklerinin suç ve ceza kavramlarını algılayışı bakımından inceleyen bir başka çalışmaya rastlanmamıştır. Literatüre katkı olması bakımından bu çalışma önemlidir.

Suç ve ceza, ahlak ve vicdan gibi toplumsal adaletin konusu olan kavramlar, sinemada drama türleri içerisinde sıklıkla işlenen temalar arasında yer almaktadır. Bu filmlerin yapısındaki aksiyon yapısı, dramatiktir. Öykü anlatmak üzerine kurulan bir hikaye yapısına sahip olmasıyla tanımlanan dramatik film yapısının kendine has öyküleme teknikleri bulunmaktadır. “Dramatik aksiyonda eyleme geçiş, kaba, ikili karşıtlıklara dayalı yapıtlar değil de daha incelikli olanları göz önünde tutulduğunda, çoğu kez ahlaki bir itki bağlamında ortaya konulmaktadır. Bu ahlaki itkinin arkasında, sadece ötekine yönelik bir tepki ve nesneyi ele geçirme arzusu değil, aynı zamanda toplumsal yapının adaletsiz, eşitsiz doğasına da göndermeler bulunur.” (Yuvayapan, 2006, s. 68) Filmlerde suç ve ceza kapsamında özellikle ahlaki alana ait olan, toplumsal veya bireysel hesaplaşmaların ‘suçlama ve cezalandırma’ pratiklerinin çeşitli görüngüleri olması, dramatik yapısı nedeniyle ahlaki çatışmalara konu olan 9, *Ara* ve *Nar* filmlerini incelemek literatüre katkı sağlaması bakımından önemlidir.

1.4 Varsayımlar

- a) Türk Bağımsız Sinemasında özellikle 2000 sonrası dönemde dramatik çatışmasını ‘suç ve ceza’ teması üzerine kuran filmlere rastlanmaktadır.
- b) Türk Bağımsız Sinemasında ‘suçlama ve cezalandırma’ teması filmlerdeki karakterlerin hal, hareket ve diyalogları ile sağlanmaktadır.

- c) Toplumsal cinsiyete göre değişen suç ve ceza algısının tespiti, hem farklı toplumsal cinsiyet kimliklerinin suç ve ceza algısını çözümlenmekte hem de suçun ve cezanın kurumlar, failler, kurbanlar, toplum ve sinema açısından bütünlüklü bir tanımını yapmakta fayda sağlamaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma Ümit Ünal'ın filmlerini diyaloglar bakımından incelerken senaryonun temel öğelerinden yalnızca diyaloglar ile sınırlı kalacaktır. Bu öğelerin kalitesini etkileyen 'oyunculuk ve inandırıcılık' unsuru çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Çalışma evrenini oluşturan Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı yedi filmlik evrenden üç tanesi 'suç ve ceza' kavramlarını ön plana çıkarmaları bakımından seçilmişlerdir. Seçilmeyen iki filmden *Gölgesizler* (2008) köyde geçtiği ve *Ses* (2010) filmi de korku filmi türünde olduğu için çalışma dışında bırakılmıştır. *Anlat İstanbul* (2004) filminin beş yönetmeninden biri olduğu ve kısa bir bölümünü çektiği, *Kaptan Feza* (2010) ise Bağımsız Sinema tanımına uymayan bir türde, popüler sinema türünde olduğu için seçilmemiştir. Araştırma, Ümit Ünal'ın yönetmenliğini yaptığı, kentte geçen, dram türünde Bağımsız Sinemaya örnek olan filmleri ile sınırlandırılmıştır.²

2. YÖNTEM

Retorik konuşmayla ikna etme sanatı, bir konuyu dinleyicileri duygu, etik ve mantık yönünden etkileme, etkili ve cezbedici bir şekilde söz söyleme sanatıdır. İnsanın kendini ifade etme, anlatma, aktarma, dış dünya ile bağlantı kurmak için ortaya çıkan etkili bir

² Çalışma çerçevesinde bu cezaların orantılı bir şekilde suça karşılık gelip gelmediği tartışılmamakta, verilen cezalar haklı bulunmaya çalışılmamaktadır. Çalışmanın amacı gereği, eylemin toplumsal ve kültürel sonuçları irdelenmeye çalışılmaktadır.

iletişim yöntemidir. Bu nedenle, söz söyleme sanatları, insanlık tarihine denk bir tarihi geçmişe sahiptir. Çünkü insanların beraber yaşadığı her yerde ve zamanda iletişim, hayatın devamlılığı için gereklidir. İletişimde etkili yöntemler arayarak iletişim olanaklarını geliştirmekse, insanların ihtiyaçlarını daha kolay ve hızlı bir şekilde giderme isteği ile doğru orantılı olarak ilerlemiştir.

Retorik, diğer iletişim alanları gibi bir film senaryosunun diyaloglarında, izleyiciyi filme adapte etmek, özendirmek, filmin mesajı hakkında izleyiciyi ikna etmek gibi unsurlar bakımından kullanılan bir yöntemdir. Filmleri incelemek için kullanılan birçok nitel yöntem bulunmakla birlikte, bu yöntemlerden bir tanesi de retorik analizidir. Film, retorik söylemlerin saptanmasını sağlayan, retorik analizinde önemli bir yere sahiptir çünkü “film, görünüşte nesnel olarak görünür fenomenleri yakalamak için benzersiz bir yeteneğe sahiptir - yine de, diğer gözlem biçimleri gibi, film yapımcılarının bakış açısından ise her zaman.” (Marshall, 2006, S. 120) Fenomenlerin ve diyalogların film karesine anında kaydedilebilmesi, çekilmiş bir filmin mekânsal ve diyalog olarak retoriksel içeriğini saptamakta iki farklı yönde veri sağlamaktadır. Film, hem görsel malzemesi hem de diyalogları bakımından retorik verilere sahipse de, çalışma için retorik olarak incelemekte seçilen film verisi yalnızca diyaloglardır. Filmin görsel malzemesi, ses, ışık gibi diğer unsurlar retoriksel bir değere sahip olmakla birlikte, araştırmanın sınırlılıkları düşünüldüğünde dışarıda bırakılmıştır. Bu nedenle araştırma, göstergesel bir düzlemde inceleme yapmaktan çok, söylemsel bir düzlemde inceleme yapacaktır.

Filmin mesajı ve nitelikleri bakımından filme dair yapılabilecek birçok farklı türde film yorumu bulunmaktadır. Bordwell’in de açıklamasıyla, bir film yorumunda birçok retorik süreci bulunabileceği gibi, bu farklı süreçlerin farklı açılardan analizi de mümkündür. “Film yorumu, tüm retorik faaliyetlerin farklı süreç özelliklerine göre analiz edilebilir: Yenilik, eğilim ve ifade.” (Bordwell, 1989, s. 35) Retorik değeri olan söylemlerin, ifade biçimi; üslubu, eğilim; mesajın izleyiciyi çektiği yönü, yenilik ise izleyiciye gösterilecek farklı bakış açılarını anlatması bakımından önemlidir.

Retorik analizi eğer incelenen bir metinse veya incelenen bir filmse, metin veya filmde ne söylendiği ve nasıl söylendiği ile ilgilenir. Ancak ne söylendiğinden ziyade söylenenlerin nasıl söylendiği ile ilgilenen retorik analizi, okuyucu/izleyicilerin hangi unsurlar yardımıyla ikna edilmeye çalışıldığını saptamakta kullanılan bir yöntemdir. Bu nedenle kişinin hangi unsur ile ikna edildiğini saptamanın gerekliliğinden bahseden Aristoteles, bir kişiyi inandırma yollarının  çeşit olduğunu söylemektedir: “Açıkça

görülüyor ki, bunlara egemen olan insanın 1) Mantıksal olarak düşünebilmesi, 2) İnsan karakterini ve erdemini çeşitli biçimler içinde anlayabilmesi, 3) Coşkuları anlayabilmesi –yani onları adlandırabilmesi ve tanımlayabilmesi- gerekir. Böylece, retoriğin, diyalektiğin ve aynı zamanda töre bilim (ahlak bilim) çalışmalarının bir dalı olduğu ortaya çıkıyor.’ (Aristoteles, 2017, s. 38) Aristoteles’in bakış açısıyla ön plana çıkarılan üç ikna unsuru olarak, ethos; etik ilkelere, pathos duygu ve özdeşleşme kullanımına ve logos; mantık unsurunun (belgeler, istatistikler, bilimsel veriler, uzmanlar) kullanımına işaret eden kavramlardır.

Araştırmada seçilen filmlerin retoriğinde hangi unsurun diyaloglarda ön planda olduğu saptanacaktır. Bununla, retorik analizi sayesinde üzerinde çalışılan metnin/senaryonun hem üslubu hem de yazılma amacı ortaya çıkar. Araştırmada kullanılan retorik çözümlemesi, bir film içindeki karakterlerin konuşmasını, konuşmacının tezini ve neyi savunduğunu incelemeyi planlamaktadır. Bu verilerin elde edilmesi için film diyaloglarına ilk olarak şu üç soru sorulacaktır.

- 1) Logos: Karakter mantığı kullanarak mı ikna etmektedir?
- 2) Ethos: Karakter güvenilir mi? Karakter etik ilkeleri ön plana çıkararak mı ikna etmektedir?
- 3) Pathos: Karakter duyguları kullanarak mı ikna etmektedir?

Bu sorulara verilen cevaplar, retorik çözümlemesinde konuşmacının niyetini, ahlaki değerlerini ve duygu durumlarını ortaya çıkarmakta faydalıdır. Film karakterlerinin diyaloglarında toplumsal cinsiyet bağlamında suç ve ceza kavramlarının algılamasını saptamakta, konuşmacının niyeti, ahlaki değerleri ve duygu durumları önemli bir veri oluşturmaktadır. Bu nedenle yöntem olarak seçilen retorik analizi, çalışmanın amacına uygun bir yöntemdir. Senaryo ile ilgili yapılacak retorik analizinin tüm ayrıntıları, veri toplama bölümünde verilmiştir.

Filmin dil olarak kullandığı araçlar sadece sözlerden ve diyaloglardan ibaret değildir. Sinematografik anlamda, film görüntüleri, çekim açıları, seçilen kadrılar, kare içinde kullanılan eşyalar, gösterimde öncelik verilen alet veya gereçler, müzik, ışık gibi birçok unsurun kullanımı ile ortaya çıkan film dili, senaryonun canlandırılmasında gereklidir. Ancak araştırmada, film senaryosunu canlandırmakta kullanılan, görüntü, ses ve ışık gibi unsurlar retorik analizine bir kısıtlama getirilmesi maksadıyla dışarıda bırakılmıştır. Bu nedenle, araştırmanın sonunda da yer alan diyalog tabloları, araştırma için seçilen

filmlerde yer alan her diyalogu göstermekle beraber, verilerin analiz edilmesi için, araştırmanın temel malzemesini oluşturmaktadır.

Filmlerin retorik çözümlemesi sırasında Rebecca Winter'ın *Temiz Bir Süpürme Değil: Retorik Stratejiler Grose'un Temizliği 'Son Feminist Sınır'* (Winter, 2015) isimli makalesinde kullanılan metinlerin retorik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu makalede, Winter feminizmin ulaştığı son nokta olarak kadın ve erkeğin ev işlerini paylaştığını anlatan bir haberi analiz etmektedir. Retoriksel açıdan, bu metnin duygusal, etiksel ve mantıksal olarak öne sürdüğü savunuları incelemiş ve metnin inandırıcılığı, hitap ettiği kesime ilettiği mesajı ve bu mesajı savunusu sırasında kullandığı stratejilerin okuyucuyu ikna etmesi bakımından niteliksel bir sonuca ulaşmıştır. Araştırmada, filmler Winter'ın makalesinde kullandığı, etik, duygu ve mantık değerleri bağlamında incelenmiş ve filmlerin diyalogları bir metin olarak bu üç nitelik yönünden incelenmiştir.

Adı geçen makale göz önüne alınarak, diyalogların içinde yer alan kelime ve cümlelerin hangi söylem stratejisi gözetilerek kullanıldığı, niteliksel bakımından etiksel, duygusal veya mantıksal bir değer içerip içermediği, içeriyorsa bu değerleri nasıl ve hangi amaçla kullandığı irdelenmiştir. Konuşmacının diyalog yoluyla dinleyicileri ikna etme stratejileri bakımından irdelenen retorik analizi, metnin söylemsel ve ikna bakımından değerlerini ortaya çıkarır. Bu nedenle, konuşmacının siyasal, felsefi veya inanç bakımından üzerinde durduğu söylemi ve ikna araçları olarak kullandığı stratejileri ortaya çıkarmaya yarayan retorik analizi, konuşmacının diyalogu yoluyla elde etmeye çalıştığı konum, durum ve izlenimi belirlemesi bakımından faydalı bir analizdir. Araştırma çerçevesi düşünüldüğünde, araştırmanın toplumsal ve bireysel bir duruşu belirlemek amacıyla olduğu hatırlanırsa, retorik analizinin incelenen filmler aracılığı ile toplumsal ve bireysel söylem stratejilerini bulgulamakta faydalı olduğu görülür.

2.1. Araştırma Modeli

Çalışma için seçilen araştırma modeli, nitel bir araştırma türü olan, tarama modelidir. Tarama modeli, 'nedir, ne ile ilgilidir, nelerden oluşmaktadır?' gibi sorularla, incelenmek istenen örnekleme dair veriler elde eden bir modeldir. Bu modelde, incelenen konu veya nesne araştırmacı tarafından doğrudan incelenebilir. Araştırmacı, kendi gözlemleri ile elde ettiği verileri, bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlayabilir. Bu sayede sosyal hayattan gözlemlenen veriler bilimsel bilgi üretmek adına yorumlanır. Bu yorumlama süreci ise, kuramsal bilgi alanını geliştirerek çalışmanın yapıldığı alana katkı sağlar. Bu

model ile elde edilen veriler, seçilen örneklemdaki filmlerin evrenine dair daha geniş bir bilgiye sahip olmaya yarayarak, çalışmanın konusu ile toplum arasındaki ilişkiyi saptar. Retorik çözümlemesi, kişilerin toplumsal yaklaşımları kadar kişisel yaklaşımlarına dair veri elde edilmesini sağlar. Kişilerin retorikte yaptığı seçimler, onların kimliğinin hayat algısını tanımlamak için çözümlenirken, kişilerin toplum yapısında bulunduğu yer hakkında veri elde etmek mümkün olur. Her bireyin dahil olduğu bir sınıfı ve statüsü bulunmakla birlikte, her bireyin kendi kültürel geçmişiyle şekillenmiş bir kimliği bulunmaktadır. Bu bağlamda bireylerin toplumsal yapıda bulunduğu konum ile kendine seçtiği konumu bir arada görmeyi mümkün kılan retorik çözümlemesi, kişiye dair özel ve genel verilerin birçoğunu elde etmekte kullanılır. Kişiye dair her bilginin elde edilememesi, kişinin retorğinde kendi görüşüne dair her ayrıntıyı vermemeyi seçmesinden kaynaklanmakla beraber, konuşulan konunun sınırları, kişinin retorğinde kendi gerçeğini tam olarak ortaya koymasında bir engeldir. Çalışmanın yöntemi olan Retorik çözümlemesi, seçilen film diyaloglarının bir yorumlamasını gerektirdiği için, niteliksel bir araştırma yöntemidir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın yapılabilmesinde evren mutlaka seçilmesi gereken bir unsurdur. “Herhangi bir araştırma alanına giren, obje ve bireylerin bütününe evren denir. Başka bir söyleyişle araştırma kapsamına giren grup veya nüfustur.”(Arslanoğlu, s. 10) Bu çalışma için ‘toplumsal cinsiyet bakımında suç ve ceza kavramlarının film karakterlerine göre algılanışı’ konusunun inceleneceği evren özellikle 2000 yılı sonrasında yapım sayısı artan Türk Bağımsız Sineması olarak seçilmiştir.

Çalışma için, diğer Türk Bağımsız Sinemasında bulunan yönetmenlerden farklı, kendine özgü bir film dili ve içeriğine sahip olan Ümit Ünal’ın filmleri seçilmiştir. Bu yönetmenin filmleri, toplamda yedi filmlik bir evren oluşturmaktadır.

2.3. Örnekleme süreci

Bütün araştırmalar için gereken önemli basamaklardan biri; örnekleme sürecidir. Örneklemin seçilmesi, araştırmanın sınırlarını belirlemek açısından önemli katkı sağlar. Böylece araştırmayı bir yerden bir yere taşıyacak bilgi ile taşımayacak bilgi birbirinden ayrılmış olur. Çalışma sırasında gözlemlenecek noktaların da belirlenmesi net ve kolay olur. Çalışmaya yöntem olarak seçilen retorik çözümlemesi, kişiler ve kişi sayısından ziyade, kişilerin kullandığı dil ve kullanım biçimleri ile ilgilenir.

Bu çalışma kapsamında Türk Bağımsız Sineması evreninden, farklı toplumsal cinsiyet kategorileri olan kadın, erkek ve LGBTT film karakterleri içinde temsil edilen, ‘suç ve ceza’ ve bu iki kavramla ilgili diğerk kavramlar olan, vicdan ve adalet gibi kavramlara değinen Ümit Ünal’ın şu üç filmi örneklem olarak seçilmiştir:

- a. 9 (2001)
- b. Ara (2008)
- c. Nar (2011)

2.4. Veri toplama

Çalışma için seçilen filmlerde, genel olarak gözlemlenen törensel ve adli retorik türlerinde bir yoğunlaşma olduğı görölmektedir. Adalet, vicdan ve kişilerin kendi etik değerlerini sorgulaması, bu iki tür retorığı ilgilendiren durumlardır. Adli retorik suçlayıcı veya savunucudur. Adalet ve adaletsizlik konuları üzerine eğilmektedir. Törensel retorik ise, övücü veya eleştiricidir. Onur ve onursuzluk konuları üzerine eğilmektedir. Retorik türlerinden özellikle bu iki retorik türüne örnek oluşturan diyalogların çok olmasının sebebi, diyalogların ‘suç ve ceza’ kavramları çerçevesinde geliştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Diyaloglarda tespit edilen özellikle, suçlayıcı veya savunucu, övücü veya eleştirici söylemler, retorik türlerinin alt başlığını oluşturan logos, pathos ve ethos alt başlıklarıyla irdelenmiştir.

Araştırmada retorik analizi sırasında önce filmin bir özeti ve karakterlerinin kısa bir tanımı ve demografik özellikleri verilerek filme ve incelenecek karakterlere dair genel bir bilgi edinilecektir. Takip eden bölümde, retorik unsurların kullanımını gösteren, retoriksel bir değerk taşıyan diyaloglar ve üç ikna yöntemine dayanan çözümlemeleri yer alacaktır. Bu çözümleme sırasında karakterlerin diyaloglarına sorulacak sorular şunlardır:

- 1) Logos: Karakter mantığı kullanarak mı ikna etmektedir?

- 2) Ethos: Karakter güvenilir mi? Karakter etik ilkeleri ön plana çıkararak mı ikna etmektedir?
- 3) Pathos: Karakter duyguları kullanarak mı ikna etmektedir?

Karakterlerin ikna ediciliklerini yaptıkları mantık, duygu ve etik ekseninde, ‘suç ve ceza’ kapsamında sayıp özellikle vurgu yaptıkları ve değerlendirmeye aldıkları kavramların listesi ise şu şekildedir:

Suçlar

- 1) Cinayet
- 2) İşkence
- 3) Adam Yaralama
- 4) Taciz
- 5) Tecavüz
- 6) Borç
- 7) Hırsızlık
- 8) Namussuzluk/Zina/ihanet
- 9) Müstehcenlik
- 10) Yalancılık/İftira
- 11) İsyan (kadere isyan, sisteme isyan)
- 12) Eşcinsellik
- 13) Hakaret
- 14) Tehdit/Şantaj
- 15) Rüşvet
- 16) Yalan Tanıklık/Suçluyu Kayırma
- 17) İnançsızlık(Dini bir inancın bulunmayışı)

Cezalar:

- 1) Azap
- 2) Pişmanlık
- 3) Toplumsal Dışlama
- 4) Diyet

- 5) Kısas
- 6) Yaralama
- 7) İntikam
- 8) Ölüm (İntihar veya bir başkasını öldürme)
- 9) Dayak
- 10) Hakaret Etmek

Araştırma, filmin metniyle ilgili sorular yanıtladıktan sonra, konuşmacının diyalogunda yer alan etiğe, mantığa veya duygusallığa dayalı unsurlar, film karakterinin filmin evrenindeki hayatıyla ilgili ayrıntıların öğrenilmesinde kullanılarak, karakterin özellikleri ve hayatını etkileyen olaylara dair yorumlarını saptamayı planlamaktadır. Karakterlerin ‘suç ve ceza’ kavramlarını algılayışı, karakterlerin diyalogundaki retoriksel değerler aracılığıyla ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Bunun için çalışma, her karakterin diyalogunu, retorik üçgeni olarak da ifade edilen, ethos, pathos ve logos bağlamında değerlendirerek, film metninin karakterler aracılığıyla elde ettiği ikna ediciliğini çözümlemeyi ve ikna stratejisi üzerinden kendi toplumsal cinsiyet anlayışlarına uygun gördükleri ‘suç ve ceza’ algılarını ortaya çıkarmayı planlamaktadır.

3. ALANYAZIN

3.1. Türkiye ve Dünya’da Toplumsal Cinsiyet ve Sinema

Toplumsal cinsiyet bir kimlik kategorisi olarak sosyal bilimlerdeki yerini 1970’lerde almıştır. Aile sosyalleşmenin ilk ortamı olarak, toplumsal cinsiyet kavramının açığa çıktığı, olduğu yerdir. Toplumsal rollerin ilköğrenimi ailede gerçekleşir. Bir bireyin erken çocukluk döneminde başlayan eğitim, aile ve ailenin nitelikleriyle şekillenir. “Toplumsal cinsiyette meydana gelen rol değişimleri de aile içinde yaşanır.” (Öztürk, 2011, s. 17) Tarihte toplumsal cinsiyet ve aile çeşitli değişimlerden geçmiştir. Toplumsal değerlerin değişimine sebep olan aile, toplumsal cinsiyetin değişen yüzyılın etkisiyle yeni değerler sisteminin meşrulaştığı ve görünür olduğu bir alan olmuştur. Aile’nin, bir bireyin eğitimini aldığı ilk toplumsal kurum olması, aile hayatındaki değişimlerin, bireylere ve dolayısı ile toplumsal bir değişimi getirmektedir. Bu nedenle, aile cinsiyet rollerinin öğrenildiği ilk toplumsal kurum olması bakımından bireysel ve toplumsal hayat bakımından önem arz etmektedir.

“Ann Oakley’e göre, cinsiyet (sex) biyolojik erkek kadın ayrımını anlatırken, Toplumsal cinsiyet (gender) erkeklik ve kadınlık arasındaki buna paralel toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır.” (Marshall, 1999, s. 198) Cinsiyetler arasındaki ilişkiler, toplumun tabiiyetle ilgili durumunun da belirlenmesinde rol oynamaktadır. “Kadın ve erkek arasındaki hiyerarşi, cinsiyetten kaynaklanmakta, cinsellik; ezen (erkekler) ve ezilen (kadınlar) iki sınıfı yaratan bir politika olarak ortaya çıkmakta”dır. (Tahincioğlu, 2011, s. 30) Bu politika, farklı cinsiyet kimlikleri arasındaki sosyalleşmenin, bir güç ve iktidar sahipliği çerçevesinde gerçekleştiğinin kanıtı olmakla birlikte, toplumu belirleyen sınıfların hangi rol üzerinde seyir edeceği de yine bu politika çerçevesinde belirlenmiş olur.

Ataerkil düzen, kadının ve erkeğin toplumdaki yerini belli eden sosyal yapılanmanın adıdır. Ataerkil düzenin cinsiyetler arasındaki rol dağılımının ilk ortaya çıkışı belki biyolojik farklılıkları göz önünde bulundurmaktaydı. Ancak ataerkil düzenin kadın ve erkek arasında çizdiği sınırları, kişilerarası alanı düzenleyen siyasal bir terime işaret etmektedir. Bu nedenle bu terimin bugünkü kullanımı, “erkek tahakkümünü yansıtan daha genel bir anlam yüklüdür.” (Marshall, 1999, s. 47) “Ataerkil sistem erkekler etrafında kurulmuştur; çoğunluğu³ erkek olmakla birlikte her iki cinsiyetin de yer alabileceği bir alandır. Fakat kuralları erkekler belirler. Kadınlar bu sistem içerisinde yer alabilmek için ataerkilliğin belirlediği kuralları benimsemek ve bunlar doğrultusunda

³ Uygulayıcısı olma bakımından sayısal çoğunluk.

davranmak zorundadırlar.” (Demren, 2001, s. 2) Cinsiyetler arası hiyerarşik bir ilişkiyi gösteren ataerkillik, kadının ikinci sınıf/ezilen/yönetilen, erkeğin birinci sınıf/ezen/yöneten şeklinde tanımlanmasına neden olmaktadır. Kadının erkeğe nazaran biyolojik olarak zayıflığı, kadını tarih boyunca korunması gereken konumuna erkeği de koruyan konumuna koymuştur.

Toplumsal cinsiyet ile ilgili, Elisabeth Spelman’ın, Beauvoir’e yaptığı eleştirisi, ilk kez 1949 yılında yayınlanan İkinci Cins isimli kitabında kendi sınırlı deneyimi ile bir genellemeye ulaştığı yönündeydi. “Farklı kadınlar farklı kadınlık koşullarında inşa edilir” (Spelman, 1988, s. 41) diyen Spelman’ın bu sözü, farklı koşulların nerede ve nasıl oluştuğu yönünden incelenmeye değerdir. Kadınların yaşadığı sosyal çevre, kültürünü ve alışkanlıklarını, aldığı eğitim ve öğretim anlayışı ve dünya görüşünü belirlemekte etkindir. Bu nedenle kadının hayatındaki her unsur onun kadınlık tasavvurunu da etkileyen bir faktördür. Diğer bir taraftan aynı durumu erkekler açısından da incelersek, erkeklerin de farklı erkeklik tanımları içinden birini kodlayarak yaşamını sürdürmeye çalıştığı ortaya çıkacaktır. Şöyle ki, toplumdaki farklılaşan koşulların sosyo-ekonomik bir perspektifi olduğu kadar ahlaki ve kültürel yönden de gerçekleşen bir oluşum sonucunda ortaya çıktığı hatırlanmalıdır. Sosyo-ekonomik durumun belirlediği sınıf kavramını da düşünerek söylenirse, Türkiye’nin kültürel yapısı ile şekillenen farklı kadınlık ve erkeklik durumları olduğu belirtilmelidir. Örneğin, cinsiyeti nedeniyle saygı görmeyen bir kadının evlendikten sonra doğurduğu çocuk ile sayılıp değer görmeye başlaması veya ‘yaşlanmak’ ile iktidar ve otorite sahibi olması, Türkiye’nin kültürel yapısına özgü bir durumdur. Erkek için bir örnek vermek gerekirse de erkeğin askerlikten önce ‘toy, acemi, çaylak’ olarak görülmesi ve ancak askere gittikten sonra ‘erkek sayılması’ yine Türkiye’ye özgü sosyo-kültürel bir duruma işaret etmektedir.

Bir yandan Türkiye’de bir tek sosyo-kültürel oluşumdan bahsetmek de doğru değildir. Bölgesel öğrenimle ve sosyo-ekonomik durumla kazanılan ahlaki değerler kişiyi, bu durumlar bakımından bağlamaktadır. Değişen durumların sonucu oluşan ‘farklı kadınlık’ ve bununla beraber ‘farklı erkeklik’ türleri olduğunu iddia etmek bu nedenle doğrudur. Farklılığı oluşturan normlar, ahlaki değerlerin iyi veya kötü gösterdikleri ile kişinin hayatına bir yön vermesi sonucunda oluşmaktadır. Ahlaki değerler o bölgenin egemen kültürü ile şekillendiği için, bir bölgede ahlaki olarak ‘iyi’ sayılan bir başka bölgede ‘kötü’ sayılabilir. Cinsiyetin de bir ahlaki değer olarak toplumdaki konumlanışı çok daha

derin bir çalışmayı gerektirmekle birlikte çalışmanın sınırları için yapılacak olan bu tartışma bir sonraki bölümde derinleştirilecektir.

3.1.1. Türkiye’de Feminizmin Kısa Tarihi

Türkiye’de toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması ve Batı’lı bir kadın hareketi olan feminizmin ilgi görmesi zaman almıştır. Osmanlı İmparatorluğu zamanında meydana gelen kadın hareketlerinin sonucu olarak cinsiyetler arasındaki eşitsizliğe dair farkındalık, Türkiye’de feminizme dair yapılacak olan çalışmalara ve uygulamalara bir altyapı oluşturmuştur. “Osmanlı kadın hareketinde görülen özellik, aile, toplum, çalışma ve siyaset düzeyinde istenen hakların bireysel hak ve özgürlükler açısından talep edilmesi idi. Feminizme yeni bir toplum yaratmak gibi bir anlam yüklenmiş, Osmanlı aydınlarının ‘Bu devlet nasıl kurtarılabilir?’ sorusuna ‘Ancak kadınlığın yükseltilmesiyle’ yanıtı verilmiştir.” (Çakır, 1994, s. 317) Burada kadının toplumun değişiminde temel bir unsur olarak ele alındığı gözlemlenmektedir. Bir toplumun kadınların kurtuluşu ile kurtulması arasında kurulan bağ, Osmanlı aydınlarının kadınlara ve Türk kadınına toplumda önemli bir rol atfetmelerinden ileri gelmektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramı erkeklikle tanımlanan bir cinsiyet tanımını ortaya koyarken, feminizm de bu tanımlanış biçimine kadınlardan gelen bir karşı duruşun, bir baş kaldırının adıdır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet olgusunun kadınları hakları konusunda bilinçlendirmek ve onların haklarını korumak amacını güden feminizm ile birlikte anılması ve Osmanlı’ya bu siyasi bilinç ile girişi bir tesadüf değildir. O dönemde, “Kadınlar siyasal hakların kazanılmasının kendi için ne denli önemli olduğunun bilincindeydiler.” (Çakır, 1994, s. 317) Siyasal haklarının kazanımı da bu farkındalık sonucunda olmuştur. Zira Türk kadının haklarını kazanmak için verdiği mücadele olumlu bir şekilde sonuçlanmış ve elde etmek için yola çıkılan haklar elde edilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı’ların Almanya ile kurduğu ittifak nedeniyle yenilgiyle sonuçlanmıştır. Kurtuluş Savaşı sonunda Türk kadınları, savaş sonrası toplumda iş gücüne duyulan ihtiyaç nedeniyle, statüsel bazı değişikliklerle hayatına devam etmek zorunda kalmıştır. “1918-1923 arası Türk kadınının konumu ve durumları şu olmuştur; ‘Çok sayıda kadın cepheye giden erkeklerin yerine işçi ve memur olarak çalışma hayatına girecek; ilk işçi hakları, kadın işçilerle ilgili olarak tanınacaktır.’” (Kalkan vs., 1988, s. 55) Türk kadınının sosyo-ekonomik statüsündeki bu değişim, toplumsal bir kriz olarak

görülebilecek savaş sonrası ekonominin bir sonucu olarak okunmalıdır. Bu bağlamda, kadınların istihdam edilerek ev dışında da çalışmaya başlamaları, özel hayat ile sınırlandırılmış/konumlandırılmış olan Türk kadınına, eski ahlaki kuralların dışında bir yaşam imkânı sunmuştur. Eski ahlaki ve kültürel kodlar, bu yeni toplumsal yapılanmanın ışığında yenileri ile yer değiştirmeye başlamıştır. O dönemde toplumsal hayatı düzenlemek üzere yayınlanan gazete ve dergilerde yeni adab-ı muaşeret kurallarının anlatılıp öğretilmesi, bu yeni toplumsal yapının bir kaosa, kültürel bir krize doğru sürüklenmemesi içindir.⁴

3.1.2. Cumhuriyet Döneminde Feminizm

Türkiye’de Cumhuriyetin ilanıyla başlayan değişimler, Türkiye’nin kadın haklarına getirdiği değişimleri de kapsamaktadır. Cumhuriyet’in ilanıyla başlayan toplumsal değişim, kadınlara tanınan hakların genişlemesini sağlamıştır. “1926’da kabul edilen medeni kanun ve 1925 yılında çıkarılan Kıyafet kanunu” (Kalkan vs., 1988, s. 58) kadının erkeklerle eşit eğitim hakkına sahip olmasını ve kadının ‘peçe, çarşaf’ gibi örtünme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Türkiye’de 1934 yılında Nezihe Muhiddin’in öncülüğünü yaptığı kadın hareketinin sonucu olarak, kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiş, oy kullanma konusunda kadın ve erkek arasında yasal eşitlik sağlanmıştır. Diğer birçok ülkeye nazaran erken bir tarihte elde edilen oy kullanma hakkı, modern ilkelere bağlı bir Cumhuriyet’in kuruluşu için umut verici görünmektedir.⁵

⁴ Konuyla ilgili bir çalışma için Elif Ekin Akşit, *Kızların Sessizliği*.

⁵ Dünyada birçok ülkede kadınların seçme ve seçilme hakkı büyük mücadeleler sonucunda elde edilmiştir. Kadınların kendi varlıklarını gösterme ve kabul ettirme mücadelesi sinemada da yankısını bulmuştur. Bu konuda diğer ülkelerdeki örneklere bakmak gerekirse, Amerika Birleşik Devletleri’nde kadınların tarihte seçme ve seçilme hakkını elde etmesini konu edinen *Demir Çeneli Kadınlar/Iron Jawed Angels* (Yön. Katia Von Garnier, 2004), İngiltere’de yine kadınların seçme ve seçilme hakkının elde edilmesini anlatan *‘Diren!’/Suffragate* (Yön. Sarah Gavron, 2016) örnek olarak gösterilebilir. Pasif direniş yolunu seçen orta sınıf kadınlarının, kadın hakları konusunda verdikleri mücadeleleri anlatan ve gerçek bir hikâyeye dayanan *Diren!* isimli filmde, toplumsal cinsiyet nedeniyle kadınlar üzerinde bir tahakküm aracı olarak kullanılan birçok tabunun, Süfrajat hareketiyle yıkılması konu alınmıştır. Bu filmde kadınlar arasındaki sınıfsal eşitsizlik ve erkek ile kadın arasındaki farklardan kaynaklanan eşitsizliği bir arada görmek mümkündür. Bu nedenle filmi hem toplumsal cinsiyet hem de sınıf kavramı açısından incelemek mümkündür.

Cumhuriyet döneminde Türk kadınının, yeni hayat tarzına bağlı olarak toplumdaki yeri değişmiştir. Ev dışı istihdam olanakları ve devlet tarafından verilen haklar sayesinde, Türk kadını eve ait olmaktan çıkmış, kamusal hayattaki yeni görüntüsüyle toplumsal hayata katılmaya başlamıştır. Toplumsal cinsiyet rollerinin dikte ettiği bazı unsurların yumuşamasına da neden olan cumhuriyet döneminde Türk kadını, kendi şahsi hayatı dışında, toplumsal hayat için birçok yeniliğin habercisi olmuştur. “Cumhuriyetin ideal kadını, hem görüntüsüyle medeniliğin simgesidir, hem de medenileştirme misyonunu yüklenmiştir.” (Kancı, 2006, s. 90) Türk kadınının cumhuriyetle değişen görüntüsü ona toplumsal bir misyon yüklemiş ve toplumsal cinsiyet rolleri arasında yaşanan değişimlere öncülük etmiştir.

Toplumsal cinsiyet politikalarındaki değişim, kadınların sembolik bir imgelem olarak tasvirinin de değişimini sağlamıştır. Yaklaşık yüz elli yıl önce Türkiye’yi etkisine alan ‘modernleşme’ diye de tabir edilen kültürel değişimin sonucunda ‘kadınlık ve erkeklik hallerine dair algı’ bu sembolik tasvirler sayesinde kendine tarihte kalıcı olarak yer bulmuştur. Bu sembolik imgelemin varlığı sinemadan başka, edebiyat ve tiyatro gibi alanlarda da yaşam bulmuştur. Bu örneklerden Türk modernleşmesini edebiyat üzerinden okuyan Serpil Sancar’ın ‘Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti’ (Sancar, 2012, s. 205) isimli eseri, Erkekliğin neden ve nasıl devlet kurmakla eş tutulduğunu, Kadınlığın ise neden aile kurmakla eş tutulduğunu anlatmaktadır. Çağdaşlaşma, asrileşme, modernleşme diye ifade edilen değişim, Türkiye’de ‘aile odaklı bir modernleşme’ şeklinde gerçekleşmiştir.

Yine gerçek bir hikâyeye dayanan ‘Demir Çeneli Melekler’ isimli filmde, ABD’nin şimdilerde gösterildiği gibi öyle pek de ‘özgürlükler ülkesi’ olmadığını, 1900’lerin başında halen Viktoryen bir ahlakın etkisi altında olduğunu görmek mümkündür. Ana akım sinema tarafından çekilen filmde, tarihte, Amerikalı kadınların eşitlik ve özgürlük adına haklarını elde etmek için her türlü zorluğa ve suçlamaya maruz kalışları anlatılmaktadır. Eşitsizlik, adaletsizlik, kadınların ezilişi ve haklarının yok sayılmasına karşı çıkışları sırasında ortaya çıkan çatışmayı ve mücadeleyi anlatan film, Amerikan’ın saklamaya çalıştığı kadınlar açısından acı dolu tarihini gözler önüne sermektedir. Karşıt bir durum gibi gözükse de Ana akım sinemanın mevcut sisteme karşı gerçekleşen baş kaldırılarını anlatması, kadın hareketinin şimdilerde geldiği noktayı göstermesi bakımından önemli bir gelişmedir. Bu açıdan, kadın hareketinin ana akım sinema tarafından dahi göz ardı edilemeyecek derecede yol aldığı söylenmelidir. Yine de filmin ana akım sinema tarafından çekilmiş olması sonucu, konunun klasik bir senaryo içinde kahramanlaştırma, özdeşleştirme gibi klasik anlatı yapısı içine sıkıştırılması sonucunu doğurduğundan, filmin kadın hareketini ve toplumsal cinsiyet eleştirisini arka plana atması filmin eleştirilebileceği bir yöndür.

Sancar'a göre bu; aile politikaları aracılığıyla toplumu yönetmeyi sağlayan önemli bir iktidar stratejisidir. 'Modern Türk kadını ve erkeği' yaratma zihniyeti bu dönemlerde ortaya çıkmış ve toplumdaki cinsiyet rejiminin bu 'yeni' imge çevresinde değişmesine neden olmuştur.

“‘Türk modernleşmesinin’ karakterini anlamada önemli ikinci boyut ise ulus-inşa süreçlerine katılımın cinsiyetlenmiş rotaları, tarzları ve içerikleridir... Türk devletinin eğitim, sağlık ve sosyal hizmet gibi görevlerine öğretmen, hemşire ya da gönüllü çalışan olarak katılan ‘modern kadınlar’ yani ‘Cumhuriyet kızları’ olmadan bu alanlarda bir gelişme sağlanamayacağı açık.” (Sancar, 2012, s. 306) Türkiye’de kadın kimliğinin değişmesinde önemli rol oynayan kadının istihdamındaki değişim, Cumhuriyet’in kurulum aşamasındaki ihtiyaçların karşılanması amacını taşıırken, Türkiye’ye has bir modernleşme durumunun geliştirilmesi yönündeki atılım ile de politik olarak desteklenmiştir. “Modernlik ve muhafazakarlık arasında... mümkün olan ideolojik ve politik geçişlilikler sadece aile modelini değil, sünni İslam dinini ve ona dayalı Türk devletini de bugüne taşıyan özgün bir oluşum oldu.” (Sancar, 2012, s. 309)

Türk kadının hayatındaki cumhuriyetle gelen değişimleri öncelleyen, Osmanlı’nın son dönemindeki çeşitli taraflarca yapılan tartışmalar da, cumhuriyetin getirdiği değişiklikleri destekler mahiyettedir. “19. Yüzyılın son çeyreğinden bu yana bakarsak, Osmanlı’nın son döneminde ortaya çıkan İslamcılık-Türkçülük-Batıcılık eksenindeki tartışmalarda, kadın erkek ilişkilerinin ve özellikle kadının ev içi konumunun çokça tartışıldığını görürüz... Batıcılar ve Türkçülerin bir kısmı kadının toplumsal hayata aktif olarak katılmasını hem de tesettürden çıkmasını savunmuşlardır... İslamcı kesimde ise, kadının eğitilmiş bir ana ve hayat arkadaşı olmasını beklentisini destekleyenler varsa da, tesettür ve kadının ev içi rolleri konusunda önemli bir hassasiyet mevcuttur.” (Tuksal, 2006, s. 37) Kadının ev içi rolleri ve tesettürü ile ilgili hassasiyetler, Cumhuriyet döneminde de devam etmekle birlikte, kadının kendi cinsiyetine özgü evcimen halleri, etkili bir kadın hareketinin kendini gösterdiği döneme kadar devam etmiştir. “Ancak 2. Dünya Savaşı sonrasında ciddi ve etkili bir kadın hareketinin ortaya çıkması, ‘68 kuşağının etkileri gibi dış sebeplerin yanı sıra geleneksel kadın meslekleri diye tanımlanan iş kollarında olmakla birlikte toplumsal hayatta bir kadın varlığının ortaya çıkması bu çizgileri kısmen de olsa etkilemiştir.” (Tuksal, 2006, s.37) Cinsiyete dayalı iş tanımındaki değişiklik, 2. Dünya savaşı sonrası dünyadaki emek gücüne duyulan

ihtiyacın kadınlar tarafından karşılanır hale gelmesiyle başlamış, kadının kamusal alanda daha aktif bir hayat sürmesinde öncü olmuştur.

Toplumsal cinsiyetin cinsler arası eşitsizliği kaldırmak için kullanılan bir terim oluşu, farklı cinsiyetler arası ilişkilerin en mahreminden en kamusalına her alanı kapsamasıyla gerçekleşmektedir. Mesela cinsellik algısından bağımsız bir toplumsal cinsiyet tanımı gerçekleştirmek mümkün değildir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet kimliğinin değişimine dair bir okuma yapmak amacıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin ilerleyen yıllarına dair şunlar anlatılabilir; Türk edebiyatında cinsel dürtülerin peşine düşmeyi ahlaki bir yozlaşma olarak alan bir edebiyat duruşu ile bunu bir 'özgürlük' olarak tanımlayan bir duruş arasındaki ikilik, toplumsal cinsiyet anlayışına muhalif fikirlerin ortaya çıktığını göstermektedir. '1950'den sonra cinsellik edebi temaların arasında yer alırken, Cumhuriyetin ilk yıllarında bu tür temalar 'mahrem' olarak algılandığından dışlanmıştı. 1970'ler ise iktisadi zorlamalar sonucu kadının cinselliğinin zorlamaya itildiği yargısının yaygın olduğu bir dönem olmuştur. 80'lerde ise kadınlar görsel bir malzeme olarak kullanılmıştır ki bunun sebebi Türkiye'ye televizyonun girişi olmuştur.' (Kalkan vd., 1988, ss. 56-62) Türkiye'ye televizyonun girişi, Türkiye'de Batılılaşmanın başlangıcı için ayırt edici bir gelişme olmuştur. Türkiye'deki Batılılaşma etkisine bir sebep de yurt dışına göçtür. Bu dönemden sonra Türkiye'de Batılılaşma artarak hız kazanmış ve toplumun ataerkil yapısına ek olarak Türk-İslam sentezi olarak nitelendirilen bu kültür, Batı'nın değerleri ile yeniden ele alınmıştır.

Değerlerin modernlik ile yeniden ele alınışı kamusal ve özel alan ayrımını karşı karşıya getirmiş, kamusal ve özel alanın tartışılmasına sebep olmuş ve sınırlarının yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Kamusal-özel alan arasındaki ikilik, '80 sonrası Türk kadının hayatında bir zorluk olarak devam etmekle birlikte, kadınların kamusal alanda kendilerini ifade etme olanağı sağlaması ise, kadınların ev içi rollerinde belirgin bir değişikliğe sebep olmamıştır. "Çünkü iki alan arasındaki yarılma, kadınlar açısından statüsel bir geçişi işaret ediyor." (Elçik, 2006, s. 46) Statüsel geçişin sağlanması, Bourdieu'cü bir deyişle söylenirse, kültürel ve ekonomik sermaye birikimi sayesinde sağlandığından, kadının toplumda yeni bir statü elde etmesi için sadece evden dışarı çıkması yeterli olamazdı. Bununla birlikte ancak eğitilmiş veya çalışma yaşamına katılan ve bununla özel alandan kamusal alana geçen kadın, toplumsal bir statü elde edebilirdi.

Kadınların, eğitim ve iş yaşamına katılım ile elde ettiği kamusal alandaki varlıkları, kadınların hayatın her alanında kendi özgürlüğünü elde etme çabasına dönüşmüş, bununla birlikte geleneksel değerlere karşı çıkmalarına sebep olmuştur. Örneğin, kadınların karşılaştıkları çevre baskıları, yasaklarla belirlenmiş bir toplumda kadın cinselliğinin evlilik dışına çıkarılmasına engel olmak amacındadır. *Cinsel özgürlük* isteği, bir kısıtlanmışlık fikri ile ortaya çıkmış ve ‘namus’ kavramının Batı’lı değerler tarafından sorgulanması ile kendine Türk toplumunda yeni bir yer edinmiştir. Değerlerdeki bu değişim, toplumsal cinsiyetin Türkiye’deki yerini nereye taşımıştır? Daha doğru bir soruyla, cinsel özgürlük toplumsal cinsiyet kavramını ne yönde değiştirmiştir? Cinsellik, farklı cinsiyetler arası ilişkiyi düzenleyen en mahrem alan olduğu, ahlak ve yasalar tarafından korunduğundan dolayı, kadının erkek gibi *özgürce* hareket etmesine engel olmaktaydı. Yalnız bu özgürlüğün bireye özgürlükten beklediği mutluluğu sağlayıp sağlamadığı konusu tartışılmalıdır. ‘Çünkü 1980’lerin Türk filmlerine bakıldığında, çoğu filmin konusunun sevgisizlik, mutsuzluk, yasak aşk ve mutsuz evlilik olduğu görülebilir.’ (Kalkan vd., 1988, ss. 56-62) Mutsuzluğu işleyen birçok filmin ardından yaşanan toplumsal değerlerdeki değişimin bireyin psikolojisini nasıl etkilediğini araştırmak toplum ve birey hakkında doğru bilgiye ulaşmak yönünden gereklidir. 1980’ler ile hız kazanan Batı’lı değerlerin eski değerler ile yer değiştirmesi, neoliberal politikaların bir sonucu olarak okunabilir. Tabi burada, neoliberal politikaların vaat ettiği toplumsal refah ile ‘80’li yıllar Türk Sinemasıyla gündeme gelen yeni orta sınıfın bunalımlı hayatı arasındaki tezat, tarihi ve toplumsal bakımından değerlendirmeyi gerektiren toplumsal bir durumdur.⁶

Cumhuriyet’in başlangıcı ile kamuda cinsiyetsizleşmiş bir şekilde var olan kadının aksine günümüzde yalnızca cinselliği ile var olabilen kadın imgesine kadar genişlemiş bir çeşitliliğe sahiptir. “Erkeklerin arzularını ve çelişkilerini ifade edebilir hale gelmesi modernliği, devlet bekasını cinsel ahlakı, aileyi vb. bozmuyordu.” (Sancar, 2012, s. 316) Ancak bu durum kadınlar için geçerli değildir; çünkü Türk-İslam sentezinin bir sonucu olarak Türk kültüründe, kadın cinselliği gizlilik ile değerlendirilmiş ve özel alanda gizli kaldıkça kıymet verilen bir değer olmuştur. Modern kadın annelik-cinsellik zıtlığı içinde, modern erkek ise böyle bir zıtlıkla asla karşılaşmadan, kimliği ve toplumdaki yeri

⁶ 1980’li yılların Türk Bunalım Sineması ve neoliberal politikaların vaat ettiği refah arasındaki tezatı değerlendiren bir çalışma için bkz. Emine Sevdâ Yazıcı, “Türk Sineması’nda 1983-1991 Yılları Arasında Çekilen Filmlerde Yeni Orta Sınıf Habitusu.” Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2008.

bozulmadan yaşamaktadır. Modernite kadın ve erkek muhayyilesini farklı yönlerde etkilerken, erkeği vatan ve ulus ile kadını da ailesi ve kocası ile sınırlandırılmış bir rol modele büründürmektedir. 21. Yüzyıl Türkiye’inde artan modernlik çeşitleri ile cinsiyet rejiminin değiştiğini iddia etmenin zor olduğunu söyleyen Sancar, kadının aile ile sınırlı kaldığı, erkeğin kendisiyle kamusal alanda yaşam bulduğunu belirtmektedir. Bu ise, kadının çalışma hayatına katılımıyla elde etmesi beklenen özgürlüğü ve toplumsal kimlik değişimini elde edemediği anlamına gelmektedir.

Türkiye’de modernleşme hareketlerinin bir devamı olarak okunabilecek olan Kemalizm, kadınların ‘ayrı ve eşit’ olma durumunu, kendilerine diğer Batı’lı hemcinslerine tanınmadan önce birçok hak vererek, kadınlar üzerindeki değişim projesini eyleme geçirmiştir. “Kemalizmin kadın konusuna yaklaşımı medeniyet ve milliyetçilik ikilemine ışık tutacak niteliktedir. Çünkü kadın, hem medeniyet projesinde, hem milliyetçilik ideolojisinde Kemalist hareketin harcı olmuştur. Bir anlamda Kemalist reformların bayrağını kadınlar taşımaktadır diyebiliriz.” (Göle, 2011, s. 90) Modernleşmenin bir ayağı olan Kemalizm, kadınların geleneksel rolleri dışında başka roller edinmesini sağlarken, onlara toplumda var olmak için yeni alanlar açmıştır. Kemalizmin gerçekleştirdiği reform, kadınlara tanıdığı haklar sayesinde, kadınlara toplumda kabul edilir yeni kimliklere sahip olması için imkân tanımıştır.

Burada reformun önemli bir ayağını kadınlara tanınan hakların oluşturmasının nedenlerini açıklamak faydalı olacaktır. Bir toplumdaki kadını dönüştürmek demek bütün bir ahlakı ve medeniyeti dönüştürmek demektir. Bunun nedeni, aile gibi toplumda başat sayılan bir unsurun, kadının elinde şekillenmesidir. Kadının aile ile tanımlanan mahrem alandan çıkışı ve topluma bir çalışan olarak katılması, bütün medeni kuralların değişimine neden olacağından, Kemalizm’in özellikle kadınların hakları konusunda yaptığı reformlar, bu medeniyetin temellerini derine atmayı hedeflediğini göstermektedir. Kadın, Türk toplumu için gerek örfi gerekse dini sebeplerle belli bir şekilde ‘dokunulmazlığa’ sahiptir. Bu dokunulmazlık, kadının erkek tarafından korunması sonucunda ortaya çıkar. Kadın erkek için mahrem alana ait bir değer olarak nitelendirilir. Bu nedenle Türk toplumunda kadına atfedilen namus kavramı, öncelikli olarak kadınla birlikte tanımlanan bir erdem olarak görülür. Namus, gelenek ve aile gibi kavramlar çerçevesinde kadının toplumsal hayattaki yaşam alanı ve olanakları belirlenir. Bunun farklı görüşlerce iyi ve kötü yanları bulunmaktadır. İyidir çünkü kadın güçsüz ve korunmaya muhtaçtır. Aynı zamanda kadın erkeğe emanettir. Kötüdür çünkü kadını, kamusal alanda ancak erkeklerle

var eder ve çocuk ile aile dışında herhangi bir amaç için dünyaya gelmemiş gibi tanımlar. İki tarafın da bakış açısından kaynaklanan haklı veya haksız yanları bulunabilir. Ancak burada önemli olan kimin haklı olduğundan ziyade, modern kadının toplumda nerede durmak istediğidir. Modern Türk kadını kamusal alanda görünme talebini reformlar sayesinde kazanılmış bir hakka dönüştürmüştür. Geleneksel kadın için ise dış dünya korkutucudur. Bu bağlamda, iyi ve kötüye karar verenler kişilerin kendileri olduğu için, toplumsal alışkanlıkların ne yönü işaret ettiği belirlendiğinde, hangi eylemin nasıl bir dünya görüşünden kaynaklandığı açıklanabilir bir hale gelir. Özetle namus kavramı, kişilerin tanımlamasına göre, kısıtlayıcı veya koruyucu bir unsur olarak toplumsal hayatı düzenleyici bir değer olabilir.

Türkiye’de toplumsal değişimin getirdiği toplumsal cinsiyet rollerindeki yenilikler, kamusal alanda iş yaşamına katılmak için giren kadının en azından haklar konusunda erkek ile eşit görülmesi ile sonuçlanmıştır. Yalnız bu görünürdeki çalışma hayatındaki eşitliğin altında yatanlar incelenmeye değerdir. “Kadının üretimdeki yeri ne olursa olsun, katkısı büyük oranda yok sayılıyor ve uzmanlık gerektiren uğraşlarla, kamusal alanla ilgili işler, erkeklerin elinde olmaya devam ediyor... Kadınlar ne üretim ne de üreme üzerinde, hiçbir denetime sahip değiller; her iki durumda da ürün atasoyuna ait oluyor.” (Kandiyoti, 2011, s. 50) Çalışma ve soyun devamlılığı konusunda ne denetime ne de söz hakkına sahip olmayan çoğu kadın, bu konularda söz hakkına sahip bir kısım hemcinslerinin sahip olduğu haklara sahip olmanın mücadelesini vermekte ve toplumun kendilerine atfetmiş olduğu konumun ve değerlerin yerine adaletten hareketle, eşitliği savunmaktadır. Modern Türk kadınının elde etmek istediği eşitlik sadece çalışma hayatı ve toplumsal hayata katılma özgürlüğü konusunda aranmamış, aynı zamanda çalışma hayatına katılma biçimleri ve ailenin devamlılığı ile ilgili konuları da kapsamıştır.

Türkiye’deki farklı bir gelişme de, kadınların yaşlandıkça toplumdaki konumlarının değerlendirilmesidir. Olgunlaşmak veya yaşlanmak, çocuk ve torun sahibi olmak gibi durumlar, kadının aile ve toplum içindeki prestijini arttıran bir durumdur. “Bilhassa İslam ülkelerinde kadınlar gençlik yıllarında patriarşinin yani ataerkilliğin karşısında yer alırken elli yaşını geçtikleri zaman aynı kadınlar ailelerinde kurdukları otoriteyle ataerkilliğin aile içindeki temsilcileri olmaktadır.” (Kandiyoti, 1997, s. 122) Bir yandan da bakıldığında, mal, mülk ve mevkii ile kazanılan toplumsal statünün, çocuk ve yaş ile de elde ediliyor olması, çocuk sahibi olmanın mal sahibi olmak gibi bir değere denk tutulduğunu göstermektedir. Özellikle Doğu’da çocukların çokluğu bir övünme

sebebidir. Doğu’da erkek çocuklar, çok kıymetli bir mülkmüş gibi işlem görür. Böylece erkek çocuk sahibi olan kadına aileyi temsil etme hakkı, olgunluk ve çocuk gibi değerlerin sahibi olma hakkı yaşlandığında verilir. Bunun sosyolojik olarak birçok yönden açıklaması mümkündür. Örneğin, çocuk emek gücü demektir. Erkek çocuksa hem emek gücü hem de toplumsal korunma ve soyun devamlılığı demektir. Bütün bunlar bir araya geldiğinde, bu anlayış çerçevesinde insanın bir makine gibi, işlevselliği üzerinden tanımlandığı fark edilebilir. Bu anlayışa göre kişi, toplumda vereceği hizmet ile değer kazanır. Bu durum modern bireyin, ‘kendine özgü bir birey olma’ anlayışına ters düşse de, kırsal kesim kültürü için doğal karşılanmaktadır. Bu nedenle, Türk kültürünün uğradığı değişim sonucunda yeni kimlik özelliklerini anlamak için, modern birey ile geleneksel birey arasındaki farkların toplumsal cinsiyet bağlamında karşılaştırılması gereklidir.

Modernizmin Türkiye’nin Batı ve Doğu cephesinde sebep olduğu değişimler, cinsiyet politikaları kadar cinsiyete dayalı anlayışın da farklılaşmasında bir etken olmuştur. Modern ile geleneksel değerlerin arasında kalan Türkiye’deki bireyler kent ve kırsal kesim arasında gidiş gelişleriyle, kültürel bir sentezin ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Bu özellikle kentlerin aldığı göç ile gerçekleşmiş, kentlerin salt modernitenin kalesi olmasına engel olmuştur. Kentlerde belirli bölgeler salt modern değerleri yaşatırken, bu bölgeler dışında kalan yerlerde -kentten özellikle merkeze uzak kesimlerinde- bireyler, kırsal kesime yaklaşan kentli değerleri ile yeni bir kültür meydana getirmiştir. Özellikle 1980’ler gecekondulaşma ve arabesk kültürü ile kendini gösteren köyden kente göç eden kesim, bu değerlerin kentsel kültüre eklenmesinde önemli rol oynamışlardır. Türkiye için ne Doğu’lu ne Batı’lı denecek bir şekle bürünen yeni kültürel özellikler, Doğu ile Batı arasında kalmışlık ile kişilerin kimliklenmesine neden olmuştur.

Farklı kimliklerin varlığı, kadın ve erkek arasındaki iş yükündeki eşitsiz dağılıma beklenen etkiyi yapamamıştır. Bu nedenle, kadın-erkek arasındaki farklılıktan kaynaklanan cinsiyet rolleri arasında iş yükünün eşitsiz dağılımı, feminizm tarafından eleştirilmiştir. Feminist eleştiri, kadının toplumdaki yerini sorgularken, kadın erkek ikiliğini yok etmek için çoklu beden stratejisine ve yeni bir cinsiyet algısına gereksinim duymuştur. Burada sorulması gereken soru şudur; ‘kadınların özgürleşmesi biyolojik cinsiyete karşı durup farklı cinsiyetler meydana getirmekle gerçekleşebilir mi?’ Sonuçta, feminizm sayesinde toplumsal cinsiyete getirilen farklı yaklaşımlar bu özgürlüğü hedeflemekle birlikte, özgürlük olarak isimlendirilen iki cinsiyete karşı duruşun ‘neyi

özgürleştirdiği?’ de sorgulanmalıdır. Bu bir özgürlük müdür, yoksa insanın kendi eliyle ürettiği değerler içinde kendini kayıp etmesi midir? Kadınlık ve erkeklik rolleri tartışılırken, kadın ve erkek arasındaki tahakküm ilişkisi ve hatta kadınlar arası farklı sınıflarda olmaktan kaynaklanan hegemonik bir ilişki halen gözlemlenirken, karşı durulması gereken iktidar kurma erkinin ve hırsının, bireylere tanıdığı imkânlar dâhilinde hala kişilerarası alanı yönettiği görülmektedir. O zaman bireylerin iktidar kurma arzusunu dizginleyecek veya yok edecek yeni bir politikaya ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmaktadır. Buradaki esas mesela cinsiyet farklılığı ve ayrımcılık değil, bir cinsiyetin bir başka cinsiyet üzerinde kurduğu tahakkümdür. Çünkü ayrımcılığın temelinde, kendini üstün gören cinsiyetin iktidar kurma hırsı yer almaktadır. Bunu kadınların kendi arasındaki ilişkiyi sınıfsal durumlarına göre konumlandırması ile ispatlamak mümkündür. Sınıf olgusu, farklı veya aynı cinsiyetten olma durumunu etkilemeden, kişilerin birbiri arasında hegemonya kurmasına yol açarken, herhangi bir toplumsal cinsiyet eleştirisinin, toplumsal hegemoninin baş unsuru olan, ‘sınıf’ kavramını göz ardı etmemesi gerektiğini göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet anlayışının hegemonik söylem dışına çıkarılma talebinin gerçekleşmesi, Türkiye’de de kısa sürede gerçekleşmemiştir. Dünya’daki diğer örnekleri gibi Türkiye’de de ataerkil yapının değişimi için yasalarla ve ahlaki değerlerle çatışma yaşanmıştır. Türkiye’de cinsiyetçi ideolojilerin değişimini hedefleyen önemli bir girişim olarak 1980’lerdeki yükselen feminist hareket gösterilebilir. Türkiye’de ilerleyen yıllarda, LGBTT bireylerin sorunlarını ifade eder hale gelmelerini sağlayan öncül hareket de 1980’lerde yükselen feminist harekettir.

Ataerkilliğe daha yüksek sesle cevap verilmesini sağlayan Türkiye’de kadın hareketi, özellikle 1980 sonrasında önemli bir çıkış yapmıştır ve ikinci dalga feminist hareketin yükselişiyle kadın-erkek eşitliği alanında önemli gelişmeler sağlanmıştır. “Örneğin, Medeni Kanun ve Türk Ceza Kanunu değişiklikleri kadın örgütlerinin ciddi müdahaleleriyle, etki ve katkılarıyla gerçekleşti.” (Işık, 2007, s. 60) 1980’ler düşünüldüğünde bu olumlu bir gelişme olarak görülmelidir ancak bu gelişme kadın sorunlarını çözmekte yine yetersiz kalmıştır. Türkiye, Dünya’da ve Avrupa’daki birçok ülkeden çok daha erken bir tarihte kadınlara seçilme hakkını tanımıştır. Bu yasal bir hakka dönüştürülmüş ve uygulamaya da sokulmuştur. “Ama bizim ülkemizde hiçbir zaman kadın temsil oranı %5’in üzerine çıkamamış”tır. (Işık, 2007, s. 60) Meclisteki kadın temsilinin göstermelik olması nedeniyle de toplumun ve ailenin bel kemiği olan

kadınların sorunları ikinci planda kalmıştır. Devletin kadın ve aile sorunlarını toplumun en temel sorunlarından görmemesi, sorunları çözmek için yeterli bir ödenek ayırmaması, kadın ve aile haklarını korumak için gerekli yardım kuruluşlarında yetersiz kalması gibi problemlerle halen ikinci planda kalmaya devam etmektedir.

3.1.3. Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf

Türkiye, geleneksel altyapısı nedeniyle değişimlerin yavaş gerçekleştiği bir ülkedir. Kadınların büyük çoğunluğu ailede, toplumda ve ekonomide ataerkil/erkek egemen kurumlara göre yaşamını koşullandırmaktadır. “Türkiye’de kadının yaşam düzeyini ve statüsünü yükseltip onu ikincil konumdan kurtaran ve bireysel özgürlüğünü sağlayan en önemli anahtar, eğitim ve yeterli bilgi donanımıdır.” (Arat, 1994, s. 47) Eğitim, sınıfsal ve toplumsal cinsiyet kaynaklı ayrımı görece azaltan, bir unsurdur. Bu anlamda, eğitim, sınıfa ve cinsiyete dayalı tahakkümün karşısında duran bir olgudur. Kadına bireysel kendine özgü bir kimlik elde etmesi için imkân sağlarken, sınıfsal arası geçişliliği sağlayan bir unsur olarak da eğitimin değerlendirilmesi gerekir. Bu anlamda eğitimin statüsel prestij sağlama bakımından getirdiği avantajlar, Bourdieu’cü bir terminolojiyle söylenirse; eğitimin kültürel bir sermaye oluşu, cinsiyete dayalı ayrımdan kaynaklanan dezavantajların bertaraf edilmesini sağlamaktadır.

Kadınların eğitim sonucunda ev dışında istihdam edilir hale gelmesi, kendi ekonomik özgürlüklerini kazanmaları sayesinde statülerinde bir değişim getirmiştir. Ancak bu, kadının sınıfsal değişimini getirmemiştir. Gülnur Acar Savran’ın *Beden Emek Tarih* isimli çalışmasında, ev içi cinsiyete dayalı iş bölümü varlığında hiçbir şekilde değişiklik olmadığı, bu durumun kadının ikinci, ezilen ve nesneleşen birey olma konumlarında bir değişikliğe sebep olmadığı, feminizmin yıllar süren mücadelesi sonunda elde edemediği bir sonuç/veri olarak yansımıştır. (Savran, 2013, s. 63) Kamusal alanda kadın halen kendi başına bir birey olarak tanımlanmamakta ve erkeğin kimliği üzerinden var edilmektedir. Ayrıca erkeğin sınıfsal konumu kadının sınıfsal konumu olarak tanımlanmakta, erkeğin sahip olduğu statüsel getiriler de yine kadının statüsü olarak algılanmaktadır.

Bu durumun günümüzdeki sebebi tarihseldir. Antik Yunan çağından bu yana, kadın için toplumsal var oluş ‘bağımlılık’ statüsü ile eş değerdir ve bu durum neredeyse hiç değişmemiştir. Yükselen kapitalizm ile fabrikalarda çalışmaya başlayan kadının, annelik

rolünden uzaklaşması onun statüsünde değişikliğe sebep olmuştur ancak bu kadınlar için iyi olmamıştır. Bu tespiti yapan Karl Marx bu konunun tarihselliği ile ilgili şunu dile getirmektedir: “Analık hukukunun çökmesi, kadın cinsinin dünya tarihindeki yenilgisi idi. Erkek evde yönetimi ele alıyor, kadın aşağılanıyor, uzaklaştırılıyor, erkeğin arzularının kölesi ve yalnızca çocuk yetiştirme aracı oluyordu. Kadının bu aşağılaştırılmış durumu, özellikle kahramanlık çağı ve daha çok da klasik çağ Yunanlı’larında açıkça görüldüğü gibi, allanıp pullandı ve gözlerden gizlendi, zaman zaman da sevimli biçimlere büründürüldü; asla ortadan kaldırılmadı.” (Marx vd., 1979, s. 182) Kadının durumunda bir değişiklik olmadığını, aksine gizlenerek aynen devam ettiğini belirten Marx’a ek olarak söylemek gerekirse, tarihin erkekler tarafından yazılması, kadınların aşağılanmış konumunun gizlenmesine neden olmuştur. Tarihsel perspektiften bakıldığında, tarihin farklı iktidar odakları tarafından yazılmış olması, tarihin eril niteliklerini ortaya koyan bir tespittir. Burada Marx, Yunanlıların kadınlara karşı yaptığı ayrımcılığın gizlenmesinin, resmi tarih yazımında erkek egemen söylemin etkili olduğunu da ifade etmektedir. Bu nedenle tarihi eleştiren her çalışma, resmi ideolojinin dışında bir okuma yapmak durumunda kalmaktadır. Resmi tarih yazımının sonucu olan resmi ideolojinin burjuvazi ile olan ilişkisi çok çetrefilli gözükmemektedir. Çünkü kendini soylulaştırma çabasında olan ve aslında soylu olmayan burjuvazi, kendini soylulaştırmak için sanatı satın alırken, tarihi de satın alma çabasında olduğu görülmesi gereken bir gerçektir.

Burada burjuvaziyi tek suçlu olarak görmek, toplumdaki diğer iktidar odaklarının da bu işin içinde olduğunu göz ardı etmeye neden olur. Bu nedenle Marx, evin içini düzenleyenin, toplumsal iktidar odaklarından ataerkillik olduğuna işaret etmekte ve kadın-erkek arasındaki ayrımın sınıfsal bir ayrım olarak da ifade edilebileceğinin altını çizmektedir. “Ailede erkek burjuvadır, kadın proleteriyayı temsil eder. Ama sınai dünyada proleteriyayı ezen ekonomik baskının özgül karakteri ancak kapitalist sınıfın bütün özel üstüncelikleri giderildikten ve her iki sınıfın tam hukuksal hak eşitliği kurulduktan sonra ortaya çıkar; demokratik cumhuriyet iki sınıfın karşıtlığını ortadan kaldırmaz, tersine yalnızca onun savaşımla sonuca bağlanacağı zemini sunar.” (Marx vd., 1979, s. 189) Marx’ın eleştirisi, demokratik cumhuriyetin kadın ve erkek arasındaki sınıfsal ayrımı ortadan kaldırmak yerine yine bu ayrıma neden olacağı üzerinedir. Çünkü bir özgürleşme politikası gerçekleştirildiğinde, kadınların ve erkeklerin yaşam koşullarında bir değişiklik olması beklenir. Aslında özgürleşme demek, herkesi özgürleştirecek şekilde bir sınırın kalkması ve alanın genişlemesi demektir. Özgürlük eşitliği getirmek durumundadır,

yoksa birilerine verilen özgürlük diğerlerini köleleştirir ve orada özgürlükten değil, ayrımcılıktan bahsetmek gerekir.

İşveren ve çalışan kadınları araştırma konusu yapan, ücretli ev emeği ve kadınların öznelliğinin inşası ile ilgilenen, Aksu Bora'nın yaptığı 'Kadınların Sınıfı' isimli çalışmada, toplumsal cinsiyetin yalnızca kadın ve erkek olarak ayrılmadığı kadınların da kendi aralarında yeni bir ayrım ile bölündükleri anlatılmaktadır. Sınıfsal farkların cinsiyet ilişkilerini belirlemesinin bir sonucu olan bu ayrım, Bora'nın belirttiği üzere, toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyete bağlı olmadığı ve toplumsal bağlama dayandığının (Bora, 2005, s. 186) bir kanıtı niteliğindedir. Cinsiyetin biyolojik bir vurgu olmaktan öte, Bora'nın çalışmasındaki verilerin ışığında sınıflar arası kadınların birbiri arasına bir farklılık koyarak algılanması, cinsiyetin ve rollerinin sosyo-ekonomik statüden asla ayrı düşünülemeyeceğini göstermektedir. Sınıfsal ayrımın erkek-erkek ve kadın-erkek arasındaki varlığı, kadın-kadın arasında da devam etmekte, bu da sınıfsal bilincin toplumsal cinsiyet kimliklerini ve rollerini aşan bir toplumsal 'sınıf' kategorisini meydana getirdiğini göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet toplumsal bir bölünme düzenini isimlendirir. "... Tanımlanmış bir kavram olarak önerilen toplumsal cinsiyet, o günün revaçtaki kavramı olan 'cinsiyet rollerinin' yani kadın(sı)lık ve erkek(si)liğin (femininity ve masculinity) toplumsal dönüşüme açık davranış ve varoluş biçimleri olduğunu ilan ediyordu." (Savran, 2009, s. 234) Erkeklik ve kadınlık rolleri eş deyişle halleri, toplumsal olarak da dönüşmüş olgulardır. Ancak eklenmelidir ki toplumsal bölünme, hem davranış biçimlerinin hem de varoluş biçimlerinin kadın-erkek ikiliği içinde birbirini tamamlayarak karşılaşmasını hedeflemektedir. Eş deyişle, bu ikilik toplumun devamlılığı için gereken bir karşılıklık olarak maddi ihtiyaçları temin etme halinin de adıdır. Bu nedenle varlığı kadın için olumsuz görülen toplumsal cinsiyet rolleri, kadın-erkek arasında sağladığı karşılıklı fayda nedeniyle kadın hareketlerinin beklediği değişim gerçekleşmeden devamlılığını sürdürmektedir.

Her iki cinsiyet de özgürleşme adına bir takım politikaların getirdiği yeniliklere maruz kalmıştır ancak sonuçta, kadınlar için beklenen değişim elde edilememiştir. "Cinsel eşitsizlik sosyo-ekonomik tabakalaşmanın öyle bir dayanağı olmuştur ki, onu ayakta tutan patriarkayla karşı karşıya gelmeden sınıf hâkimiyetine saldırılamaz." (Coontz vd., 1992, s.59) Patriyarka ile cinsel eşitsizliğin arasındaki sıkı bağ, üretim ilişkilerinin toplumsal ilişkiler ve toplumsal sınıflar üzerindeki belirleyici rolünün etkisiyle ortaya çıkmaktadır.

Tüketim kültürü ve gelişmiş kapitalizmin bir ürünü olarak, çalışma hayatı modern toplumların ayrılmaz bir parçası olduğu için, çalışma hayatı; emek, para, tüketim vb. kapitalist kavramlar ile belirlenen toplum modeli öncesinden beri var olan patriyarka ile işbirliği içine girerek, kadınları erkeklerden iki kere daha aşağı bir konuma koymaktadır. Sonuçta, patriyarkanın yaptığı sömürde, kadınlar için ortak, özgül ve temel bir ezilmişlik durumu ortaya çıkmaktadır.

“-Ortak ezilmişlikleridir, çünkü bütün evli kadınlar için geçerlidir

-Özgül ezilmişlikleridir, çünkü eviçi hizmetlerini karşılıksız yerine getirme yükümlülüğüne yalnızca kadınlar maruz kalırlar

-Temel ezilmişlikleridir, çünkü kadınlar ‘dışarıda’ çalıştıklarında bile, bundan doğan sınıf aidiyetleri kadın olarak sömürülmeleri tarafından koşullanır.” (Delphy, 1992, s. 89)

Toplumun birbirine bağlı bulunan üyeleri kadın veya erkek olsun, sınıfsal konumunu ilk olarak ailede kazanmaktadır. Erkek egemen bir toplumda aile reisi babanın sınıfı, çocukların ve annenin de sınıfını belirlerken, okumuş kadın veya okumuş erkek, istihdam olanaklarını arttırdığı düzeyde babasının sınıfından daha yüksek bir konuma yerleşebilmektedir. Sınıf değişiminde eğitim bir imkânken ancak istihdam ile birleştirildiğinde sınıfsal bir veri haline gelebilmektedir. Bu duruma, kadının ve erkeğin sınıflaşması, sınıf atlaması ve sınıfa ait olması bakımından eşit olduğu, ancak o sınıfa ait hakları elde etme veya o hakların verdiği imkânları yaşarken geleneklerin engellemesi nedeniyle eşitsiz oldukları eklenmelidir.

Ayrıca, “toplum sınıflara bölünmüştür ve kadınlar da bu sınıfların dışında değildir. Dolayısıyla da, bu kadınların her birinin kaderi ait olduğu sınıf ve toplumsal kategoriye ait diğer kadın ve erkeklerinkine bağlıdır.” (Lenin vd., s. 462’den aktaran Delphy, 1999, s. 45) Kadının toplum tarafından erkeğe ‘bağımlı’ olarak tanımlanmış konumu nedeniyle, ailesinin veya aile reisi erkeğin bağlı olduğu konum her ne ise kadının sınıfsal konumu da ona bağlı olarak şekillenmektedir. Hatta iddia edilebilir ki, kadının orta sınıftayken üst sınıftan biri ile evlenmesi veya üst sınıftayken orta sınıftan biri ile evlenmesi, kadının sınıfının değişiminde bir etken olmaktadır. Bu durum, kadının evli değilken ‘babaya’, evliyken de eşine bağlı olması ve baba veya kocanın sınıfı ne ise ona tabi olması anlamına gelmektedir. Aynı şekilde, içinde bulunduğu sınıfsal konumdan kaynaklanan yaşam şekli de aynı sınıfsal konumu paylaşan kadın ve erkeklerin toplamdaki edimlerinden etkilenerken, kadını erkeğe bağımlılıktan ve sınıfının diğer üyelerine bağılılıktan dolayı, iki

kere, özgün bireysel seçimlerinden ve kaderinden uzaklaştıran bir etken olarak hayatına yansımaktadır.

“Erkeklik, egemen bir konum olarak, kadınlıktan farklılaşarak kurulurken ve erkekler arasındaki hiyerarşi kadınlığa mesafeye göre belirlenirken, kadınlık, kendini ‘erkek olmayan’ olarak değil, ‘cahil olmayan’, ‘iffetsiz olmayan’, ‘bedensel olmayan’ gibi, başka kadınlardan ayıran farklarla kurar.” (Bora, 2005, s. 47) Kadınlık ve Erkeklik, bu nedenle, birbirine simetrik biçimde kurulmazlar ve asimetrinin gerisinde, cinsiyetler arasındaki eşitsizlik vardır. Cahil, iffetsiz, bedensel olan kadına atfedilmiş sıfatlar olduklarından erkekler bunun dışına çıktıkları oranda erkekliklerini ‘gerçekleştirmektedirler’. Burada kadının bilgili, iffetli, iyi gibi olumlu sıfatlarla değil de, olumsuz sıfatların bir değillemesi ile tanımlandığı da gözden kaçırılmamalıdır.

Erkeğin kadın üzerindeki patriarkaya dayalı olan tahakkümü, sınıflar arasındaki hegemonyanın dayattığı tahakkümle birleşince kadın için ‘bağımlı ve ikincil’ olma durumunu kuvvetlendirmektedir. Ancak eğitim ve istihdam ile sınırlı bir şekilde aşılabilen bu tahakküm, kadın hareketleri ile tam olarak aşılması planlanmış ise de, gündelik hayat içinde gerçekleşen yaşama biçimi, bunun tam olarak aşılamadığını göstermektedir. Sınıf kavramı, erkek-erkek ve kadın-erkek arasındaki varlığı kadar, kadın-kadın arasındaki varlığını sürmedeye devam etmektedir. Bu nedenle kadının eşitlik ve özgürlük için verdiği mücadele, sadece statüsel olmasının yanında sınıfsal bir mücadele de olmak durumundadır. Hegemonik ayrımın yer aldığı her türlü toplumsal dinamiğe karşı durmaya çalışan feminizmin cinsiyet söylemlerinin değişimine ön ayak olması olumlu bir gelişmeyken, bu değişimlerin feminizmin hedeflediği şekilde hızlı olmaması ve kadınlara halen beklenen imkânların sağlanamamış olması, olumsuz bir yön olarak görülmektedir.

3.1.4. Değişen Toplumsal Cinsiyet Söylemleri

Cinsiyet kavramı biyolojik farklılıklar dışında toplumsal roller ile belirlenmiş ve tanımlanmıştır. Cinsiyet kavramının, toplumsal yaşam içerisinde toplumun beklentileri ile anlamı derinleştirilmiştir. “Cinsiyet doğal değildir; yapılandırılmıştır. Toplumsal cinsiyet söylemleri ve pratikleri tarafından doğallaştırılmıştır. Erkekler ve kadınlar arasındaki biyolojik farklılıklar, toplumsal cinsiyet söylemleri ve pratikleri aracılığıyla kategorik farklılıklara dönüştürülür.” (Connell, 1998, s. 35) Bu söylemler,

toplumun kabul ettiği normlar çerçevesinde şekillenir. Toplumsal olan her şey cinsiyetleri ayıran ve belirleyen ideolojik kavramlar ve bağlamlar ile doludur. Bu nedenle, cinsiyetsiz bir birey tanımı toplum için geçersizdir. “Normali ve normal olmayanı da psikoloji, sosyoloji ve kriminoloji gibi akademik kurumlar belirler. İktidar bilgiyi kullanarak, öznelere yaratır; akıllı-deli, suçlu-suçsuz, sağlıklı-sağlıksız.” (Tahincioğlu, 2001, s. 40) Toplumun meşru saydığı sınırlara göre yapılmış tanımlar olarak bakılması gereken bu zıtlıklar, bireyin toplumsal konumunu göstermesi bakımından çok önemlidir. Çünkü kimliksiz birey toplumda var olamaz. Vasıfsız bir birey toplumda anlamsız ve bağlamsız kalır. Aslında bu durum kadınların başında bir erkek olmadan kimliksiz olarak tanımlanmasını da açıklamaktadır. Erkek-erkeklik toplumda var olan bir kimlik iken, kadın-kadınlık erkeksiz var olmayan bir kimlik kategorisidir. Bu nedenle kadın tek başına tanımlanmaz. Bunun yerine bağlı olduğu aile kurumunun başı olan erkek ile anılır ve tanımlanır.

Toplumsal düzen kişiyi hayatının her alanında önceden belirlenmiş bir alan içinde kalmaya zorlamaktadır. Bu alanın içinde kalmak da, kişinin toplum tarafından kabul edilebilirliğini arttırır. Bütün mesele toplumun bireyi kabul edilebilecek bir yerde konumlandırmasıdır. Ancak birey cinsiyetini doğuştan belirleyemediği için, toplumsal cinsiyet kimliği toplum tarafından doğumla hemen belirlenmiş olur. Toplumun biyolojik farklılıklara yaklaşımı da bu kişinin yaşayacağı dünyayı sınırlandırır/şekillendirir. Ancak “kadınlar temeldir, yerleri doldurulamaz; bu yüzden başka toplumsal gruplarla aynı şekilde sömürülemezler.” (Mitchell, 2006, s.1) Bu nedenle, kapitalizmin kadınlara uyguladığı sömürü stratejisi, diğer toplumsal gruplara uyguladığından farklı olmak zorundadır. Bunu, kadının toplumda bulunduğu özel durum gerektirmektedir.

Feminist hareketin dışında, sosyal psikolojik bir sorun olarak açıklanabilecek olan kadınların özgür kalmak için ‘erkek gibi olmaya çalışması’, kadının toplumsal olarak ezilmeye karşı koyma yollarından biridir. Ancak burada kişinin kendi olarak var olmasını engelleyen bir tutum söz konusu olduğundan, bu süreç toplumsal olarak bireylerin kendine özgüllüklerini kaybetmelerine de neden olmaktadır. Kadının kamusal alanda kadın olarak var olmasına engel teşkil eden bu durum, aynı zamanda kadının kamusal alandaki görünürlüğünü engellemeye katkı sağlamaktadır. Çünkü kadın kamusal alanda erkek gibi göründükçe, kadınlığından uzaklaşmakta, kadın varlığı *erkek gibi* olmasıyla yine erkeğe bağlanmış olmaktadır. Bu durumda kamusal alanda görünecek olan yine erkektir, erkekliktir, *kadın veya kadınlık değil*.

“Özel/kamusal alan ayrımı, tam da bu çerçevede ortaya çıkar: doğaya ait olan kadının doğalın alanı olan özel alana yerleştirilmesi, kültürün/sivil toplumun yaratıcısı ve sahibi olan erkeğin ise sivil toplumun alanı olarak yüceltilen kamusal alana yerleştirilmesi” (Tahincioğlu, 2011, s. 59) toplumsal alanların en başından bölünmesi anlamına gelmektedir. Kamusal/özel ayrımı, kadın/erkek ayrımı ile eş değer olarak algılanmıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri, toplumsal iş bölümünün bu şekilde gerçekleştirilmiş olmasıdır. Tabi burada, bu iş bölümü biçiminin kadın ve erkek arasındaki fiziksel farklılıklardan kaynaklandığı ifade edilmelidir. İlk sebep biyolojik farklılıklar da olsa, toplumsal alana giren her konu sosyal değerler ile şekillenmektedir. İş bölümü insan doğasını toplumsal yükümlülüklerle belirginleştirdiği kimlik kategorilerini politiklaştırmıştır.

Politik özellikler kazanan alanlar ve kimlikler arası ilişkiler, toplumsal değerlerin alanlar arasındaki paylaşımını da gerektirmiştir. “Özel alan ahlaki değerlerin, fedakârlığın, duyguların alanıyken, kamusal alan rasyonel aklın, adalet ve eşitlik ilkelerinin alanı. Bu ayrım, aynı zamanda birincinin doğanın ve denetlenmesi gerekenin, ikincinin de kültürün yani denetleyenin alanı olarak kurulmasına yol açar. Kadınlar, otomatik olarak ve hiyerarşik bir şekilde, erkeklerin altına ve denetimine sokulmuş olunur.” (Davidoff, 2002, s.4’den aktaran Tahincioğlu, 2011, s. 61) Politik olarak denetlenen ve denetleyenin varlığı bir köle-efendi ilişkisine benzetilmekle birlikte, burada esas sorgulanması gereken, neden kadının denetlenmeye ve erkeğin de kadını denetlemeye ihtiyaç duyduğudur. Bir yandan toplumsal denetimin bir ihtiyaç olup olmadığı da tartışılması gereken bir konudur.

Toplumsal iş bölümü ve denetim sonucu ortaya çıkmış olan kamusal ve özel alan ayrımı, kişiler arası alanda ortaya çıkan ahlaki değerleri düzenleyen bir ayrımdır. Bu ayrım, alanlar içinde ve dışında vuku bulmakta olan politik süreçlerin de belirlenmesini sağlar. “Özel alanda temellenmiş olan ve söylenmesi zor sayılan, yasaklanmış her şeyin bir kez itiraf edilince niçin kamusal, siyasi ve bilinebilir bir nitelik kazandığını açıklayan işte budur. Bir anlamda, feminist hareketin sloganı olan ‘Kişisel olan politiktir,’ mahrem alandaki hâkimiyet ilişkilerinin iktidar ilişkilerine dönüştürüldüğü sürece dikkatleri çekmekle kamusal alana çıkışa ve şeffaflığa yönelik harekete katkıda bulunur.” (Göle, 2011, s. 38) Kadının kamusal alanda görünür hale gelmesi için, mahrem alan içinde gerçekleşen olayların kamuya ilanı, özel sorunların toplum tarafından bilinen siyasal sorunlar haline gelmesini sağlamaktadır. Feminizimin, ‘kişisel olan politiktir’ sloganı,

kadınların özel deneyimlerinin kişilerin anlatımı sayesinde oluşturulan tarihçelerle tespitini ve bu deneyimlerin toplumsal bir veri olarak görünür ve kullanılabilir hale gelmesini de sağlamıştır.

Özel ve kamusal alanın değişimi modernitenin geleneği ters yüz etmesi ile gerçekleşmiştir. Bu öyle bir değişimdir ki, mahrem olanın kamusal alandaki teşhiri modernite tarafından özellikle desteklenen bir durum halini almıştır. Bu anlamda modernite feminist hareketlerin gelişimine ön ayak olmuştur. Mahremin kamusal alana taşınmasındaki ahlaki değerleri kendine özgü yeni değerlerle açıklayan modernite, Türkiye’de İslami temellere dayanan ahlak anlayışının tersinin doğruluğunu iddia ederek kendine toplumda yer edinmeye çalışmıştır. “Mutlak gerçeğin herkesi bağlayan değil bireysel bir vicdan meselesi olduğuna ilişkin modern Batılı varsayıma karşılık İslam bireye yaşamı rehberlik etmek ve onu Tanrı’ya teslim etmek suretiyle cemaate öncelik tanır. Ayrıca örtünme, cemaatin önceliğini sembolize eder; yasaklanan, mahrem olan nefis ve cinselliğin özelin sınırları içinde hapsedilmesini ve kamunun gözlerinden korunmayı ifade eder.” (Göle, 2011, s. 38) Göle’nin de belirttiği gibi, cinselliğin özel alana hapsedilmesi, özel alanın İslam ve gelenek tarafından korunan bir değer olduğunu göstermektedir.

Namusun cinsellikle ilgili olduğunu göz önünde bulundurursak, geleneksel ile modernin karşılaşmasında, cinselliği gizlemek namus göstergesi sayılırken, cinselliği ön planda yaşamak kınanacak bir değer olarak görülmüştür. “Namus, toplumdaki her bireyin bir başkasını denetlemek için kullandığı araçlardan biri olarak şekillenir. Öyle ki, şehirli kadınların erkeklerle sürekli kol kola gezmeleri köylü kadınlar tarafından eleştirilip yargılanmıştır.” (Kalav, 2012, s. 160) Gelenekseli temsil eden köylü kadınlar kendi değerleri çerçevesindeki namus anlayışını şehirli kadınları eleştirerek göstermiştir. Saklı bir değer olarak namus, köylü kadınlar için İslam ve geleneğin bir göstergesi olan cemaatler veya küçük topluluk birimleri için kıymetlidir. Değerini yitirmemesi için namus mahrem alanda saklı tutulmaya çalışılsa da, moderniteyi yaşam tarzının temeline koyan kent yaşamı için sıkı sıkıya bir denetim söz konusu değildir. Kalabalık nüfus, geniş kamusal alan vs. gibi kentlere has özellikler nedeniyle, kamusal ve mahrem alanda değerlerin değişimi/yitimini hızlandırmaktadır.

Kamusal ve özel alan arasındaki sınırların esnemesi sadece kadınların durumunu değil, aynı zamanda erkeklerin durumunu da değiştirmiştir. Erkeklik, toplumda kadından farklı tanımlar ve beklentilerle karşılanan toplumsal bir roldür. ‘Kadınlar, duygusal,

edilgen, güçsüz ve öteki varlık konumuna yerleştirilirken erkekler cesur, akıllı özne ve güçlü varlıklardır. Erkeklik imgesi ile güç arasında içselleştirilmiş boyutta güçlü bir ilişki yatmaktadır. Fiziksel, cinsel ya da maddi yönlerden güçsüz erkek önemsiz erkektir. Tüm bu tanımlamalar kadın ve erkeğin ‘doğal’ yapısı olarak sunulur.’ (Özkan, 2009, s. 117) Erkeğin ruhsal âlemle ve akılla özdeşleşmesinin bir sonucu olarak feminist düşüncede de kadının doğayla özdeşleştirildiği iddiası, kadın-erkek doğası arasındaki ayrımı ortaya koymak maksadını taşımaktadır. Erkeğin sert, dayanıklı, dışa dönük olarak algılanması hem doğasından hem de ona dair toplumsal olarak atfedilmiş kodlardan kaynaklanmaktadır. Burada erkeklik rolüne dair güdülen bir imaj politikası olduğu da hatırlatılmalıdır. Çünkü her kimlik doğallık kadar toplumsallığı da içermekte ve bu nedenle politik bir imaj halini de almaktadır.

Doğu ve Batı olarak genellenen geleneksel-modern arasındaki çekişme, kimlikler üzerinde güdülen toplumsal politikayı da şekillendirmektedir. Doğu’ya özgü erkekliğin bir örneği olarak Türkiye’de erkek, baba-kardeş-oğul-arkadaş-müdavim-taraftar-çalışan gibi çeşitli toplumsal roller içinde bulunmaktadır. Bu roller, toplumsal olarak inşa edilmektedir. Türk kültürüne uygun bir şekilde, kadınlardan ve erkeklerden beklenen genel geçer rollerin dışında, yerelliklerden de payını alan cinsiyet rolleri, kadın ve erkek bakımından özel olarak gelişmektedir. Buradan toplumsal cinsiyetin evrensel değerler kadar yerel değerler çerçevesinde ortaya çıktığı anlaşılmalıdır. Örneğin Türk kültürüne özgü erkek kimliğinin aşamaları olarak, Türkiye’de erkek kimliğinin oluşumunda Selek’in saptamasıyla; “sünnet, askerlik, iş bulma ve evlilik” aşamaları büyük önem taşımaktadır.” (Selek, 2006, s. 222) Bununla beraber kadınların yaşamı da aile/çocuk doğurma, evlilik, iş bulma ve yaşlılık gibi erkeklerin yaşamına benzer aşamalardan geçmektedir. Ayrıca toplumsal değerlerin aktif bir dağıtım aracı olarak Türkiye’de erkek ve kadın kimliğinin oluşumunda medyanın da etkisi göz ardı edilmemelidir. ‘Medya, kullandığı dil ve söylemler aracılığı ile ideolojinin bir takım değer, rol ve statü kalıplarının toplumsal yaşama aktarılmasında aracı olmaktadır.’ (Talinçiler, 2009, s. 58) Zaten kitle iletişim araçlarının kültürel ve ahlaki değerlerin dağıtımında toplumsal bir ortak payda olma durumu, kimliklerin oluşumunda her zaman önemli bir unsur olmasını sağlamıştır.

Erkek kimliğini bağlayan değerler ile kadın kimliğini toplumsal olarak bağlayan değerler farklıdır. Erkek güç, güçlü olma sembollerini askerlik, iş bulma ve aile kurma deneyimleri ile yaşama katılmanın aracı olarak kullanmaktadır. Erkeğin sorumluluk

bilinci, gerçekçi ve akıllı olmak ile özdeşleştirdiği kendilik bilincini mitleştirdiğini söylemek pek de yanlış olmaz. Erkeklik miti, masallar, hikâyeler ve filmlerle övülürken; güçlü olma ve koruma gibi unsurların yalnızca erkek bedeninde somutlaşmasına neden olmuştur. “Çocukken annesi tarafından ‘paşam’ diye sevilen çocuk, sadece devletin ‘düşmanına’ karşı değil, başta karısı, kızı, kız kardeşi ve annesi olmak üzere, ‘namusuna’ el süren herkese karşı *savaşmayı öğrenir.*” (Selek, 2006, s. 228) Akıl, gerçekçilik, iktidar vb. unsurların namus ile özdeşleştirildiği erkekte oluşan/oluşturulan ‘namus’ kavramı, kendi bedeninden çok sorumlu bulunduğu kadınlara ait olarak tanımlanmaktadır. Hâlbuki erkeğin kendi bedenine ait bir namus ve iffet de(öz saygı) Türk geleneklerinde kadının namusu kadar ön planda olan bir değerdir. Ancak, namus kavramsal alanının daralması sonucu zamanla öncelikli olarak kadına atfedilir hale gelmiştir.

Türk kadını düşünüldüğünde, ‘namus’ gibi bir kavramın toplumsal olarak en bağlayıcı unsur olduğu görülür. Türk kadını için ‘namus’ olgusu ise diğer Batılı hemcinslerinden farklı bir parametre olarak kimliklerini şekillendirmektedir. Namus dini bir olgu olduğu kadar kültürel bir olgu olarak da Türk toplumunda yerini almıştır. Doğu değerlerinin en temel belirleyicisi namus, cinselliğin saflığı anlamında (Tahincioğlu, 2011, s. 77) kullanılmaktadır. İnsanın erdemli yanına dair olanın tanımlanmasında kullanılan şeref ve temiz ahlak gibi kavramlarla bağlantılandırılan namus kavramı, toplumun vicdani yönüne işaret ederek toplumsal kuralların oluşumuna etki etmektedir. Namus hem kadın hem de erkek için kullanılabilen bir kavramdır. Erkek için dürüst, doğru ve şerefli anlamlarında kullanılırken kadın için cinsel ahlaka karşı tutumundaki durumu belirten bir ifade olarak dilimizde yer almaktadır. Namus kavramı ilk olarak kadına ait bir kavram olarak algılanmaktadır. Kadın ve namus arasındaki bağıntı dildeki kullanımından yola çıkılarak anlaşılabilir. “Gündelik dilde kullanılan ‘namuslu kadın’ ifadesinin bize çağrıştırdığı ilk anlam, kadının cinsel ahlak kurallarına bağlılığıdır.” (Ecevitoğlu, 2012, s. 305) Kadın cinselliğinin saflığı, soyun takibi için gereken bir unsurdur. Geleneksel ataerkilliğin kadın cinselliğini denetlemesinin en büyük sebebi budur. Bu saflık kadının erkek üzerindeki haklarını ve erkeğin kadın üzerindeki haklarını belirler. Kadın ve erkek arasındaki ilişki özel/mahrem alan olarak kabul edilir. Bu mahrem alanda kadın ve erkeğin birbiri üzerindeki hakkı, mahrem sayılan değerler tarafından şekillenir. Bunlar, kadınlık hakkı, kocalık hakkı adı altında kişiler arası ilişkileri düzenleyen bir adalet sistemini temsil etmektedir.

“Özel alan, sadakat/ihanet, aşk/romantizm, cinsel zevk, duygusal destek ve mahremiyet gibi modern değerler aracılığıyla düzenlenmekte ve bu değerler aynı zamanda toplumu düzenlemede kullanılan modern cinsel ahlaka ilişkin söylemsel alanın bileşenlerine denk gelmekte.” (Tahincioğlu, 2011, ss. 74-75) Toplumsal cinsiyeti bağlayan değerler, cinsel ahlakın alanına girer. Cinsel ahlak ise toplumların kendine özgü inanışları ve gelenekleri çerçevesinde sınırlandırılır. Türkiye’de cinsel ahlak, Doğu’nun ve Batı’nın kültürel değerlerinin sentezine dayanan bir şekilde desenlenmiştir. Türkiye’de erkekliği ve kadınlığı ahlaki olarak koruyan haklar, bu kimliklerin oluşumunda da etkindir. Türkiye’de cinsel ahlak ise Doğu’lu bir kültür olarak İslami değerlerin etkisinde kalmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile bazı haklar elde eden kadınların, sınıfsal olmaktan ziyade statüsel değerlerde değişiklik yaşadıkları hatırlanmalıdır. Cumhuriyet sonrası kadınlar arasındaki esas farklılık eğitim gören kesimin sahip olduğu statü farklılığıdır. Farklı sınıfların dini ve ahlaki değerleri, kendi sınıflarına özgü bir kültürel bağlam çerçevesinde yaşamaları ile belirlenmektedir. Kültürel bağlam kişinin kimliğini inşa eder. Kimliğin inşa edilme süreci Bourdieu’ye göre, kişinin habitusu tarafından belirlenir. “Habitus, kelimenin kendisinden de anlaşılacağı üzere, edinilen bir şeydir, bedende daimi, kalıcı yatkinlikler biçiminde cisimleşmiştir. Dolayısıyla habitus kavramı bize bir tarihselliğe gönderme yaptığını durmaksızın hatırlatır, bireysel tarihle bağlantılı bir tarihselliğe...” (Bourdieu, 2016, s. 162) Habitus, kişilerin sosyal alanlarının kendilerine kazandırdıkları sayesinde bulundukları konuma uygun eylemler gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Bir alan olarak kişinin kimliğini kazandığı ve gösterdiği yerdir habitus. Kişinin kendi kişisel tarihinde kazandıkları sayesinde, hayatı yaşama pratiğinde yaptığı seçimlerin her birisi habitus tarafından belirlenir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rollerinin gelişiminde, Türkiye’de bulunan kişilerin kimlik kazanma sürecini etkileyen değerler Türkiye’nin kültürel özelliklerine uygun olmak zorundadır.

İçinde yaşadığımız toplumun sınırları erkekler tarafından belirlenmiş gibi görünmektedir. Söz hakkı genellikle erkeklerde olduğu için tanımlar, kavramlar ve değerler erilin dünyasından çıkmıştır. ‘Birçok feminist kuramcı gibi Gilman da, erkek duyarlılığının yıkıcı olmasına karşılık, kadının olumlu duyarlılığının yumuşak karakterinden dolayı kadın merkezli daha doğrusu anne merkezli bir dünyanın’ (Öztürk, 2011, s. 83) daha farklı görüneceğini ifade etmektedir. Kadının veya erkeğin merkeze alındığı tek taraflı bakış açısı bir diğerini dışlayacağı için, merkeze ikisinden birini değil, ikisinin beraberliğinden ortaya çıkan bir birliği koymak, gerçeği algılayanın daha

bütünlüklü ve adaletli bir yolu gibi görünmektedir. Bu yolun denenmesi hiçbir tarafın dışlanmasına sebep olmayacağı için de eşitlikçi bir tutumun da sergilenmesini sağlar. Toplumsal cinsiyeti ve söylemlerini anlamak açısından, her iki cinsiyetin de katkısının bulunduğu aileyi as-üst ilişkileri dâhilinde tanımlamak kadar, bu ilişkilerin doğal (olması gereken) nitelikleri ile anlamlandırmaya çalışmak, toplumsal cinsiyete dair yapılan eleştirilerin özünü oluşturmakla beraber bu eleştirilerin yapıldığı eşitsiz durumlara çözüm getirmekte faydalı olabilir.

3.1.5. Queer Hakkında Temel Tartışmalar

Heteroseksizm karşıtı duruş olan Queer, cinsel ideoloji üzerindeki erkek tahakkümünün ancak bu şekilde kırılabileceğini ifade eden Batı menşeli bir hareketin adıdır. Heteroseksist bakış açısının temelinde yatan erkeğin iktidarı, kadının toplumsal konumunda belirleyici olduğu kadar, postmodern dönemde ortaya çıkan farklı cinsel kimlikler için de belirleyici olmuştur. “Patriarka/ataerkillik; çoğul ve dağınık direnişlerle ve yapı-bozumuyla sınırları ihlal edilip istikrarsızlaştırılan kimlikler arasında dolanarak, sarsılmaya çalışılan cinsiyetçiliği ve heteroseksizmi, *her seferinde yeniden besleyecek güçte bir toplumsal ilişkiler bütünüdür.*” (Savran, 2009, s. 241) Patriarka erkeğin hegemonyasına destek verirken, kadının bu hegemonyaya tabii oluşu oranında toplum tarafından onaylanması, feministlerce eleştirilmiştir. Erkeğin hegemonyasına dayalı eylemlerin ve anlamların, toplumun bütün kurumları içinde yeniden üretimi, o toplumdaki değişimi yavaşlatan bir unsur olmaktadır. Bu nedenle yön verilmeye çalışılan değişime bir ivme kazandırmak amacıyla cinsler arası geçişliliği bir çözüm olarak gören radikal bir yaklaşımla, eşcinsellerin kendi varlıklarına dair yaptıkları savunuyu, ilk başlarda olmamakla birlikte günümüzde ataerkilliği yıkararak cinsler arası eşitliği getirmesi beklenen bir hareket olmuştur.

Heteroseksizmin hegemonyasına karşı duran Queer içinde yapılan çalışmalar, “...bize başka bir yerin fantezisini değil, hegemonik sistemlerin mevcut alternatiflerini tahayyül etmenin bir yöntemini sunar” (Halberstam, 2013, s. 129) diyerek mevcut sisteme ve değerlere karşı tam bir alternatif hayat tarzı benimsemek için, mevcut bütün değerler, Queer tarafından baş aşağı çevrilmiştir. Çünkü, tahakküm sadece kişilerarası alanda değil, aynı zamanda hayata dair değerlerin ve değerlendirmelerin de üzerinde baskı kurmaktadır. Bu nedenle heteroseksist görüşün ‘normal’ olarak nitelendirdiği birçok

değer, Queer savunucuları tarafından değersiz sayılmaktadır. Alternatif bir hayat tahayyülünde, mevcut olana yeni bir yorum getirmek için, bulunanı ters çevirmekle gerçekleştirilen bir hayat tarzı tasviri bulunmaktadır. Bu nedenle, Queer teorisyenlerinin mevcut olan değerleri yeniden yorumlama veya olanı tersine çevirme eğilimleri, onların mevcut duruma karşı duruşunun bir sonucudur. “Heteronormatif sağduyu başarının ilerleme, sermaye biriktirme, aile, etik davranış ve umut ile denkleştirilmesine yol açar. Diğer madun, Queer ya da karşı-hegemonik sağduyu biçimleri, başarısızlığın uyumsuzluk, antikapitalist pratikler, üretken olmayan hayat tarzları, olumsuzluk ve eleştiri ile ilişkilendirilmesini sağlar.” (Halberstam, 2013, s. 129) Hegemonya karşıtı Queer’in, kapitalizmin kazanma ve ilerleme sanatına karşılık, kaybetmeyi bir sanat haline getirmesi ve toplumda anormal sayılmanın kendi kimlikleri için olumlu bir şey olduğunu düşünceleri, onların karşı duruşunun bir sonucudur ancak kaybetmeyi kabul etmeleri bakımından eleştirilmesi gereken bir durumdur. Çünkü karşı duruşun kendini ‘kaybetme’ ile manifeste etmesi, heteroseksist sistemin Queer hakkındaki düşüncesini onaylamak anlamına gelmektedir. Burada Guy Hocquenghem’in *Capitalism, The Family and The Anus* (1993, s. 94) isimli çalışmasındaki benzetmesi, Queer’in kaybetmeyi bir sanata dönüştürme nedenini açıklar niteliktedir: “kapitalizm, eşcinselleri başarıyı yakalayamamış normal insanlara dönüştürür. Aynı işçi sınıfını, orta sınıfın bir yanılısamasına dönüştürdüğü gibi.” Kapitalizmin normalleştirme eğilimi; her şeyi alıp kendine mal etme, modalaştırma, uç noktaları görünmezleştirme, farklılıkları aynılaştırma şeklinde kendini gösterir. Bu nedenle, eşcinselliği de herhangi bir şey gibi ele alması, kapitalizmin LGBTT bireyler üzerindeki hegemonyasını gizlemekte kullandığı bir stratejidir. Heteroseksist-LGBTT kişiler arasındaki çekişme, zamanında çok şiddetli bir şekilde gerçekleşmiş olan işçi sınıfı-orta sınıf çekişmesine benzetilirken, işçi sınıfının yaşadığı yenilginin LGBTT görüş taraftarlarınca yaşanma beklentisi, bir tahmin olmaktan ötede, gerçekleşmekte olanın özeti niteliğindedir.

Cinsler arası geçişlilik sağlamak adına eşcinsellere bir cinsiyet davranışı yakıştırmak, toplumsal görevleri ikili olarak, kadın ve erkeğin üzerine yakıştıran biyolojist yaklaşımın bir sonucudur. Toplum tarafından yapılandırılmış olan cinsiyet kimlikleri, biyolojik temelleri aşan toplumsal değerlerle bir kadına ve erkeğe uygun sayılan bir biçimi öngörmektedir. “Doğallaştırılmış bir toplumsal cinsiyet kimliği ile doğal olduğu varsayılan cinsellik biçimleri özdeşleştirilmektedir. Her durumda kaçınılmazmışçasına, eşcinsel erkeklere ‘kadınsılık’, lezbiyenlere ‘erkeksilik’ atfedilmesi bu doğallaştırmanın

sonucudur.” (Savran, 2009, s. 243) Cinsiyet farklılıklarının doğallaştırılması bu yeni cinsiyet durumunun ahlaki olarak doğal karşılanması için yapılmış bir benzetmedir. Yoksa kadın erkeğin görevlerini erkek de kadının görevlerini yerine getirdiğinde, görev bakımından kadın erkeğe veya erkek de kadına benzemiş ancak biyolojik olarak yine de değişmemiş olur. Kadın ve erkeğin birbirine benzerliği bir cinsiyetin diğer bir cinsiyet kimliği ile yer değiştirmesine neden olmaz. Biyolojik farklılıkların ortaya çıkarttığı toplumsal rollere bürünmek, kadını erkek, erkeği de kadın yapmaya yetmemektedir. Söz konusu olan cinsellik boyutunda gerçekleşince bile roller ve kimlikler değişmiş olmamaktadır. Çünkü erkek kadının kadın da erkeğin görevlerini yerine getirdiğinde toplumsal rollerin başka cinsiyet üzerinde yeniden üretimine sebep olur. Bu nedenle Queer, bilinen bütün cinsel kimliklerinin bireylere yüklediği yükümlülük ve şablonları reddetme yönünde radikal bir sivil hareket olma eğilimindedir.

Cinsel tercih farklılığı ve cinsel kimlik arasında fark vardır. Cinsiyet kimliği; “kişinin kendi bedeni ve benliğini belli bir cinsiyet içinde algılayışıdır.” (Yüksel, 2010, s. 79) Cinsel tercih ise, cinsel kimlikle ilgili olmaktan çok, kişinin kendi şahsi arzu ve isteklerine bağlı olduğundan, her ne kadar kamusal yapılandırmaların etkisi bulunsun da, şahsi bir seçimdir. Kişi cinsel kimliği arkasında sakladığı, farklı cinsel tercihleri bulunabilir veya cinsel tercihi cinsel kimliği ile görünür halde yaşamayı seçebilir. Cinsel tercihler, toplum önünde görünür olmak zorunda olmadığından, cinsel kimlik bağlayıcı bir unsur değildir. Ancak farklı tercihler söz konusu olduğunda yaşanan zorluklar bakımından cinsel kimlik cinsel tercihleri bağlayıcıdır.

Biyolojizm ilk başlarda heteroseksist bir yaklaşımın kullandığı bir kavram iken, zamanla eşcinsel kimliğe sahip kesim tarafından da kullanılan bir kavram haline gelir. Cinsel tercihindeki farklılığı doğallaştırma yoluna giden erkeğin bu duruşu, hegemonya sahibi erkekliğe karşı bir duruş olarak algılanamaz. Aksine tercih farklılığını bir özür olarak göstermek, erken dönemde eşcinsel erkeklerin toplum tarafından kabul edilme çabalarına işaret etmektedir. Erkek eşcinselliğinin kendini doğallaştırma ve böylece ahlaki değerlere kendi varlıklarını kabul ettirme çabası, kendi iktidarlarını bırakma pahasına toplumda var olma istekleriyle örtüşmektedir. Kadınlar ise eşcinselliklerine dair bir açıklama yapmaya erkeklere oranla daha az ihtiyaç duymaktadırlar. Çünkü kadın eşcinselliği, kadını ‘kadın olma’ durumundan dışarı çıkarmamaktadır. Kadın heteroseksist veya lezbiyen bir kadın olsun, toplumun edilgin taraf olmakla tanımladığı ve yükümlendirdiği kişidir. Bu nedenle, “erkek ‘doğuştan öyle’ kadın ise toplumsal

rolünü reddetme nedeniyle eşcinsel olduğu iddiasını taşımaktadır.” (Savran, 2009, s. 249) Kadın için bir iktidar sorunu olmayan cinsellik, bu nedenle eşcinselliğe dönüştüğünde toplumlar tarafından tehlikeli görülmemiştir. Özetle, cinsiyet, cinsellik ve cinsiyet kimlikleri hakkındaki esas sorun bir iktidar sorunudur; cinsiyetin/cinsel tercihlerin değişmesi veya bunun ahlaki bir tehdit olması toplum için ikinci planda kalan bir problemdir.

“...kadın eşcinseller genellikle daha orta ve üst sınıflarda ve erkek eşcinsellere oranla daha nadir olarak açığa çıkmaktadır.... Daha alt sınıftan kadınların kendi yaşamları ve kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmamaları... zorla evlendirilmeleri,” (Öz, 2006, s. 200) gibi unsurlar, kadın eşcinselliğinin ancak belli bir sınıf içinde eyleme dönüşme olanağı bulduğunu göstermektedir. Kadın eşcinselliğinin sınıfa bağlı değişimi, kadının toplumsal cinsiyet anlayışı içinde bulunduğu konuma ait tahakküm dinamikleri tarafından belirlendiğini göstermektedir. Kadın, bir kadinken de iktidar sahibi olmadığından, kendi olarak görüldüğü, kendi olmak dışında bir şeyin dışına çıkarılmadığı, diğer bir deyişle, görece daha ‘özgür’ olduğu sınıflar içerisinde farklı cinsel tercih deneyimleri yaşayabilmektedir.

Lezbiyen çiftlerle ilgili birçok tür tanımlaması yapılmakla beraber, ilk akla gelen örnek butch-femme lezbiyen çiftidir. Lezbiyen çiftlerde ‘butch’ erkek tarafı temsil ederken, ‘femme’ pasif/kadınsı tarafı temsil etmektedir. Böyle çiftler arasında belirgin bir pasif-aktif ayrımı gözlemlenirken, butch lezbiyenin, ataerkilliği yeniden üretmesi sorunu, femme olan taraf üzerinde tahakküm kurması Queer feministlerce eleştirilmiştir. “...*Queer*’in postmodern saltanatında, *fem(me)* yeniden, bir başka tür cinsiyet belasının imleyeni olarak ortaya çıkıyor. *Butch* ya da onun kız kardeşi *drag queen* gibi okunabilir bir cinsiyet ihlalinin icracısı olarak değil, ama okunabilirliğin kendisine ihanet olarak. *Fem(me)*, ‘normal’ görünerek, ‘normal’ beklentilere olmadık bir anda yumrukla cevap verir- normallliği normal olmamayla işgal eder.” (Duggan, Mchugh, 2013, ss. 315-316) Normal görünümü altında Femme, normal olana isyanını, normal görüntüsü içinde saklar. Ancak butch tıpkı drag queen gibi, biyolojik cinsiyeti kadın olmasına rağmen, erkek gibi görünmekte veya erkeğin tavırlarına benzeyen bir tavra bürünmektedir. Bu nedenle Butch’ın eşcinselliği daha görünürdür. Butch’ın isyanını keşfetmek için onun tavırlarına veya dış görüşüne şahit olmak yeterlidir.

Butch karakterin, erkekliği taklit etmenin ötesine geçmesi ve erkekçe tahakküm kurmasıyla sonuçlanan lezbiyen ilişkilerde, heteroseksist ilişkilere benzeyen sorunların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle, günümüzde androjen/cinsiyetsiz görünümlü lezbiyen karakterlere ilgi artmıştır. Bilinen toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkmak gibi bir amacı olan eşcinselliğin, aynı kalıp tavırları sergilemeleri, kendi içlerindeki kalıp yargıları kırmamış olmaktan kaynaklanmaktadır. LGBTT bireylerin, üzerine yapılan birçok araştırmadan hareketle, gay, lezbiyen veya transgender kişiler arasında net bir ayırım yapmak, bireylerin hayat tarzlarını tam olarak kategorize etmek mümkün olmamakla birlikte, çiftler arasında aktif-pasif olma durumu bakımından bir iktidar çekişmesinin tahakküm kurma arzusuyla paralellik arz etmesi, sorunun cinsel tercihlerden ziyade, insanın içinde bulunan baskı kurma güdüsüyle ilgili olduğunu göstermektedir. “Cinsellik kadının kendisi için değil, kadının erkeğe hizmeti olarak sunulmaktadır. Kadınların kendine yer bulamadığı ve yasal, ekonomik, sosyal öğelerle erkeğe bağlandığı bu tablonun içinde, erkeği, sosyal, ekonomik, cinsel anlamda tümüyle dışarıda bırakan kadın eşcinselliğinin kendini var etmesi ne derece mümkündür?” (Öz, 2006, s. 200) Ataerkilliğin iktidar kurma aygıtlarını sarsmaması bakımından görmezden gelinebilen lezbiyenlik ile ilgili benzer bir durum Türkiye’de de söz konusudur. Tarih boyunca lezbiyenlerle ilgili asıl kaygı, cinsellikleriyle ilgili olmaktan çok, erkeklerin toplumsal konumlarına, ayrıcalıklarına göz diktikleri düşünüldüğünde ortaya çıkmıştır. Kadınlar erkek gibi giyinip, saçını erkek gibi kestirip, kadınsı özelliklerini bir kenara bıraktıkları zaman bu bir sorun olarak algılanmış ve erkek mesleklerine girdikleri zaman da cezalandırılmışlardır.

Kadın ve erkeklik adıyla kurulan toplumsal cinsiyet, ikili bir düzen olması bakımından Michel Foucault ve Judith Butler tarafından da eleştirilirken, buna karşı çıkmak için kullanılan çoklu cinsiyet düzeni⁷, feminizmin hedeflediği kadın kimliğinin özgürleşmesinde ne kadar faydalı olmuştur? Bu sorun toplumsal düzenin yıkılması ve yeni bir düzenin başka türlü baskılarla ortaya çıkmasına sebep olmuş mudur? Bununla beraber, cinsiyete çoklu bir nitelik kazandırmak baskı olarak insanların üzerinde kurulduğu iddia edilen cinsiyet rollerinin baskı mekanizması olmasına engel olmuş mudur? Bu soruların cevabını bulmak, toplumsal cinsiyet hakkında yapılan post-modern tartışmaları ve pratiği eleştirmek açısından önemlidir.

⁷ Farklı cinsiyet kategorilerini bir arada yaşamakla oluşturulması istenen düzen.

Toplumsal cinsiyet sadece bedeni değil insanın psikolojisini de belirleyen bir kategoridir. Biyolojik olduğu kadar psikolojik bir bağlama sahiptir. Çünkü cinsellik bedenın şekli veya organları kadar ruhsal/duygusal sorunlarını ve duruşlarını da ilgilendirmektedir. Cinsiyeti beden, bedeni de iktidarın belirlemesine karşı çıkan bir toplumsal cinsiyet eleştirisi, Foucault açısından öznenin oluşum sürecini iktidarın baskısından özgürleştirmesi bakımından gereklidir. Foucault'ya göre, cinsellik ve bedenın her türlü cinsel arzusu, iktidar tarafından denetlenmeye ve her türlü sapkınlık veya meşru cinsellik, bilim tarafından kategorik hale getirilerek belirlenmeye ve sınırları çizilmeye çalışılmıştır. “Foucault'a göre bu dönemde cinselliğe ilişkin dört iktidar ve bilgi mekanizması vardır: Kadın bedenlerinin histerikleştirilmesi, çocuk cinselliğinin eğitime dâhil edilmesi, doğurganlık davranışının toplumsallaştırılması ve sapkın hazların psikiyatrilendirilmesi. Modern çağda cinsellik üretimini oluşturan bu faktörler, iktidarın yayılmasını amaçlar.” (Akgündüz, 2013, s.7)

Yasakları ortadan kaldırmak iktidar erkinin bir aygıt olarak çalışmasına ne derece engel olmaktadır? Bu sorunun kaynağı, ortadan kalkan yasaklar sonucunda kurulan yeni düzenin yeni bir baskı biçimi oluşturmak zorunda olması nedeniyle yeniden ortaya çıkmaktadır. Bir yandan düzen denilen şeyin bir yasaklar ve emirler bütünü olduğu hatırlandığında, her sistemin eninde sonunda bir sınır belirleyeceği aşikârdır. Değiştirilen şartlar sonucunda ortaya çıkan yeni düzen, eskisine göre ne kadar yararlıdır, işte esas mesele burada yatmaktadır. Bir iktidar eleştirisi, iktidarı kökten yok etmek üzerine gidemeyeceği için, iktidarın değişen hallerine karar veren yeni bir mekanizmayı toplumsal bir dinamik haline getirmekle, toplumsal değerlerin değişimini sağladığına ve böylece hakların savunusunu yaptığına inanmaktadır. Her yeni hareket, bir başka iktidar aygıtını ön plana çıkarmaktayken, Queer ‘merkezsizlik ve çeşitlilik’ savunusuyla ideolojik iktidar aygıtlarını yıkmayı hedeflemektedir. Bu nedenle Judith Butler, toplumsal cinsiyet dendiği zaman belirlenmiş bir cinsiyet kimliği tanımlamamaktadır. Bir tanım yerine tanımsızlığı; daha çok performansa dayalı eylemler tanımlayarak, kimlikler alanı değil, bir ‘eylemler alanına’ dikkat çekmektedir. Butler, “[T]oplumsal cinsiyet niteliklerinin dışavurumsal değil de performatif olmalarının, bu niteliklerin ifade ettikleri, dışavurdurdukları veya ortaya koydukları söylenen kimliği aslında fiilen oluşturdukları anlamına geldiğini” söyler. (Aktaran Ulusay, 2011, s. 14) Eylemlerinin oluşturduğu bir hayat tarzı sonucunda kimliklerinin oluştukları konusunda ısrar eden Butler, ‘Cinsiyet Belası’ adlı kitabında, bu eylemlerinin meşruiyet çerçevesince tanımlanmış hayatın

dışında kaldığını, ancak bu çerçevenin onları da kapsayacak şekilde genişletilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Kısaca söylemek gerekirse, meşru iktidar odaklarınca tanımlanan kadın-erkek ikiliğinin kırılarak, bu kimliklere gay, lezbiyen, transgender gibi diğer kadın-erkek arasında geçişlilikle ortaya çıkan tüm kimlik olasılıklarının da eklenmesi gerektiğini söylemektedir. “Cinsiyet açısından bu şu anlama gelir: Sadece cinsiyetin nasıl kurulduğunu, doğallaştırıldığını ve ön varsayım olarak kurulduğunu göstermek yetmez, aynı zamanda ikili cinsiyet sistemine karşı çıkıldığı, kategorilerin tutarlılıklarının sorgulandığı, cinsiyetin toplumsal yaşamının değişime ve dönüşüme açık kılındığı anların da izini sürmek gerekir.” (Butler, 2018, 216) Cinsiyet yaşamında değişimin varlığını saptamakla kalmayan Butler, aynı zamanda ataerkillik söylemin değişime ve dönüşüme açık hale gelmesini ön gören bir sav sunmaktadır. Ataerkilliğin yıkılarak cinsiyete dair anlayışın böylesine geniş bir ufka sahip olması için, zaman ve çeşitli dinamiklerin bu kimliklerin alanını oluşturması adına birlikte çalışmaları gerekmektedir. Bunun ne kadar zaman alacağı ise Butler tarafından da bilinmemektedir.

Performansa dayalı bir cinsiyet kimliği oluşumundan yana olan Butler’ın böyle bir sonuca ulaşmasını sağlayan Fransız feminist Julia Kristeva’nın, Butler’dan ayrılan önemli bir görüşü bulunmaktadır: Kadın’a, kadının iktidarına ve Yazınına duyulan inancın abartıldığını söyleyerek eleştiren ve Butler’dan daha yumuşak bir üsluba sahip olan Kristeva için dört cinsiyet tanımı bulunmaktadır. “Erkeğin dişiliği ve erkekliği, kadının dişiliği ve erkekliği. Psikanalizin bir işlevi de tekilliklerin rahatça var olacakları bir insanlık adına farklılıkları bulmak.” (Kristeva, 2011, 185’den aktaran Özkazanç, 2015, s.64)’ Tekilliklerin varlığı, çoğulluklar içinde yok olmadan ve indirgenmeden gerçekleşebilmektedir. Bu nedenle iki düşünürün de bu konuda aynı görüşte olduğunu görmek mümkündür. “...Kristeva ile Butler’ın indirgenemez tekillik merkezli bir insanlık ve yaralanabilirlik kavrayışı ile bunun gerektirdiği türden bir toplumsallık, bağlılık ve dayanışma fikrinde ortaklaştığını söyleyebiliriz.” (Özkazanç, 2015, s.64) Tekillik tehlikesinin farkında olan Kristeva ve Butler, çeşitlilikten kaynaklanan birçokluğu savunarak, insanlığı ulaştırmak istedikleri çok-merkezli bir yapıda, daha sağlam ve özgün bireylere yaşama alanının açılması için çaba göstermişlerdir.

Hem Kristeva’nın hem de Butler’ın ortak meselesi, yaşadıkları toplumu, her türlü cinsiyet kimliği için daha yaşanabilir bir hale getirmek ve diğer bir deyişle herkesin kendi

gibi olmasını sağlamaya çalışmaktansa, herkesi olduğu gibi bırakmaktır. Mevcut ahlaki düzenin dışında bir yaşamın mümkün olduğu düşüncesini ilk düşünenler, Kristeva ve Butler değildir elbette ve bu konuda son da olmayacaklardır. Toplum içi kadar dışının da bir yerlerde, bir şekilde var olduğunu görmek her zaman mümkündür. Toplumda var olma biçimlerinin, iktidar odağı ile yakınlık ve uzaklık ilişkisini kuramsallaştıran birçok kuramcı, alternatif yaşam biçimlerinin birçok iktidar odağınca dışlandığını tespit etmekte gecikmemişlerdir. Bununla beraber bu ‘farklılaşma stratejilerinin’ bir kuramını da kurmuşlardır. Butler ve Kristeva’nın farklı cinsiyet kimliklerini anlamlı bir cinsiyet kimliği kategorisi olarak tanımlama çabası, Queer olarak bilinen teorinin de geliştirilmesinde öncül olmuştur.

“Kendini öteki olarak canlandırma gibi basit ve kısa bir deneyim hem benlik algısını hem de onun dönüşümü yoluyla davranışı dönüştürüyor.” (Fine, 2011, s. 35) Farklı bir benlik algısı sayesinde, mevcut kalıp yargıların dışına çıkmak, kişinin kendini ve toplumu olduğundan farklı tanımlamasına sebep olmaktadır. Kişi kendi olarak veya olmayarak, içinde bulunduğu değerlerin bir devamı olma özelliğini koruduğunda toplumsal tarafından korunur hale gelir. Ancak toplumsal değerlerin dışında başka değerlerin peşine düştüğünde, toplumsalın sert ve değiştirilemez yüzüyle karşı karşıya kalmaktadır. Yine de, toplumsal değerlerin tıpkı insanlar gibi yaşayan değerler olduğuna duyulan inanç, onların dönüştürülebilir ve değiştirilebilir olduğunu gözler önüne sermektedir.

Queer toplumsal olarak öncesi de olan bir kavramdır. Tarihte ilk olarak günümüzde ortaya çıkmış olduğunu iddia etmek, tarihsel bir hata olur. Önceden var olan farklı birçok cinsel kimliğin, kendi yaşam tarzlarını kurmak ve yaşam için bir alan açma istekleri nedeniyle Queer, toplumsalın değişebilir bir esnekliğe sahip olduğu inancından hareketle ortaya çıkmıştır. “...bireyselleşme ilkesi olarak cinselliğin işlevi, (onun) tekil cinsel kimlikler üretme rolü... Cinselliğin otonom(özerk) bir alan olarak modern yorumu ve tekil cinsel kimliklerin arasındaki bağ” (Halperin, 2013, s. 94) bireysel alanın farklılaşması ve Queer’in heteronormatif değerleri yeniden ele almasına yol açmıştır. Queer’in farklı oluşu, sadece yeni bir şey söylemesinde değil, aynı zamanda yeni bir şey istemesindedir: iktidar aygıtının tahakkümüne karşı farklı cinsel kategorilerini tanıtır kılmak. Farklı cinsel kategoriler sayesinde otonom(özerk) alanlar oluşturarak, kendi adına hareket etme ve kendi değerlerini belirleme özgürlüğüne sahip olmak isteyen LGBTT bireyler, aklın sınırlarını belirleyen modern sonrası postmodern dönemde, akıldışı değerlerin toplumsallaşmasını sağlamak yönünde öncülük etmektedirler.

Queer'in feminizm üzerindeki dönüştürücü etkisi, kadın kimliğini görünür kılmak amacıyla yola çıkan ilk feministlerin, kendi başlattıkları hareketin orijini olma özelliğini kaybettiklerini göstermektedir. Bu bir yandan başlattıkları hareketin başarılı olduğunu gösterirken, bir yandan kendilerini merkezin dışında bulmaları, kendi başlattıkları eşitlikçilik ve çok merkezlilik söylemlerine uygun düşmektedir. Bir kadın iktidarı kurma çabası gütmeyen feminizmlerin çoğu, bugün geldikleri noktanın bir başarı olduğunu düşünmektedir. Ancak erkek iktidarına karşı kendi iktidarlarını kurma çabasında olan bir feminist anlayış, merkezsizleşmiş Queer feminizmini başarısız sayabilir.

3.1.6. Yeni Cinsel Kimlikler ve Sinema

Heteroseksizm, farklı cinsiyetler arasındaki cinsel belirginliği savunan, egemen erkeklik söylemini destekleyen bir görüştür. Erkek egemenliği (Patriarka), güç olarak erkeği kabul ederken, zayıflığı kadına atfetmekte bir sakınca görmemektedir. Erkeğin güçlü, kadının zayıf bir cins olarak tasvir edilişi sinemada da yankısını bulmuş ve hatta erkeğin gücünü fantastik bir dünya tasviriyle birleştirmiş, olası yeni evrenlerin de güçlü kahramanı yine erkek karakter olmuştur. Sinemada, kadının zayıflığı ve erkeğin biyolojik gücünden kaynaklı koruyan kollayan otorite sahibi kişi konumunda bulunduğu, 'fantastik süper kahraman' söylemini, hegemonik erkeklik söyleminin bir sonucu olarak görmek mümkündür. Bu söylem nedeniyle, filmlerdeki kurtaranlar genellikle erkek, kurtarılanlar ise genellikle kadın olmuştur. *Zorro*/1998, *Kaptan Amerika/Captain America*/1990, *Yarasa* *Adam/Batman*/1989, *Süpermen/Superman*/1978, *Örümcek Adam/Spiderman*/1969 ile Hollywood'da başlayan fantastik süper kahramanların macerası, kahramanlar ve hikâyeler açısından çeşitlenerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Bunlara örnek vermek gerekirse; ilki 1948 yılında çekilen Spencer Gordon, Bennet Thomas Carr'in yönetmenliğini yaptığı *Süpermen* isimli film, uzaydan gelen ve dünyayı kurtaran güçlü adam karakterini konu almıştır. 1938'de ABD'de ilki yayınlanan aynı isimli çizgi romandan sinemaya uyarlanan ve çekildiği ilk tarihten bu yana toplam on filmlik bir maceraya konu olan *Süpermen*, '80'li yılların başında feminist hareketin bir sonucu olarak, 1984 yılında *Supergirl/Süper kadın* filmi ile fantastik bir kadın kahraman da ortaya koymuştur. Bu filmde güçlü kadının erkeği kurtardığı, süper kadın kahramanın yine kadın bir düşmana karşı savaştığı görülmektedir. Ancak *Süpermen* serisinde kadın kahraman söylemi uzun soluklu olmamıştır. Tekrar bilinen erkek kahraman söylemine,

erkeğin kadını kurtardığı süper kahraman hikayesine geri dönmüştür. Önemli bir Amerikan kültürel ikonu olan *Süpermen*'in konu olduğu filmler Hollywood'da halen çekilmekte, toplumsal cinsiyet anlayışı nedeniyle üretilmiş 'güçlü kahraman erkek ve zayıf, kurtarılmaya muhtaç kadın' söylemi popüler sinema ikonlarıyla üretilmeye devam edilmektedir.

Özellikle örnekleri popüler sinemada görülen fantastik süper kahramanlar 2000 sonrası dönemde daha da farklılaşmış ve teknolojik gelişimlerle bu kahramanların özellikleri teknolojik cihazlarla güçlenmiştir. *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *Demir Adam/İronman* (John Favreau, 2008), *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), *Yenilmezler/The Avengers* (Joss Whedon, 2012) yanlarındaki süper kadın kahramanlarla beraber, teknolojiyle güçlenmiş fantastik süper kahramanların kötü güçlerle olan mücadelesini konu alan filmlerdendir. Erkek karakterlerin yanlarında bulunan kadın karakterlere rağmen, şiddet ve suç odaklı olan bu filmler, yine de erkek tahakkümü söyleminden uzaklaşamamıştır. Bu ve benzeri filmlerde eril bir dünya tasviri verilmekte ve kadınlar yine yardımcı rollerde bulunmaktadır. Bu gibi filmlerde kadınların atfedilmiş toplumsal cinsiyet rolüne uygun tasvir edildiği, cinselliğinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir.

Kadınların başrolünü oynadığı, *Süper Kadın/Supergirl* (Jeannot Szwarc, 1984), *Kedi Kadın/Catwoman* (Pitof, 2004), *Elektra* (Rob Bowman, 2005) vb. filmlerde, fantastik kadın başkahraman, fantastik erkek başkahramanların yanında yardımcı olarak rol aldıkları filmlerdeki gibi, yine 'seksi ve cazibeli' bir şekilde tasvir edilmiş ve kadına atfedilmiş toplumsal cinsiyet rolünü olumlamışlardır. Toplumsal cinsiyet rolüne bir eleştiri oluşturabilecek ve yine başkarakterleri süper bir kadın kahraman olan ve aslında toplumsal eleştiri yapması yönüyle bir tür anti-kahramana örnek oluşturan *Tank Girl* (Rachel Talalay, 1995) isimli film ise gişede beklenen başarıyı gösterememiştir. İlginç bir şekilde film eleştirmenleri, bunun nedeninin film içindeki iki kadın karakterin (*Tank Girl* ve *Jet Girl*'in) *feminist söylemleri* olduğunu ifade etmiştir. Feminist eleştiri yapan ve erkeklere muhtaç olmayan bu karakterler, kendine özgü ve erkek tahakkümünü kabul etmeyen özgür ruhlu, güçlü kadın portresi çizmektedir. Filmdeki iki kadın karakter, filmin sonunda dünyayı eril/kapitalist tahakkümden kurtarmışlardır. Filmin maddi başarısızlığının, filmin sonunda herkesi ezen ve sömüren, bencil bir erkek düşmana karşı yaptıkları mücadeleyi kazanmalarının, popüler sinemanın mevcut sistemi olumlama ve toplumsal cinsiyet rollerini kabul *et-tir-me* anlayışına ters düşmesinden kaynaklandığını

söylemek mümkündür. Hegemonik erkek söylemine karşı duran bu feminist film, erkek egemen topluma getirilen eleştirilerin bir parçası olmuştur.

Queer'e sinema açısından bakıldığında, 1934'te Jean Cocteau'nun *Le Sang D'un Poete/Şairin Kanı* isimli filmi ile gay imajının farklı imgelem içinde beyaz perdeye yansması, ilk Queer film örneği olarak kabul edilebilir. Daha sonra avant-garde ya da underground/yeraltı kültürü çerçevesinde karşılaşılan örnekleri, bir 'Queer' sinema tanımı içinde toplamak zordur. Ancak bu filmlerde farklı cinsel kimlikler bir komedi unsuru olarak işlenmediği için, bu filmlerin Queer sinemasını öncellediğini iddia etmek mümkündür. Toplumsal bir tabu olarak görülen eşcinsellik sinemada çeşitli sebeplerden sansüre uğramıştır. Ancak 1960'larda "ABD'de sansürün görece yumuşamaya başlaması, tartışma yaratan Britanya yapımı iki filmin gösterilmesine olanak sağlar: her ikisi de 1961 yapımı olan *Bir Tadım Bal* (*A Taste of Honey*, Tony Richardson) ve *Victim* (Basil Dearden, 1961).’ (Ulusay, 2011, s. 8) *Bir Tadım Bal* filmindeki baş karakterlerden biri kimse tarafından ilgi ve sevgi görmeyen çirkin ve hamile bir kadın, diğeri de onunla arkadaş olan gay bir adamdır. Film bu gay karakterin 'normal' bir insan olarak yansıtılması konusunda eleştiri almıştır. *Victim/Kurban* isimli 1961 yapımı film ise normal bir evliliği bulunan, yıllarca gay olduğunu gizlemiş ve genç bir işçi adamla cinsellik içermeyen ancak duygusal bir ilişki yaşayan Avukatın, bu ilişkisini ortaya çıkarmakla tehdit edenler ile yasalar arasında kalışını anlatmaktadır. 1967'den önce İngiltere'de eşcinsellik ağır bir suç olarak tanımlandığından, filmdeki karakterlerin ilişkilerinin açığa çıkmaması hayati bir önem taşımaktadır. Film gay karakterlerin yasalar karşısında mazlum bir halde gösterilmesi nedeniyle eleştirilmiş ve gösterime girdiği ülkelerde bu karakterlerin 'ezilen' olması doğru bulunmamıştır çünkü filmde o günün yasalarına karşı çıkan bu karakterlerdir ve izleyici yasaların tarafındadır.

Bir Tadım Bal ve *Kurban* filmlerindeki 1960'lar için erken sayılabilecek bir açık sözlülüğün, mevcut ideolojinin dışına çıkılmasıyla elde edildiği hatırlanırsa, kültürün yeniden üretimine engel teşkil eden ve popüler kültür ideolojisini eleştiren bu iki filmin neden tepki çektiği daha iyi anlaşılmaktadır. Yasaların tek yönlülüğü, ahlaki bir katılık 1960'larda egemen kültürün oluşumunu sağlamakla birlikte, "1960'lar boyunca eşcinseller ve travestiler kovuşturmayla uğradı. Karşı cinsiyetin kıyafetlerini giymek yasaklandı. ...Cinsel kimliğini belirleyecek herhangi bir nesne taşımayanlar tutuklanıyordu. 60'ların sonlarında, feminizmin de etkisiyle politik bir görünürlük kazanmaya başlayan eşcinsel hareket" (Öğüt, 2013, s. 40) kendi içinde ayrışmalar yaşadı.

İnsan hakları, etnisite ve yeni cinsel kimlikler üzerine birçok konuda mevcut sisteme karşı duran gençlik hareketi, 60'ların sonuna doğru meyvelerini toplamaya başlamıştır. 1960'lardaki gençlik hareketinin bir sonucu olarak 1967'de İngiltere'de eşcinsellik yasalarda büyük bir suç sayılmaktan çıkarılmıştır.

1970'ler LGBTT bireyler için hem mücadele hem de özgürleşme yılları olmuştur. 'LGBTT olmanın bir hastalık olmadığı' yönündeki bildiriler ve kitle iletişim araçları tarafından bu bireylerin hayatına dair sorunların sunumu, 'queer' kavramının olumsuz çağrışımlarını yumuşatmakta etkili olmuştur. "Yetmişlerin ortasında, ayrı toplumsal alanlara yönelen lezbiyenler ve gey erkekler, kendi alt kültürlerini oluşturmuşlardır" (Ulusay, 2011, s. 11). Kendileri gibi olmak için kendiliklerine bir yaşam alanı açarken, LGBTT bireyler -daha sonra queer ismiyle anılacak olan- alt kültürlerinin oluşmasını da sağlamışlardır. 1978 yapımı, Eduard Molinaro'nun yönetmenliğini yaptığı *Çılgınlar Kulübü/Le Cage Aux Folles* filmi bu yıllar için dikkat çekici bir örnektir. Bir gece kulübü işleten gay bir çiftin, bir zaman geldiğinde birinin oğlunun aşırı muhafazakâr bir ailenin kızıyla evlenmek istemesi üzerine olayların gelişmesini konu alan film, izleyici tarafından çok ilgi görünce Hollywood tarafından yeniden çekilmiştir. Film aşırı muhafazakârlar ile gayler, drag queenler gibi toplumun en uç noktasındaki karakterleri karşılaştırması bakımından ilginçtir. Toplum içinde bir araya gelmekten çekinen bu iki kesim insanının hasbelkader bir araya geldiğinde ortaya çıkan karmaşayı komik unsurlarla anlatan film, belki de komedi unsurlarının etkisi ile politik söylemini yumuşatmış ve tepki çekmek yerine ilgi görmüştür.

1980'lerde ölümcül bir hastalık olan AIDS nedeniyle, bu hastalıktan etkilenen kesimler bir araya gelerek ortak bir mücadele alanı oluşturmuştur. LGBTT bireyler ve onları destekleyenler, yayılmakta olan AIDS salgınına karşı mücadele etmek için bir araya geldiklerinde, ortaya davranış çeşitliliği bakımından zengin bir topluluk çıkmıştır. Bu topluluğu tanımlamak üzere 'queer' kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Böylece Queer hareketinin ivme kazanması, '80'lerde farklı cinsel kimlikleri içeren birçok filmin yapılmasını sağlamıştır. *Çılgın Dünya/The World According to Garp* isimli 1982 yapımı film, '60'larda, çocuk isteyen ama koca istemeyen bir kadının çocuğunu babasız büyötmeye karar vermesini ve büyötürken karşılaştığı zorlukları anlatmaktadır. Ayrıca film, feminist bir annenin sıra dışı kişiliği nedeniyle farklı bir dünya görüşü çerçevesinde yetişen sıra dışı oğlunun hikayesini anlatmaktadır. Ünlü oyuncuların (Robin Williams, Glenn Close) yer aldığı filmde, LGBTT kimliklere görece daha olumlu bakan film,

komedi unsurlarının da etkisiyle politik söylemini yumuşatmış ve daha kabul edilebilir bir seviyedeki anlatım dili nedeniyle izleyici tarafından ilgi görmüştür.

Türkiye’de ve dünyada “1990’ların ilk yarısında, eşcinselliğin hastalık ve anormali olarak görülmesiyle mücadele eden, tanınma talebi yanında heteroseksizm eleştirisine odaklanan bir eşcinsel hareketi” (Bora, 2017, s. 791) gelişirken, 1990’larda ABD’de AIDS salgınının iyice yayılması, yeni cinsel kimlikleri yaşama deneyiminde olan birçok kişinin bu tehdit altında kalmasına neden olmuş ve buna bağlı bir sinema anlayışı, film endüstrisi içinde yer almıştır. ‘Queer’ ismi ilk 1991 Toronto Festival’inde kullanıma girmiş ve ‘queer’ kelimesinin bilindik aşağılayıcı vurgusuna bir tepki olarak bu kelimeye LGBTT bireyler tarafından sahip çıkılmış ve bu kavram olumlanmaya başlanmıştır. Bu da yeni Queer sinema olarak isimlendirilen bir sinemanın oluşmasında katkı sağlamıştır. “Yeni Queer Sinema, lezbiyen ve gey görüntülerini ve kritik bir noktayı atlatmış film yapımcılarının ilginç bakışını temsil eder.” (Aaron, 2004, s. 3) Yeni Queer sinema, Queer kültürüne has terminolojiyi kullanan, onların sıradanlıklarını ve sıradışlıklarını yansıtan bir sinema olması nedeniyle, bilindik sinema dili kalıplarının dışında, kendine özgü bir dil geliştirme imkânı bulmuştur.

Yeni Queer sinema için öncül sayılan yönetmen Gus Van Sant’ın 1991 yılında çektiği, *Benim Güzel Idaho’m/ My Own Private Idaho* isimli film önemlidir. Filmde, genç ve zengin Steve ile annesini arayan hasta ve fakir Mike’ın sıra dışı arkadaşlıkları anlatılmaktadır. Bu iki genç, her türlü kuralı yok sayarak toplumsal düzeni bozmakta, alkol ve uyuşturucu kullanmaktadır. Bedenlerini hem kadınlara hem de erkeklere satarak hayatlarını devam ettirmektedir. Filmin sonunda zengin genç Steve’a (Keanu Reeves) babasının ölümü ile kalan miras sayesinde çılgın gençlik yaşantısını bir kenara bırakmak ve baba mesleğini devam ettirirken fakir ve hasta olan Mike ise yalnız kaldığından eski hayatına döner. Mike, eskisinden de daha zor durumlara düşer. Burada sorgulanması gereken hem sınıfsal hem de toplumsal cinsiyet açısından iki durum vardır. İlki Steve ikincisi Mike hakkındadır. Steve para ile biseksüel kimliğini ve sıra dışı geçmişini silecek güçtedir. Zengin olduktan sonra, heteroseksüel yaşamına dönmüş olması Steve tarafından doğal karşılanmıştır. Mike ise film boyunca aradığı annesini bulamamıştır ve hastadır, hastalığı şiddetle devam etmektedir. Alkol ve uyuşturucu için bedenini satmaya devam etmektedir. Mike filmin sonunda, hayatını aşırı doz uyuşturucu kullanmaktan kaybeder. Steve, yeni toplumsal cinsiyet kimliğini para ile satın almıştır. Ancak Mike’ın, alt-sınıftan olmasından mı, yoksa kendi isteğinden mi LGBTT kimliğini seçtiği net değildir. Mike,

alt sınıf olarak mı, LGBTT bir birey olarak aşağılanmaktadır? Steve parası olduğu için mi, her türlü cinsel özgürlüğü yaşama hakkına sahiptir? Filmin, ana akım söylemi devam ettirmesi ve LGBTT bir birey olarak yaşamaya devam etmeyi işsizlik veya parasızlık gibi alt-sınıfa ait değerlere bağlaması, Hollywood'un o yıllarda, LGBTT bireyleri nasıl tanımladığını göstermektedir.

Özgürlüklerini kendi bildikleri şekilde ifade etme isteği ile girdikleri mücadele yolunda, kitle iletişim araçları ile kapitalizme eklenmiş olan LGBTT bireylerin mücadelelerini, kazandıkları mı yoksa kaybettikleri mi; sorulmalıdır. Çünkü LGBTT bireyler ana akım kitle iletişim araçlarında kapitalizmin uygun gördüğü şekilde tasvir edilmeye devam edilmektedir. LGBTT bireyler, ana akım sinemada çoğunlukla hasta, sapık, kurban, toplumsal bir tehdit gibi görülen rollerin içinde, bir haz nesnesi veya aşırılıkların bedenlenmiş hali olarak gösterilmektedir. Bu durumda LGBTT bireylerin kendine özgürlüklerini kaybettikleri söylenebilir. O zaman LGBTT bireylerin, kendi gördükleri şekliyle ifade edildiklerini değil, toplumun onları gördüğü şekilde ifade edildiklerini iddia etmek yanlış olmaz. Queer sinema, akımının pastiş, parodi vs. postmodern unsurları yoğunlukla kullandığı özgün sinema dili sayesinde, kendi film stillerini oluşturmuştur. Yeni Queer Sinema'nın özelliklerinden ayrıntılarıyla bahseden Ruby B. Rich (2013) Queer'e özgü bir temsil tarzının ancak '90 sonrası yerleştiğini belirtmektedir: "Bir kuşak, eski ve yeni türlerin eskimiş stilini, yüreğini ve ruhunu, şaşkınlığını ve öfkesini ortaya koyduğu yeni temsil tarzlarıyla dönüştürdü" (Rich, 2013, s. 13). Kendilerine has temsil tarzlarından oluşan bir sinemayı kurmakta, Hollywood'un büyük bütçeli yapımlarının aksine bağımsız ve yabancı sinemanın normal bütçe kısıtlamaları içinde kaldığını belirten Dubowsky, Yeni Queer sinema filmlerini, "lezbiyenlerin ve eşcinsellerin ekranda güçlü, ikonoklastik görüntülerini ortaya koyan, eşsiz bir queer bakış açısına ait eserlerin tesadüfi bir koleksiyonu" şeklinde nitelendirmektedir. (Dubowsky, 2016, s. 51) Queer'in yeni kuşak sinema dili ile kendine özgü bir film dili oluşturduğu düşünülürse, filmlerinin hem içerik hem de biçim farklılığı nedeniyle, ana akım sinemaya bir karşı duruş oluşturmayı başardıkları söylenebilir. Ancak kitle iletişim araçları sadece sinemadan ibaret olmadığı için, diğer iletişim araçlarındaki görünürlükleri halen kapitalist sistemin metalaştırıcı etkisi altındadır. Bu nedenle, Yeni Queer sinemanın kendi içindeki başarısı, Queer taraftarlarının toplum içinde kazandıkları genel bir başarı olarak görülemez. Çünkü "o sinemanın yapımcıları, oyuncular ve izleyicilerinin" (Rich, 2013, s. 13) çoğu Queer'e dâhildir. Yapımcısı, yönetmeni, oyuncusu ve izleyici Queer fikrine dâhil olan bu

bireylerin, kendi söylemini heteronormatif söylem içerisinde ne kadar ön plana çıkardığı tartışmalıdır.

Queer sinemanın ana akım sinemaya karşı politik söylemi, Queer savunucularının LGBTT bireylerin ana akım tarafından içselleştirilmesine karşı çıkmasına neden olmuştur. Queer'i politik bir söylem olarak kabul eden LGBTT bireyler, Queer'in kapitalist sistem ile uzlaşma içinde değil, çatışma halinde olduğunu kabul etmektedir. Ancak yine de kapitalizmin dinamiklerine, her değeri ve kimliği paketleyip satılabilir hale getirerek değersizleştirmesine ve metalaştırmasına karşı duramamışlardır. “Amerikan bağımsız sinemasının Hollywood tarafından metalaştırıldığını,... *queer* kültür ve politikalarının da metalaştığını kaydeden Leung’a göre, *yeni bir Yeni Queer Sinema*, geç kapitalizm ile cinsellik arasındaki karmaşık ilişki, ya da bir başka deyişle, ‘kâr ve haz’ arasındaki ilişki üzerinde durmalıdır.” (Ulusay, 2011, s. 20) Bu bağlamda, Yeni bir queer sinemanın oluşum sürecinde olduğunu ve bu sürecin günümüzde çatışma-uzlaşma dinamikleri çerçevesinde devam ettiğini görmek mümkündür. Çatışma ve uzlaşma dinamiklerinin ivme kazanması sayesinde hegemonik söylem ve cinsiyetçi ideolojilerin sorgulanmasını sağlayan Yeni Queer sinema, LGBTT bireylerin kitle iletişim araçlarındaki söylem biçimlerini zenginleştirmekte ve/veya yoksullaştırmaktadır. Hegemonik söylem içerisinde Yeni Queer sinemasının, LGBTT bireylerin politik söylemlerini ne kadar zenginleştirdiği veya kısıtladığı halen tartışmalı bir konudur.

3.1.7. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Türk Sineması

Türk toplumsal tarihinin bir yansıması olarak Türk Sinemasında kadınların tasviri ve konumlanması da çeşitli sosyolojik veriler içerdiğinden incelenmeye değerdir. Örneğin, Türk Sineması’nda kadınlar ilk başlarda rol almamışlardır. Bu, Müslüman Türk kadınının özel alana ait olarak tanımlanması ve kamusal alanda ‘kadının görünmezliği’ ilkesinden kaynaklanmıştır. Daha sonra gayri müslim kadınlar sinemada yüzünü göstermiştir. Türk Sinemasında ilk kadın karakter Fransızları (bilinçsizce) eleştirmek amacıyla çekilmiş ‘*Mürebbiye*’ (1919) filmindeki, cinselliğini kullanarak erkekleri ayartan bir mürebbiyedir. Bu filmde iki önemli unsur ‘yabancı ve kadın’ unsurları bir araya gelerek, Türk izleyicisinin Batı’lı kültürle yetişmiş kadına yaklaşımı göz önüne serilmiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra Halide Edip Adıvar’ın romanından uyarlanan ‘*Ateşten Gömlek*’te (1923) Bediâ Muvahhit ve Neyire Neyir ilk Türk kadın sinema oyuncusu

olmuşlardır. Bu film Osmanlı kadını ile Cumhuriyet kadını arasındaki farkı ortaya koyan tarihi bir kırılma olarak okunmalıdır. Özel alana ait olan toplumsal alanda görünmez Müslüman Türk kadınından farklı olarak, birçok tepkiyle karşılaşmakla birlikte Cumhuriyet kadınının kamusal alanda görünür hale geldiğinin kanıtıdır.

“Resmi tarihe göre ‘ilk Türk kadın oyuncular’ın giriş yaptığı 1923’ten 1948’e dek uzanan süreçte ve Türk Sinemasının tiyatro egemenliğindeki bu ‘geçiş dönemi’nde Cahide Sonku’yu saymazsak, gerçek anlamda ‘yıldız oyuncular’ göremeyiz.” (Özgüç, 2008, s.3) 1948’e kadar kadınlar daha çok yan rollerde bulunmuştur. Bu yıllarda kadın karakterlerin yerildiği veya onaylandığı birçok film görmek mümkündür. Yerilen kadın tipi genellikle ahlaksız addedilen ve cinselliğini bir güç olarak kullanan femme fatale kadınlardır. Övülen kadınlar ise iffetine ve ailesine sahip çıkan anne/eş vb. kadınlar olmuştur. Türk Sinemasının ilk dönem filmlerindeki kötü kadınlar filmlerin sonunda genellikle cezalandırılmışlar, övülen kadınlar ise mutlu bir son ile ödüllendirilmişlerdir.

1923-1938 yılları tiyatrocular dönemi olarak geçerken bu döneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul’un, ‘Türk seyircisine değerli eserleri tanıtmış olmakla birlikte devşirmecilik ve aktarmacılıkla özgün bir ulusal tiyatro kurulması yolunda büyük bir katkısı olduğu söylenemez.’ (Scagnomillo, 1997, s.43) Batı tiyatro ve sinema anlatı yapısını Türk Sinemasına taşıyan Muhsin Ertuğrul, diğer yönetmenler tarafından da sürdürülecek olan bir Yeşilçam geleneğinin öncüsü olmuştur. *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922) isimli filminde, ‘kötü kadınlar, tutku yüzünden mahvolan küçük kentsoylular, işlenen bir cinayet, yanlış yere suçlanan biri, belleğini yitiren başka biri ve her şeye rağmen mutlu bir son’ (Scagnomillo, 1997, s.43) Bunlar, Yeşilçam’ın ileride kalıp olarak kullanacağı konulardır. Konu ne olursa olsun, Yeşilçam filmlerinde illaki mutlu bir son mevcuttur. Bunca çeşitli olayın sonunda tatlıya bağlanmasının muhtemel sebebi, ticari kaygılar göz önüne alınarak sinemaya gelen seyirciyi memnun edip kalıcı bir seyirci kitlesi oluşturmaktır.

1939-1950 yılları Türk Sinemasında Nijat Özön’ün (1962) deyiimiyle, *geçiş dönemi* olarak adlandırılmıştır. Artık tiyatrocuların sinema üzerindeki etkileri azalırken, Türk yapım şirketleri kendi özgün filmlerini çekme yoluna gitmişlerdir. Bu dönemde, “filmlere tipoloji olarak yaklaşıldığında köy delikanlısı/erkeği; mert, gözü kara, mücadelec, dürüst, yağız ve yiğit iken köy kadını; çileli, masum ve eziktir, babası, ağası, kayın pederi-kayınvalidesi tarafından kötü davranılan kişidir.” (Soykan, 1993, s.34’den aktaran Duyan,

2013) Şehirli Cumhuriyet kadını yeni kimliğiyle cesur, idealist ve aktif bir karaktere büründürülürken, köy kadınının pasif ve ezik bir şekilde tasvir edilmesine dikkat çekerek, sinemasal aktarımda kadın kimliğindeki Cumhuriyet sonrası değişimin kentli kadına has bir durum olarak sergilendiği söylenebilir.

1950'ler Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan bir dönem olmuştur. "Lütfi Akad'ın çektiği 'Kanun Namına' (1952) filmi ile Ayhan Işık yıldız olmuştur." (Yağız, 2009, s. 41) Atıf Yılmaz Kanlı'nın *Feryat* (1951), *Hıçkırık* (Orhan Aksoy, 1953), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957) gibi gişe rekorları kıran filmlerinin ardından (Yağız, 2009, s. 41) Türk Sinemasında *Şoför Nebahat* (Süreyya Duru, 1959) ve *Fosforlu Cevriye* (Aydın Arakon, 1959) gibi filmlerde başroldeki kadın karakterler erkek gibi kadın tiplemesinin bir devamı olarak görülmüştür. Bu da kamusal alanda kadının var olması için 'erkekleşmesi' gerektiği görüşünü kuvvetlendiren bir durum olmuştur.

Erkek-kadın kimlikleri arasındaki geçişliliği anlatan filmlere bakmak gerekirse karşımıza Türk Sineması açısından şöyle bir tablo çıkmaktadır: Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı 1965 yapımlı *Harem'de Dört Kadın* isimli film, lezbiyen bir ilişkiyi beyaz perdeye taşıyan ilk Türk filmi olmuştur. Antalya Altın Portakal Film Festivaline katılan film, izleyicilerin yoğun protestosu ile karşılaşmıştır. Saltanat yanlısı bir Paşa ve bir Jön Türk'ün arasında geçen tartışmalı diyalog, Osmanlı'nın son dönemindeki politik çatışmalarını gösterirken, iktidar elde etme isteği nedeniyle Harem'deki entrikaların da kıskançlık ve cinsellik etrafında dönmesi, o zamanki toplum yapısına dair toplumsal sorgulamayı göstermektedir. 1980 askeri darbesiyle birçok konuda kısıtlama olduğu gibi, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan bu gibi filmlerin yapımına da bir kısıtlama getirilmiştir. Politik ortamın değişmesi ile '90'lardan sonra Türkiye'de, LGBTT rollerini de içine alan daha çok film çekilmiştir.

Türk Sineması için toplumsal cinsiyet konusunda *Tersine Dünya* isimli 1993 yapımı film, 'kadınlarla erkeklerin toplumsal rollerini değiştirmesi sonucunda ne olurdu?' sorusuna cevap arayan ütöpik bir dünya tasvirini anlatması ile ilginç bir çalışma olarak Türk Sinema Tarihi içinde yerini almıştır. 1968 yılında Orhan Kemal'in aynı isimle yayınladığı tefrika romanından uyarlanan filmin, yönetmenliğini ve senaristliğini Ersin Pertan yapmıştır. Filmde kadınların ve erkeklerin kıyafetleri yine toplumsal cinsiyetine uygun olarak tasvir edilmiştir. "Tersine Dünya"da çocuklara erkeklerin baktığını, kadınların normalde erkeklerin yaptığı işlerde çalışıp çokça suç işlediğini ve evin reisi

olduklarını, normalde kadınlara atfedilen birçok değerin erkekler için geçerli olduğunu ve erkeklerin toplumda “namus” simgesi olarak algılandığı filmde görülür. Toplumsal cinsiyet rollerine bir eleştiri olarak kabul edilebilecek bu “tersine dünya algısı ve tasviri”, alkollü bir şekilde gece yarısı eve dönen kadının, kendisini polislerden kurtarmak isteyen kocasına ‘elinin hamuru ile işime karışma!’ demesiyle belirginleşir. Kadınların hüküm sürdüğü anaerkil bir toplum modelini ütopyik bir tasvirle beyaz perdeye taşıyan bu film, kadınlık ve erkeklik rollerini sorgulaması açısından önemlidir. Kadın-erkek zıtlığını/ikiliğini tersinden sorgulayan filmin, ‘kadın-erkek kavgası bitmez dünya tersine de olsa’ şeklinde bir cümle ile bitip mutlu bir sona bağlanmaması, filmin bu zıtlığa bir çözüm aramadığı, bu zıtlıkla dünya düzeninin devam etmekte oluşunu kabul ettiği şeklinde yorumlanabilir.

1960 yılı ve sonrasında Türk Sinemasında aşk konusunu irdeleyen filmler artarken, kadın sorunları da ele alınmıştır. Özellikle kadınları ve sorunlarını anlatan Halit Refiğ’in filmleri bu duruma iyi birer örnektir. Genel olarak odak noktası birey ve bireylerarası ilişkilerdeki sorunlar olan bu filmlerde bir tür cinsellik anlatısı kurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrası kamusal alanda istihdam edilmeye başlanan kadınlar zamanla – savaş sonrası dönemin üzerinden kırk yıl geçtiği düşünülürse- ekonomik özgürlüğe kavuşmuş, bu da kadının cinsel özgürlüğünü de elde etmek için mücadele vermesinde motive edici olmuştur. Türk kadının mücadelesi, Türkiye’de “1980 sonrasında ‘özgür kadın’ ve ‘yeni cinsellik’ kavramlarının gündeme getirilmesine yol açmıştır.” (Kalkan vd., 1988, s. 125)

1980 sonrası Türk Sinemasında kadın, *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984), evli ve mutsuz kadınların özgür bir seçim yaparak sevdikleri erkek ile birleşmelerini anlatan örnekler olarak, Türk Sinemasın kendi cinsel özgürlüğüne karar veren kadın tiplemesine onay vermekle, sinemada kadın tasvirini değiştirmiştir. Kadın, pasif ve boyun eğen değil, aktif ve direnen birey olarak tasvir edilmeye başlandığında aynı çağın erkek tasviri de, bunalımlı bir hale bürünmüştür. 1980’lerin ‘bireyciliği’ ön plana çıkaran filmlerinin kadın ve erkek tasvirleri bakımından ortak yönü belki de hem kadının hem de erkeğin ‘mutluluğu arama’sıdır. “Sinemamıza bireyin girmesi, özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tüm tabuların yıkılışı”na (Evren, 1990, s.7) işaret ederken, Batılı davranış örneklerinin özellikle Türk orta sınıf ailesinin hayatına adapte olduğunu da göstermektedir. Türk Sinemasında içkili aile yemekleri, bar

eğlenceleri, aerobik salonu vb. sahneleri Batı'ya özgü tüketim kültürü özelliklerinin ve yaşam tarzlarının Türk yaşam tarzına girmesine örnek olarak gösterilebilir.

“*Biri ve Diğerleri* (Tunç Başaran, 1986) hayallerindeki aşkı arayan mutsuz bir kadın ve adamın bir gecelik aşkını, *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (Ömer Kavur, 1982), Ayvalık'ta yaşanan, mutlu sona ulaşması imkânsız bir aşk öyküsü anlattı.” (Teksoy, 2007, s. 64) *Göl* (Ömer Kavur, 1982) saplantılı bir erkeğin tutkulu aşkını, *Anayurt Otel*i (Ömer Kavur, 1986) saplantılı bir aşkı bekleyişi anlatırken, Türk Sinemasındaki mutluluğu arama ve bulamama, sonunda aşkı saplantılı bir şekilde bekleme konusuyla bireyin kişisel mutsuzluklarını anlatan örneklerin sayısı artmıştır. Yeni filmler, kadının sinemadaki yerleşmiş ‘iyi kadın, kötü kadın’ kalıplarının dışına çıkılmasını sağlarken, erkek için ‘ulaşılmaz’ kadının, bir hastalığa, diğer bir deyişle saplantıya dönüştürüldüğünü de göstermektedir. Kadın hakkındaki özlük iyi ve mutlak kötü imgesi yıkılırken, erkeklerin kadınlara karşı zayıflıklarının perdeye taşınması, ’80 sinemasının film dili bakımından değiştiğine işaretir.

“Birkaç istisna dışında sinemamızın kadınları iki kesin kalıba dökülmek zorundaydı şimdiye dek: ‘iyi kadın’ ve ‘kötü kadın’... ‘İyi kadın’ saflık ve namus simgesiydi. Genelevde çalışsa bile, ‘vesikalı’ olsa bile, yatağa girmez, bedenini göstermez ve sevdiği erkekle bile öpüşemezdi. ‘Kötü kadın’sa her bakımdan ‘iyi kadın’ın karşı ucunda olmalıydı. Günah ve şehvet simgesi bu ‘kötü kadın’ acı çekemez, sevmeyiz, mutlu olamazdı. Sevişir, soyunur, baştan çıkarır ve aldatırdı.” (Evren, 1990, s. 10)

Türk Sinemasında kadının katıksız iyi, katıksız kötü şeklinde kodlanması, ataerkil Türk toplumunun kadından beklentisini de ortaya koymaktadır. Ataerkil yapıyı düşünerek söylersek, kadının sevme ve sevilme isteği evlilik meşru çatısı altında tutulmuştur. Bununla hedeflenen, sadece kadınların değil, aslında erkeklerin de bu sınır çerçevesinde kalmasıdır. Çünkü kötüye yönelen bir kadının olmadığı yerde, erkek de mevcut yapıya uyarak ‘namus’ olgusuna ters bir arzusun peşine düşemez. Bu anlamda kadının çizilmiş sınırları, erkeğin de sınırlarını belirlemeyi hedeflemekte, kadın tinsel anlamda yüceltildiğinde sadece kendisinin değil aynı zamanda erkeğin de bir erdemi haline gelmektedir. Aynı şekilde kadının yerilmesi, erkeğin zaafını ve yerilmesini de içermektedir. Kötü kadına yönelen erkeğin de hayatı kötüye gitmekte ve mutluluğu,

şefkati, bağışlanmayı yine iyi kadının kollarına dönmekte bulan erkek, tekrar iyiye yöneldiği için filmlerde ödüllendirilmektedir.

1990 sonrası filmlerde kadınlar, cinsiyetlerinin özellikleri ile daha çok görünür olurken, özgür kadının marjinal olarak tasvir edilmesi, Türk Sinemasının ‘özgürlüğü’ yalnızca cinsel özgürlük olarak algıladığını göstermektedir. Geleneğe karşı özgürlük, ahlaki yapıya karşı sergilenen bir duruş ise, ’90 sonrası Türk Sinemasında kadının marjinalleştirilmemesine imkân yoktur. Çünkü genel geçer kurallar içinde yaşayan bir kadın dışındaki her kadın tasviri, toplum tarafından marjinal olarak adlandırılır. Bu bağlamda, 1980’lerin aşk arayışları ve umutsuz aşk hikâyeleri yerini, 1990’larda kendilerini hayalleri ile gerçekler arasındaki bir geçişlilikte bulan, akıl ile akıldışılık arasında duran kadın karakterlerin yarı fantastik hikayelerine bırakmıştır. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992), *Kaçıklık Diploması* (Tunç Başaran, 1998) gibi filmler bu duruma örnektir.

1990 sonrasında Türk Sinemasında kadınlar mutlak iyi veya kötü değildir. Çalışan, belki de ekonomik özgürlüğün verdiği yarı bohem bir hayat ile marjinal ve özgür kadındır. Türk Sinemasının kadına bakışındaki sorun ise, sadece kadının sadece cinsel sorunları ile perdeye yansımış olmasıdır. Türk Sinemasının bu kodlaması, Türk kadının cinsellik dışında bir başka sorunu yokmuş gibi görülmesine de neden olmuştur. Sanki Türk kadınının cinselliği güven altındaysa, Türk kadınının hayatı da mükemmelmış izlenimi oluşturmaktadır. “Kadın filmlerinin kahramanları sorunlu kadınlardır. Bunlar sanki bu ülkede yaşamakta olan kadınlardan farklı bir dünyadandırlar. Kadın, erotizmin odak noktası olarak sunulmuştur.” (Pösteki, 2012, s. 84) Türk kadının genel sorunları, değişen dünyadan kaynaklanan aile yapısı vs. gibi konular sinemaya yansımamıştır. Bununla birlikte genelde şehirli kadınların sorunları anlatıldığı için, bu dönem sinemasında köy kadınlarının tasviri de eksik kalmıştır.

Yönetmenlerin kendi küçük dünyalarına dair bir hikâye anlatmak istemeleri yönetmenlerin kendi tercihleridir. Daha küçük bütçeli, daha dar alanda geçen hikâyelere yer veren filmler, özellikle ‘90’larla yükselişe geçen Türk Bağımsız Sinemasının habercisidir. Türk Sinemasının suç, suçluluk, arka sokaklarda yaşanan marjinal hayatlar, marjinal kadınlar gibi konuları sıklıkla ele alış, Türk sinemasının popülerlikten uzak bir sanatsal dile doğru kaydığını, bir aile sineması yapma kaygısını (1960’lar hatırlanırsa) bir kenara bıraktığını göstermektedir. Örneğin *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999),

Karışık Pizza (Umur Turgay, 1998), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1996), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz, 1993), *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1998) gibi marjinal hayatları anlatan filmler aile ile izlenemeyecekleri gibi, marjinal hayatları konu alan filmlerin sayısındaki artış, Türk Sinemasının sadece marjinal kadınlara değil marjinal erkeklere de ilgisinin arttığının bir göstergesidir.

“2000 sonrası Türk Sineması’nda ‘göreceli de olsa kadınlardan yola çıkan veya onların konumunu sorgulayan filmlerin son dört, beş yılda artmış olması dikkat çekicidir.” (Özkan, 2014, s. 3) *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2005), *Beyza’nın Kadınları* (Mustafa Altıoklar, 2006), sorunlu bir cinselliği olan, psikolojisi bozulmuş kadınları anlatırken *Zeynep’in Sekiz Günü* (Cemal Şan, 2007), kendini düzenli olmaya adanmış bir kadının aşırı düzen ile kendine dünyayı zindan edip daha sonra aşk ile yeniden yaşamın farklı yönlerini keşfetmesini anlatmaktadır. “1980’lerde yükselen kadın filmleri ise 2000’li yıllarda tek tipleşmiş öyküler dışında varlığını sürdürememiştir.” (Yalamaç, 2011, s. 117) Bu filmler sinema literatüründe “kadın filmleri” olarak da isimlendirilmişlerdir. Ancak Türk sinemasında uzun soluklu bir döneme yayılmamışlardır. 2000 sonrası kadın konulu filmlerin sayısının azaldığı görülürken, perdeye yansıyan örneklerin de marjinalleşmiş, genellikle psikolojisi bozuk karakterler olması veya bu karakterlerin varoluşsal bir kaygı ile sürekli arayışta bulunması film karakterlerinin ortak noktasıdır. Ataerkil söylemin dışında bir yerde, bir kadının erkekten bağımsız ‘kendi’ olarak var olduğu bir film göze çarpmamaktadır. Ne yazık ki, “Hukuki anlamda kadın hakları yönünden yaşanan olumlu gelişmeler, toplumsal pratikte uygulanmamakta, pek çok kadın, haklarını kullanamamaktadır. Türk Sineması da istisnalar dışında, toplumsal cinsiyet açısından kadına geleneksel yapının biçtiği rolleri temsil etmeye devam etmektedir.” (Yalamaç, 2011, s. 120) Bu nedenle 2000 sonrası Türk Sinemasında kadınların yine genel olarak sadık eş, iyi bir anne şeklinde tasvir edildiği gözlenmektedir. Kadın tasviri için yıllar geçtikçe Türk Sineması’nda ileriye gidiş değil, başa dönme söz konusudur.

Türk Sinemasına erkek tasvirini anlamak için bakıldığında ortaya çıkan tablo kadın tasvirinde olduğundan biraz farklıdır. Ataerkil toplumun sineması da çoğunluğu erkek yönetmenlerin (ilk başta hiç kadın yönetmen yoktu) elinde gerçekleştirildiğinden, tasvir edilen erkek karakterlerin gerçeğe daha yakın olması normal karşılanacak bir durumdur. Senaryo yazarlığı ve yönetmenliğini bir erkeğin yaptığı filmlerdeki erkek karakterin

canlandırılması ile kadın karakterlerin canlandırılması arasındaki derinlik farkı, sinemaya hâkim olan eril ideolojinin bir sonucudur. Ayrıca, erkeklerin Türk toplumundaki değişen yerini anlamak ve sosyolojik veriler elde etmek amacıyla Türk Sineması'na bakılabilir. Türk Sineması'nda erkeğe dair 1960'lardan başlamak üzere dönem dönem yapılan imaj tanımlarına bakılacak olursa, şöyle bir tablo meydana çıkar:

“1960'lı yılların Kadın melodramlarında erkekler daha çok romantik delikanlı olarak betimlenirken, kusursuz kişilikler değildir. Melodramlarda ve romantik komedilerde erkekler de hasta ya da gözleri görmeyen veya çaresiz şekilde resmedilmişlerdir. 1970'li yıllar ise 'sert erkek' imgesinin yükselişe çıktığı filmlerdir. Bu dönemin filmlerinde çoğunlukla yaşanan iç göç olayı ve bunun sonucunda da gecekondulaşma ve tüm bunların sonucunda yaşanan sorunlar aktarılırken, büyük kentteki yaşamın zorlukları ile yüz yüze gelen, kendilerini aile için feda edebilecek erkek imgeleri hâkimdir. 1970'lerin suç ve suçluluk üstüne filmlerinde de yine bu yapıdaki erkek imgeleri hâkimdir. 1970'li yıllarda erkeklik literatüründe ortaya çıkan en önemli argüman erkeğin de kadın gibi ezildiği ve baskı altında olduğudur.” (Özkan, 2014, s. 135)

1960'ların ruhuna uygun olarak, kadın melodramlarının dramatik kurgusu, hasta, çaresiz erkeklere duyulan merhamet duygusu, yakışıklı jönlere duyulan hayranlık ve aşk duygusu üzerine inşa edilen erkeklik imgesi, hedef kitlesi daha çok aile olan ve hedef kitlesini memnun etmek isteyen ticari bir sinema anlayışının sonucudur. Bundan sonraki on yılda meydana gelen sosyolojik değişimler, iç göç, hızlı şehirleşme vs. ile erkeklik değerleri 'mücadeleci ve sert' çağın ruhuna uygun bir değişim geçirmiştir. Sosyal değişim, çarpık şehirleşmeyi getirirken, şehirde işlenen suç oranını arttırmış ve belki de bu nedenle Türk Sinemasında suça ve suçla mücadeleye yönelmiş sert erkek imajı yükselişe geçmiştir. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Dolandırıcılar Şahı* (Atıf Yılmaz, 1960), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Sokakta Kan Vardı* (Vedat Türkali, 1965) suç temasını işleyen dönem filmlerine örnek iken, *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) emekçilerin hak arayışını anlatan bir örnek olarak, halkın ezilen vicdan ve adalet duygusuna seslenmek amacıyla yapılmıştır. Bu filmlerin amacı, toplumsal değerlerin hatırlatılması, ezilmeye karşı verilen mücadelenin sabır ve birlik gerektirdiği şeklinde mesaj vermektir. Sinemanın kamusal ve özel alandaki değerleri değiştirme ve etkileme mahareti burada gizlidir. Film izleyen hedef kitleye toplu şekilde aynı mesaj aktarılır. Bu mesaj işlendiği toplum ve dönem içinde dolaşıma girer. Sonuçta işlenen konu ister savaş isterse barış olsun, sinema etkili bir mesaj dağıtıcısı olarak işlev görür ve bu mesajı hiçbir izleyicisini ayırt etmeden dağıtır. Ancak bu filmler

düşünüldüğünde, filmlerin sayısı o dönem için az ve izleyici tarafından gördüğü ilgi yetersiz olduğundan bu mesajlar toplumun geneline yayılma imkânı bulamamış, sinema kitlesel mesaj dağıtıcısı olma işlevini tam olarak yerine getirememiştir.

Toplumsal cinsiyetin toplumsal imajının en çok görünür olduğu yer sinema ve tv gibi kitle iletişim araçlarıdır. Bu araçlar sayesinde, kişiler çeşitli imajları hem dağıtmak hem de izlemek için fırsat bulur. İzleyicilerde melodramlara gelen yoğun talep nedeniyle *erkeklerin biçareliği* ilgi görmüştür. Bu durum şöyle de yorumlanabilir; erkek için ‘kırılgan ve biçare’ olmak özellikle Türk toplumu gibi geleneksel toplumlarda oldukça hor görülen bir durumdur. Çünkü geleneksel toplumlarda erkekler arası rekabet ve güç gibi unsurlar değer görmektedir. Ancak izleyicilerin çoğunun kadın olduğu bir sinemada, erkeklerin bu özelliklerinden sıyrılarak romantize edilmesi, kadın izleyicilerin sinemada görmek istediği masalsı anlatı beklentisine cevap vermek içindir.

“Erkek, romantik sinemanın uyuşmaları gereği hoyratlığından vazgeçmek, deyim yerindeyse "salon erkeği" olmak durumundadır; çünkü ancak bu şekilde kadın izleyicinin kalbini kazanabilir. Erkek türlerine döndüğümüzde ise, örneğin vurdulu kırdılı filmlerdeki iyi kalpli kabadayılardan kabul edilebilirliklerine karşın, tarihi kostüm filmlerde öylesine abartılı bir erkeklik anlayışıyla karşılaşırız ki, bu durum Yeşilçam sinemasındaki inandırıcılık sorununu bir kat daha artırır.” (Ulusay, 2004, s. 147)

1960’larda kadın izleyiciyi sinemaya çekmek amacıyla kadın melodramları artarken, erkeklere ‘salon erkeği’ tiplemesi yakıştırmak sinemanın ticari kazanım sağlamak amacına hizmet etmiştir. 1960’larda zayıf ve duygusallaşan erkek imajının, toplumsal buhranlardan kurtuluşu sinemanın masalsı dünyasına kaçmakta bulan izleyici kitlesini oyalayıcı bir özelliği bulunmaktadır. Bir yandan bu imaj, gerçekten de toplumsal değişim sonucu toplumdaki ‘kahraman’ rolünü, yoksulluk, işsizlik ve göç gibi olgular sonucunda kaybeden bir erkek kimliğini ifade etmektedir. *Cici Katibem* (Arşavir Alyanak, 1960), *Bulunmaz Uşak* (Türker İnanoğlu, 1963), *Öp Annenin Elini* (Memduh Ün, 1964), *Cibali Karakolu* (Hulki Saner, 1966) gibi filmler 1960 dönemi Türk sinemasında masalsı atmosfere işaret ederken, erkek kimliğindeki değişimi de örnek gösterilebilir. 1970’lerde toplumsal buhranlara karşı koymak maksadıyla toplumun yaşadığı politik bilinçlenme, toplumsal direnç dinamiğini harekete geçirmiştir. Tam da bu noktada, 1960’ların yerini güçlü ve kahraman erkek rolleri almış ve toplum ‘savaşan ve kurtaran erkek imajı’nı tüketerek politik bir karşı duruşun kitlelere aktarımı

sağlanmıştır. *Komiser Cemil* (Melih Gülgen, 1975), *Yıkılmayan Adam* (Remzi Jöntürk, 1977) gibi sosyal içerikli filmler, 1970’lerdeki toplumsal siyaseti ve toplumun beklentilerini göz önüne seren örnekler olarak sinema tarihinde yerini almıştır.

Sinemada erkeklik, iktidarını 1980 sonrası filmlerde yeniden kaybetmeye başlamıştır. Erkek iktidarının sallandığı, erkeğin gülünç duruma düştüğü çok sayıda film örneği vardır. Bu yıllarda, “...erkek otoritesinin en büyük alanı olan aile, ağırlıklı olarak geleneksel bütünlüğü ve işlevini kaybetmiş, bir takım aksaklıkların ortaya çıktığı bir kurum olarak resmedilmiştir.” (Özkan, 2012, s. 136) Filmlerdeki bu imaj, sosyal gerçekliğin bir parçası olarak, kaybedilen aile değerlerinin de bir örneklemini oluşturur. Neoliberalizmin etkisiyle erkekler yükselen yeni değerler karşısında bocalarken, aile bağları da zayıflamıştır. Bu da Türk toplumunda kültür krizi adı altında incelenmeye alınmış bir durum olup, yurtdışına ve özellikle Batı’ya açılan Türk toplumunun yükselen kapitalizm karşısında aldığı konumu dile getirmektedir. Bireyleşme, yabancılaşma, çarpık kentleşme, göç, işsizlik, vs. gibi birçok sorunu yanında getiren neoliberal politikalar, bu durumun 1990 sonrasında daha da yerleşik bir hal alması ile sonuçlanmıştır.

Sosyal değişimin 1990 sonrasındaki sinemasal anlatımlarına göz atmak gerekirse karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır: “Ülkemizde tartışılmaya başlanan ‘erkeklik bunalımı’, Türk Sinemasına 1990’ların ikinci yarısından itibaren erkekler arası dostluğu ve dayanışmayı vurgulayan filmlerin yükselişe geçmesi şeklinde yansımıştır.” (Okan, 2009, s. 184) Örneğin; *Her şey Çok Güzel Olacak* (Ömer Vargı, 1998), *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998), *Duruşma* (Yalçın Yelence, 1999), *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2003), zayıf, sorunlu, küfür eden erkek rollerinin yer aldığı filmlerdir. Toplum tarafından erkeklerin örnek almasını istediği model güçlü ve cesur erkek modelidir ancak bu filmlerde bu modeldeki erkek tasvirine rastlanmamaktadır. Hegemonik erkeklik, güç ve cesaret gibi değerlere vurgu yapmakta olduğundan dolayı, toplumun erkekten beklediği özellikler, baskın, güçlü ve cesur olmasıdır. Ancak bu durum, ekonomik krizle beraber Türkiye’nin hem sosyal hem de kültürel bir krize girmesinden sonra değişmiş ve erkekliğin ‘erkeklik bunalımı’ diye de ifade edilen bir kültürel krize girmesine neden olmuştur. Bu nedenle ‘90 sonrası filmlerde kırılğan erkek modelleri üzerinden erkeklik tasvirleri de değişime uğramıştır.

Toplumdaki tanımlar değişince film karakterlerinin dramatize edilen özellikleri de değişir. Toplumsal değişim, filmlerde ön plana çıkan karakter özelliklerini belirleyen

bir unsurdur. Özellikle erkek kimliğini zedeleyen ve ‘kahraman’ rollerinin ‘anti-kahraman’a dönüşmesiyle son bulan, 2000 sonrası Türk Sineması, benzer özellikleri stilize etmekten uzak ve gerçekliğe yakın bir şekilde tasvir ederek, sinemasal anlatımın bir tür tarih yazıcılığına dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda 2000 sonrası Türk Sineması erkek kimliği bakımından ele alınırsa, 2000 sonrası filmlerde yer alan erkek karakterlerin daha çok kişisel sorunlarıyla ön plana çıktığı görülür. Bunun arkasında toplumsal bir güven eksikliğinin olduğunu söylemek mümkündür. Türkiye’de işsizliğin artması, kapitalizmin düzenli olarak girdiği krizler ile erkeğin kendini gerçekleştirdiği en önemli alan olan, çalışma hayatındaki olumsuzluklar bu güvensizliğin esas nedenidir. Erkek için güç kaybetmek, ekonomik imkânlarının azalması ile paralel giderken, statü kaybı da erkeğin kamusal hayattaki varlığını ve sarsılmazlığını zedelemektedir. Hegemonik erkeklikten beklenen, çelişiklere girmek yerine imkânsızlıklarla mücadele eden bir modeldir. Ancak bireylerin toplumsal boyuta varmış olan bir kriz ile tek başına mücadele etmesi ne kadar mümkündür? Kriz sonucunda, erkeklerin maddi ve psikolojik gücünün zayıfladığına, statülerini ve belki de özellikle aile içinde saygınlıklarını yitirdiklerine ve bunun sonucunda toplumla uyumsuz hale geldiklerine şahit olmak mümkündür. *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Janjan* (Aydın Sayman, 2007), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007), *Takva* (Özer Kızıltan, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004), *Polis* (Onur Ünlü, 2006), *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002), *Mustafa Hakkında Her şey* (Çağan Irmak, 2003) gibi örnekler çoğaltılabilir. “Anlatılarının merkezinde erkeklerin bulunduğu erkekler arasında ölümüne dostlukların ele alındığı kahramanlarının çoğu kez eylem içinde, aktif bir biçimde resmedildikleri ve genel olarak bir ‘delikanlılık muhabbeti’nin sürüp gittiği bu filmlerle ilgili olarak yukarıda yapılan değerlendirme çelişkili görünebilir. Ancak unutulmamalıdır ki, erkekliğin abartılı halleri onun daha fazla tehdit altında olduğunu gösterir ve bu durum eril olmama korkusuna dayanır.” (Horrocks, 1994, s. 160) Eril olamamak erkeklerin psikolojik sorunlarını veya kişisel eksikliklerini, güçlerini daha çok öne çıkaracak olan ‘erkekçe’ eylemlerini arttırarak gizlemek istediklerini göstermekte ve filmlerdeki ‘abartılı’ erkeklik veya ‘delikanlılık muhabbeti’nin sürekliliğini açıklamaktadır. Erkeklerin psikolojik bunalımı, onların erkekçe güçlerini daha abartılı bir şekilde ifşa etmelerine neden olur.

“...çağdaş kentsel yaşam, kadının toplum içindeki yeri ve rolünü değiştirmeye başlamıştı; kadının çalışma yaşamına katılması, evinin geçimine katkı, aile içi ilişkilerde de yeni yapılanmalara yol açmaktaydı, bu duruma uymakta zorluk çeken erkekler oldu.

Erkek kimliği ile ilgili tanımlamaların gözden geçirilmesi gereğini düşünenler de oldu.” (Güçhan, 1996, ss. 32-33) Bu düşünceden hareketle özellikle son zamanlarda Batı yayıncılık dünyasında erkekler ve erkeklik üzerine yazılan kitaplarda artış olmuştur. Erkeklik krizi toplumun belli kesimlerindeki erkek kimlikleri için geçerlidir. Erkeklik hep korunması ve yeniden onaylanması gereken bir süreçtir. Erkek kimliğine sahip olmak baskıcı bir süreç olduğundan, şiddet içerir ve bu şiddet toplumda en çok da erkeğin kendisini dönmektedir.

Erkeğin rollerine eklenen yeni sorumluluklar, onun yaşamında çeşitli buhranların meydana gelmesi ile son bulmuştur. Özellikle Amerikan sinemasında *Dövüş Kulübu/Fight Club* (David Fincher, 1999), çeşitli sınıflardan gelen erkeklerin kapitalist toplumda kendi olarak var olma mücadelesinin ‘şiddet’ yoluyla sağlanmasına bir örnektir. Filmin ana savunusu, değışen ve değeri değıştiren kapitalizme karşı, bireysel ve özgül karşı duruşların ancak beraberlikle güç kazanacak olmasıdır. Kapitalist çıkar mantığı insanları hasta etmiştir ve bu hastalıktan kurtulmanın, gördükleri rüyadan uyanmanın tek bir yolu vardır: kapitalist değerlere saldırmak. *Dövüş Kulübü*, erkeksi bir karşı duruşun şiddet dolu manifestosu olarak okunabilir. Diğer bir taraftan bu filmi, erkeklerin kendilerinden bekledikleri ancak bir türlü gerçekleşmeyen sisteme karşı duruşun, bastırılmış duyguların açığa vurulması olarak da okumak mümkündür.

3.2. Suç Ve Ceza Kavramları

3.2.1. Suç Kavramı

Suç, sosyal düzenin bozukluğuna karşı bir protestodur!

Dostoyevski, Suç ve Ceza.

İnsanlık tarihinin başladığı günden bu yana toplumsal ilişkilerin bir düzeni var olmakla birlikte bu düzeni bozan sebep veya kişiler de var olmaktadır. Suç ve cezanın tarihi bu nedenle insanlık tarihiyle aynı yaşıdır, denebilir. Gerek kutsal metinlerdeki Habil ve Kabil örneği ile gerekse insanlık tarihini ilkel toplumlardaki avcılık ve toplayıcılıkla açıklayan bir tarih anlayışındaki ekonomik sebeplerden kaynaklanan

çatışmaların örneklenmesi ile suç ve ceza kavramları gerek sistemli gerek sistemsiz olarak hep var olmuştur.

Bir kültür tarihi incelemesinde; yasa, örf, adet, gelenek, ahlak, din gibi toplumu ve bireyleri sözlü veya yazılı bir şekilde bağlayan unsurlar mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumsal eğilimlerin yönü iktidarın yönü ile belirlenmektedir. “Herkes, kendini cihandaki bütün nizamın merkezi aslisi yapmak sevdasındadır.” (Beccaria, 1964, s. 117) Kişilerin iktidar kurma isteğinin genel bir istek olması, herkesin iktidar için mücadele etmesi ile sonuçlanmaktadır. İktidar için karşı karşıya gelen iki tarafın mücadelesi, güçlü tarafın kazanmasıyla bastırılır. Yenilen tarafın iktidar kurma davranışı geçici bir süre için söndürülmüştür. Gerçekte iki tarafta da bulunan iktidar kurma isteği, güçlünün güçsüzü yenmesi durumunda bir emir-itaat ilişkisine döner. Belki de bu nedenle, iktidar erki ‘güç’ kavramıyla yakından ilişkilidir. Hürriyetlerin kısıtlanması ve bir kurala bağlanması olarak yasalaştırılan ‘iktidar erki’ devletlerin kontrolünde kamunun hürriyeti için sınırlandırılmıştır. Böyle bir sınırlandırma olmadan, kişiler birbiri üzerine çeşitli sebepleri bahane ederek hak iddia edebilir veya özgürlüğünü kısıtlayabilir. Suçu suç ve meşru kapsamda cezayı ceza sayan anlayış, bu ayrımın nereye konulduğu ile birebir ilgilidir. Suç bireyden gelen hareketin iyi veya kötü bir sonuca sebep olmasıyla tanımlanmaktadır.

Toplumun ve/veya bireyin iyiliği ile sonuçlanan herhangi bir eylem suç olarak tanımlanamaz. Ancak toplumun ve/veya bireyin kötülüğü ile sonuçlanan bir olay suç olarak değerlendirilebilir. “Suç oluşturan eylem, suç olma niteliğini, içinde gerçekleştiği sosyal durumdan alır. Örneğin cinsel ilişki bir eylem olarak suç değildir, ama zina, ırza tecavüz şeklinde gerçekleştirilince suç kapsamında değerlendirilir.” (Canay, 2015, s. 12) Bir eylemi suç olarak tanımlamaya sebep, eylemden kamunun veya bireyin zarar görüp görmemesidir. Hukuki suç ve ceza tanımlarındaki zarar anlayışı, ahlaki sapma olarak tanımlanan, ahlaki norm yıkımlarının kamuya verdiği zarardan farklıdır. “Sapma kavramı, suç kavramından daha belirsiz ve geniştir. Sosyologlar, emniyet kuvvetleri, psikiyatrlar, sosyal hizmet görevlileri, ahlakçılar, normalliğin sınırları dışında kabul ettikleri her türlü davranışı sapma olarak nitelendirmektedir.” (Canay, 2015, s. 13) Sapma olarak nitelendirilen ahlaki değerlerin yıkımı tüm aykırı davranışları içine almaktadır. Suç ise hukuki sınırlar çerçevesine giren toplumsal bir sapmadır. Ne var ki, toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan hukuk ve ahlak sistemleri için her türlü suç bir sapma sayılabilir, çünkü bu düzenin devamlılığına karşı işlenmiş bir eylemdir. Ancak her sapma bir suç

sayılamaz, çünkü ahlaki normlar ile hukuki yasaların sınırları birbirinden farklı bir çerçeveye sahiptir.

“...suç, hem toplumdaki mevcut toplumsal düzenle (hukuk sistemiyle), hem hakim din anlayışıyla hem de ahlaki değerlerle yakından ilişkilidir. Dinlerin helal-haram ve sevap-günaha dair emir ve yasakları, ahlakın iyi-kötü ve güzel-çirkine dair yargıları ve hukuk sistemlerinin meşru-yasak ve suç-cezaya yönelik hukuki yaptırımları, toplumsal düzenin oluşumunda ve devam etmesinde benzer etkilere sahiptir. Toplumsal düzeni veya beşeri davranış kurallarını belirleyen din, ahlak ve hukuk sistemleri olduğuna göre, hangi davranışın suç hangi davranışın suç olmadığını belirleyen ölçütler de yine bunlar olmaktadır.” (Bilgiç, 2012, s. 20)

İktidar sahiplerinin oluşturduğu yasalar, halkın örf, adet, gelenek ve genel ahlak anlayışına uygun olanı iyi, uygun olmayanı kötü olarak değerlendirir ve buradaki ‘iyilik ile kötülüğün’ meşruiyetine iktidar sahipleri karar verir. Karar verme yetkisini halk tarafından aldığı için de aldığı kararı uygulama yetkisine de sahip olan iktidar, cezayı zulüm olarak tanımlanmaktan kurtarır, iyi ile kötüyü belirleyerek bir eylemin suç olup olmadığına da karar verir. Burada önemli olan, karar mercisinin meşruiyeti kabul edilebilir bir yetkiye sahip olmasıdır. Bazen hükümetler yetkisi dâhilinde olup da halk tarafından meşruiyeti sorgulanan işler de yapabilirler. Ancak yine başka bir yetkili tarafından eylemleri değerlendirilebilir/sorgulanabilir. Örneğin, ülkemizde hükümetin çıkarttığı yasa ve aldığı kararları Danıştay, yaptığı harcamaları Sayıştay denetlemektedir. Mahkemelerin kararlarının doğruluğunu yargılayan Yargıtay isminde bir kurum mevcuttur. Bu yargı organları, demokratik devletlerin kurumsal düzenini denetlemekte önemlidir.

Alışkanlıklardaki kanunun hâkimiyeti bütün hassas varlıklara şamildir. Nitekim insanoğluna konuşmayı, yürümeyi, muhtelif ihtiyaçlarını gidermeyi öğreten alışkanlık olduğu gibi, ahlaki anlayışlar da tekrarlanan özlem de beşer ruhuna nakşolunmaktadır. (Beccaria, 1964, s. 188) Kişi sosyalleşirken, sosyal değerler ve alışkanlıklar kazanır. İçinde bulunduğu toplum ile kendisi arasında bir tanıdıklık, bir bağ oluşur. Toplumun bir parçası haline gelen birey, toplumdaki bir şeyler aldığı kadar, kendini üretmeye ve gerçekleştirmeye de yine toplum içinde bir zemin bulur. Toplumsalın birey tarafından tüketimi, bireyin toplumu nasıl algıladığı kadar, toplumun neresinde durduğu ile de ilgilidir. Bireyin toplum içindeki sınıfı, statüsü ve habitusu, bireyin toplumdaki

alacaklarını belirler. Bir yandan da sınıf, statü ve habitusu toplumun kendisinden ne beklediğini belirlemektedir.

Bir kişiyi suça iten çeşitli sebepler bulunabilir. Bunun psikolojik temelleri olduğu kadar, sosyolojik nedenleri de olabilir. Psikoloji, bireysenci açıklamalar, toplumsal açıklamalar, zihinsel bozukluk gibi suçu ve nedenlerini farklı bakış açılarıyla ele alan Suç Psikolojisi isimli kitapta David Canter, "...suç ve suçluluk, hiçbir zaman, suç olduğu düşünülen eylemlerin fark edildiği süreçlerden ve suçlunun ortaya çıkma yolundan yalıtılmış olarak ele alınamaz" (Canter, 2011, s. 21) ifadesiyle suçun, suçlunun ve suçu oluşturan faktörlerin bir bütün olduğunu söylemektedir. Suçu oluşturan faktörler farklı farklı olabilir. Ancak, suçu işlemeye motive eden sebepler her ne olursa olsun, yasaların ihlali hukuki süreçteki cezaları gerektirirken, toplumun huzurunu bozan ve fakat hukuken bir ceza gerektirmeyen eylemler de ahlaki yaptırımlarla cezalandırılır. Bu yaptırımlar, yasa gibi herhangi bir kuruma yaslanmamaktadır. Toplumun yapagelmış olduğu, yıllar içinde inanç ve alışkanlık yoluyla yerleşmiş olan vicdani duygulara dayanmaktadır. Bu nedenle işlenen cürüm/suç ile verilen ceza/yaptırım arasında bir bağ, bir denge ve dayandığı temel bakımından benzerlik bulunmalıdır.

Cezanın ve yaptırımların uygulanma sebepleri, suça engel olmak, işlenmiş suçun devamının getirilmesine engel olmak, suç işleyen kişiyi tekrar topluma kazandırmak gibi fayda odaklıdır. "Suç işlemeyi frenleyecek en iyi çare, cezanın şiddeti olmayıp lakin cezanın gayri kabili sakınma olduğu kanaatinin yerleşmesidir." (Beccaria, 1964, s. 214) Cezanın varlığının en büyük sebebi, suçu işlemeye yönelen kişiyi caydırmaktır. Eğer suç işlendiyse de, işlenen suçun ölçüsü ile verilen ceza arasında kurulan denklik, adaletin bir gereğidir. Ölçü ve denkliğin mutlak gerekliliğinden bahseden Beccaria'ya eklemek gerekirse, suçun niteliği ile cezanın niteliği, suçun verdiği zararla ölçüldüğünde, ceza yerine getirmesi gereken işlevi görür. Haddinden fazla veya az olan cezalandırma, suçu işlemeye teşvik edebileceği gibi, haksızlık yerine de geçebilir. Bu hukuki meseleleri ilgilendiren bir denklik olduğu kadar, ahlaki problemlerin çözümü olarak gözüken toplumun tepkisini içeren sözleşmeye dayalı sivil cezalandırmalar için de geçerlidir. "...kanun koyucunun sınırsız özgürlükle hareket edemeyeceği de açıktır. Kanun koyucu, ceza alanını dar tutmak bakımından pozitif ve negatif sınırlara tabidir. Bir davranışın suç olarak tanımlanması için o davranışın önemli tehlike veya zarara yol açmış olması pozitif sınıra işaret ederken, kanun koyucunun cezanın tayini sırasında temel haklara saygı göstermek zorunda olması negatif sınırı oluşturur." (Taşkın, 2016, s. 80) Adaletin

uygulanmasında sonucun bir yıkım olması, onun uygulanmasına dair bir tartışmayı ortaya çıkaracaktır. Bu tartışmaya engel olmak için de adaletin en temel düsturu -denge ve denkliğin sağlandığını göstermek amacıyla- terazi ile simgelenmektedir.

Hukukun yaslandığı temelin yasa olduğu ve yasanın da yazılı olduğu düşünüldüğünde, bu söylenenler tanımlanabilir ve ölçülebilir değerler olarak görünmektedir. Ancak iş örf, adet, gelenek ve ahlak gibi kökü yazılı olmayan kültürel değerler tarafından meşruiyeti belirlenen bir yere geldiğinde, farklı bir hal almaktadır. “Değerlerin ve ahlaki çatışmaların tabiatı (ve mahiyeti) hakkında yeterli bilgiye sahip olmadıkça, insanı ve insanlarda görülen heyecan ve zihin bozukluklarını anlamamız mümkün değildir.” (Fromm, 1995, s. 15) Kişinin toplum içindeki yaşamı, yaşadığı toplumun değerlerinden bağlantısız düşünülenemez. Toplumda kültürel öğelerin, dinin, deneyimlerin ve bölgenin etkisiyle zaman içinde ortaya çıkan ahlak anlayışı kişiden kişiye değişebilir bir esnekliğe sahiptir. Yine de toplumun kabul edebileceği ve edemeyeceği sınırlar bulunmakta ve bu sınırlara ‘tabu’ denilmektedir. Freud Totem ve Tabu (2014) isimli eserinde, tabuyu şöyle açıklar: “...bir yandan kutsal, kutsallaştırılmış, anlamına; diğer bir yandan da tehlikeli, korkunç, yasak, kirli anlamlarına gelir... Tabu yasakları doğrulukları için akla uygun hiçbir neden göstermezler, kökenleri de belli değildir.” (Freud, 2014, s. 35) Tabu ilk olarak dini inanış ile doğruluğu kabul edilmiş olan, daha sonradan inanç ile bağları unutulmuş olsa da, uygulanmaya devam ettirilen, ahlaki olarak uyulması doğru, yıkılması mutlaka yanlış olarak görülen değerler için kullanılan bir kavramdır. Tabunun yıkımının ağır bir şekilde cezalandırıldığı, tabunun saygı ve korku duyulan bir değer olduğunu ifade eden Freud’un çalışması akıllara şu muhayyileyi getirmektedir: kökünü dini inanışlardan alan her tür yasak korku ile sınırlandırılmıştır. Tabuyu bu kadar kesin bir yıkılmazlıkla toplumda var eden de yine bu yasağı yıkmamanın kötülüğüne duyulan inanç ve korkudur. Tabular kişilere göre değil, toplumlara göre değişen değerlerdir. Aynı toplum içinde tabuların göreceliği söz konusu olamaz. Ancak, kişilerin kendine özgü tanımlamaları, neye iyi veya kötü dedikleri şahsi olarak değişebilir. Bu değişim ve görecelik, toplumun genel çıkarlarına ve düzenine aykırı ise toplum tarafından dizginlenebilir. Bir kişiyi suçlu saymak ve cezaya çarptırmak için de önce o kişinin suçunun çeşitli delillerle kanıtlanmış olması gerekmektedir. Kanıtlama gerçekleşmeden kimse suçlu sayılamaz. Bu sebeptir ki, kişinin suçu işlemeyen önceki hayatı da değerlendirme içine alınır. Her ne kadar deliller gerektirse de,

hakim veya toplum tarafından olsun, cezalandırmanın gerçekleşmesi için suçlu hakkında bir kanaat veya hüküm gereklidir.

Suç ve suçun doğasına dair işleyen süreç ve sonuçlara bakıldığında, bunu bir bilim olarak inceleyen Kriminoloji yer almaktadır. “Kriminoloji, toplumsal kurallara aykırılıkları (böylece kendisini), kendisinin nesneler alanı olarak tanımlar.” (Reemtsma, 1998, s. 17) Suç ve suçlunun tanımıyla ilgilenen Kriminoloji, bir insan davranışı olan suçu incelerken, diğer bilimlerden de destek almaktadır; insan davranışının nedenlerini çok yönlü açıklamak böylece mümkün olmaktadır. Hukuki suçun psikolojik, sosyolojik ve antropolojik kökenleriyle ilgilenen suç teorileri, bakış açılarına uygun teoriler geliştirmişlerdir. Ancak ahlaki suç/sapmaların ahlak eğitimcileri, ahlak felsefecileri ve ahlakın toplumsal ve bireysel yönlerini ele alan düşünürler tarafından incelendiği görülmektedir. Spinoza, Kant, Hegel, Nietzsche gibi düşünürler, Batı dünyasının ahlak anlayışını irdeleyen gözde isimler arasında sayılabilir. Yaşadığımız toplum düşünüldüğünde, Osmanlı’dan bu yana yapılmış ahlaki birçok çalışmanın İslami değerler -Hilmi Ziya Ülken gibi-, Türk’lük anlayışı -Ziya Gökalp gibi- veya modernleşme açısından yeni toplum değerleri -Şerif Mardin gibi- gözetilerek yazıldığı söylenebilir.

Ceza hukuku kapsamında sonuçları olursa, cezayı gerektiren her eylem suç sayılır. Ahlaki olarak bir şeyin ‘suç’ sayılması, ayıp, kötü, günah kriterleri çerçevesinde değerlendirilebilecekse gerçekleşir. Bu nedenle ahlaki kuralların ihlali, suçluyu ve suçluluğu resmen değil, örfen ilan eder. Bir eylem alışkanlıklara, inançlara karşı gelirse, bu ahlaken kınanabilir ve/veya cezalandırılabilir. Toplumun ahlaki yapısının ‘iyi ve kötü’ şerhi toplumun ahlaki suç ve ceza algısını ortaya çıkarmaya yarar. Durkheim’e göre, “Cürüm, kamusal sağlığın bir etkeni, sağlıklı her toplumun bütünleyici bir parçası olduğunu teyit etmektir... Normaldir öncelikle, çünkü cürümden arınmış bir toplumun var olması kesinlikle imkânsızdır.” (Durkheim, 1986, s. 113) Toplumdaki bir ‘anormallik’ olan suçu, toplum içinde olağan bir durum olarak tanımlayan Durkheim, toplum içi dinamiklerin bazen uyum ve bazen de çatışma içinde olmasının doğal olduğunu belirtmektedir. Kendi dinamiklerini yaşam içerisinde oluşturan ve canlı bir organizma gibi değişime açık olan toplum, uyum ve çatışma arasında yaşadığı gelgit sayesinde şekillenir. Bu nedenle Durkheim’ın sözleri, sosyoloji için kabul edilmez olmaktan çok, tarihsel perspektifi ile toplumların olagelen durumlarının anlaşılması ve tanımlanmasıdır.

Kültürün iki anlamı vardır; birisi, belirli bir toplumda sınırlı bir bölge içinde ve belirli bir tarihte gelişmiş değer yargılarının tümünü kapsar. Diğeri ise, uygarlık anlamında, yaşama stili, düşüncenin, hissedişin ve davranışın tarzıdır. (Demirbaş, 2001, s. 130) O nedenle kültür, ahlaki değer yargılarının oluşumunda da etkindir ve tam da bu nedenle birçok ahlaki mesele kültürel mirasın bir sonucu olarak kendine toplumda bir yer bulmaktadır. İlginç olan şudur ki, kişiyi suçtan alıkoyan çevresinden öğrendiği değerler olduğu gibi, aynı şekilde çevre onu suça teşvik eder nitelikte de olabilir. Çevreden öğrenilenlerin, kişinin değer yargılarını oluşturmakta etkisi büyüktür. Bu her kişi için geçerli olmayabilir. Bazı insanlar ne kadar kötü bir çevrede bulunursa bulunsun, ortamın gerektirdiği kötücül değerleri kendine düstur edinmeyebilir ancak itiyadi (alışkanlık) suçlar olarak tabir edilen suçlar vardır ki, kişiler burada sosyal çevre nedeniyle, öğrendikleri “kötünün iyi gösterilmesi” sebebiyle suç işler. “Suç teorilerinden farklı etkileşim kuramının kurucusu, Sutherland’in (1947) teorisine göre suç işlemek öğrenilen bir davranıştır.” (Ioannou ve Vettor, 2011, s. 85) Şiddet ve suçun öğrenimleri kişiden kişiye değişebilir. Ancak yine de, öğrenmenin bu davranışı gerçekleştirmekte etkin olduğu bu kuramın savunucularının temel tezidir. Şiddet ve suçun işlenmesinde sosyal öğrenmenin etkili bir faktör olduğunu gösteren, etkileşim kuramı, suç teorilerinden yalnızca bir bakış açısını göstermekte, bireyin kişisel özelliklerini, psikolojik durumunu açıklamaya yetmemektedir. Yine de, sosyal çevre faktörünün etkisini incelemek, toplumsal bir anormalliği anlamak bakımından açıklayıcı nitelik taşımaktadır.

Çevre faktörü, suçun gerçekleşmesinde etken olabileceği gibi, ahlaki sınırlandırmada bir kontrol mekanizması olarak işlev görebilir. İç kontrolden dış kontrole kadar, suçun kontrolü çok boyutlu gerçekleşmektedir. Çevre vasıtasıyla kişinin iç dünyasından çıkan dürtülerin fiile dönüşmesine, ahlaki ve hukuki engeller karşı koyar. “Hukuka ve ahlaka saygı, normal olarak insanları, gerçekten bir suç işlemekten alıkoyar. Ahlaksız, anti sosyal insanlarda, böyle engeller esaslı olarak eksiktir; kararsız, içgüdüsel insanlarda ise, onlar çok zayıftır. Bunları kuvvetlendirme yolları denenebilir.” (Demirbaş, 2001, s. 318) Kişinin duygularla yönlendirilmesi ile akıl ve mantık tarafından yönlendirilmesi, o kişinin kararlarını ne yönde vereceğini etkilemektedir. Çevre faktörü hiçbir konuda göz ardı edilemeyeceği gibi, kişinin karakteri de kişinin çevreden nasıl etkileneceğini belirlemekte önemli bir etkindir. Çevrenin şekillendirmesi çocuk için eğitici ve öğreticidir. Yalnız eğitim iyi ve kötü yönlü olabileceği için, çevre faktöründeki ön görülemezlik kişilerin suç işleme sebeplerinin çeşitli olmasına neden olmaktadır. Diğer taraftan yaşam

koşullarındaki değişiklikler ve yeni bir çevre, çocuklukta öğrenilen birçok ahlaki değer in bozulması, değişmesi yönünde de etkili olabilir.

Kişinin ahlak eğitimi ne yönde yorumladığı da, kişinin ileri zamanda yapacağı eylemlerin bir göstergesidir. “Kantçıların ahlak anlayışı ile yararlıların ahlak anlayışı aynı değildir. Bir anlamda her yararlı ahlakçının kendi ahlakı vardır. Ahlakı her ne şekilde algılasak algılayalım sonuç olarak hepimiz ona yaşamımızda seçkin bir yer ayırmaya gayret ediyoruz.” (Durkheim, 2010, s. 47) Ahlakın kişinin hayatından ayrılmaz bir parça olduğunu belirten Durkheim’den hareketle, ahlak anlayışlarındaki farklılık insanı ahlaksız olmaktan ziyade ahlaki görelilik kavramına göre açıklanabilecek bir konuma oturtur. Ahlak, kişinin hayatında ister bencil bir bakış açısıyla isterse diğerkam/özgeci bir bakış açısıyla şekillensin, kişinin iyi-kötü tanımlarını, fayda-zarar kavramlarını edindiği temel bir kültürel olgudur. Bu nedenle bir suç tanımı yapmakta, faydalanılacak olan en temel öğedir. Kişilerin farklı yorumları dahi ahlakın varlığı-yokluğu şeklinde değil, nasıl tanımlandığı üzerine açılan bir tartışma ile anlaşılabilir. Bu nedenle, suç ve ahlak buna bağlı olarak kişilerin kendi özgün ilkelerini ilgilendiren bir ahlak tasavvuru olan etiği irdelemekte fayda vardır.

3.2.2. Suç ve Etik

Akıl, kişinin karar vermesini sağlayan bir mekanizmadır. Değerlerin barındığı, dünya görüşü ve inançların şekillendiği yer olarak akıl, insanın kendi dışında bir dünya ve o dünyanın içinde başka kişilerin olduğunu algılamasını sağlar. “Adalet duygusu, akıl (reason) ile kişinin kendini başkasının yerine koymasının (empathy) bileşimi olarak görülmekte; akıl olmaksızın sosyal yararlılığı söz konusu olamayacağı gibi empati olmaksızın da sıcak, duyarlı ve itici gücü mümkün olmayacaktır.” (Yücel, 2007, s. 154) Empati ve akıl birlikteliği, kişiyi makul ve merhametli olmaya çağıran niteliklerdir. Tek başına empati yetersiz kalacağı gibi, tek başına akıl da kendi faydasını gözetmesi sebebiyle başkalarını koruyup kollama noktasında yetersiz kalacaktır. Bu nedenle, akıl ve ahlak bütünlüğü, bir kişinin hem kendi haklarını hem de başkalarının haklarını gözetmesinde gerekli iki ana unsurdur.

Etik, kişinin kendi öz değerleri ile anlamlandırdığı şahsi bir ahlak yorumudur. “İnsanlar arası ilişki türlerinden en temelde olanı: belirli bütünlükte bir kişinin belirli bütünlükte başka bir kişiyle ya da en geniş anlamda insanlarla- yüzyüze geldiği veya

gelmediği insanlarla-, değer sorunlarının söz konusu olduğu ilişkisidir: eylemde bulunarak yaşadığı her ilişki”dir. (Kuçuradi, 1999, s. 3) Etik, kişilerarası alanı düzenleyen, değerler yargılarının ilişkisellikte vücut bulur. Birçok kararı, kendi ve başkalarıyla olan ilişki ve iletişimini ele almasına yarayan etiğin, değerlerin karşılaşma alanında, kişilerin iyi-kötü, ayıp-günah- faydalı-zararlı gibi ikili karşıtlıklarının da tanımlanmasını sağlamaktadır. “Kişinin kendisiyle ilişkisi, kişinin kendine ve başkalarına yönelik eylemlerini, kararlarını, yaşamına yön vermesini kapsayan bilgisel bir iç hesaplaşmasıdır.” (Ürek, 2007, s. 195) Etik, ahlaki sorun ve sorumlulukların kişi için ne ifade ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bir kişinin etik değerlerinin bilinmesi, neyi suç kabul edeceğini neyi iyi olarak ifadelendireceğini bilmekle eşdeğerdir. Kişi, öz-değerlerini herkesten uzakta mantığı, duyguları ve ahlaki değerlerini gözden geçirdiği iç hesaplaşmaların bir sonucu olarak etik değerlerini oluşturur. Etik, içinde şahsi tanımları barındıran, dini bir yönü olmak zorunda olmayan ahlaki prensiplerin tamamını barındıran değerler silsilesidir.

“İnsanın gerçekten kendisi olabilmesi için ne yapması gerektiğini gösteren ve böylece ona iyinin ne olduğunu öğreten akıl olmakla birlikte, erdeme ulaşmanın yolu insanın kendi güçlerini etkin bir biçimde kullanmış olmasıdır. Böylece, *güçlülük* erdemle aynı şey, *güçsüzlük* ise kötülükle aynı şeydir.” (Fromm, 1995, s. 39) Eric Fromm yorumunda ahlak ve erdemi ön plana çıkaran bireylerde, akıl ve ahlak görüngüsünü güç olarak tanımlamıştır. Aynı şekilde ahlaki erdemleri arka planda kalan biri güçsüz olarak tanımlanmıştır. Erdem ve erdemsizlik arasındaki ilişkiyi, güç ile güçsüzlüğe benzeten bu yorumda, erdemin kendi arzu ve isteklerini toplumun beklentilerine uydurmak olduğu söylenmektedir. Toplumun beklentilerinin doğru olduğu savı üzerine kurulmuş olan bu fikir, toplumun düzeninin toplumla uyumlu olmakla gerçekleşeceğini ifade etmektedir. Toplumun beklentilerinin yanlış veya eksik bir bildirimi göz ardı edilerek söylenen bu sav, kendi bütünlüğü içinde geçerlidir.

Aklı erdemli kullanmanın yolunu ahlaki duyarlılıkla eş değer kılan bir görüşle söylenirse, şiddet ve suç akıllı erdemsizliğe iten ve bu nedenle toplumla uyumlulaşma yollarını tıkadığı için engellenmek istenen eylemler olduğu için cezalandırılmaktadır. Suç ile şiddet arasındaki yakınlık, akıl ve ahlak arasındaki bağlantının kopması sonucunda oluşmaktadır. “Koşullara göre yaşam iyi ya da kötü olabilir. Bu nedenle yaşam başka bir iyi yaşama araç olduğu zaman yararlı da olabilir.” (Russell, 2004, s. 17) Kişinin yaşamını iyi ile kötü arasında yaptığı seçimlerle yönlendirebileceğini ifade eden Russell,

yararlı bir amaca hizmet eden bir yaşamın, faydalı yöne yönelerek kötünden uzaklaşacağını ifade etmektedir. O zaman, şiddet ve suçu hayatına dâhil eden kişinin yaşamını iyi ile kötü arasında yaptığı seçimleri belirlemektedir. Şiddet ve suça eğilim göstermek de göstermemek de kişinin aklıyla ahlaki erdemler arasında kuracağı bir dengenin ürünüdür. Suç ve cezanın ortaya çıkışı, aklın kullanımını geri plana koyan, ahlaki değerleri toplumsalın dışına çıkaran kişilerin seçimleriyle mümkündür. Bu bağlamda, kişilerin seçimlerini belirlemekte etkili olan etik ilkelerinin ahlak ile bağlantısının sorgulanması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü etik, ahlakla bağlantılı olduğu kadar kişinin şahsi yorumlarını da içeren bir değerler silsilesidir.

Hukuki veya ahlaki olsun, iyi ve kötü arasındaki sınırı belirleyen, insani taraf; merhamettir. “Eğer bir ahlak duygusu varsa bu merhamettir ve merhamet ahlakın reddi olan egoizmin karşısında durduğundan dolayı ahlakın özü olması gerekir.” (Bergson, 2016, s. 48) Ahlaki sistemlerin çalışmasını sağlayan en büyük değer; merhamettir. Merhamet, iyi ve kötünün belirlenmesinde, kişinin kendi dışında başkalarının hak ve özgürlüklerini gözetmesinde faydalıdır. Merhamet toplumda ahlaki kuralların işlemedeki öncüdür. Bu nedenle, bencillik ile merhameti ahlakın işlevini gerçekleştirmesindeki karşıt iki değer olarak ele almak mümkündür. Kişinin etik değerleri, ahlakın hayatındaki işleyişini belirlemekte bir çerçeve olarak, bencillik ile merhamet arasında durduğu noktayı gösterir.

Toplum düzeninin devamlılığında ahlak tek başına yeterli değildir. Ahlakın işlevi bireylerin eylemlerindeki içeriğe göre adalet sistemi sayesinde hukuki bir boyuta da taşınmalıdır. Hukuk ‘iyi ve kötü’, ‘suçlu ve masum’ sıfatını değerlendirme yetkisini, devletin karar verdiği ve meşru saydığı sınırlar çerçevesinde değerlendirir. Ancak ahlaki sistemler yazılı bir anlaşma veya herhangi yazılı bir metin içermediği için toplumsal bağlayıcılığı dışında bir yaptırımı bulunmamaktadır. Ahlak gücünü örf, adet, din ve gelenekten almaktadır. Kültürel değerlerin şahsi tutumlarda değişim gösterebilme eğilimi nedeniyle, toplulukların, cemiyetlerin veya cemaatlerin ‘suç’ tanımı da farklı farklıdır. Ancak etik, bu kültürel değerlerin insani olan tarafından yargılanması ve tanımlanması dolayısı ile sınırlanmasını sağlamaktadır. “Artık insan, kolunu sallarken başkasına vurmamak, adımını atarken başkasının ayağına basmamak için dikkatli davranmak zorundadır. Gerçi insan, bütün özgürlüklerini belli tutsaklıklar karşılığında kazandığını bildiği için, toplumsal yaşamın sağlayabileceği sınırsız özgürlükler karşısında böyle bir

yaşamın getirdiği bir takım tutsaklıklara da katlanmak zorunda olduğunu bilecek durumdadır.” (Hacıkadiroğlu, 2002, s. 23)

Bireylerin özgürlüğü, bir başkasının hakları ile kesiştiğinde, birey eylemlerini başkalarının hakları yönünde sınırlamak zorunda kalır. Bu sınırları belirleyen mülkiyetin (sahiplik) çizdiği sınırlar ve adalet duygusunun verdiği ahlaki yükümlülüklerdir. “Mülkiyet duygusu adalet ile yakından bağlantılıdır. Bu, bir sıra katı kurallarla değil koşullara uyabilen esnek ve ılımlı bir tavırla çözülebilecek zor bir konudur.” (Russell, 2004, s. 104) Kişilerin mülkiyet duygusu gözetilerek çizilen sınırlar doğrultusunda kendinden başkasının haklarını gözeterek verdiği kararlardaki adalet duygusu, bireyi bencil olmaktan kurtarır. Bir başkasının hayatına dair verileri, kendi hayatının çerçevesini çizmekte kullanan birey, kendisinin dışındaki dünyanın farkına varır. Bu durumda, karşılıklı ilişkilerde sorun çıkması biraz zordur. Çünkü her iki tarafın da birbirini gözleyip kolladığı düşünülürse, diğerini incitmeme ilkesinden hareketle kişi, hem diğerkanlıkla hem de adil olmakla erdemli hale gelir. Hâlbuki bencil kişinin durumu hiç böyle değildir. “Bencil bir insan, yalnızca kendisiyle ilgilenir, her şey kendisinin olsun ister, vermekten hiçbir zevk duymaz, yalnızca almaktan hoşlanır. Dış dünyaya yalnızca ondan elde edebileceği şeyler açısından bakar; başkalarının ihtiyacına ilgi duymaz, onların kişilik bütünlüğüne ve değerine saygı göstermez. Gözü kendisinden başka bir şey görmez; herkesi ve her şeyi kendine olan yararı açısından değerlendirir, sevme yeteneğinden büsbütün yoksundur.” (Fromm, 1995, s. 158) Her şeyi kendine mal eden, kendi menfaati dışında bir şey düşünemeyen bir kişinin, bir başkasının değerlerine de saygı duyması zordur. Bu nedenle her türlü etik, içinde karşısındakinin haklarını gözetmeyi emreden ödev ahlakıyla bağlantılıdır.

“Etiğin ana konusu eylemdir, eylemle ilgili tüm unsurlardır denebilir. Kişiyi eyleme götüren etkenler kadar, eylemin içinde yapıldığı koşullar, eylemin yöneldiği şey, eylemin sonuçları, eylemin doğruluğu-yanlılığı ve gerektiğinde eylemin doğruluğunun temellendirilmesi etiğin alanını oluşturur.” (Tepe, 2011, s. 16) Etiğin doğruların üzerine temellendirilmesi, yapılan tartışmalı eylemlerin, hangi değerler çerçevesinde ele alınması gerektiğini görmek bakımından önemlidir. Çünkü etik, bir eylemin içindeki doğruluk ve öncelik sırasını belirlemekte ahlaki değerlerin konumlandırılmasını sağlamaktadır. Bu konuyu bir örnekle açıklamak faydalı olacaktır. Örneğin, bir insan hayatını kurtarmak için kişinin, sorulanın yerini bildiği halde ‘bilmiyorum’ şeklinde cevap vermesi, Özgürlük Ahlakı (Hacıkadiroğlu, 2002, s. 74) kitabında belirttiği gibi, Vehbi Hacıkadiroğlu’na göre

ahlaksızlıktır; çünkü yalandır; aslında sorulanın yeri bilinmekte ve fakat soranın onu öldüreceği kesin olduğu için saklanmaktadır. Bu ahlaki olarak ‘yalan söyleme’ ilkesine ters düştüğünden, yalan söylemek ile insan hayatını kurtarmak arasında kalınmasına sebep olacak bir durumdur. Ancak modern ve yaratılışı mistik bir deneyim olarak algılayan birçok postmodern etik tartışmasının ötesinde, insan hayatını kurtarmak için yalan söylenebilir. Çünkü buradaki öncelik insan hayatını kurtarmaktır, doğru sözlü olmakta değil. Örneğin, İslam ahlakında yalanın mübah olduğu nadir yerlerden biri de tam burasıdır. Burada kişinin hayatı, sözün doğruluğundan daha değerlidir. Bu nedenle onu kurtarmak öncelikli olduğundan, söylenen söz yalan olarak kabul edilemez. Aksine yalan söyleyerek bir kişinin hayatını kurtarmak, doğru bir davranış olarak algılanır. Çünkü can sağlığı, sözün doğruluğundan daha önceliklidir.

Günümüz düşünüldüğünde, toplumun doğruluğu ve yanlışlığı tanımlaması, tek tek bireylerden beklediği eylemlerdeki şekil, istikrar ve istidat, toplumsal eğilimin ne yönde olduğunu göstermektedir. Burada davranış tanımı yapılmakla beraber, yönelim ve yöneltme ile davranışın uygulaması üzerinde de bir şekillendirme söz konusudur. Toplumsal eğilimi bireylere kazandırma yolunun zorlamaktan geçmediğini belirten Fromm; “toplum, üyelerinin karakter yapısını o şekilde yoğurmuş olmalıdır ki, üyeler o şartlar altında *yapmak zorunda oldukları şeyi, yapmak isteyecek hale gelebilsinler.*” (Fromm, 1995, s. 273) Toplumun kişilere doğruları ve yanlışları öğretme yolu, bireylerin toplum içindeki doğruların neden doğru sayıldığını bildirmesi olabilir. Böylece kişi bir şeye sadece doğru demekle kalmaz, neden doğru olduğunu da bildiğinden, doğru denilen eyleme olan güveni ve inancı artar. Bu da bireyin zorlayarak değil de gönüllü bir şekilde doğruya yönelmesini sağlar. Nedenleri ile öğretilen doğrular ise, kişilerin suça karşı etik prensiplerindeki yerleşmiş eylemleri seçmesinde etkili bir rol oynar. Bu da suç ve etik arasında kalınan eylemlerde, suçu etkisiz hale getiren bir etkin bir etik duruşun, vicdanlı bir yorumun yapılabilmesinin yolunu açar.

3.2.3. Suçun Ahlaki Engeli Vicdan

Toplumun bireyden beklediği erdemli davranışlar, ahlaki olana uygun eylemler olarak tanımlanabilir. Erdemlilik, içinde vicdani nüveleri barındırır. Çünkü vicdan, kendin kadar başkasını ve hatta bütün bir toplumun akıbetini düşünmeye yarayan bir iç hesaplaşma alanıdır. Vicdani olanın, aynı zamanda akılcıca olduğunu iddia etmek derin bir tartışmayı

gerektirir. Her akıllıca görünen, vicdana uygun olmayabilir. O zaman burada akıl ile vicdan arasındaki bağlantının, ne şekilde sağlanması gerektiği sorulmalıdır. Akıl ahlakın çeşitli derecelerinde vicdan ile buluşur. Ancak ahlaki olana uygunluğu tam olan bir aklın, vicdan ile bir çatışma yaşamaması ön görülebilir. “Ahlak her şeyden önce, akıldışı nefret problemiyle, hayatı yok etme ya da engelleme tutkusu ile ilgilenir. Akıldışı nefret bir insanın karakterine kök salmıştır, nefret objesinin ise ikinci dereceden önemi vardır. Başkalarına yönelebileceği gibi, insanın kendisine de yönelebilir; ama çoğu zaman, kendimizden değil, başkalarından nefret ettiğimizi fark ederiz.” (Fromm, 1995, s. 246) Ahlak, kendimiz kadar bir başkasının haklarını ön görmemizi sağlıyorsa, bu nefret vicdanımız tarafından farklı bir duyguya dönüştürülebilir. Çünkü erdemli olmak, saygı kadar sevgiyi gerektirir. Fromm, başkalarına duyulan nefreti akıldışılığa atfederken, nefretin akıldışı alanda kaldığını söylemektedir. O zaman akla uygun olan, aynı zamanda erdemli olandır; denilebilir.

Ahlakın derecesi, erdemli davranışlarının toplamdaki çokluğu ile belirlenirken, erdemlere bağlılık ve bir başka yolun seçilmeyecek oluşuna duyulan güven de kişilerin erdemliliğini tanımlamayı sağlar. “Batı, vicdanı çoğunlukla moralite kapsamı içine sokuyor. Doğru olan bir bakışla örneğin iyi bir Protestan olabilmek için temiz bir vicdan ile iyi bir etiğin yaşamsal değerini savunuyorlar.” (Tokmakoglu, 2012, s. 13) Vicdan, erdem ve ahlak arasında bağ kurulurken, Batı bunu iki farklı şekilde yapmaktadır. Örneğin, yaratılışa ‘mistik deneyim’ diyen Jacques Derrida düşünüldüğünde, dini anlayışla ters düşen bir var oluş ve ahlak anlayışını kabul ettiğini görmek mümkündür. Derrida’nın, Montaigne ve Pascal’daki izlekleri takip ederek otoriteyi mistik bir temelin üzerine konumlandığını söyleyen Agtaş, Derrida’nın “otoritenin mistik temelini işte bu mutlak temelsizlikle ilişkilendirir: yasa eğer hükmünü sürdürmek istiyorsa, otoritesinin kökeni daima mistik kalmak, bilmeye kapalı olmak zorundadır.” (Agtaş, 2013, s. 61) Mistik deneyimle açıklanan yaratılışın, Batı’nın inancı/inançsızlığı doğrultusunda, ahlaki değerlerini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle otoritenin varlığı -özellikle Postmodern bir çok düşünür göz önüne alınırsa- temelsiz görülür ve böylece kendi ‘iyi’ gördüğü eylemlerinin meşruiyetini ve iyiliğini sorgulamaya kapı açar.

Bir karakter özelliği olarak inanç kişinin hayatına anlam kazandırması bakımından önemlidir. İnancın neye ve nasıl olduğu da yine kişinin erdemlerini oluşturmakta

kullandığı bir çerçevedir. Aynı zamanda kişinin hem güvenilir olması hem de başkalarına güven duyması bakımından bir şeye inanç duyularak kurulan bağ, kişinin karakterindeki özellikleri tam yansıtması ve sağlıklı birey yolunda adım atması bakımından gereklidir. “Bir insana inanmanın başka bir anlamı, başkalarının, kendimizin ve insanlığın sahip olduğu imkânlarla duyulan inançla ilgilidir.” (Fromm, 1995, s. 237) Bireyin, insanlığa duyduğu inancı, bir imkân olarak tanımlayan Fromm’un tespitini irdelemekte fayda vardır. İnsanın inanç yoluyla bir başka insanla kurduğu ilişki, güvene dayalıdır. Bu nedenle, bu kişiye duyulan güven aslında insanlığın iyi olduğuna ve olabileceğine duyulan inancın bir uzantısıdır.

“İnsan, vicdanı olan tek yaratıktır. Vicdanı onu kendine gelmeye çağıran sestir, ‘kendi kendisi’ olabilmek için ne yapması gerektiğini bildirir ona, hayatının amaçlarını ve bu amaçlara ulaşabilmek için gerekli olan kuralları bilmesine yardım eder.” (Fromm, 1995, s. 265) Ahlaki değerleri bakımından diğer her canlıdan ayrılan insanın, vicdani özellikleri, onu insan yapan en önemli özelliktir. Bu nedenle, düzen, sistem kurma gücüne sahip olduğu kadar, hükmetme ve emretme işini de üstlenmiştir. Bunun varlığı, insanın adalet duygusundan ileri gelmektedir. Ne olursa olsun, bir kurallar bütünü içinde yaşadığının farkında olan insan, ya bu kurallara ya da bu kurallara karşı gelme gücüne sahiptir.

“Her zaman haklı olma ihtiyacı duyan insanlar, asla eleştirilmemek, sorguya çekilmemek ya da kuşgulanılmamak gibi bir hak sahibi olduklarını düşünürler.” (Horney, 2006, s. 48) Kendinden başkasına haklı olma şansı tanımayan, eleştiriye, kuşgulanılmayı nevrotik bir tutum olarak nitelendiren Karen Horney, bu tutumu sergileyen birçok kişinin aynı zamanda kendinde bu ‘hakkı’ görüklerini de söylemektedirler. Suçlu davranışı geliştiren düşünce, kişinin kendinden menkul değerleriyle kendini her daim haklı bulmasıyla gelişir. “Suçluluk duymayan, aldatma ve başatlık eğilimi olan insanların içtepisel olarak birçok suç işleyebilmeleri şaşırtıcı değildir.” (Canter, 2011, s. 29) Kişinin kendi öz-değerlerini oluşturması sırasında oluşan ‘haklı’ olma isteği, yaptığı birçok eylemde kendine vücut bulur. Bu nedenle, nevrotik bir bilinç, eylemlerinden suçluluk duymaz.

Kedersiz yalnız umut ve korku duygulanışı yoktur. Zira korku bir kederdir ve korkusuz umut da yoktur... Ancak taşkın ve aşırı bir sevinci azaltabilmeleri bakımından iyi olabilirler... Buna şu noktayı da katınız ki, bu duygulanışlar bir bilgi eksikliği ve bir ruh güçsüzlüğü gösterirler; bu sebepten de huzur, umutsuzluk, iç gelişmesi ve vicdan üzüntüsü bir iç güçsüzlüğünün belirtileridir. (Spinoza, 2011, ss. 234-235) Duyguların

oluşum süreçlerini önermelerle incelediği eseri Etika'da Spinoza, duyguların birbirleri ile bağlantısını irdelemektedir. Spinoza'nın önermesinde, umut ve korku duyguları kedere bağlanırken, vicdani üzüntünün, kişinin kendini gerçekleştirmekte gösterdiği güçsüzlükten ileri geldiğini söylemektedir. Vicdanın işler halde olduğu durumlar için geçerli olan bu sav, kişinin duygulanışlarının başkalarını da gözettiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle denilebilir ki, vicdanın işlerliği dış dünyadaki olay ve kişilere karşı duyulan bir sorumluluk duygusuyla mümkündür.

Vicdanın günlük yaşama girmiş birçok kullanımı vardır. Örneğin kamu vicdanı, vicdan sahibi insanların oluşturduğu toplumun ahlak, adalet, eşitlik ve dürüstlük gibi değer yargılarını vurgulamak için ifade edilen bir terimdir. Burada kastedilen, insanların genelinin doğru göreceği değer üzerine olan hassasiyetin varlığıdır. Önemli olan sadece vicdan vurgusudur. (Tokmakoğlu, 2012, s. 213) Vicdanın iyiliğe yönelmiş ve yönlendirecek olması da önemlidir. Vicdan muhasebesi, şahsın olayı muhakeme etmesi, iç benliğini sorgulaması ile sonuçlanırsa, o kişinin vicdanı, yaptığı eylemleri de etkileyecektir. Burada önemli olan, vicdanın sesinin susturulmamış olmasıdır. Bu bağlamda vicdanı dinleyen bir aklın sağduyulu ve sağlıklı olacağını söylemek yanlış olmaz. 'Vicdan muhasebesi, başkalarının sebep olduğu zulme insanın şahit olması, kendisinin sebep olduğu veya olma ihtimalinin belirlediği bir olumsuzluğun içinde benliğinde gerçekleştirdiği iyi-kötü, doğru-yanlış veya güzel-çirkin sonuçlu değerlendirmedir. Vicdan muhasebesinde işin içine düşünceyi koyarız. Bu muhasebe zihinde bir akıl yürütme olur. Ahlaki veriler, mantık ve duyguların algıları birlikte işlev görür ve karar verir.' (Tokmakoğlu, 2012, s. 213) O zaman algıların; kişinin dünya görüşü üzerinde önemli etkisi olduğu bir gerçektir. Bu nedenle bir kişinin dünya algısını belirlemekte, ahlaki değerleri ile kullandığı mantık anlaşılmalıdır. Bunların toplu bir çözümlemesi, kişilerin menfaat/heves yönünde mi yoksa vicdan yönünde mi karar verdiğini de göstermekte faydalı bilgiye ulaşmayı sağlar.

Evrensel değerlerin bulunabileceği ve bunun küre-dünya çerçevesinde kullanılabileceği iddiası gün geçtikçe zayıflıyorsa, ahlaki değişimin, değerlerin değersizleşmesi ve ilgi görmemesi yönünde evrildiğini göstermektedir. İnsanı insan yapan yetilerden değişime müsait olmayan tek duygu belki de vicdan olduğu için, vicdani değerlendirmeler önem arz etmektedir. Vicdan kişiye ödev ve sorumluluk yüklerken, dünyanın hızlı değişimi, Kant'a göre değişmez bir gerçektir. Çünkü her insanda yaratılıştan mevcut bulunmaktadır. "Vicdanına göre davran, çünkü vicdan hem genel bir

yasayı belirtir, hem insanlığı bir erek sayar, hem de kendi yarasını kendi koyar. İnsan özgürdür, vicdan da bu özgürlüğün bilincidir. İnsan özgür olmasaydı elbette sızlayan bir vicdanı da bulunmazdı. İyilerle kötülerini birbirinden ayıran bu vicdan, her insanda insanlığın ortak bir yanı olarak vardır.” (Kant, 1982, s. 51) İnsanlığın mutlak iyiliğini düşünmeyi sağlayan vicdan, insanın özgür olduğunun da bir kanıtıdır. Çünkü yaptığı eylem eğer iyi ise pişmanlık duymayan kişi, eğer kötüyü seçmiş olsaydı vicdanında bunun ağırlığını hissedebilirdi. Vicdan, insanda bir seçim hakkı bulunduğunu göstermesi ve iyiyi ve kötüyü bilen bir bilince sahip olduğunu göstermesi bakımından, insanlığın ortak bir özelliğidir.

Ahlaki yaptırım olarak vicdan, ahlakın dayandığı temel olarak vicdan ve ahlakın varlık sebebi olarak vicdan düşünüldüğünde, insanları iyiye yönlendiren bir sınırlandırma, kötünden sakındıran bir tür duygu durumu akla gelmelidir. Kurallar bütünü olan ahlakın varlığı, kişinin hem iç hem de dış dünyasını düzenleyen unsurlar olarak karşısına çıkmaktadır. “Sosyolojinin tam aksine psikolojizm de –psikanaliz örneğinde görüldüğü gibi- ferdi, ‘üst-ben’ olarak kavradığı toplumun kurallarına uyma baskısına karşı, toplum tarafından bastırılan kendi tabii arzularına (buna heva ve heves de denilebilir) bunlar arasında da özellikle kendi bedeni üzerindeki tasarruflarına indirgeyen bir ahlakı anlamsızlaştırmıştır.” (Görgün, 2015, s. 9) Ahlakın anlamsızlığı vicdanın geçersizliğine ulaşan bir sonuçtur. Vicdanı geçersiz kılan her durum, kişiyi ‘iyi ve kötü’ olma durumundan uzaklaştıracak ve kişiyi insan olmada, insan olarak tanımlanmakta eksik bırakacaktır. Hâlbuki “İmam Gazali ahlakı, ‘sahip olan insandan iyi fiillerin kolaylıkla sadır olmasını ve kötü fiillerden de uzak durmasını sağlayan bir meleke’ olarak” bahseder. (Görgün, 2015, s. 19) Bu melekenin yokluğu, suç ve cezayı değerlendirecek ve yetkilendirecek bir dayanağın yokluğu anlamına da gelir ki, o zaman kuralsızlık yaşamın kuralı haline gelir.

“Ahlaki hatalarımız da bir anlamda, söz konusu kıyasları kurarken yaptığımız mantık hataları yahut da düşünme eksikliğinden, hatta tabir-i caizse düşünmeyi sevmememizden kaynaklanmaktadır. Bazen de düşünmek için yeterli vakit bulamadan yargıda bulunmamız gerekir. Eylem anlıktır ve bazen neyin ahlaki olduğunu düşünecek vakti yahut akli dinginliği bulamayız.” (Özturan, 2015, s. 101) Vicdanın işlerliği burada önemlidir. Vicdan kişiye sosyal sorumluluk bilinci yüklemekte, bu sorumluluğa uygun hareket etme eğilimi kazanmayı getirmektedir. Ancak düşünmekte geç kalmak gibi, vicdani sorumluluğu hissetmekte de geciken insan, kötüyü yapmak, suça bulaşmak, ahlak

kurallarını ihlal etmekle beraber pişmanlık da yaşayabilir. Kişinin, yaptığı suç sayılan eylem ile eylemin verdiği zarar ölçüsünde duyduğu sorumluluk vicdani hassasiyeti ortaya çıkarır.

Vicdan, içimizde bulunan belirli isteklere karşı gelen şeylerin içerdeki duyuluşudur; fakat asıl sorun, bunun başka bir şeye bağlı olmaması, yani kendi kendinden emin olmasıdır. Bu, günahkâr bir vicdanda kendini daha açıkça gösterir, günahkâr vicdanın, belirli istek ve içsel tepkilerimizin bazılarını gerçekleştiren edimlere içimizde ilendiğini duyarız. (Freud, 2014, s. 94) Kişi kendi eylemlerinin sonucunda vicdani bir üzüntü duyabilir. Bu kişinin vicdanı tarafından kendi kendine verdiği bir cezadır. Üzüntü zamanla kendine duyulan öfkeye ve vicdan azabına dönüşebilir. Burada, azap duyan kişinin, düşünceleri yön değiştirmiştir ve yaptığı eylemin bir sonucu olarak kişinin olumsuz duyguları kendine dönmüş demektir.

Çalışmaya ismini veren Dostoyevski'nin 'Suç ve Ceza' isimli romanında, başkarakter Raskolnikov'un yaşlı tefeci bir kadının hayatının değerli olmadığını düşünmesi sonucunda işlediği cinayet, ilk başta Raskolnikov tarafından bir cinayet olarak tanımlanmaz. Bu durum Raskolnikov'un vicdanı onu rahatsız edene kadar devam eder. Vicdan azabından kurtulamayan Raskolnikov, sonunda hastalanıp yatağa düşer. Ancak Raskolnikov'un dünyayı sağaltmak isteyen felsefi düşüncesine göre, yaşlı tefeci kadının hayatı boş ve değersizdir. Yaşlı tefeci kadını öldürmek, toplumu bir yükten kurtarmak anlamına gelmektedir. Toplumun şartlarını iyileştirme yolunda bir mücadele vermek isteyen Raskolnikov'a hem kendisine borçlananları bu dertten kurtarmak hem de dünyayı daha yaşanılabilir bir hale getirmek için bu kadını öldürmek en uygun davranış olarak görünür. Raskolnikov sahip olduğu yüce amaçlar nedeniyle, bu boş ve değersiz yaşamı sonlandırma hakkını kendinde bulmuştur. Ancak vicdanı, Raskolnikov'un yaptığı felsefi çıkarımlarla susturulamaz, üst-ben'in üzerine çıkarmaya çalıştığı süper-benlik vicdanı karşısında işlemez olur ve sonunda kendini ele vermesine sebep olur.

Burada şöyle bir soru sormak mümkündür; hangi amaç bir insanın yaşamından daha üstün olabilir ve neden? İnsan kendini değerli saymazsa, amaçları kişinin üstünde yükselen ezici bir iktidar kurar. Raskolnikov'un öz-benlik değerlerini yıkmaya çalışan bu yeni anti-değer görüşü –üst-benliğin reddi yeni bir süper-benlik üretimi-; modernitenin kendini yıkmasıyla sonuçlanan modern değerlerin toplu imhasına benzetilebilir mi? İnsan; yaşamı dışlayan amaçlar edindiği anda insani değerlerini kaybetmiş demektir. Bu da onu engelleyecek hiçbir kuralın kalmadığı ve toplum tarafından aşırılık olarak görülen

eylemlerinin kendisi tarafından ‘suç sayılmadığı’ anlamına gelir. Suç psikolojisi burada devreye girmektedir. Çünkü çoğunlukla suçlu, içten kendini suçlasa bile kendini haklı ve masum göstermenin bir yolunu mutlaka arar ve suçunu kabul etmez. Sadece öz-değerlerine geri dönen kişiler yaptıkları eylemi suç sayarak itiraf eder veya toplumun cezalandırılma sistemi tarafından ıslah edilme yoluna gönüllü olarak gider. O zaman suçlu suçunu kabul etmedikçe, kötünden iyiye doğru değişim de mümkün olamaz.

... asosyal ya da suçlu kişilerin tipik davranışlarından sorumlu olan (genellikle sanıldığı gibi) üstbenliğin yokluğu, diğer bir deyişle vicdanın yokluğu değil, aksine, üstbenliğin ezici katılığıdır. (Klein, 2008, s. 196) Melanie Klein’ın tespiti ilk bakışta akla uygun görünmese de, Dostoyevski’nin Suç ve Ceza romanı, bu tezini kanıtlar niteliktedir. Bir katil olarak Raskolnikov’dan beklenen, işlediği cinayeti unutup hayatına polislerden kaçıp kurtulma planlarıyla devam etmesidir. Ancak Raskolnikov tam tersine polisten kaçmak yerine, polisin yanı başında kendini bulur. Vicdani olarak, kendi süper-beninin sözünü dinleyerek öldürdüğü yaşlı tefeci kadının cinayetinden duyduğu mesuliyet, üstbeninin eziciliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle içten içe yaptığı eylemin cezalandırılmasını isteyen vicdanı, gerçekten de hapse girdiğinde rahatlar. Çünkü kendi vicdanının da söylediği gibi, adalet yerini bulmuş ve Raskolnikov işlediği suçun cezasını çekerek vicdanını özgürleştirmiştir. Sonunda sağaltımı kabul eden bir suçlu tiplmesi olarak Raskolnikov’un gerçekte kötü mü yoksa iyi bir kişi mi olduğuna karar vermek, Dostoyevski tarafından okuyucuya bırakılmıştır.

Hannah Arendt’in *Kötülüğün Sıradanlığı* (2009 s. 63), isimli eserinde suçlunun suçunu kabul etmeme, başka bir deyişle yaptığı eylemi suç saymaması ve yaptığı kötülüğü sıradanlaştırmasının akıldışılığı irdelenmiştir. Buradaki, SS subayı Eichmann, radikal kötülüğün bedenlenmiş hali gibidir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı sırasında işlediği cinayetleri bir ‘temizlik’ olarak görmektedir. Yüksek bir amaca hizmet etmek için bu eylemleri gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Burada suçlu/fail olarak görülen Eichmann, sorgulanması sırasında öldürdüğü insanlardan dolayı üzüntü veya pişmanlık duymamakla birlikte, kendisine emredildiği gibi ‘işleyen bir sistem’ ürettiği ve bu sistem amacına ulaştığı, milyonlarca yahudiye öldürdüğü için *sevinç* duymaktadır. Gözlerinin gerçeğe kapalı ve gerçekte bağının koparılmış olması nedeniyle, durumun vehametini kavrayamayan Eichmann’ın duyduğu sevinçten daha da kötü bir şey olduğunu söyler Arendt: isyan etmeden öldürülmeyi kabul eden kurbanlar... Sistemin zaferinin kurbanlara kendilerinin yaşamaya hakkı bulunmadığını kabul ettirmek olduğunu söyleyerek, insanın

içindeki karanlığın gidebileceği uç noktalardan birine işaret etmektedir. Aslında “suç, cezaya layık olan haksızlıktır.” (Taşkın, 2016, s. 70) Ancak ne kurbanlar ne de onu öldürenler, bu sistemin işleyişinde bir ‘suç’ unsuru olduğunu kabul etmiyorsa, cezai sistem nasıl işleyebilir? Vicdani bir mesele olarak bakıldığında, kurbanların ve katillerin kendilerini kurban ve katil olarak tanımlamaması, işlenen cinayetlerin hem kurbanlar hem de katiller açısından olağan karşılanması; vicdanın susturulup kötülüğün sıradanlaştırıldığıının en önemli kanıtıdır.

İstek ve arzulardaki aşırılığı tutku olarak nitelendirmek mümkündür. Bu aşırılığı ehil hale getiren veya ıslah edense; akıldır. Bu nedenle suçun bir ‘akılsızlık hali’ olarak tanımlanmasında bir yanlış görünmemektedir. Akıllı alaşağı eden duygular, yine aşırılıkları nedeniyle toplumsal sapmışlık olarak nitelendirilebilecek unsurları tetiklemektedir. Öfke, şehvet, doymazlık vs. var olduklarından dolayı değil ve fakat hangi yöne⁸ ve ne şiddette⁹ uygulanmışsa, bunun üzerinden bir ‘suç’ olarak tanımlanmaktadır. Jean Baudrillard, Kötülüğün Şeffaflığı’nda, kötülüğün nereye gittiğini sorar ve cevabı yine kendisi verir: “Her yere; çünkü çağdaş kötülük biçimlerinin anamorfozu sonsuzdur.” (Baudrillard, 2016, s. 80) Yalnız, Kant insanın şeytani bir varlık olamayacağını, doğasında iyi olduğunu söylemektedir. Buradan ahlaksız ve tamamen şiddet yüklü bir insanın olmayacağı sonucuna varılır. O zaman kötülük, kişilerin seçimleriyle ortaya çıkan bir sonuçtur; insan eliyle mutlaka gerçekleştirilmesi gereken bir eylem değil.

İsteklerin iyiliğini, kötülüğünü ve bunların derecelerini de ahlak belirlemektedir. “Yaşlı halasını öldürmeye kalkışan bir adamla, eylemlerinin ekonomik faydalarını hiç düşünmeden... Ceset üretecek fabrikalar inşa eden insanlar arasında bir fark vardır.” (Coşkun, 2013, s. 38) İkisi de kötü olan bu eylemlerin kötülük derecesi, uyguladığı şiddet ve verdiği zararın miktarı ile derecelendirilir. Bu nedenle yaşlı halasını öldürme girişimi, İkinci Dünya Savaşı sırasında ceset üreten fabrikaları ‘akıl’ edenlerin eylemi ile aynı cezayı alamaz. Ceset üreten fabrikaların şiddet ve zarar miktarı daha fazla olduğu gibi, insanlık adına ürettikleri karanlık ve kötülük de daha fazla ve hatta insanın kanını donduran büyük bir dehşetle doludur.

⁸ Gerçekleştirilen eylem, kişisel veya toplumsal olarak yasaklanmışsa, bu eylem bütün toplumun huzurunu kaçıran bir sorun/suç olarak algılanır.

⁹ Eylemlerin şiddet ölçüsü de onların bir suç olarak kabul edilip edilmeyecekleri konusunda etkindir.

3.2.4. Ceza Kavramı

Suç kavramı gibi ceza kavramı da insanlığın tarihinde önemli bir yer tutan eski bir kavramdır. Ceza en temelde; “yasaları bilerek ve isteyerek çiğneyen, belli bir fiiliyle suç işleyen kişiye uygulanan yaptırım. Başkalarına bir şekilde maddi ya da manevi zarar veren, topluma ve toplumsal hayata zararlı fillerde bulunan kişinin, özgürlüğünün elinden alınması bir takım hakların kısıtlanması ve maddi kayba uğratılması yoluyla yoksunluk içinde bulunması durumu”dur. (Cevizci, 2005, s. 62) Kişilerin eylemleri, başkasının hak ve özgürlükleriyle sınırlandırılmıştır. Bu nedenle, bu sınırların ihlali, toplumsal veya hukuki bir cihette cezalandırılır. Bu toplum refahının devamlılığı için kurulmuş düzenin kendini koruma amacıyla yaptığı bir eylemdir. Aynı şekilde, suçun karşısında durmak, suçun açtığı zararı telafi etmek gibi bir işlevi olan cezanın bir başka var olma sebebi de: “suç işleme cesaretini taşıyan insanları korkutup suçtan uzaklaştırmaktır. Şu halde ceza alenen infaz edilmelidir.” (Beccaria, 1964, s. 158) İşlenen suçun cezası, suçun ne ile karşılık geldiğinin öğrenilmesi bakımından topluma ilan edilmelidir. Cezanın ilanı, suça teşvik yollarının önünü keser. Aslında cezanın en önemli tarafı, kişileri işleyecekleri suçtan caydırmak ve işlediyse eğer adaleti sağlamaktır.

İnsan hem dini hem ahlaki hem de hukuki bağların toplumla ilişkilerini düzenlenmesiyle hayatına yön verir. Çünkü insanın seçim yapma hakkı vardır ve bu hakkını itaat ve isyan etmekten yana kullanabilir. İtaatın nasıl ödüllendirildiği bir kenara bırakılırsa, isyanın veya toplumsal uyumsuzluğun toplumdaki karşılığı cezadır. Ceza, suçun tanziminini sağlamak amacıyla yapılır. “zorlama araçlarına yaptırım (müeyyide) denilmektedir. Yaptırım hukuka aykırı davranışa tepki olup, bu davranışın zararlı sonuçlarının ortadan kaldırılmasını amaçlar.” (Aral, 1988, s. 21) Hukuk gibi, ahlaki normların ihlal edilmesi de, toplumun sivil yaptırımıyla karşılanır. Bu yaptırımın amacı da yine hukuki cezalandırmanın amacı ile benzerlikler taşır. Ahlaki normların ihlaline karşılık uygulanan yaptırımda, ahlaki kuralları ihlal edenin özgürlüklerinden kısıtlama yapılarak veya toplumsal bir tepkiye maruz bırakılarak, kişiyi bir daha ahlaki normları yıkmayacak hale getirmek amaçlanır.

Temelini inançtan almayan bir ahlak olamaz. Bu inanç bir dini sistem olma zorunluluğu taşımamakla beraber, insanın iyi olduğuna veya içindeki iyiliğe inanmak şeklinde dahi olsa, bir inanç çerçevesinde şekillenmek zorundadır. Çünkü mesnetsiz bir değer, var olamaz ve her inanç, değer varlığına duyulan ihtiyacı karşılamaktadır. “Diğer

anlamda ahlak, kişi vicdanının belirli hareketleri (doğru) ve (iyi) olarak vasıflandırırken kullandığı kuralların bütünüdür. Bir sosyal normun yasakladığı hareketlere, doğrudan doğruya karşılık olmak üzere, kötölük şeklinde bir müeyyidenin meydana geldiği hallerde norm bir ahlak kuralını oluşturur. Bir kural, meşruluğunu, izahını iyi ve kötü hakkındaki insan yorumlarından doğrudan doğruya alan tavır ve hareket standartları koyduğunda ahlakidir.” (Dönmezer vd., 1994, s. 154) Kurallaştırma ve sistemleştirme olmadan ahlaki olanın varlığından bahsedilemez. Çünkü kişiler, doğdukları andan itibaren bu değerlerle yetiştirilmek ve bu değerlere değer vermek veya karşısında durmakla da olsa bir duruşa sahip olmak zorundadır. Haberdar olunmayan ahlaki bir kuralın varlığı, toplumu aynileştirmeyeceğı gibi, haberdar olunmadığı için bu kuraldan kişiler ve toplum da sorumlu tutulamaz. Bu nedenle, neyin ahlaki neyin ahlak dışı olduğu en başından tanımlanmış olmak durumundadır.

“Suçluda her türlü sorumluluk duygusunun yokluğu, iddia edilemez. Mesuliyet duygusu görelidir.” (Erem, 1987, s. 410) Suçlu kişinin veya norm ihlali yapan bir bireyin, toplumsalın dışında kendini var edecek yeni bir düşünce tarzı benimsediğı söylenebilir. Çünkü aksi olsaydı, yaptığı eylemi yaparken kendini haklı görme durumu mümkün olmazdı. Norm ihlalini yapan kişinin kendine özgü bir ahlak anlayışına sahip olduğunu, bunun bir tür ahlaksızlık değil de ahlakın kişisel çıkarlara göre yorumu olduğu iddia edilebilir. Ancak yine de normların dışına çıkmakta veya hukuki bir suç işlemekte olan kişinin bir vicdanı vardır. Çünkü vicdan, tıpkı adalet gibi ahlaki değerlere indirgenemeyen evrensel bir değerdir. Hukuki veya ahlaki kurallar yeri gelir işlemez olur. Bu durum adaletin veya adalet duygusunun yokluğunu değil, o durumda uygulamayı gerçekleştirecek yeterli bir yaptırımın bulunmadığını göstermektedir. Buradaki önemli nokta ise, vicdanın adalet uygulanmazken bile işlemeye devam etmesidir. “Varoluşçu anlamda, demokratik bir vatandaş ne zaman adalete başvuru gereğine programlanmış diye sorduğumuzda ise, hiç kuşkusuz, doğrudan veya dolaylı olarak adaletsizce bir eylemin etkisini gören, işiten veya okuyanın adalete sarıldığı görölmüştür.” (Yücel, 1997, s. 85) Birey toplum içinde tek başına kalmış bile olsa, yine adaletin teminini sağlamak ister. Bireyin vicdanı yapılan eylemlerin yanlışlığını bilerek, adaletin sesi olmak adına, adaletsizliğe engel olmaya çalışır. Bu norm ihlali yapan kişinin vicdanı için dahi geçerlidir. Suçlular için bile adaletin bir tanımı, ulaşamayacağı bir kötölük sınırı bulunmaktadır. Ancak vicdanlar gün gelir öldürölürse, o zaman herkes potansiyel bir suçluya dönüşebilir. Çünkü bu durumda her eylem mübah görülür. En büyük suç,

kapitalist sistemin çıkarları doğrultusunda insani duygularını kaybetmekse, en büyük cezayı da çıkarları nedeniyle vicdanını dinlemeyenler hak etmektedir.

Marx her şeyin kapitalist sistem tarafından, “yutulmakta, sömürülmekte ve nesneleştirilmekte” olduğu tespitini çalışmalarıyla yıllar önce yapmıştır. Marx’a göre suçlular da –kabul edilsin veya edilmesin- diğer her şey gibi bu sistemin bir parçasıdır. Bu önemli tespiti şöyledir:

“Marx: ...Suçlular suç üretir! Yalnızca suç mu? Marx devam ediyordu: Suçlular aynı zamanda ceza hukukunu, ceza hukuku profesörlerini ve onların meta olarak piyasada dolaşıma soktukları metalleri üretir... Suçlular aynı zamanda kamunun moral ve estetik hissiyatını ayaklandıran kah ahlaki kah trajik etkiler de üretir. Suçlular yalnızca ceza yasalarını, yasa koyucuları ve onları yorumlayanları üretmez, aynı zamanda sanat, edebiyat, roman, hatta tragedya için vazgeçilmez bir ilham kaynağı oluşturur. Suç her defasında yeni saldırı metotlarıyla hedef aldığı şeyleri, yeni savunma metotları keşfetmeye ve bunda mükemmelleşmeye zorlar. Dolayısıyla suç, her türden bilgi üretir.” (Marx, (1975), ss. 306-310’dan aktaran Agtaş, 2013, s. 98)

Suç ve suçlu ahlaki bakımdan toplumu meşgul eder. Suçun suç olduğuna karar verilmesi, kınanması, cezalandırılması gibi süreçler sırasında toplumda bir gündem oluşturur. Suç yerel mahalli ise, gündem etkilendiği alandaki nüfusu etkiler. Eğer suç sayılan eylem daha büyük çaptaysa, ulusal veya uluslararası gündemi meşgul edecek bir seviyeye ulaşabilir. Modern çağın ekonomik sistemi olan kapitalizm, eğlence sektörü adı altında, suç ve suçlular üzerine bir film endüstrisi de üretmiştir. Polisiye filmleri düşünürsek söylenirse, bu filmlerin en önemli unsurları suçlular ve o suçluları yakalayıp takdir edilen cezayı vermek üzere onların peşine düşen kolluk kuvvetleridir. Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanına atıfta bulunarak söylersek, bir kişinin düzeni suç işleyerek protesto etmesi, yalnızca o protesto anında kalmaz. Toplumsal kurum ve yaptırımlarla -ceza hukuku, ahlak müeyyideleri- beraber sanat ve sinema camiasında da kendisine bir yer bulur.

Suç ve ceza, ahlak ve vicdan gibi toplumsal adaletin konusu olan kavramlar, sinemada drama türleri içerisinde sıklıkla işlenen temalar arasında yer almaktadır. Bu filmlerin yapısındaki aksiyon yapısı, dramatiktir. Öykü anlatmak üzerine kurulan hikâye yapısı olarak tanımlanan dramatik yapının kendine has öyküleme teknikleri bulunmaktadır. “Dramatik aksiyonda eyleme geçiş, kaba, ikili karşıtıklara dayalı yapıtlar değil de daha incelikli olanları göz önünde tutulduğunda, çoğu kez ahlaki bir itki bağlamında ortaya

konulmaktadır. Bu ahlaki itkinin arkasında, sadece ötekine yönelik bir tepki ve nesneyi ele geçirme arzusu değil, aynı zamanda toplumsal yapının adaletsiz, eşitsiz doğasına da göndermeler bulunur. Ancak pek çok yapıt genel sorunları bireysel hesaplama alanı içerisinde halleder. Bu sebeple dramatik yapıli filmlerde siyasaldan çok ahlaki olan bulunmaktadır.” (Yuvayapan, 2006, s. 68) Suç ve ceza kapsamında ahlaki veya siyasi alana ait olsun, filmlerdeki hesaplaşmaların ‘suçlama ve cezalandırma’ pratiklerinin çeşitli görüngüleri olması, dramatik yapıdaki bu çatışmayı incelemeye değer kılmaktadır.

Ceza mahkûmun cephesinden bir işaretler, ilgiler ve süre mekaniğidir. Fakat suçlu cezanın hedeflerinden yalnızca biridir. Bu ceza özellikle diğerlerini ilgilendirmektedir: tüm muhtemel suçlular. (Foucault, 2015, s. 135) Bütün bir ceza sistemi içerisinde, suçlunun tek başına çok küçük bir yer tuttuğundan bahseden Foucault, cezalandırma sisteminin daha büyük bir kitleye seslendiğini vurgularken haklıdır: suça eğilimi olan veya suç işleyecek olan herkes! Buradaki nicelik, cezanın niteliğindeki incelikte saklıdır. Ceza, suçu işleyen için o suçu tekrar etmeyecek derecede büyük bir kayıpla sonuçlanmalıdır. Çünkü vazgeçirmek; suçu işlemeden işlenmesine engel olmak için cezai hükümleri belirlemek, Foucault’cu bir deyişle, insan doğasını tanıma ve cezalandırmayı bir sanata dönüştürmek demektir. “Sonuç olarak, cezalandırma sanatı disiplinsel iktidar rejiminde ne kefareti, ne de hatta tam olarak bastırmayı hedeflemektedir. Birbirlerinden iyice ayrı beş işlemi devreye sokmaktadır: Bireysel eylemleri, performansları, hal ve gidişleri, aynı anda hem bir kıyaslama alanı, hem bir farklılaştırma mekânı, hem de izlenecek bir kuralın ilkesi olan bir bütüne göre değerlendirmek.” (Foucault, 2015, s. 229)

Suç ve ceza arasında ahlaki bir bağlantı olduğu açıktır. Suç, ahlaki kuralların ihlali, ceza ise bozulmuş düzeni tekrar ahlaki kurallarla düzenlemenin yoludur. Cezalar ve cezalandırmalar, toplumsal dışlamalar, ahlaki değerleri topluma kazandırma mekanizmasının parçasıdır. Bu nedenle ahlak anlayışlarını toparlayıcı ve gerekirse tektipleştirici bir etkinin üzerinde çalışan cezalandırma sistemleri, resmi kuruluşların sistematikleştirilmiş disiplinleri ile bunu gerçekleştirir. Ancak ahlaki cezalandırmanın disiplinsizliği, farklı ahlak anlayışlarının oluşturduğu keyfi veya gevşek ortam nedeniyledir. Aynı düşüncüyü paylaşanlardaki çokluk, baskıcı ve kuralcı bir ahlak anlayışı ile bu keyfiliği disipline ederek, resmi kuruluşların suç ve ceza denetimine katkıda bulunurlar. Yine de bir öz-denetim olmadan, dış baskılarla oluşturulmaya çalışılan ahlaki ortamın, adaletin sağlanmasında yetersiz kalacağı açıktır.

3.2.5. Ceza ve Adalet

Her toplumun kendine has değerleri ve bu değerleri meydana getirmelerine sebep olan özgün bir tarihleri bulunmaktadır. “Değer ölçüleri olmayan hiçbir toplum yoktur.” (Berkes, 2016, s. 19) Her toplum zaman içinde kendi arka planına uygun bazı ahlaki ve kültürel değerler geliştirir. Bu değerler, toplum içi düzeni oluşturmak kadar kişilerin hayat algısını da biçimlendirir. “Değerler, kişilerin düşünce, tutum ve davranışlarında birer ölçüt olarak ortaya çıkar ve toplumsal yaşamın vazgeçilmez bir öğesini oluştururlar. Değerler, bir gruba ya da topluma mensup olanların uymak durumunda oldukları veya dikkate almaları beklenen genelleşmiş ahlaki inançlar olarak kavramlaştırılabilir. Bunlar... Sosyalleşme sürecinde öğrendiğimiz değerlerdir.” (Yüksel, 2011, s. 11) Ahlaki değerlerin sosyal geçerliliği mutlak bir durum değildir; diğer bir deyişle ahlaki değerlerin tanımı toplumda değişmez bir bütün değildir. Ahlaki değerlerinin içeriği, kişilerin sosyalleşme sürecinde edindikleri iyi/kötü tanımlarına bağlı gelişen yargıları ile elde edilir. Bu anlamda bir kişinin ‘iyi’si bir başka kişinin ‘iyi’si ile çatışabilir. Bu çatışma birinin yararına olanın bir başkasının zararına olması ile sonuçlandığında; bu durum toplum tarafından normların ihlali olarak tanımlanır ve zararın telafisi için yine toplum tarafından uygun görülmüş bir yaptırım ile cezalandırılır.

Ceza meşruiyeti olan kurumlarca ve yetkilendirilmiş kişilerce verilir. Yoksa “bir insanın üzerindeki bir başka insanın otoritesi, eğer kesin zorunluluktan kaynaklanmıyorsa bu bir zorbalıktır.” (Beccaria, 1964, s. 243) Ancak ahlaki yaptırımların uygulamasında durum farklıdır. Kişiler kendileri birey olarak ya da bir görüş etrafında toplanmış bir cemiyet olarak, norm ihlaline karşı bir ceza verebilirler. Cezanın zulüm olmaması için, suç ile ceza arasında bir denklik bulunması gerekirken, cezanın ıslah edici bir yönü de bulunmak zorundadır. “Cezanın özelliği, yetkili otorite tarafından yapıcı maksatları gerçekleştirmek için suçluyu yoksunluklara tabi kılan bir müeyyide olmasıdır.” (Dönmezer vd., 1994, s. 5) Faydacı bir niyet taşımayan ceza, amacından uzaklaşacağı için, cezanın alt ve üst sınırı bulunmak zorundadır. Cezayı toplumsal faydayı sağlayan bir mekanizma olarak görmek kadar, bu cezayı suçun tekrarına engel olan bir yaptırım olması için de uygulamak gereklidir. Çünkü cezanın verilme sebeplerinden en önemlisi, kişiyi bir daha o suçu işlemeyecek ve hatta hiçbir suçu işlemeyecek hale getirmektir. Suç ile denkliğinin gözetilmesi cezanın adaletidir. Suçluyu topluma bir daha zarar vermeyecek hale getirmekse cezanın sağladığı adalettir.

“Ahlaki kötü, yaratığın özgür iradesinden kaynaklanır. O özgür iradesini kötü kullanmıştır. Günah işlemiştir ve o zamandan beri günahın damgası altında bulunmaktadır... Ama tek tek bakılırsa ahlaki kötünün kökeni yaratığın özgür iradesini kötüye kullanmasından kaynaklanır... Maddi kötülük ahlaki kötülüğe tabidir ve ahlaki kötülük metafiziki kötülüğe bağlıdır. Kötülüğün kökü buna göre yaratıkların kökensel sınırlılığından ibarettir. Bunun dışında kötülük bir yoksamadan başkası değildir.” (Werner, 2000, ss. 34-35) İnsanların kötülükle olan ilişkileriyle yakından ilişkili olan suç ve ceza kavramlarının, ahlaki kötü ve metafizikle bağlantısı da, değer yargılarının bu sistemlere bağlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yaptırımların iyi veya kötü olarak değer atfettiklerinden başka, adalet kavramının içinde bir değer yoktur. Bu nedenle, kötü ve iyi arasındaki bağın ve tanımların, toplum içinde net olması ahlaki ve hukuki adalet mekanizmalarının işleminde temel unsurdur.

...Mahkûmların soyutlanmaları, başka hiçbir etkinin dengeleyemeyeceği bir iktidarın onların üzerinde en büyük yoğunlukla uygulanabilmesini güvenceye almaktadır; yalnızlık mutlak tabiiyetin ilk koşuludur. (Foucault, 2015, s. 298) Hücre cezasında yalnızlık, kişilerin kendilerini fikir ve inançlarında güçsüz hissetmesine sebep olurken, kendiliklerini korumalarında da zayıflamaya neden olur. Ahlaki olarak dışlama da, kişiyi yalnız bırakma ve toplumsal ilişkilerden soyutlama olarak kendini gösterirken, amaçlanan kişinin günlük hayatında eski işleyişi bulamaması, kendini fikren ve fiilen desteksiz bulması, diğerlerinin fikrini ve eylemlerinin doğruluğuna olan inancı paylaşmadığını göstermesi için yapılmaktadır. Burada ahlaki olarak hata yapan kişi, dışlanarak hem fikirlerinde hem de günlük ihtiyaçlarını karşılamada yalnız kaldığı için, bildiği ve istediği keyfilikte yaşama imkânı kısıtlanmış olur. Sosyal hayattaki imkânların kısıtlanması, ahlaki olarak cezalandırılmasının bir sonucudur ve toplumun ‘dışlama, yoksun bırakma’ davranışı ile cezalandırıldığı anlamına gelmektedir.

‘Gerçekten, eğer toplum düzenini sarsmayan/ihlal etmeyen iki suça aynı ceza verilirse insanlar en ağır suçu işlemekte sakınca görmez.’ (Taşkın, 2016, s. 61) Burada, adaletin dengesi ile ilgili yapılan vurgunun sebebi, dengenin bozulmasıyla insan eylemlerinin öngörülemez bir hal almasıdır. Her suç kendi ölçü ve sebepleri içinde değerlendirilmeli, kişiler bir topluluk olarak değil, tek tek ele alınmalı ve kişinin özel durumuna göre incelenmelidir. Her olay kendi başına ayrı bir durumdur. Ahlaki sistemin işletilmesi konusunda, aynı ‘tekilliği’ bulmak biraz daha zordur. Hukuk, resmi kurumlarla olan bağından dolayı olayları tek tek inceleme fırsatı bulabilirken, sistematığa bağlı

olmayan ahlaki kuralların uygulanması ve cezalandırması kişileri, kendi öz-değerleri yerine, toplumun öz-değerleri içinde incelemesine neden olur. Bu da kişilerin ahlak anlayışı ile toplumun ahlak anlayışı arasında görünür veya görünmez bir çatışmaya meydan vermektedir.

Toplum ile değer çatışması yaşayan bireyin kendi öz-değerlerinin bir sınırı bulmak durumundadır. Çünkü insan her şeyin ölçüsüdür denirse, her insan farklı değer yapılarıyla farklı bir ölçü olacağı için, iyi ile kötü arasındaki sınır asla belirgin bir hale gelemes. Bu belirsizlik adaletin varlığını ve yeniden kurulmasını imkânsız kılar. “Ahlaki rölativizm, bir ahlak tezi olmayıp ahlakın reddi anlamına gelir.” (Görgün, 2015, s. 12) Bu bağlamda, ahlak insanın adil olarak yaşaması için gereklidir. Kişilerin ahlaki tutumları; yaşamı karşılamaları, yaşamı anlamaları ve bu idraki uygulamaya koyabilmeleri için gereklidir. Nasıl sorusunun cevabını veren bilimse, neden sorusunun cevabını da kabul etmeyenler için felsefe kabul edenler için de din vermektedir. “Zira niçin sorusu daha metafizik içerikli bir sorudur ve inançla ilişkilendir. Ahlak da inanca dair bir alandır. Daha doğrusu, ahlaki yargılarımızın doğruluğu, ahlaki inançlarımıza uygunluğu ile mümkündür.” (Poyraz, 2015, s. 56) Değer yargılarının doğru veya yanlış göstermesi, onun gerekliliğindendir. Karar verme hakkına sahip olması nedeniyle insan, değer yargılarını adaleti dengede tutacak bir çerçevede geliştirmelidir. Kişinin kendi değerleri ve toplumun değerleri arasında sürekli gel-git yaşaması, onu toplumdan uzaklaştıracağı gibi, toplumu anlamasını da imkânsız kılar. Ancak toplum adaleti sağlamak için, kişinin ahlaki çatışmalarını dindirmek adına onu cezalandırır.

Ceza hukukuna sadece barış ve güvenlik içinde bir yaşamın sürdürülmesine hizmet ettiği oranda başvurulmalıdır. (Taşkın, 2016, s. 62) Düzenin yeniden iskânına hizmet etme amacıyla ahlaki değerler ve cezalandırmalarda, ceza yetkisi gücünü toplum ve bireyin vicdanından/inancından almaktadır. Ceza suçluya zarar verir ancak suçla orantılı olursa zulüm sayılmamaktadır. Bu oran ayarlanırken, hukuk sistemi vicdana başvurmak zorunda kalmaktadır; yoksa merhamet yoksunu bir adaletin var olması düşünülemez. Yine de ahlak ile ceza hukuku arasındaki o mesafe tam anlamıyla kapanmış olmaz. ‘...ahlak alanı ile ceza hukuku alanı birbirlerini kapsamadığı gibi bazı durumda birbirleriyle çatışır.’ (Taşkın, 2016, s. 63) Ahlakтан iyice uzaklaşan bir ceza hukuku da toplumun zihninde meşru değildir. Ancak daha iyi bir düzenin sağlanması için yapılan çatışma, sistemin yenilenmesi ve canlılığı için iyi bile olabilir. Adorno’nun da dediği gibi “gözünüzdeki kıymık en iyi büyüektir.” (Adorno, 2009, s. 54)

Aşırı ceza baskısı ve özgürlükler alanına yönelik yoğun müdahaleler, paradoksal biçimde suç işleme oranlarını artırmakta ve suç olması doğal kabul edilecek bazı davranışların dahi ahlaki açıdan sıradanlaşması sonucunu doğurmaktadır. Aşırı baskı, hukuki olanla-olmayan ayrımını başka bir ifadeyle meşru-gayri meşru ayrımını belirsizleştirir. (Taşkın, 2016, s. 68) Bu nedenle, cezanın adaleti sağlayacak şekilde sınırlandırılması mutlak bir gerekliliktir. O zaman cezayı ceza olarak değerlendirmekte mutlaka bir denge sağlanmalıdır. Cezanın varlığının devamı, toplumlar ve bireyler tarafından kabul görmesi, sosyal adalet duygusu ile ceza arasındaki denklige bağlıdır. Her türlü suçun veya hatanın sonucunda toplumun geriye kalanında bir sosyal endişe meydana gelir. “Her haksızlık cemiyetin her ferdinde –sanki kendisine yapılmış gibi- bir duygu uyandırır. ‘Bu benim de başıma gelebilirdi’ endişesi gerçek bir duygu haline dönüşür.” (Erem, 1987, s. 91) Adalet düzenindeki bozukluk, toplumda toplu bir endişeye sebep olurken, kişilerarası alanda bir güvensizlik de oluşturur. Bu güvenin yeniden tesisini de sağlayan ceza, adaletin yerine geldiğini göstermesi bakımından toplumda meydana gelmiş olan endişeyi de yatıştırıcı etkiye sahiptir.

Sebepsiz yere kefarete veya intikam duygusu olmaz. Ateş olmayan yerden dumanın tütmeyeceği gibi, bir yaptırımın uygulanması için önce ihlal edilmesi gerekmektedir. Kefarete de kıyas ilkesi gözetilerek gerçekleştirilir. Kefarete işlenen suç ahlaki olsun veya hukuki olsun, cezanın karşılanması için suçun ya dengi bir şey istenir ya da aynısı... İntikam ise çok daha farklıdır. Burada intikam gizliden de alınabilir. Kefaret gibi açığa vurulmak zorunda değildir. İntikamın derecesi ise, zarara uğrayan kişinin öfkesinin derecesine bağlıdır. İntikam alınırken, adaletin dengesinin şaşması ve mağdurun kendinin de bir suçluya dönüşmesi tehlikesi genellikle mevcuttur. O nedenle, intikam adaleti sağlamak bakımından ne kadar doğru bir davranıştır; tartışmaya açıktır. “...Suç işlemiş kişiye karşı duyacağımız yakınlığın, suçtan zarar görmüş olana karşı duyacağımızdan daha az olacağı açıktır. Eğer gelişmiş özgeciliğimiz, başkalarına acı çektirme düşüncesinden ‘nefret’ etmemize yol açıyorsa aynı nedenin, bu duygulara aykırı suçları bize daha korkunç göstermesi ve giderek bu suçları daha ağır cezalandırmamız sonucunu yaratması beklenmez mi?” (Can, 2012, s. 147) Verilen cezanın ceza olarak kalabilmesi için bir sınırının bulunması gerekir. Cezanın iyi niyetle yapıldığı, ondan beklenen iyileştirici tutumu ve ıslah edici özelliğinden kaynaklanmaktadır. İntikam içindeki niyet, kötü niyet olduğundan, adaleti bozan bir eylem olarak tanımlanabilir. Çünkü intikamda suçluyu ıslah değil, verdiği acıya karşılık acı çektirilmek amaçlanmaktadır. Bu anlamda

intikamın bir cezalandırma biçimi olarak adaleti ne kadar sağladığı tartışmalıdır. İntikamı adalet sağlayan bir eylem olarak görmek, yapılan eyleme karşı intikam alan kişinin kendini hem kurban, hem yargıç hem de ceza infazcısı yerine koyduğuna işaretler. Bu da ahlaki olarak iyi mi yoksa kötü mü bilinmeyen, tartışmalı bir durumdur.

“Ahlaki ve doğal kötülükler mükemmel bir denge içindedir. Yargıç bütünüyle ortada yokken, adaletin terazisi kalır: *Bizzat dünyanın kendisi, dünyanın mahkemesidir.*” (Neiman, 2006, s. 231) İyi ile kötü arasındaki dengenin doğallıkla devam ettiğini ifade eden Neiman, dünya düzeninde, her türlü kötülük girişiminin öyle ya da böyle dengeye oturacağını ve adaletin önünde sonunda düzene gireceğini belirtmektedir. Çünkü dünya düzeni bir yargıç/bir yöneticiden yoksun kaldığı anda bile terazi adaleti sağlamak üzere oradadır. Felsefi bir bakış açısıyla, adaletin düzenin kendisi olduğu varsayılırsa, adaletin kendi kendine işlemlerini bireylerden bağımsız görmeyen bu bakış açısının, adaleti düzenleyen dünya değil de düzeni sağlayan adalet olduğunu göstermeyi amaçladığını görmek mümkündür. Çünkü ‘...dünya adalet için değil, adalet dünya için vardır.’ (Ağtaş, 2013, s. 52)

Kişisel niyetlerin ahlaki norm ve yaptırımları standartlaştırması ve ‘kötü niyetten’ arındırması için, ‘devlet, ahlakın dayandırıldığı tek otorite olarak görülürse, toplumdaki suç eğilimi azalır mı?’ sorusunu sormak mümkündür. Jan Philip Reemtsma (1998, s. 21) bu soruyu irdelemeyi önermektedir. Şiddetin kamusal alanla sınırlı kalması için gereken bu, demektir. Farklı ahlak anlayışları çatışmalı bir toplum düzenini getirmektedir. Şiddeti kendi değer sistemine göre kullanmaya yol açan bir ahlak çeşitliliği, niyet tanımı ve vicdan sapması, toplumun kendi küçük problemlerini düzelterek sağaltması yolunda bir engel olarak tanımlanabilir.

Derrida yaratılışı mistik bir deneyim olarak tanımlayarak, inancı yok edip her şeyi eylem, hareket ve enerji türünden bir varlığa ve sebepsizliğe bağladığında, adaletin otoritesini sağlamak için hep mistik bir temele dayanması gerektiği sonucuna ulaşmıştır. Foucault, Derrida’dan yola çıkarak, ahlak anlayışına dayanan *özinanca* eleştirisi getirir, ortaya çıkan sonuç ise yaşamın değersizliği olur. “Bu itirazlar, ...çok saf bir ahlak anlayışına dayanan bir *özinanca* yöneltildiğinden, bu özimağın kaybedilmesinin doğurduğu ve doğuracağı sonuçlar görülmemiştir.” (Reemtsma, 1998, s. 21) Kişinin kendisi hakkında hissettiği ve düşündüğü her şeyin toplamı; özimağdır. Kişinin kendine dair bir düşünceye ve duyguya gönülden bağlanmış olması ise özincancı tanımlamaktadır. Kişinin kendiyile ilgili düşündüğü ve hissettiği kadar, kendi hakkında neye inandığı da

önemlidir. Çünkü vicdanı ile bilinci arasındaki bağ, bunların sayesinde kurulmaktadır. Bu bağlamda, suçlunun kendini suçlu sayması, suçlu olmadığı halde suçlu hissetmesi, kişinin özimgini nasıl kurguladığı ile birebir ilişkilidir. Demek ki, kişinin vicdanı dışında kendine dair bir anlayış türü, idrak ettikleriyle inandığı bir benlik bütünü bulunmaktadır. Bütün bir ceza sistemi, temelinde ahlaki değerler olsun olmasın, bu benlik bütününde işlemez hale gelen o düşünceyi/duyguyu çıkarıp, yerine işleyen ve hem kişinin hayatını hem de toplumun hayatını güzelleştirecek olan bir değer, bir düşünce koymaya çalışmaktan ibarettir. Ceza hukuku ile ahlak arasındaki amaç farkıysa, ceza hukukunun bu işlemi fayda sağlamak için yapması, ahlakın ise değerlerin tekrar yerine konması gibi sosyal bir amacı gözetmesindedir.

Paranoyakça düşman üretme ve suçluyu cezalandırma arasında sağlıklı bir denge kurulmalıdır. Vicdanın söylediklerine karşı ifrat ve tefrit derecesindeki eylemler haksızlıkların ortaya çıkmasına neden olur. Ahlakın ve hukukun ortak amacı, hem toplumun zarar görmesine hem de kişinin kendine zarar vermesine engel olmaktır. Bu noktada hukuki ve ahlaki sınırların, kişinin kendi fayda ve özgürlüklerini sistem dışı bir yerde araması sonucu, düzen ve birey arasında uyumsuzluk çıkmaktadır. Kişinin kendi ve dünya hakkındaki imajının algısı, kişiye hakikati görme derecesinde yardımcı oluyorsa iyi sayılmaktadır. Aslında gerçekleri perde görevi gören bir hayal dünyasından algılamak, kişiye fayda değil, zarar getirir. Araç ve amacın yer değiştirmesi, amaçların araca araçların amaca dönüşmesi ile sonuçlanırken, burada birey, bir suç işleme makinesi haline geldiğini fark etmez bile. Sahip olduğu beden, iktidarın gösterdiği yönde ilerleyen bir araçtan başka bir şey olamaz. Bu bedenin sadece üretim gücüne destek sağlayan bir alet olarak görülüp değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Sistem, kendi devamlılığını sağlamak adına, her türlü niteliği ve niceliği kendini sağaltmak yolunda kullanırken hiçbir ahlaki kuralı bozmaktan çekinmemektedir. Kapitalizmin etik ve hukuk arasında neden olduğu bu faydacılık ile özgecilik arasındaki çatışma, kendi kendini var etmek adına, her türlü değeri yok sayma ve kendi değerlerini üretme cesaretini göstermesine kadar gitmektedir. O zaman sistemin işlediği ahlaki suçları, ya da sistem işaret edilerek işlenen suçları cezalandırmak kime ve nasıl düşmektedir? Bu önemli soru, bir başka çalışmaya konu olabilecek kadar geniş kapsamlıdır, sistemin rutin krizleri ve değerleri modülerleştirip, tekrar yapılandırarak sağaltmasındaki dinamikleri sorgulamak anlamına gelir ki, ‘kapitalizmin ahlakiliği’ veya ‘gayri ahlakiliği’ oluşturduğu vahşet portreleri üzerinden okunabilir ve aslında –suçlama ve cezalandırma yetkisindeki otorite ve

meşruiyet düşünöldüğünde- adaleti sağlamak adına bir sistemi ‘suçlu’ bulmak ve ‘cezalandırmak’ yine bir başka sistemin işi değil midir?

...Nihayet, insan tarafından yaratılmış korkular yetişkini de hala içten ve dıştan etkisi altında tutar. Utanç hisleri, savaş korkusu, Tanrı korkusu, suçluluk duyguları, cezalandırılma ya da sosyal itibarını kaybetme korkusu, insanın kendi kendisinden duyduğu korku, kendi güdülerine yenik düşme korkusu, bütün bunlar insanın içinde doğrudan ya da dolaylı olarak başka insanlar tarafından yaratılırlar. Kuvvetleri, biçimleri ve tekil insanın ruhsal bütçesinde oynadıkları rol, içinde yer aldığı toplumun yapılanışına ve onun içindeki kaderine bağlıdır. (Elias, 2004, s. 422) Norbert Elias, korkularla biçimlendirilmiş ruhani bir yapısal süreçten bahsederken, dış etkenleri, kişinin içine işleyerek kendi kişiliğini gerçekleştirmesinde bir engel olarak görmektedir. Başka insanlar, kişi üzerinde bu kadar etkiliyse, kişinin ‘kendim’ dediği kimdir? Karakter, mizaç, huy gibi kişilik özellikleri nerededir? Eğer ki, korkular başka insanlar tarafından yaratılıyorsa, o korkuyu yaratan ilk insan kimdir? Bir eylemin gerçekleşmesinde, başka kişilerin tek tek veya toplum olarak etkileri olabilir, ancak bu eylem nedeniyle o toplum ve tekil kişiler ne kadar suçlu olur? Elias’ın vurguladığı nokta önemlidir; çünkü toplumsal koşullar bir suçun oluşumunda etkilidir. Ancak, suçun cezasını toplum, bu suçun gerçekleşmesi nedeniyle bozulan huzuru ile ödemektedir. Topluma yeni bir ceza faturası kesmektense, o suçu oluşturan değer ve ortamı iyileştirme çabasına gitmek, sadece suçluyu topluma kazandırma modelinde değil, toplumun sağlıklı ve huzurlu bir şekilde devamlılığını sağlamak adına bir çözüm önerisi olabilir. Bu nedenle, korkuyu başkalarından öğrenmiş olan suçlu, işlediği suç ile kurbanı acı çektiirmiş olmaktan dolayı hala suçludur. Suç veya kusur işlemek şart değildir. Çünkü ne olursa olsun, kendi canını kurtarmak adına birinin ölümüne sebebiyet vermek gibi zaruri durumlar dışında, her türlü suç ve kusur işlenmektense, problem olarak görölen meselenin önceden halledilmesi için daha güzel ve insani bir yol bulmak her zaman mümkündür. Yeter ki niyet ve amaç, gerçekten bir çözüm aramak olsun...

Yasalar ve ahlaki yaptırımlar bakımından öznenin, bu kurallara uyması herkesin iyiliği için gerekli görölmüştür. Ancak özne, hangi sebeplerden yasal ve ahlaki alanın içinde kalmayı hedeflemektedir? Öznenin etik alanı ile toplumun ahlaki alanı arasındaki çatışma-uzlaşma bağıntısı nasıl çözümlenebilir? Diğer bir deyişle, kişilerin ahlaki değerleri kendi öz inançlarıyla bağdaştırmakta kullandıkları kişisel yorum haklarının sınırı nerede başlayıp nerede bitmektedir? Öz-denetim ile öznenin dürtüleri arasındaki

ilişki, vicdan ve arzular arasındaki gerilimden ne kadar etkilenmektedir? Vicdanın kendini suçlama alışkanlığı adaletten mi yoksa bir alışkanlıktan mı doğmaktadır? Bu sorulara Alev Özkazanç'ın cevabı şudur: “Tabiyete duyulan şiddetli arzu, aslında toplumsal varoluşa duyulan özlemden kaynaklanmaktadır.” (Özkazanç, 2015, s. 45) Toplumsal alanda var olmak, kendini var etmek amacıyla, ahlaki ve yasal süreçlerin bağlayıcılığını kabul eden birey, toplumsalın varlığını kabul etmiş ve ona kendi varlığının bir aracı olarak değer vermiştir. Suçlanan kişi toplum tarafından cezalandırıldığında, o cezayı çekmesi sırasında topluma suç ile cezası arasında bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Kişi ilk olarak suçu kabul etmek kaydıyla bir azap/pişmanlık sürecine girer. Bu da onun toplumsalı kabul ettiğini göstermektedir. Toplumsalın kabul edilmediği yerde, kişi ya kendini toplumdan ayrı bir yerde tanımlamakta ya da bir üst-toplum üretme inancını taşımaktadır ki ikisi de kişiyi, sapkınlaştıran bir inanca ve radikal kötülüğe sürüklemektedir.

Foucault... Birincisi, suçun anlamına ve statüsüne dair bir kesinleştirmedir. Şöyle ki, reformcu yazarlar, suçu bir yasa ihlali olarak sabitleyerek, onu ahlaki veya dinsel imalarından arındırırlar. Aslında birkaç yüzyıl önce savaş kavramı için yapılmaya çalışılan şeyden farksızdır bu –suç rasyonelleştirilir (Agtaş, 2013, s. 210) demektir. Bu, suç sadece yasa ihlali ibarettir deyip, birçok suçu hafife almaya neden olabilecek bir anlayıştır. Suç işlendiğinde, olan biten sistemin işlemesindeki bir aksaklık değil, insan vicdanında açılan bir yaradır. Ahlaki cezalandırma sisteminin hukuk sisteminden ayrılma sebebi budur. Ahlaki yaptırımlar, suçun ve suçlunun şerrinden ilahi adaletle sığınmaktadır. Bu bağlamda, suçun rasyonelliği kadar irrasyonelliği de mümkün olmaktadır. Ayrıca suç ahlaki bakımdan irrasyonel bir kavramdır. Ahlaki bakış açısından rasyonel olan kurallara uymaktır. Kurallara aykırı davranmaksa irrasyonel kabul edilmektedir. Bu nedenle kuralların ihlali halk tarafından irrasyonelleştirilir. Çünkü inanca dayalı bakınca, düzeni kuran Yüce Yaradan'dır. İnançlı bir kişi için O'na isyan; akılsızlıktır.

Bu bilinen durumun tam karşıtı da mümkündür. Örneğin, yönetmenliğini Etienne Chatiliez'in yaptığı *Danielle Teyze/Tatie Danielle* (1990) isimli film, bir vicdanının olup olmadığına karar verilemeyen, yaptıklarından dolayı hiç vicdan azabı duymayan yaşlı bir kadını konu almaktadır. Filmdeki başkarakter, sapkın insanlarda görülen bazı denge bozan imalı konuşma taktiklerini uygulayarak, karşısındaki kişinin kendisinden şüphelenmesine yol açmaktadır. Bu, sapkın insanların kişileri sorgulayan tavırları nedeniyle konuşulan konuyu manipüle etmelerini sağlar. Sapkın insan yakın veya uzak

bir kişi olabilir. ‘Kurban’ olarak algılanabilecek kişinin, ‘bu nefreti hak edecek ne yaptım’ demesine kadar varan imalardan sonra, karşıdan gelen görünür ve tespit edilebilir bir şiddet olmadığı için, neyin neden yapıldığı kurban tarafından tam olarak asla kestirilemez. Danielle teyze, soğuk ancak sakın konuşmasıyla bu kestirilemezliği her zaman hissettirir. Danielle teyzenin akrabaları, kendisinden direkt bir şiddet ve öfke alameti görmedikleri için, kendi kendilerinde suç ararlar. İmalarn amacı tam da budur. Sapkın kişinin yön ve şekil değiştirmiş olan sinsi nefreti, muhattap aldığı kişilerin zaaflarını harekete geçirecek ve vicdani yaralar, bir süre sonra genelleşerek kurbanın kendini suçlu görüp çeşitli şekillerde feda ederek cezalandırmasına kadar gidecektir. Kurban, vicdan yarasını sağaltmak isterken, sapkın kişi kurbanın bu vicdan yarasını, kurbanı kendine köle etmekte kullanır.

Sapkın kişilerin “başkalarına ne saygıları vardır; ne de onlara merhamet duyarlar, çünkü insan ilişkileri ile ilgilenmezler. Karşısındakine saygı göstermek, onu insan olarak görmek ve ona çektilen acıyı kabullenmek demektir.” (Hirigoyen, 2015, s. 10) Kiřisel düşmanlık zamanla saldırganlığa dönüşebilir. Kötü niyet taşıyan sözler, açık olmayan imalı tavır ve hareketler ile sapkın kiři, iletişim olanaklarını karşıdakini yaralayıcı bir şekilde kullanır. Bunların hepsi sapkın kiři tarafından hedef sečilmiş kurbanı uygulanan, dışlama, intikam, kınama, aşağılama ve azap çektilme olarak kendini gösteren cezalandırmanın bir türüdür. şiddet fiziksel değildir burada, psikolojik baskı biçimiyle yer değiştirmiştir ancak fiziksel şiddet kadar etkili ve dehşet vericidir. Kurban tarafından asla başkalarına aktarılamaz çünkü ne olduğu ve neden olduğu asla tanımlanamaz. Yalnız bu cezalandırma sırasında, kurbanın gerçekten bir suçu yoktur. Kurban kendisinin suçlu olma ihtimaliyle her imalı konuşma sonucu yaralanır. Kurban olarak sečil kiři, elinde açık bir delil olmadığı için, kendi duygu ve düşüncelerinden şüphelenir. Sapkın kişinin de yaptığı manipölasyondan amaçladığı tam olarak budur: Kendi bu süreçte asla zarar görmez ve suçlanmaz, ancak kurban hem kendi hem de başkaları tarafından şüpheleri sürekli olarak üstüne çeker. “Sapkın kişinin yöntemi hep aynıdır: karşıdakinin zaaflarını kullanarak kendinden şüphe etmesine ve sonuçta da kendini savunmamasına yol açmak... İktidar sapkın bir insanın (veya sistemin) elinde korkunç bir silah olur.” (Hirigoyen, 2015, ss. 92-105) Bu da kurbanın gitgide psikolojisini bozmakla kalmaz, onu çıkışsız bir yola doğru sürükler. Sapkın insanın manipöl edilmiş kurbanı cezalandırma yöntemi çok daha korkunçtur: Kurban suçluluk duygusuyla kendini yiyip bitirerek kendi kendine ceza verir. Sapkın kiři ceza çekmesini istediği kişinin cezalandırılma sürecinde hiç yorulmaz.

Kurban üstünde kurduğu hâkimiyet açık değildir. Sapkın kişi iktidarın gizli dinamikleri sayesinde nefretin kurbanın kendi kendine çevirmesine neden olur. Sapkın kişinin iktidarı zaferini kazanmıştır: Kurban, kendine zarar vermeye programlanmıştır artık...

Bir benlik ve vicdan problemi olarak tanımlanabilecek durum, kötülüğün, suçluluğun normal görülmesi noktasında tehlikelidir. Üst-ben, ben arasındaki geçişlilikte, ben-lik, üst-ben'i tam olarak ele geçirmiştir. Sistemin işleyişinde karar verme yetkisine sahipmiş gibi hisseden ve Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* isimli romanın kahramanı Raskolnikov'un 'süper kişiler' olarak tanımladığı kişilerde bu geçişliliği gözlemlemek mümkündür. Sistemde yarar sağlamadığı ve hatta zarar getirdiği gerekçesiyle kişilere yapılan her türlü kötülüğü 'haklı' görmelerine sebep, kendilerinden menkul yargılama cüretleridir. Aynı durum Nazi subaylarında mevcuttur. İkinci Dünya Savaşında üstün Alman ırkının hâkimiyetini kurmak amacıyla öldürdükleri Yahudileri, sistemin işleyişindeki bir arızayı düzeltmek amacıyla gerçekleştirdiklerini savunarak normalleştirmeleri, üst-benliğin benliğe dönüşmesindeki geçişliliğin ne kadar korkunç ve radikal bir kötülük olduğunu göstermektedir.

Ruhsal kendini idarenin bu farklılaşması ne kadar fazla olgunlaşırsa, ruhsal idare işlevlerinin daha geniş anlamda 'ben', daha dar anlamda 'üst-ben' olarak adlandırılan kısmına o denli belirgin olarak çifte işlev düşer. (Elias, 2004, s. 79) Vicdan ve ahlak kavramları 'üst-ben'in, 'ben' e yaptığı baskı veya koyduğu sınırlar nedeniyle oluşmaktadır. Üst-ben ile ben arasındaki çatışma, kişisel istekler ile toplumsal sınırların bu istekleri engellemesinden kaynaklanan bir çatışmadır. Toplum, kişinin her yaptığıının ve yapacağının, toplum ve kendi için iyi olmayabileceğine önceden karar vermiştir. Bu nedenle ahlak kuralları bir kodlama olarak, çevresel öğrenmenin içinde yer almaktadır. Cezanın adil olabilmesi için, toplumsal kuralların kişilerin özgürlükleri kadar kişilerin 'kötü ve iyiyi tanımlamakta'ki net toplumsal tavır, toplumun refahı için olması gereken önemli bir unsurdur.

3.2.6. Aşman Karakterlerde Suç ve Ceza

Son iki yüzyıldır yaşanan değişimlerin, insanların hayatını ve niteliklerini değiştirdiğini söylemek, bu değişimin tespitinde ilk adımdır. Sosyologların ve psikologların "yeni çağın insanı" olarak tabir ettiği bu insan modeli, yaşadığı çağın mentalitesine uygun vasıflarla sıfatlanırken, bu vasıfların isimlerini yeni çağın sosyal

sorunları olarak algılamak mümkündür. “Modern toplumdan postmodern topluma geçişin altında yatan en ciddi değişiklik, bireyin toplumsal olarak inşa biçimindeki derin değişiklikte kendisini gösterir. Modern toplumda bireyler *üretici/asker* olarak, postmodern toplumda ise *tüketici/oyuncu* olarak inşa edilmiştir.” (Bauman, 2001, s. 203-204) Kişilerin üretici olarak görüldükleri modern dönemde, üretim sürecinde onlara daha çok ihtiyaç duyulmaktaydı. Bir asker olarak görülmesi ise, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ile başlayan Avrupa’nın doğusu, Orta Doğu ve Güney Amerika gibi dünyanın belli yerlerinde savaşların hiç bitmemesinden ileri gelmektedir. Değişiklik, yine teknolojinin gelişmesine bağlı olarak, üretim sürecinde insana duyulan ihtiyacın azalmasıyla gerçekleşmiş, üretim sistemi makinelerle daha çok mamulü daha kısa sürede üretir hale gelince üretim tüketimden daha hızlı bir hale geldiği için, kapitalist sistem içinde insanlara üretici olmaktan ziyade tüketici olarak daha çok ihtiyaç duyulmuştur. Bu durum postmodern duruş ve düşüncenin gelişini hızlandırmıştır. “Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik, modernliğin sloganıydı. Özgürlük, farklılık ve hoşgörü ise postmodernliğin ateşkes formülüdür.” (Bauman, 2003, s. 131) Bu ateşkes, yeni toplum biçiminin devamlılığını sağlayan üretim kadar tüketimin için de gereklidir.

Birçok düşünce ve sanat akımı, kendinden önceki fikri inkâr ve dolayısıyla kendinden öncekine karşı bir duruş olarak doğmuştur. Marx, Hegel’in düşünce dinamiklerini tersine çevirerek kendine mal etmiş, örneğin Barok sanat akımı ise Rönesans sanat akımına karşı doğmuştur. Batı’nın benimsediği bu tersine çevirme geleneğinin bir parçası olarak modern düşünce, Batılı Aydınlanmanın bir parçası olarak, din merkezli bir yaşama tepki olarak seküler yaşamı ön plana çıkarmıştır. Düşünce ve sanat akımları fikirsel çatışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkarken, aynı durumu modern ile postmodern arasında tespit etmek mümkün değildir. Çünkü modernliğin bir yeni türü ve iyimser bir ifadeyle devamı olarak görülebilecek olan postmodernite, insanlığın servet ve bilgi birikiminin, yeni bir şekilde ‘tüketilmesi’ mantığına dayanmaktadır; üretilmesi değil. “...bürokratik-endüstriyel toplum, yeni bir insan tipi yaratmıştır; bu insan tipi de şirket insanı, robot insan ve tüketim insanı olarak adlandırılabilir. Buna ek olarak bu insan ‘homo mechanicus’, yani mekanik insandır.” (Fromm, 1992, s. 55) Homo mechanicus’un üretimdeki makineleşme ile tüketimde de mekanik hale geldiği tespiti mümkündür. Çünkü üretimin hızına yetişebilmek için aynı hızda tüketimin gerçekleştirilmesi gerekir. Arz talep dengesinin korunmasına dayanan bu beklenti, toplumsal değişimin evrimindeki en büyük etkenlerden biridir.

Üretimin makineleşmesiyle oluşan toplumsal sorunlar çözülmemişken, tüketimin mekanik hale gelmesinden doğan problem nasıl çözülmelidir? Üretimin kazanmış olduğu ivmenin tüketime hız kazandırdığı bir gerçektir. Tüketimin hızlı olması, tüketilenin ne olduğu, neden tüketildiği ve ne gibi bir fayda sağlandığına cevap bulmadan mamülün tüketicinin elinde yitip gitmesine neden olmaktadır. Bu da anlamların, değerlerin ve hatta yenen yemeklerin bile sindirilmeden atılıp gitmesine neden olan bir durumdur. Tüketimdeki aşırı hız, algı zayıflığına sebep olurken, toplumsal bir başka hastalık kapıda beklemektedir: dikkat dağınıklığı. Dikkati toplamak büyük bir meseledir, çünkü reklamların, iletişim kanallarının, insanların, gürültünün, görüntünün ve nerdeyse dış dünyadaki her şeyin uyarıcılığı altında, tüketici kendi kendine sessiz ve sakin kalmanın, düşünmenin, idrak etmenin, muhakeme etmenin, tefekkür etmenin, sükûnetin, iç dünyaya yönelmenin ne demek olduğunu belki de asla öğrenmeden bu dünyayı terk etmektedir. Pascal'ın *Düşünceler* (2005, s. 50) isimli eserinde belirttiği gibi, “Mutsuzluğun tek nedeni, insanın odasında sessizce nasıl oturacağını bilememesidir.” Burada iç dünyamıza yönelmenin bir mutluluk sebebi olabileceğini söyleyen Pascal, eğer kapitalizmin ‘içe yolculukları’ da pazarladığını öğrenseydi ne olurdu? İç dünyaya yönelme şekillerinin – yoga, meditasyon, nefes egzersizleri- dahi, kapitalizm tarafından pazarlanır bir nesne haline getirilmesi, insanın sistem dışına çıkabileceği hiçbir sığınağının kalmadığı anlamına gelmektedir. Doğa, tüketiciler uyanmadan, kaynaklar önünde sonunda bitip tükendiğinde; insanın sebep olduğu israf ve aşırılığın intikamını insandan almış olacaktır.

Çalışma modern halklara Tanrının lütfudur, onlarda ahlakın yerini tutmakta, inançsızlıklarından doğan boşluğu doldurmakta ve her türlü iyiliğin ilkesi haline gelmektedir. Çalışma hapisanelerin dini olmak zorundadır. (Foucault, 2015, 306) Foucault'nun yeni bir inanç ve değer sistemi olarak ‘çalışma’yı dinin yerine konduğu üzerine tespiti önemlidir. Aydınlanma sonrası metafizikle belirlenen ahlaki değerlerin sekülerleşmesi, aşkın bir kuvvete duyulan inancın azalması sonucunu doğurmuştur. Bu nedenle, amaçsız ve hedefsiz kalan insan yaşamı, çalışma, üretme ve tüketme ekseninde seyderen bir hale getirilmiştir. Batı'nın zaferi olarak nitelendirilen kapitalist sistemin eleştirisi, bizzat kendi içinde yaşayan düşünürler ve siyasetçiler tarafından dile getirilse de, kapitalizm, çalışma ve üretme hızının ve teknolojilerinin ilerlemesiyle ivme kazanmıştır. Her şeyden daha ön plana çıkarılan çalışma hayatı kapitalist sistemin kendi kendini var etmesini sağlayan döngünün başını çekmektedir. Bu döngü sayesinde, üretim ve tüketim dengesi sağlanırken, bu dengenin devamlılığı için gereken çalışmaya ve

tüketmeye olan inancın da kitle iletişim araçları ile aşılmasıdır. Hapishane ucuz emeğin yer aldığı bir fabrika olarak düşünüldüğünde, ‘üretim devam etmeleri’ hem dışardaki hem de içerdeki dünya açısından sistemin işlerliği için en önemli unsurdur. Çünkü hapishanedeki emek hem ucuz olduğu için, hem de dışardaki çalışma hayatının getirdiği değerlerle kişileri ıslah etmek kolay olduğu ve suçluları toplumla uyumlu hale getirmekte fayda sağladığı için önemlidir.

“Tekel koşullarında tüm kitle kültürü özdeşir ve bu kültürün iskeleti, yani tekel tarafından imal edilen kavramsal anahatları belirmeye başlamaktadır. Dizginleri ellerinde tutanlar varlığını örtbas etme konusunda artık kaygı duymamaktadır; öyle ki varlığı itiraf edilirken ne kadar arsız olunursa o kadar gücü artar.” (Adorno, Horkheimer, 2010, s. 163) Bireylerin, postmodern üretim sürecinde deneyimleriyle başbaşa kalacak ne vakti ne de uygun bir ortamı yoktur. Karakterini ortaya koymak için tek bir imkân kalır geriye: İş hayatı. Kişilerin kendilerini ifade etmekte kullandığı kültürel öğelerin, kitle kültürü ve kapitalizmin tekelinde olması, kişinin kendi öz yaşam öyküsünü dahi anlatırken ortaya çıkar. Kişi kendini meslekten ayrı göremez hale gelir. Kapitalizmin üretimde ortaya koyduğu tekeller, hem üretimin hem de tüketimin hız ve şartlarını oluştururken, bu şartlara bağlı olarak gelişen kültürel öğeleri de oluşturmakta aynı tekeller söz sahibidir.

Kaynakların hızlı ve müsrif bir şekilde kullanım sebeplerinden bir tanesi de, Liberal ekonominin şiarı haline gelmiş olan ‘kaynaklar sınırlı ihtiyaçlar sınırsız’ ifadesidir. İhtiyaçları sınırsızlaştırmak isteyen, kapitalizmin doymak bilmeyen hırsı, kaynakları sınırlı hale getirence israftır. Aslında, dünyadaki ‘kaynaklar yeterli ve ihtiyaçlar ise sınırlıdır.’ İhtiyaçların sınırsız olduğuna inandırılmak istenen toplumun gerçekte isteklerini sınırsız hale getiren, reklam kampanyalarıdır. Reklamlar bir ürünü satın almak için yeterli olmazsa, ürün sahiplerinin vaad ettiği bir başka şey ortaya çıkar: mutluluk. “Popüler kültür ürünleri, insanlara geçici bir mutluluk sunarak, yani haz noktasında onları kendilerine bağımlı hale getirirler. İnsanlara geçici mutluluk sunarlar çünkü kendileri de süreklilik gösteren bir yapıya sahip değillerdir.” (Coşgun, 2012, s. 842)

Tüketim toplumunun kişilerin hayatlarını belirlemesi, onların karakter yapıları üzerinde de önemli değişiklik ve eğilim farkları oluşturmalarına neden olmaktadır. Tüketim toplumunun bireyleri aşırı israfa yöneltmesi, insanların karakterlerine özgü yeni hayat stratejileri geliştirmelerine neden olmaktadır. Karakter kişinin bir olay karşısında, vereceği kendine özgü tepkiyle kendini ortaya koyar. Karakter tanımı gereği kişinin,

deneyimlerini, düşüncelerini, duygularını nasıl ele aldığı ile ilgilidir. “Her birimiz, belirli bir anda yaşadığımız duygu karmaşasının içinden bazı duyguları seçer ve içimizde yaşatırız; yaşattığımız bu duygular karakterimizi oluşturur. Karakter kendimize değerli bulduğumuz ve başkalarının değer vermesini beklediğimiz kişisel özelliklerimizdir.” (Sennet, 2011, s. 11)

Zihnen ölmüş bir insanın, güven ve sadakat duygularını sarsan iş yaşamı ile karşı karşıya kalması da bir başka sorundur. Sürekli işten çıkarmalar, iş yerinde güvence sahibi olamamak, her zaman yerini alacak bir başka birinin bulunması, iş yaşamındaki rekabeti acımasız hale getirmektedir. Değişim ve güvencesizliğin getirdiği sürekli stres, ya da rutinin monotonluğu nedeniyle bireyler, iş yaşamlarının etkisi altında hayatlarında söz sahibi olmaktan çok uzakta kalırlar. Daimi bir duygusal ve düşünsel tehdit içinde yaşamak zorundadırlar. “İnsanların işyeri dışındaki duygusal yaşamlarını en fazla etkileyen olgu, yüksek teknoloji, veri aktarımı, küresel hisse senedi piyasası veya serbest ticaretten ziyade yeni kapitalizmin zamansal boyutudur.” (Sennet, 2011, s. 24) Yeni teknoloji, üretim ve tüketimdeki hız ile insanların zaman algısını değiştirmiştir. Ulaşım ve iletişim olanaklarının gelişmesiyle dünya küçülmüş, imkânlar ise artmış görünmektedir. Zaman ve mekân sınırlarını esnekletiren bu yeni olanaklar, hem sermayenin hem de kültürün dolaşımındaki engelleri ortadan kaldırır.

“Zamanı ve mekânı fiilen ortadan kaldıran teknolojiler, mekânı çok kısa sürede soyup yoksullaştırırlar. Bu teknolojiler sermayeyi gerçek anlamda küreselleştirir; sermayenin yeni göçebe adetlerini ne izleyebilen ne de engelleyebilen insanları, geçim kaynaklarının ellerinden kayıp gidişini ve yok oluşunu çaresiz seyretmeye ve belanın nereden gelmiş olabileceğini kara kara düşünmeye mahkûm eder.” (Bauman, 2006, ss. 86-87) Bir mekânın yaşanabilir olması için, orada yaşayanlara yetecek kadar üretimin ve istihdam olanaklarının bulunması gerekmektedir. Ancak, teknolojinin sağladığı yeni imkânlarla, mekânlar arası mesafe azaldığı gibi, bazı mekânlar istihdam olanakları bakımından kısırlaşmış, bazıları ise daha çok istihdam olanakları ve üretimin artışıyla zenginleşmiştir. Geçim kaynaklarının azalmasından dolayı, doğduğu topraklarda istihdam imkânı bulamayan birçok kişi, istihdam olanaklarının olduğu bölgelere göç etmek zorunda kalmışlardır. Göç, hem kültürel bir birleşme ile küreselleşmeyi hızlandırmış hem de sınıflar arası uçurumun daha da büyümesine neden olmuştur.

Küreselleşme dünyayı daha iyi bir hale getirmeyi hedeflemiştir. Değişim ve iyileşmeyi küresel çapta yaygınlaştırmayı planlamıştır. Her yerin ve herkesin hayat

koşullarını standartlaştırmakla eşitsizlikleri ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Ancak durum, hedeflenenin tam aksi yönde bir seyir izlemiştir. “Günümüz söylemindeki biçimiyle küreselleşmenin anlamında bu özelliklerin hiç biri kalmamıştır. Yeni terim, esas olarak, küresel *insiyatifler* ve *girişimlerden* çok, niyet edilmemiş ve beklenmedik oluşuyla ün salmış küresel *etkilere* atıfta bulunmaktadır.” (Bauman, 2006, s.70) Küreselleşme programı ile vaad edilen şartlarda eşitlik gerçekten planlanmış mıdır yoksa bu vaad yapılmak istenen değişimlere karşı oluşacak muhalif hareketleri engellemek için mi öne sürülmüştür; tartışmalıdır.

Karakterlerin gelişimine, hayatına ve hatta öz yaşam öyküsüne dahi müdahalede bulunan bir disütopik dünya örneğini 1985 yılında Terry Gilliam’ın yönetmenliğini yaptığı *Brazil* isimli filmde görmek mümkündür. Aşırı bürokratik kapitalist bir devletin, insanların hayatı üzerinde uyguladığı faşizmi anlatan film, retro-bilimkurgu türündedir. Geçmişin gelecek hayali olarak tanımlanabilecek retro-fütürizm örneği olan film, sistem için çalışan Sam Lowery adında sıradan bir memurun, rüyalarındaki kadını bulma ve kurtarma girişimi nedeniyle, sistem için büyük tehdit olarak görülen bir suçluya nasıl dönüştüğünü anlatmaktadır. Sam Lowery’nin yaşadığı dünya çok streslidir. Herkes kendi üstünde yer alan otoritenin kendisi hakkında vereceği şikâyetten endişe duymaktadır. Bu nedenle işler, diken üstünde hallolur. Lowery’nin yaşadığı şehirde, teröristler sürekli saldırı düzenlemektedir. Bu; artık rutinleşmiştir. Halk yaralanmadıkça, bu saldırıları umursamadan hayatlarına devam etmektedir. Normal hayat, teröristlerin bombaları eşliğinde devam etmektedir. Filmde özellikle, zengin kesimin kullandığı mağaza ve restoranlar bombalanmaktadır.

Her şey olağan şekilde ilerlerken, bir gün Lowery’nin dairesinde ısıtıcısı bozulur. Bürokratik işlemlerin uzun sürmesinden dolayı, korsan olarak ısıtıcıyı tamire gelen eski ısı mühendisi Tuttle, sistem adına değil kendi adına çalıştığı için, sistem tarafından bir düşman olarak görülmektedir. Sistem, onun bürokrasiyi reddetmesini ve kendi adına çalışmasına engel olmak ve cezalandırmak için onu aramaktadır. Buradan, Tuttle’in gönüllü olarak insanların ihtiyaçlarına cevap vermesinden ve ayrıca bürokrasiyi reddedişinden; kendi karakter ve anlatısını oluşturma ve özgünleştirme sürecini gerçekleştirmekte olduğunu söylemek mümkündür. Sistemin kimliksizleştirmeye ve sıradanlaştırmaya çalıştığı diğer insanlardan, bu özelliğiyle farklılaşmıştır.

Lowery’nin annesi sürekli estetik ameliyatlara yaptırarak ve yeni tüketim ürünleri peşinde koşan, tipik zengin kesimden biri olarak tasvir edilmiştir. Gilliam’ın diğer bütün

karakterleri gibi, Lowery'nin annesi de Kafkaesk¹⁰'tir. Soğuk, stilize edilmiş, absürd, komik ve karanlık olan karakterlerden oluşan *Brazil*'de, Lowery, Gill ve Tuttle dışında aydınlık ve samimi tasvir edilmiş başka karakter bulunmamaktadır. Yönetmenin bürokrasi, kapitalizm ve faşizm gibi insanlığın karakterlerinin aşınmasına, insaniliklerini kaybetmesine sebep olan olguları eleştirdiği Brazil şehri, içinden çıkılmaz bir labirente benzemektedir. Brazil'in dışı yoktur sanki sadece yollar ve reklam panoları bulunmaktadır. Bu kadar karanlık, çıkışsız ve Kafkaesk bir dünyada, çıkış Lowery'nin rüyalarıdır. Film boyunca Lowery'nin rüyaları dışında güneş ışığını görmek mümkün değildir. Lowery rüyalarında içinde yaşamak istediği yeşil temiz bir kırmızı ve mavi, parlak bir gökyüzü görmektedir. Hülyalarını süsleyen kadın, burada kendisini çağırır. Bu, bilinçaltının sesi midir, yoksa gelecekte karşılaşacağı hayatının aşkının bir ön yansıması mıdır; belli değildir. Fakat Lowery'nin başı gitgide derde girerken bu rüyalar da zamanla kâbusa dönüşür. *Brazil* filmindeki, kurulması başarıyla tamamlanmış olan kapitalist ütopya, Kafka'nın romanlarındaki gibi soğuk ve bürokratik işlemler nedeniyle kişilerin ulaşılmaz ve işlerin bitmez olduğu kurumlardan meydana gelmektedir. Absürd unsurlar, karakterlere ve dünyaya komiklik katmaktadır ancak güldürmek için değil, ütopya gibi görünen ve aslında içinde derin bir Faşizm barından kapitalizmin insan ruhunda açtığı derin yaraları düşündürmek için.

Disütopyaların çıkış noktası olan rüya ve hayaller, insan psikolojisinin bedeni ve çalışma yaşamı gibi disipline edilemeyeceğini kanıtlamaktadır. Bu nedenle insan sistem içinde niteliklerini kaybetse bile hayaller ve rüyalar, onu insan olma yolunda ilerlemesi için güdüleyecektir. Disütopyaların unutturamadığı tek şey budur insana: öz ve vicdan. Gerçek ne kadar kâbuslarla dolu disütopik bir dünya olsa da, hayaller ve rüyalar hayatı dengelemek için kurulan apaydınlık ütopyalardır. Lowery sisteme göre kaybetmiş ve sistemden silinmiştir. Brazil için Sam Lowery asla var olmamıştır. Bütün kayıtları silinmiş ve sistem için işlemez bir hale getirilmiştir. Fakat Lowery filmin sonunda mutludur; hayallerini gerçekmiş gibi yaşamaktadır. Disütopyanın elinden alamadığı insanlığına dair tek şey işte bu son sahnedeki gülümsemesidir. Son sahnede, kazanan Lowery'dir, Brazil değil.

Kendi hayatına dair yaptığı, anlatı sayesinde kişi iyileşmektedir. Bir anlatı kurulmasına engel olmak veya anlatıyı reddetmek, örneğin modern anlatıların

¹⁰ Kafkaesk: Tehdit edici, korkutucu, karanlık, Kafka'nın romanlarındaki tasvirlerle özgü bir atmosfer.

postmodernite tarafından reddedilmesi, anlatmanın ve anlatıya dönüştürmenin iyileştirici etkisini de reddetmek anlamına gelmektedir. Eğer bir şey dile getirilebilirse kişi, o zaman onu anlamıştır ve çözecek gücü de idrakinde bulur. Ancak büyük ve modern anlatılar gibi kişisel anlatıların oluşturulmasına da engel olan postmodernite iyileşmeyi de reddetmektedir. İyilik yerine postmodernite, kendi zamanındaki hastaların, hastalığının, deliliğin, şizofreninin hem incelemesini hem de gizliden fanatik bir savunuculuğunu yapmaktadır. Postmodernite, çağında deneyimlenen bunalımlara gizli bir hayranlık duyar. Bu nedenle bu çağ, huzursuzların ve memnuniyet nedir bilmez insanların çoğunlukta olduğu bir çağa dönüşmüştür. Kapitalizm, tüketicinin bu huzursuzlukları ile beslenmektedir. Bireylerin huzursuzluklarını ‘yeni ürünler’ ile gidermeyi vaad etmektedir. Burada fark etmenin imkânsız olduğu şu tespiti yapmak mümkündür: “Kapitalizm mamül değil, bitmek bilmeyen bir huzursuzluk üretir.” Huzursuzluğun yol açtığı yoksunluk duygusu, mamüllerin çokluğu ve sürekli göz önüne getirilmesi ile bir nebze olsun giderilmektedir. Reklamlar, bir sendroma dönüşmüş olan ihtiyaç duyma hissini tazelemektedir. Sürekli yenilenen bir teknoloji, postmodern insanın yeniliklere karşı istek duymasını sağlamaktadır. Sonunda bireylerin hastalıklı bir tüketme davranışını alışkanlık haline getirmemesi bir mucize olarak kabul edilmelidir.

...Modern çağda, kimlik-inşasından, yaşam boyu süren ve bütün pratik amaçlar açısından tamamlanamaz bir süreç olan *kimlik edimine* geçişle birlikte bu evrensel özellik önemli değişiklikler geçirmiştir. Belki de en önemli değişiklik ‘aidiyet varlığı’nın tekелci iddialarının zayıflamasıdır. (Bauman, 2011, s. 129) Kişinin kimliğini ve deneyimlerini inşa etme gücünden yoksun bırakılması, onun karakterini de zayıflatan bir unsurdur. Bireylerin karakter oluşturma sürecinin engellenmesi, kimlik oluşturma sürecinin özellikle nihayetsiz bırakılması ve böylece insanların hikâyesiz, aile bağları olmadan, kültürel değerleri evrenselleşmiş/aşınmış, iş güvencesi olmayan vasıfsız bir insana dönüştürülmesi, kişilerin kendine özgü istek ve karar vermelerinde büyük bir engeldir. Günümüzde kişilerin istekleri ve kişilikleri, tüketimin çerçevesinde gelişmektedir. İnsanlar başkalarının kabul ettiği doğruları hayata geçirmekte ve bu kitle kültürü, sermaye sahiplerinin elinde şekillenmektedir. “Bir yandan insanların aynı seviyeye getirilmesine ve standartlaştırılmasına, öte yandan da önder şahsiyet olarak adlandırılanlara, sahip oldukları erke karşılık gelecek biçimde yetkinleşmiş bir bireyselliğin eşlik ettiği kanısı bir yanılgı ve bizzat ideolojinin bir parçasıdır. Günümüz faşist efendileri kendi reklam aygıtlarının işlevi olarak Üstün-insan olmaktan öte, sayısız insanın özdeş tepkilerinin

kesişme noktalarıdır.” (Adorno, Horkheimer, 2010, s. 314) Kişilerin kimliksizleşmesi, isteklerin standartlaşması, kişiliklerin de standartlaşmasına sebep olmaktadır. Adono ve Horkheimer’ın eleştirisinde, kitle kültürüne dönüşmüş tüketim kültürünün, insanların hayatlarını ve kararlarını belirlemekte etken olduğunu görmek mümkündür. Kapitalizm, sadece mamüllerle değil, kişilerin istekleri ve kimliklerinin oluşumuyla da yakından ilgilenerik, kendi beklentilerine cevap verecek bir piyasayı oluşturmak için, insanların tepkilerini yöneten bir ideolojidir.

Tüketim arzularının, “-çoğunlukla bilinçdışının ürünleri olan- bu arzuların, belli bir sosyo-kültürel ortam içinde geliştiğini” anlatan Bocock (1997, ss. 92-95), bilinçdışı tüketim toplumu ile kültürlenlen (cultivation) kişilerin, bilinçlerinin de tüketim toplumunun değerlerinden ayrı olamayacağını belirtmektedir. Yeni toplumsal değerlerin tüketimle biçimlenmiş olması, yeni tüketim toplumunun bu değerlerin ürettiği semboller ile kendini ifade eder hale gelmesinde etkindir. Kültürel kazanımları sağlayan iletişim kanallarının reklamlar ile donatılması, kişilerin mamülleri ve reklam hikâyelerini kendi hayatları ile ilişkilendirmesine yol açar. Kişi kendi olduğu veya istediği için değil, sunumu güzel olduğu ve tavsiye eden kişinin cazibesine kapıldığı için bir ürünü satın alır. Tanıtımların, reklamların ve ilanların öngörülemez olan gündelik hayat algısını değiştirdiği görülmektedir. Kişiler elindeki ürünü ve sıradan hayatını değil, reklamlardaki hayatı ve ürünü istemektedirler. “Kitle iletişim araçları, tüketici kimliğin evrenselleşmesinde kilit rol oynar... Kitle iletişim araçları ile promosyonu yapılan nesneler, işlevlerini yalnız bir tek fonksiyona indirger: paylaşım.” (Ongur, 2011, s. 61-62) Kitleli değerleri, kişisel değerleri haline getiren, bilgi dolaşımında bir yer edinmekle toplumda bir yer edinmeyi bir sayan yeni tür bireyin ortaya çıkışı, bilginin nesneleşmesine ve tüketilmesine yol açar. Bilgi de nesneler ve onların imgeleri gibi, dünyayı çok kısa bir zamanda gezer ve birçok kişiye aynı mesaj ulaştırılır. Bu kişiler için yeni veya eski olan bu bilgilerin gelişi, kültürel değerleri bilmeyi sağlarken, gönderen veya alımlayanın mesaj iletimi veya alımı ile topluma dâhil olmayı eş tutmasını sağlar. Kültür paylaşımıyla değeriilen ve değışen bir bilgi birikimi olarak yaşayan ve sürekli takip edilmesi gereken bir unsur haline gelir. Kitle iletişim araçlarının sağladığı sanal gerçeklik içinde gezinen mesajlar ile kültürün kazandığı bu yeni teknolojik boyut, kişilerin gündelik hayatına dâhil olduğundan beri, tanıtım ve paylaşım, kişilerin hayatı kavrama ve kavramlaştırmalarında tek yol gibi görülmeye başlanmıştır.

“Günümüzde kültür, yasaklardan değil tekliflerden, kurallardan değil önermelerden oluşur. Bourdieu’nun daha önce belirttiği gibi günümüzde kültür, ayartma ve baştan çıkarma yoluyla çekici ve cezbedici şeyler ortaya koymakla meşguldür; polis gücü yerine halkla ilişkiler (PR) kullanarak ve yeni görevler değil, yeni ihtiyaç ve istekler üreterek, tohumlarını atarak ve büyüterek. Eğer günümüzde kültürün dengeleyici rolü ile ilgili bir şey varsa, bu mevcut durumun korunması değil, sürekli değişim için karşı konulamaz bir taleptir.” (Bauman, 2015, s. 15) Arzunun tatmin edilmeyi değil, arzuyu arzuladığını ve arzulamanın hedefinde sonlanmanın değil, devamlılığın bulunması, kapitalizmin istekleri nasıl diri tuttuğunu da aydınlatmaktadır. Protestan ahlakın öğrettiği kanaatkârlığın aksi yönde olan bu yeni kapitalist değerler, heves ve istekleri baştan çıkararak daha çok kazanmayı hedeflemektedir. Batı’nın kapitalizmle yaptığı yeni keşif budur aslında: Protestan ahlakının yasaklarını ve kısıtlamalarını kaldırarak yerine cezbetmeyi ve baştan çıkarmayı koymak. Bu yol, zor kullanmaktan çok daha fazla etki göstermekte ve kâr getirmektedir.

Yeni kapitalist kültürün bencil bireyleri ile Protestan ahlakın özgeci ve kanaatkâr bireyleri arasındaki uçurum, eski kültür ile yeni kültür arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Kişilerin hayat algıları ve öncelikleri, kapitalist sistem tarafından kendine yönlendirildiğinden beri, kanaatkârlık ve özgecilik değersizleşmiştir. Ancak sermaye ve emeğin küreselleşmesi nedeniyle, istihdam olanakları artarken iş için aranan niteliklerin de gitgide özgünleşmesi, niteliksiz çalışanların ve işsizlerin oranında artışa neden olmuştur. Kişiler sahip oldukları iş imkânları ve bir iş için sahip oldukları özellikler ile tanımlanır hale gelmiştir. İnsanların hayatı kurmasında ve karakterlerinin aşınmasında etkili olan ‘işe uygun olan nitelikleri’, özgünlüklerini kazanmaları kadar kaybetmelerine de neden olmaktadır. Çünkü kapitalist sistem, çalışandan her şeyin üstünde özel bir çaba ve özveri beklerken, tüketimde sorgulamayan ve çokça tüketen sıradan bir birey olmasını beklemektedir. Üretimin özgün ve verimli olması gibi, tüketimin sıradan ve verimli olması da kapitalist sistemin kendi devamlılığını garantiye almak için, bireylere aşıladığı kavramlar olmuştur.

Erdem Tepegöz’ün yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Zerre* (2012) filmi, Türk sinemasında, işsizlik ve yoksulluk ile aşınan karakterlere bir örnek oluşturabilecek niteliktedir. Zeynep karakterinin kendisinin ve ailesinin, bu dünyada zerre kadar yeri ve değeri olmadığını anlatan filmin konusu kısaca şöyledir: Küçük kızı ve annesiyle beraber İstanbul’da yaşayan Zeynep, kendisi çalışıp ailesine bakmaktadır. İstanbul’daki birçok

insan gibi işsizlikle mücadele eden Zeynep, kira borçları biriktiğinden ev sahibi tarafından köşeye sıkıştırılır. Bulaşıkçılıktan tezgâhtarlığa kadar her işte çalışmaya razı olan Zeynep, İstanbul'da dul bir kadın olarak, yoksulluğun zorluklarına da tek başına göğüs germeye çalışmaktadır. İşsizlikten çaresiz kalan Zeynep, İstanbul dışında bulduğu bir fabrika işini mecburen kabul eder ve Tekirdağ'daki fabrikaya gider. Ancak yeni işinde, herkes farklı bir çıkar ve beklentinin peşindedir. Amirinin tacizine uğrayan Zeynep, buna rağmen ailesi için fabrikada kalmaya devam edecektir ki, ev sahibinin kira borçlarını karşılaması için, İstanbul'da bıraktığı kızının kan örnekleri aldığını öğrenir. Bunun üzerine çok telaşlanan Zeynep hızla İstanbul'a döner. Çünkü ev sahibi, kira borçlarına karşılık kızının böbreklerinden birini organ mafyasına satmak üzeredir.

Karakter için Richard Sennet'in tespiti şudur: "karakter, kendi arzularımıza ve diğer insanlarla aramızdaki ilişkilere yüklediğimiz etik değerdir." (Sennet, 2011, s. 10) Bir insanın, karakter özelliklerini ortaya çıkaran etik değerler ve bu değerleri yaşama şekli, insanın karakter özelliklerini algılama biçimini ortaya çıkarmaktadır. Burada Zeynep'in ailesine bağlı olduğu, kendisine muhtaç olan engelli kızına ve yaşlı annesine itinayla bakmasından anlaşılmaktadır. Ayrıca Zeynep'in değer verdiği bir başka şey ise namusudur. Kendisine cinsel tacizde bulunan amirine olumlu karşılık vermeyeşinden bunu anlamak mümkündür. Bu iki erdem ile karakteri ön plana çıkarılan Zeynep'in hayatta kalma mücadelesi kensidinden ziyade ailesi içindir. Eğer kendisinde bir değer görseydi, doktora gitmese bile, Zeynep'in sürekli kanayan burnu hakkında birilerine şikâyetle bulunması ve iyileşmeye çabalaması gerekirdi. Ama Zeynep bunu kimseye söylememekle beraber, bu durumla ilgili bir kaygı duyduğunu bile göstermemektedir. Başkalarının ihtiyaçlarını karşılamayı görev edinmiş, özgeci (diğerkâm) bir karakter çizen Zeynep'in gelecekle ilgili tek düşüncesi, bir iş bulup çalışmaktır. Bu iş, -hatta belediyede olursa- ailesi ve kendisi için yeterli ve iyi olacaktır. Ailesi ve kendisinin geleceğe dair bütün düşünce ve hayalleri bu kadardır.

'Yeni Kapitalizm Kültürü' (2011, s. 21) isimli kitabında Richard Sennet, kapitalizmin yeni kültürel sloganının "işe yarıyorum, öyleyse varım" şeklinde olduğunu belirtmektedir. 17. yüzyılda "düşünüyorum, öyleyse varım" diyen Descartes'ın felsefesinden, "işe yarıyorum öyleyse varım"la hareket eden yeni kapitalizmin kültür felsefesine doğru toplumsal bir değişimin gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Yeni toplumsal değer olarak 'işe yaramak' kapitalizmin çalışma ve üretme etiğine uygun bir söylemdir. Ancak 'İyi bir işin nitelikleriyle iyi bir karakterin nitelikleri artık

örtüşmüyordu.’ (Sennet, 2011, s. 20) Karakter aşınması söyleminin devreye girdiği yer tam da burasıdır. İyi iş için aranan karakter özellikleri ‘iyi’ olmak zorunda değildir. Kendisine verilen işi yapabilir ve sürdürebilir olması, işe alınması için yeterlidir. Karakterin nasıl olduğu değil, iş için uygun olup olmadığı önemlidir. Bu nedenle bir kişi, kendi kimliğinden çok, ‘işe yararlığı’ bakımından toplumda yer edinmeye başlamıştır.

Zerre filminde karakterler aşınmaya mukavemet göstermek yerine bu aşınma içinde yeni bir yaşam biçimi deneyimlemektedirler: Sorunları normalleştirerek küçültmek ve böylece ve ruhsal bir sağaltım ve güç elde etmek. Zeynep’in bulunduğu durumdan şikâyet etmek, sıkıntılarını dile getirmek gibi bir düşüncesi yoktur. Haklarını aramak, alamadığı yevmeyesini almaya çalışmak gibi bir uğraş içine de girmez. Susmaksa yeni kapitalist kültürün hâkim olduğu dünyada, aşınan karakterlerin yeni stratejisidir. Sistem, aşındırmaya çalıştığı karakterlerde, hedeflediğine ulaşmıştır. Zeynep de susmayı ve yoluna devam etmeyi tercih eder. Bu nedenle, bu yorum gerçeğe en yakın yorumdur. Bunu Zeynep’in her şeye rağmen hayatta kalma isteğini ifade ettiği şu diyaloguna dayanarak söylemek mümkündür: ‘Bir iş bulayım, var ya! Köpek gibi çalışacağım!’

Çalışma yaşamı ve tüketim arasında kalan dar alanda, kişilerin söylemleri de benzerlik içermektedir. Kapitalist kültürün değerleri nedeniyle kişiler salt kendi olarak yaşadıkları bir hayatı kuramamaktadırlar. Kapitalist toplumun nitelikli-niteliksiz insan olarak yaptığı ayırım, kişilerin kendi hayatlarını değerlendirmelerinde etkilidir. Film örneğinden de anlaşılacağı gibi kişiler anne olmak, ev kurmak veya mutlu olmak gibi hayaller kurmak yerine, artık üretmek ve tüketmek çerçevesinden hayata bakmaktadır. Hayatı idame etmek için gereken üretim ve tüketimin, toplumun en merkezi meselesi haline gelmesi, insanlığın sadece bilgi ve görüşlerini değil, gelecek algısını da şekillendirmektedir. İşe yaramayan bir insanın bu toplumda yerinin olmaması, üretimin karakter gelişiminde en önemli etken olduğuna işaret ederken, yeniçağın sebep olduğu kimlik bunalımları da krizlerin ahlaka mı yoksa sermayeye mi dayalı olduğu sorusunu akıllara getirmektedir.



4. Filmlerin Retorik Çözümlemesi

4.1.‘9’ Filminin Retorik Çözümlemesi



Salim'in sorgu sırasındaki endişesi

Yönetmen: Ümit Ünal

Oyuncular: Ali Poyrazoğlu, Cezmi Baskın, Serra Yılmaz, Fikret Kuşkan, Ozan Güven, Rafa Radomisli, Esin Pervane, Sezgin Devran, Fuat Onan

4.1.1 Konu

İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde geçen hikaye, herkesin 'Kirpi' ismiyle tanıdığı evsiz bir kızın (Esin Pervane) vahşice öldürülmesi ile başlar. Mahalledekiler yabancı uyruklu olan ve mahalleye sonradan gelen Kirpi hakkında pek bir şey bilmemektedir. Polis, bu cinayetle ilgisi olan altı kişiyi sorgular: Oldukça evhamlı biri olan fotoğrafçı Firuz (Ali Poyrazoğlu), mahallede kırtasiyecilik yapan eski solcu Salim (Cezmi Baskın), ev hanımı Saliha (Serra Yılmaz), mahallenin milliyetçi ve ateşli delikanlısı Tunç (Fikret Kuşkan), Saliha'nın mazbut görünümlü oğlu Kaya (Ozan Güven) ve 'Amerikalı' adıyla tanınan, mahallenin yarım akıllı olan evsizi (Rafa Radomisli). Sorgulama ilerledikçe, mahallenin geçmişinde gizli kalmış şiddet ortaya çıkar. Olayların ayrıntılarına inildiğinde, görünenin ardındaki gerçeklerin görüldüğü gibi olmadığı anlaşılır. Basit bir hayat süren mahallelinin yaşamının ayrıntılarına sinmiş faşizmi ortaya koyan sorgulama, şiddet ve suç unsurlarının temellerini açığa çıkarır.

4.1.2. Karakterler

Filmdeki Firuz karakteri kırk beş yaş üstü evli bir erkektir. Eğitim düzeyi ile ilgili bir bilgiye rastlanamamıştır. Dini inancı hakkında bir bilgi de mevcut değildir. Kendine ait fotoğraf dükkânında çalışan bir esnaftır. İstanbul'da söz konusu olan mahallede yaşayan sakinlerden biridir. Mesleki konumu ve yaşam standardı düşünüldüğünde alt-orta sınıftan olduğunu söylemek mümkündür.

Asıl adı yerine Amerikalı lakabıyla anılan karakter, elli yaş üstü bekar bir erkektir. Eğitim durumu bilinmemekle beraber, belirli bir dini inanca sahip olup olmadığı da belirlenememiştir. İstanbul'da sokakta yaşayan bir evsiz olarak belirli bir meslek veya iş sahibi de değildir.

Saliha karakteri kırk beş yaş üstü dul bir kadındır. Söylemleri dolayısıyla dini inanç olarak İslam'ı kabul ettiği görülmektedir. Eğitim düzeyi hakkında bir bilgiye rastlanamamıştır. Ev hanımı olduğu ve kendisini terk eden kocasından muhtemelen nafaka aldığı düşünülürse, alt sınıftan olduğunu söylemek mümkündür. İstanbul'da filme konu olan olayın yaşandığı mahallede ikamet etmektedir.

Filmdeki Salim karakteri kırk beş yaş üstü bekâr bir erkektir. Üniversite mezunudur. Dini inancı hakkında kesin bir görüş bildirmek mümkün değildir. Mahalledeki diğer sakinler Salim'in dini bir inancı olmadığını ifade etmişlerdir ancak kendisi bu konuda açık bir şey söylememiştir. Daha önceden kitapçı dükkânı olan Salim, bu dükkânı siyasi görüşleri nedeniyle hapisten çıktıktan sonra kırtasiye dükkânına çevirmiştir. Orta sınıfa dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu mahallede, İstanbul'da yaşamaktadır.

Film karakterlerinden Tunç yirmi beş yaş üstü bekâr ve genç bir erkektir. Lise mezunudur. Söylemleri dolayısıyla İslam'ı dini inanç olarak kabul ettiği gözlemlenmiştir. Babasının kasap dükkânında çıraklık yapan Tunç, alt-orta sınıfa dâhildir. Olayın geçtiği mahallede, İstanbul'da yaşamaktadır.

Filmde görgü tanığı olan Manav karakteri elli yaş üstü evli bir erkektir. Eğitim düzeyi bilinmemekle birlikte dini inanç olarak İslam'ı kabul ettiğı gözlemlenmiştir. Kendi dükkânında manavlık yaparak geçimi sağlayan karakter, alt-orta sınıftandır. Adı geçen mahallede, İstanbul'da yaşamaktadır.

Filmde Kaya'nın sözlüsü olan karakter yirmi beş yaş üstü bekâr bir kadındır. Eğitim düzeyi bilinmemekle birlikte söylemlerinden dini inanç olarak İslam'ı kabul ettiğı gözlemlenmiştir. Ailesinin yanında İstanbul'da yaşamakta ve geçimini ailesi sağlamaktadır. Alt-orta sınıfa dâhil olduğı düşünülmektedir. Herhangi bir mesleğı bulunmamaktadır.

Filmdeki Kaya karakteri, yirmi beş yaş üstü bekâr bir erkektir. Lise mezunudur. Annesinin yanında söz konusu mahallede İstanbul'da yaşamakta ve annesinden aldığı harçlıklarla geçimini sağlamaktadır. Arasına para karşılığı eşinsel ilişki kurduğunu da belirtmiştir. Belirli bir mesleğı bulunmamaktadır. Alt-orta sınıfa dahil olduğı gözlemlenmiştir.

4.1.3. Karakterlerin Özellikleri ve Retorik Çözümlemesi

4.1.3.1. Firuz: “Böyle Bir Cinayeti İşleyen Katil, İnsan Olamaz”

Firuz'un sorguya alınınca yaptığı ilk şey kendisini mazbut aile babası olarak tanımlamak olur. Çok korkmuştur; cinayeti duyduğunda önemsiz bir şey gibi, “bırakın beni gideyim” der. Gerçekleşen cinayetin çok vahşice bir şekilde yapıldığını düşünür ve böylesi bir cinayete karışamayacak kadar temiz bir hayata sahip olduğı iddiası ile bu halini kanıtlamaya çalışmaktadır. Öyle ki, cinayetin işleniş tarzı ile kendi hayatı arasındaki tezatlık üzerine yaptığı vurgunun, kendisini temize çıkaracağını düşünmektedir. “Böyle bir cinayeti işleyen katil, insan olamaz” demesindeki amaç, cinayeti ve içindeki vahşeti kınamasıdır. ‘Aile babası’, ‘iki çocuk babası’ olmasını öne sürerek, pathos unsurunu kullanan Firuz, dinleyicilerin duygularıyla yakınlığı, ailesine verdiği göstererek yapmaya çalışır. Kendi hayatı ile cinayetin ters ve uzak düştüğünü göstermek ister. Firuz'un burada, aile değerleri etiğini (ethos) kullanarak kendini

güvenilir göstermeye çalıştığı, aileye verdiği değeri öne çıkartarak duygusal (pathos) söylemi bir arada kullandığı görülmektedir.

“İnsanda vicdanın varlığı, daha ziyade ahlaki hareketlerle beraber bulunan duygularla belli olur. Vicdan hayır ve şer sayılan hareketler karşısında takdir, haz veya nefret, pişmanlık gibi türlü duygular taşır ve bunu belli eder.” (Pazarlı, 1980, s. 95) Firuz’un sorgunun başında yapmak istediği, kendi kişisel vicdanının sesinden bahsetmektir. Kendisinin vicdanına ve kişisel adaletine ‘vahşice işlenmiş bir cinayetin’ sığmayacağını söylemek, karşındakileri etikle ikna etmekte kullandığı bir yöntemdir. Aynı şekilde sorgu sırasında Firuz’un Kirpi’nin kim olduğunu bilmediğini belki “Rus nataşası, afedersiniz fahişesi olabilirdi” şeklindeki tabiri, terbiyeli ve etik değerlerinin yüksek biri olduğunu göstermek için seçtiği ifadedir. Buradaki ‘affedersiniz’ kelimesine dikkat çekmek önemli, çünkü kendi ahlakına göre ‘ayıp’ olan bir şeyi ifşa etmek isteyen kişi, adab-ı muaşeret kurallarınca, söyleyeceği şey için dinleyenden önce af diler. Bu ifadeyi edebini göstermek amacıyla kullanmıştır. “Edep, herkesin kendi kişiliğine ve durumuna göre en uygun davranışlarda bulunması, ahlak kurallarına uygun yaşamasıdır.” (Pazarlı, 1980, s. 270) Bu bağlamda, Firuz ‘affa sığınarak’ edep takınmış, sahip olduğu etiği ve görgüyü kanıtlayarak, yaşamının toplumsal ahlaka uygunluğunu göstermek istemiştir. Çünkü ‘fahişelik’ Firuz’un dışarıdan bilinmek istediği kimliği için ahlaki olmayan bir durumdur; Firuz da fahişeliği toplumun geriye kalan çoğunluğu gibi zina ve namussuzluk olarak tanımlamaktadır. Ancak bunun dışında belki de Kirpi’nin ne mahalleliye ne de kendisine bir zararı olmadığını düşünerek; “Çok iyi kızdı, sanki yeryüzüne inmiş melek gibiydi” demesi Kirpi’nin namusu ile ilgili durumun ne olduğunu tam bilmediğinden, bir cezalandırmayı hak ettiğini düşünmediğini görmek mümkündür. Kişisel olarak Kirpi’nin yaşayış biçimine bakmadan insanlığına ve temizliğine atıfta bulunan bu tavır Kirpi’nin namus bağlamında bir ‘suç’a mahal verecek tavrını görmediğini ifade etmek için söylenmiştir. Ancak hakikat, Firuz’un anlattığından çok farklıdır. Firuz Kirpi’nin öldürüldüğü gece Kirpi ile karşılaşmış, onu Kaya ve Tunç ile birlikte içtikleri rakı sofrasına davet etmiş ve ona ‘cinsel taciz’de bulunmuştur. Bu durum, filmin sonunda ortaya çıkan, o geceye ait kamera kayıtları ile de filmde sabitlenmektedir.

Firuz bir yandan, o geceye dair yaptıklarını ve tanıklığını saklamak amacı ile Kirpi'ye dair iyi şeyler söylemiş de olabilir. Kendine dair bildiği ancak toplumun öğrenmesini istemediği 'etik yanlışlarını' bir başkasını överek gizlemeye çalışmış olması da muhtemeldir.

Filmde bir diğer marjinal karakter olarak tanımlanabilecek olan Amerikalı söz konusu olduğunda, "Yazık sokağa düşmüş meczub işte. Katil der miyim ona?" şeklindeki ifadesinde Firuz, sokakta yaşamamanın ve aklını kaybetmenin tiksiniyecek bir şey değil, acınacak ve 'aciz' görülecek bir şey olduğunu göstermektedir. Burada, duygu yüklü bir retorik kullanımını tespit etmek mümkündür. Amerikalı'nın herhangi bir suçu varsa bile, bu Firuz için ondaki aklın noksan oluşundan dolayı hafif görünür ve bu nedenle herhangi bir cezaya layık görülmez. Ayrıca Firuz Amerikalı için 'düzenli, titiz' diyen tek kişidir. Bunun dışında Amerikalı hakkında olumlu konuşan olmamıştır. Firuz'un bu filmdeki toplumun ya da daha yerel bir ifade kullanarak söylersek mahallenin marjinallerine karşı merhametli ve olumlu yaklaşıyor görünmesinde gizli bir sebep bulunmaktadır. Daha sonra filmde de ortaya çıkacak olan Firuz'un eşcinselliği ve hatta erkek sevgilisine duyduğu sevgisindeki samimiyeti kanıtlayan 'aşk-ı ilanı' Firuz'un toplumun marjinallerini dışlamak yerine kol kanat geren bir tavra girmesine sebep olmuş görünmektedir. Bu onun etik duruşunu belirleyen önemli bir noktadır. Firuz'un her iki marjinal karaktere yaklaşımında da törensel bir retorik mevcuttur. Kendisi de marjinal özelliklere sahip bir karakter olduğundan, marjinalleri meczupluk ve iyilikle tanımlayarak, toplumsal 'suç ve cezaya' haiz olmadıklarını kanıtlamak, kendisinin de suçsuz sayılmak ve ceza almasına engel olmak istediği için giriştiği bir çabadır. Bu nedenle Firuz retoriğinde pathos unsuru kullanarak, mahallenin marjinallerini 'zavallı' göstermiştir.

Firuz'un mahallenin temiz olduğuna dair kanaati, mahallede on-on beş sene önce yaşanmış bir olayı; cinnet sonucu karısını, iki çocuğu ve davulcuyu öldüren Kamil isminde bir mahalle sakinini istisna olarak görmesinde de kendini göstermektedir. Kamil'in karısının iyi olduğunu söyleyen tek kişi yine kendisidir. "Kamil içki, kumar derken yazık oldu kadına" şeklindeki ifadesi, bir aile babasının ailesine dair

sorumluluklarını yerine getirmesi gerektiğini düşündüğüne bir kanıttır. Ayrıca, Kamil'in iki çocuğunu, karısını ve o anda yoldan geçen Ramazan davulcusunu vurması, ardından intihar etmesi de Firuz tarafından çok uzakta kalmış bir hikaye gibi anlatılmıştır. Bütün suçu Kamil'e, oynadığı kumar ve içkiye bağlayan Firuz, bu suçun cezalandırılması gerektiğini ifade eden bir şey söylemez. Bunun sebebi, Kamil'in cinayetlerinin intiharı ile karşılandığını, cezasını bulduğunu düşünmesidir. Firuz, Kamil'in cinayetlerini anlatırken, yine duygu içerikli bir retorik seçmiştir.

“Kaya'nın annesi fena kadın. Adam buna dayanamamış kaçmış.” Kendisini herkes tarafından sevilen bir ana gibi gösteren Saliha hanımı, kötü gören Firuz, Saliha hanımın sanıldığı gibi pek de masum olmadığını ifade etmektedir. Kocasının öldüğünü söyleyen Saliha'nın ifadesini yalanlayan bir cümle ile kocasının Saliha'yı bırakıp kaçtığını söylemiştir. Burada Saliha'yı tam olarak ne ile suçladığı belli olmamakla birlikte, elinden kocasını kaçırmayı ile cezasını bulduğunu düşündüğü de tavrında görülmektedir. Burada Firuz için, kısas olarak nitelendirilebilecek bir ceza ile Saliha'nın yaptıklarının karşılığını aldığını düşündüğü görülmektedir. Firuz'un Saliha karakterinin durumu hakkında yaptığı yorum, duygu içerikli bir retoriiktir. Firuz'un diğer karakterler hakkındaki ifadesinde seçtiği retorik unsurlar ile benzerlik içermektedir.

Salim'e dair suçlayıcı bir konuşma yapmayan Firuz, Salim'in Kirpi'yi öldürdüğü iddiasına şaşırarak; “Salim mi? (Kirpi'yi öldürmüş?)” demiştir. Salim'e dair düşünceleri ne olumlu ne de olumsuz yönde seyrederken, Salim'in kendisi ile Kaya arasındaki ilişkisini ortaya çıkaran ifadesi üzerine; “Terbiyesiz, Allah belasını versin, söylediği şeye bak” diyerek Salim'i yalan söylemekle suçlamaya başlamıştır. Hatta Kaya ile ilişkisine dair başka şeyleri ifşa eden Salim'e daha çok sinirlenerek “Evet, şimdi inandım katil olduğuna” demekten ve Salim hakkında yargısız infaz yapmaktan çekinmemiştir. Firuz kendi eşcinselliğini saklamak adına her şeyi yapabileceğini ortaya koyarak, burada eşcinsellik tabusu altında ezildiğini ve toplum tarafından dışlanmak, ailesini ve saygınlığını kaybetmek gibi cezalardan korktuğunu da ortaya koymuştur. Firuz karakteri burada kendi suçunu saklamak adına başkalarını suçlama yoluna gitmektedir. Ahlaki değerler bakımından suç sayılabilecek eşcinselliğinin cezalandırmasına engel olmak

amacıyla başkalarını suçlayarak cezalandırmayı seçmiştir. Ayıplayıcı tavrındaki retorik, etik içeriklidir. Dinleyicinin güvenini kazanma çabasının bir sonucudur.

Firuz; “Kaya çok iyi çocuktur”, “Kaya yalan söylemez” diyerek Kaya hakkındaki gerçek görüşlerini ifade etmektedir. Ancak Kaya’nın ifade vermesinden sonra Firuz ile Kaya arasındaki eşcinsel ilişki ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine Firuz belki savunma maksatlı olarak söylenenleri yine ayıplama yoluna gitmiş ve Kaya için, “Kaya mı söyledi bütün bunları, inanamıyorum, terbiyesiz” şeklindeki yorumda bulunmuştur. Eşcinselliği terbiyesizlik olarak ifadelendirerek, hala toplumsal normların sınırlarını ihlal etmediği iddiasıyla kendini savunmaya çalışmaktadır. Salim karakteri de benzer ifadeleri kullandığında, yine “terbiyesiz” nitelemesini kullanmış ve Firuz, genel geçer ahlaki kurallar içinde bir yaşam sürdüğü söylemini devam ettirmiştir; ancak bu filmin sonunda da görüleceği üzere yalandır. Firuz, Kaya ile ilişkisinin ifşasına engel olmakta etik içerikli bir retorik kullanımını tercih etmiştir.

O gece baş başa eğlenirlerken, Kirpi’nin Tunç’tan gördüğü yakın temastan kaçınması Tunç’u sinirlendirmiş ve Kirpi’nin üzerinde sigara söndürmeye çalışmasına sebep olmuştur. Bunun üzerine Kirpi de depodan yarı çıplak bir şekilde dışarı kaçmıştır. Kaya, ardından Tunç ve Firuz, kızı geri getirmek için peşinden sokağa fırlamıştır. Ancak Tunç ve Firuz, gördükleri manzara -Kirpi’nin parçalanmış cesedi- karşısında geri dönmüş ve deponun önüne gelmiş, ardından Firuz Tunç’a cinsel amaçlı sarılmaya çalışmış ve Tunç da bunu ‘delikanlılığına’ sığdıramadığı için ‘taciz’ olarak nitelendirmiş, bıçağını çekip Firuz’u yaralayarak cezalandırmıştır. Ancak Firuz bu durumu; “Tunç beni yanlış anladı. Korkmuştum”, yaralanması için de, “hafif bir sıyrık. Sonra eve döndüm, pansuman yaptım. Bir şey değil” şeklinde ifade vererek, olayın etkisini hafifletmeye ve olayı olduğundan küçük göstermeye çalışmıştır. Amacı, yine eşcinselliğini saklamaya çalışarak, etik ilkelerine verdiği öneme vurgu yapmaktır. Korkak bir karaktere sahip olduğundan, kendi hakkındaki gerçeklerin ortaya çıkmasına engel olmak için, Tunç’tan aldığı bıçak darbesini polise şikâyet etmemiştir. Ayrıca, Firuz cinsel tercihindeki farklılığın açığa çıktığında, toplum tarafından bir ‘anormal/suçlu’ olarak algılanma tehlikesinden de çekinmektedir. Bu nedenle eşcinselliğini ifadesinin sonuna kadar

saklamayı tercih etmiştir. Esas maksadını saklarken, retoriğin etik unsurundan yararlanmıştır.

Firuz ancak Kaya'nın katil olduğunun kesinleşmesi ile bu durumu yalanlamayı bırakır. Kaya'yı samimi bir şekilde sevmesi nedeniyle artık 'suç' olarak görmediği sevgisini şu sözlerle dile getirir: "Kaya'nın resimlerini sakladığım özel bir çekmecem var. Çocukluğunda çektiirdiği ilk vesikalık fotoğraftan itibaren... Bir de özel resimlerimiz var... Kaya katil olamaz. Ben hayatımda onun kadar yumuşak başlı, içli bir çocuk görmedim. Tunç ile dışarı çıkınca taban tabana zıt bir tip olurdu. Ama benimle yalnızken... Kaya katil olamaz. Size illa itiraf edecek biri lazımsa ben itiraf edeyim. Bu hikâyeyi yeni baştan anlatayım... Katil ben çıkayım. Kaya katil olamaz. Katil benim." Ancak polis bu sözlerine rağmen onun katil olmadığını bildiği için Firuz'u serbest bırakır. Firuz, sevgisindeki gerçekliği kendini feda eden duygu yüklü bir retorik kullanımıyla kanıtlamaya çalışmıştır. Sevgisindeki gerçekliğin derecesi bilinmese de, Firuz'un suçsuzken "Katil benim" diye kendini ortaya koyan duygu patlaması, retoriğinin gerçeklik payına sahip olmayışından dolayı polisleri ikna etmeye yetmemiştir.

Firuz için eşcinsel ilişki ile sevgiye dayalı eşcinsel ilişki arasında bir fark vardır. 'Kaya eğer gel kaçalım gidelim burdan dese, her şeyi bırakır giderdim, beni seveceğine inansaydım' diyerek de bu görüşünü ifşa etmektedir. Firuz eşcinsellik tabusunun ardında kalan arzularını gizleyerek toplumsal konumunu korumayı isterken, 'gerçek sevgi' olarak tanımladığı Kaya'ya duyduğu sevgi için toplumsal bir ceza ile karşılaşmayı bile umursamayan bir hale bürünür. Kaya'ya dair duygularını aşırı romantize etmesinden kaynaklanan bir bakış açısı ile toplum tarafından verilecek her türlü 'ceza'yı hafif bulup, gelecek hiçbir cezayı önemsemez hale gelmiştir. Kaya'ya duyduğu tutku dolu sevgi, etik ilkelerini ve mantığını bir kenara bırakmasına neden olurken, konuşmasının toplamından anlaşılacağı üzere, retorik anlatımında başta etik(ethos) daha sonra duygu/pathos unsurunu genellikle tercih ettiği görülmüştür.

4.1.3.2. Amerikalı: "Bir Tek Tom İçin Hırsızlık Yaptım"

Amerikalı ve Kirpi toplum tarafından ‘evsiz’ veya ‘serseri’ olarak adlandırılan bir yaşam tarzını benimsemiştir. Buna kendi istekleri mi yoksa talihsizlikleri mi sebep olmuştur; tam olarak belli değildir. Ancak toplumun marjinalize ettiği bu iki karakterin sokakta yaşama durumları ortaktır. Evsiz insanların tanımı şöyledir: “Evsiz insanlar literatürde; toplumdan izole tek başına yaşayan, bedensel ve ruhsal hastalıkları bulunan, bir önceki geceyi sokakta, dışarda, barınak evlerinde, motelde, metroda, tünelde, parkta, alt geçit ve üst geçitte, terk edilmiş ve kullanılmayan binalarda, değişik evlerde veya arkadaşlarının yanında geçiren, en az altmış gününü belirsiz bir yerde geçiren, kendine ait sürekli olarak kalabilecek yeri olmayan kişiler olarak tanımlanmıştır.” (Altun, 1997, s.3) Bu yaşam tarzını benimseyen filmde iki karakter bulunmaktadır: Amerikalı ve Kirpi.

Amerikalı, Kirpi ile ilişkisi için ifadesinde; “Bu pis dünyadan değildi”, “Ellemek falan yoktu. Sohbet ederdik. Çok içerdi. Ben bir içerdim o üç içerdi. Yoksa öyle ayıp şeyler filan yok” şeklindeki sözlerle tanımladığı Kirpi ve onunla olan ilişkisi için suçlayıcı hiçbir şey söylememiştir. Cinselliği ‘ayıp’ olarak nitelendirirken, bunun namussuzluk olarak bir suç olduğu düşüncesi Amerikalı’nın söyleminde de mevcuttur. Kendisine belki de denk gördüğü, aynı şartları paylaştığı Kirpi karakteri ona arkadaş olduğu için Amerikalı onun hakkında iyi düşünmektedir. Batı’yı görmüş ve diğer karakterlere göre daha modernize olmuş Amerikalı karakteri, film kişisi olarak mahallenin rutin yaşayışına uzaktır. Kirpi de yabancı bir ülkeden gelmiştir ve Amerikalı ile İngilizce konuşmaktadır. Aralarındaki iletişim bilindik kalıplara uymadığı için, bu ‘marjinal’ tiplerin ne gibi dertlerden yakındığı veya yakınlıklarının ne derece olduğu tam tahmin edilememektedir. Amerikalı, Kirpi’nin öldürülmesine üzölmüş ve hatta filmin sonunda Kirpi’nin öldüğü gün için şu sözleri ifade etmiştir: “O gün Kirpi ile karşılaşıyaydım. Ne arıyorsun Kaya itleriyle? falan deseydim. Kirlisin, küçüksün ama tatlı şeysin deseydim. Yanıma alsaydım. Kirpi ölmezdi.” Amerikalı bu ifadesindeki retorikinde duygu unsurunu kullanarak, Kirpi’yi korumak istediğini eğer bunları söyleseydi korumuş olacağını da ifade etmektedir.

Ahlaki değer ve hayat şartları bakımından Kirpi ile birçok benzer yönü bulunan, kendisi de evsiz olan ve mahalleli tarafından meczub olarak ifade edilen Amerikalı’nın Kirpi ile olan sosyal ve statüsel eşitliği, ikisinin de toplum tarafından dışlanmış ve aşağılanmış olması, Amerikalı ile Kirpi’nin toplumun ahlaki anlayışından kaynaklı olarak benzer bir tepki ile karşılanmalarına neden olmaktadır. Yaşayışlarındaki benzerlikler nedeniyle mahallenin ‘marjinali’ olarak nitelendirilebilecek iki karakterin iyi

geçinmesine ve arkadaş olarak anlaşmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca bu iki karakterin cinsiyetleri farklı olmasına rağmen, toplumsal dayanışma/örgütlenme içindeki ilişkilerde kadın veya erkek olma durumlarına özel bir tepki gösterilmemekle birlikte, ikisi de ‘evsiz’ olma ve ‘akıl yoksunu’ olarak görülme bakımından ortak bir kavramla tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, ‘evsizliğin’ kadın ve erkeklik bakımından ‘farklı’ denebilecek bir yaptırıma tabi tutulmadığını söylemek mümkündür. Amerikalı, Kirpi ile olan ilişkisini anlatmakta etik unsurunu retorik için tercih etmiştir.

“Memlekette katil çok. İnsan katilleri kadar hayvan katilleri de çok.” Amerikalı, köpeğinin öldürülmesi üzerine bunları söylemektedir. Amerikalı karakteri, sokakta birlikte yaşadığı hayvanlarına insanlardan daha çok değer verdiğini çünkü onlardan sevgi ve ilgi gördüğünü bu sözleri ile ifade etmektedir. Bu nedenle hayvanlarından Tom’un öldürülmesini bir cinayet, yaparı da ‘hayvan katili’ olarak nitelendirmiştir. Amerikalı’nın ahlaki bakış açısının, kendisine değer verene verdiği değer ölçüsünde ortaya çıktığı da buradan anlaşılmaktadır. Öyle ki, “Bir tek Tom için hırsızlık yaptım. Elma çaldım” diyerek hırsızlığı kendisinin de ‘suç’ saydığını, ancak bunu çok değer verdiği ve hatta ‘evladı’ gibi gördüğü sadık dostu ve köpeği Tom için yaptığını, bu nedenle de bu ‘suç’u affedilebilecek küçük bir ‘ayıp’ olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Amerikalı, duyguları ile hareket ettiği istisnai bir anda ‘hırsızlık’ yaptığını itiraf ederken, bu yaptığının suç sayılamayacak bir özellikte olduğuna ikna etmekte retorikine duygu unsurunu yansıtarak gerçekleştirmiştir.

Bu mahallede daha önce de gerçekleşmiş ‘ağır bir vaka’ olarak, cinnet geçiren bir mahalle sakini olan Kamil’in önce ailesini daha sonra sokaktan geçen ramazan davulcusunu ve en son da kendisini vurması olayının üzerine giden polise Amerikalı şu şekilde yanıt vermiştir: “Kamil’in meğer kumar borcu varmış.” Bu sözleri ile toplumun geriye kalanı gibi, borcu bir suç olarak gördüğünü, olayın aslını şimdi öğrendiğini ifade etmektedir. Buradan, bu olayla yakından bir ilişkisi olmadığı ortaya çıkmaktadır. Amerikalı “Kumar sevmem, seveni de sevmem” diyerek, kumarı ve kumar oynayan Kamil’i sevmediğini ifade ederken, etik unsurunu retorik için tercih etmiştir. Yalnız Amerikalı, diğer karakterlerden farklı olarak, Kamil’in ailesine karşı sorumluluklarını yerine getirmemesi ya da bu borç nedeniyle bu olayın yaşanması durumu üzerine bir yargıda bulunmamıştır. Sadece borç ve kumar üzerine giden cümlesinden, retorik için etik unsurunu ön planda kullandığı görülmektedir.

Amerikalı'nın "Kaya, Firuz, Tunç, Kirpi'yi bu üçü öldürdüler. Ben görmedim ama kapıda teslim ettiğim kamera var. Firuz'un kamerası. Yok çalmadım. Firuz'un yanından aldım. Kamera hala çalışıyordu. Düğmesine basınca acayip şeyler gördüm" demesi üzerine, Kirpi cinayetinin işlendiği gece hakkındaki gerçekler ortaya çıkar. Amerikalı'nın kasetin tamamını izleyip izlemediği tam olarak belli değildir. Ancak filmde kamera kayıtlarından gösterilen örneklerle dayanılarak söylenebilir ki, Kirpi'nin öldürüldüğü gece, Firuz, Kaya ve Tunç birlikte içki içerek eğlenmişlerdir. Sonra Kirpi'yi sokaktan çevirip yanlarına çağırmış ve onu da bu eğlenceye dahil etmişlerdir. Bu olaylar sırasında aralarında çıkan bir anlaşmazlık sonucu yarı çıplak bir halde dışarı kaçan Kirpi'yi önce Kaya, daha sonra Tunç ve Firuz da takip etmiştir. Kamera kayıtlarında katilin kim olduğu görünmemektedir. Ancak Amerikalı olayın içinde olduğuna inandığı Firuz, Tunç ve Kaya'nın suçlu olduğunu söylerken kamera kayıtlarına dayandığı için retoriğinde mantık unsurunu kullanmıştır.

4.1.3.3. Saliha: "Anayım Ben, Herkes Anaları Sever"

Polisin sorgusu sırasında "Anlat" diyen polise Saliha'nın ilk söylediği şey, "Ne anlatayım? Anayım ben evladım, herkes anaları sever, herkes anaları sayar" olur. Bunları söyleyerek kendini toplumun onayladığı bir rolle tanımlamak istemektedir. Toplum tarafından algılanmak istediği kimliği bu sözleri ile açığa çıkarmaktadır. Zira bu kimlik, onun her yerde kabul edilebilir ve güvenilir bir insan olarak algılanmasını sağlamaktadır. "Kadının geleneksel olarak, cinsiyet temeline dayalı iki rolü vardır. Anne ve eş rolleri... Kadın dünya kurulumu beri annelik ve ev işlerinin yanı sıra, üretim hayatına da katkıda bulunmuştur... Ancak kadının, ailedeki ana ve eş olarak işlevleri daima ön planda tutulmakta ve toplum kadından bunu ısrarla istemektedir." (Demiray, 1999, ss. 24-25) Toplumun bu ısrarcı tavrı, geleneksel rollerin devamlılığı için motive edici bir mekanizmaya dönüşmüştür. Bu nedenle Saliha karakterinin yine geleneksel olan başka talepler üzerine kimliğini oluşturması ve bu kimlik üzerinden toplumda kendine yer edinmeye çalışması onun geleneksel olduğunu ve toplumun işleyişinde geleneğin bir koruyucusu olduğunu da ortaya koymaktadır. Anne olduğu için herkesin onu sevip saydığını vurgulayan Saliha, duygu unsuru ile retoriğini kurmuştur. Geleneksel anlayışı benimsediğini vurgulaması ve insanların "anayım ben, herkes anaları sever" şeklindeki

retoriğinde, güvenilirlik ve duygudaşlık elde etmeye çalıştığı dinleyicilerin, olası suçlayıcı ve sert davranışlarını bertaraf etme amacındadır.

Saliha'nın kendini iyi gösterme çabası sadece kendini övmekle sınırlı kalmaz. Aynı zamanda diğer mahallelilerin kötü olduğunu dile getirerek –onun algısına göre dış yaşamdaki farklı olan her şey tehlikeli ve kötüdür- de bu çabasını devam ettirmektedir. Kendi mahallesinin iyi olduğunu söylemesi de yine aynı sebeple, ‘yalnızca kendini iyi ve güzel’, farklı olanı ise ‘çirkin ve kötü’ gören suçlayıcı bakış açısını ortaya koymak içindir. Benzer bir bakış açısını dış dünyadan beklediği için de, kendisi daha herhangi bir suçlama yapılmadan savunmasını “Anayım ben, herkes anaları sever” diyaloguyla yapmaktadır. Bununla herhangi bir cezadan kurtulmayı veya en azından o cezayı hafifletmeyi hedeflemiş olabilir. Diğer bir bakış açısından ise, bu tavrı onun ‘suçlu bilinci’ne sahip olduğunu göstermektedir. Çünkü kendini daha ilk andan savunmaya geçmesi onun gizlemek istediği bir şeyler olduğunu ortaya koymaktadır. Başkalarını suçlayıcı ve kendini savunmacı bir konuşma biçimini seçen karakterin, yermeleri ve övmeleri daha çok duygu unsurunu barındıran bir retorikle diyaloga yansıtılmıştır.

Geleneksel bir karakter olan Saliha, kendine benzemeyeni hemen yargılamaya girişmektedir. Örneğin, Kirpi’ye ‘pis mahlûk’ der ve cinayetini polis tarafından incelenmeye bile değer görmez. “Meczip, sokak köpeği kız. Ne yapalım, ölmüşse ölmüş.” “Niye herkesi sorguya çekiyorsunuz, ne önemi vardı o deli kızın?” Bu sözlerinden, gözünde ölümle dahi değer kazanmayan Kirpi’nin hayatı, sokaklarda geçtiği için, Saliha’nın gözünde ‘günah, ayıp’ suçlamaları içerisinde tanımlanmaktadır. Bu anlamda Kirpi’nin kendisinden ve mahalledeki diğer tehlikelerden korunmak amacıyla akşam dışarı çıkmaktan sakındığını belirten Saliha için, ona göre ‘günah ve ayıp’ suçlarını işlememek için, eve giriş çıkış saatlerinin belirli olması, gün içinde de muhtemel ‘günah ve ayıp’ şeylerden sakınmak mutlaka gereklidir. Dindar olan veya en azından öyle gözükmeye çalışan Saliha; “Yani Yahudiymiş, Allah taksiratını affetsin. Gelmiş mahalleye sokakta yatıyordu, havranın orada” sözleri ile, bir söylenti sonucu kendisine dair ‘Yahudi’ yakıştırmaları yapılan Kirpi için kendi inancına uygun bir bağışlanma dileyerek, inanç farklılığını da bir ahlaki ‘suç’ olarak tanımladığını göstermektedir. Burada Saliha, etik unsuru ile retorik bağlamını kurmaktadır.

“Tunç sağlam ayakkabı değil. Tunç hırsızlıktan yakalandı, araba çalmış. Anasız büyüdü zor tabii. İnsan ister mi mahallemizden katil çıksın?” Saliha, aile terbiyesini suçtan koruyan önemli bir unsur olarak görmekte, kendisi de anne olduğu için özellikle

ailede annenin varlığının çocuğun yetişmesi ve ‘suçtan’ uzak kalması bakımından gerekli olduğunu düşünmektedir. Tunç için söylediği diğer sözler ise; “Belki de kızı şey etti, taciz. Sonra da...” Tecavüzü ve cinayeti dile getirememektedir. Zorla gerçekleştirilen cinsel ilişki çok büyük bir tabu, olarak Saliha’nın ‘suç’ tanımlamasına girmektedir. Ayrıca öldüğü ortada olan kişinin, katli üzerine de bir kelime söylemekten sakınmaktadır. Suçu diline almaya bile sakınmak, Saliha’nın ahlaki duruşuna dair önemli veriler sağlamaktadır. Burada Saliha’nın etik unsurunu eksiltmelerle kullanması, karakterin ahlaka olan bağlılığını gösterirken, ahlaki anlayışı retoriğinde etik unsuru kullanılmasını sağlamıştır.

Kaya’nın sözlüsü için; “uzaktan akraba, dini bütün, mazbut bir ailenin kızı” ifadesini kullanan Saliha hanım için ‘dini bütün olmak’, ‘mazbut bir aileye sahip olmak’ kişileri toplumsal düzende masum kılan önemli unsurlardır. Saliha hanımın diyaloglarında geçen ancak suçlamadığı sadece iki kişi vardır; Kaya ve sözlüsü. Onun dışında bahsi geçen herkes için çeşitli sebeplerden mutlaka olumsuz beyanatta bulunma yoluna gitmiştir. Mesela Kirpi hakkında, “Tekinsizdi, tekinsiz. Cinlere karışmıştı o kız.” Bizim Amerikalıyla bile düşer kalkardı. Pislik.” Bu ifadelerde de görüldüğü üzere, kendisi için kötü olan, tehlikeli görünen veya pis sayılan şeyler, namus ve din üzerinden tanımlanmaktadır. Kirpi ile Amerikalı’nın ilişkisindeki gerçeği, Saliha da bilmemektedir. “Amerikalı’yı konuşturun, o da kızın icabına bakmış olabilir. O da ayrı bir deli.” “Amerikalı’ya yanaşmam, neme lazım” şeklindeki ifadesinde ‘namussuzluk/zina’, ‘cinayet’, gibi unsurlarla suçladığı karakterleri ve ilişkilerini ‘pis’, ‘cinlere karışmış’, ‘meczub’, ‘katil’ gibi akıl dışılıkla, kirlilikle ve cinayetle itham etmekte ve kendini onlardan sakınarak toplumsal dışlama yolu ile onları cezalandırma ve kendini koruma yoluna gitmiştir. Bir anlamda Saliha için, akla uygun olan ahlaki olandır; demek mümkündür ya da ahlaki olan akla uygundur demek de mümkündür. Ancak burada Saliha karakterinin ‘akıl’dan ne anladığını sorgulamak gerekmektedir. Saliha’ya göre akıl dini vecibelere uygun bir yaşam, toplumun kurallarına uyan bir sosyallik ile kişide kendini göstermektedir. Saliha’nın akıl anlayışı toplumla uyumlu olmak ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle, Saliha’nın retoriğinde akıl ile ahlak arasında balantı kurması ve olayları akılcılaştırmakta ahlaki kuralları ön plana koyması kendi söylemine uygun düşmektedir. Saliha karakterinin ahlaki anlayışını ortaya koyduğu retoriğinde, etik unsurunu kullandığı ise açıkça görülmektedir.

“Ahlakla din arasında tam bir uzlaşma da olabilir. Hele tek Tanrıci dinlerde cemaat hayatının dñzeni ile insanlar arasında tam bir ahenk doğduğu için, tek Tanrı cemaat vicdanının bekçisi haline geldiği için dini ve ahlaki değerler daha çok uyuşabiliyorlar.” (Ülken, 1946, s. 49) Ahlak türlerinden dini temele dayandırılarak prensipleri ortaya koyulan bir ahlak türü olarak *dini inanca dayalı ahlak*’ın varlığı, Saliha karakterinde net bir şekilde görñlmektedir. Saliha’nın ifadeleri düşünñlürse, ahlaki değerleri üzerine aldığı kararları dini inancının bir yansımasıdır. Saliha karakterinin vicdani meseleleri, kendi ahlaki değerlerine yabancı olana şñpheci yaklaşımasına ve bazen de yargısız infaz yapmasına sebep olmaktadır. Örneğin; “Ben derim, katil o. Katil Amerikalı. Yani olabilir. O masum halleri ile beni kandıramaz.” Suçlamaya ve kesin hükümler vermeye çok yatkın olan Saliha, kendinden farklı olan kişileri, ortada ‘suç’ addedilen her ne varsa onunla suçlamayı alışkanlık haline getirmiş gibidir. Bir ‘suç’ işlemiş kişi Saliha’nın gözñnde, diğer bütün ‘suçları’ işlemeye müsait görünmektedir. Saliha’ya bile ‘masum’ görñnen Amerikalı, yine bu karakterin önyargısına takılıp kalmıştır. “Önyargıda muhakeme etmeden bir konum alış söz konusudur. Önyargı akıl öncesidir, rasyonel bir teste tabi tutmadan yaptığımız bir tercihtir ve rasyonel terimlerdeki motivlere yoramayacağımız sezgiler ve içgñdñler ile belirlenir.” (Gürses, 2005, ss. 143-160) Bu bağlamda, bu karakterin akıl etme yönteminin sezgilere dayalı olduğunu, yargılarını akılcılaştırmadan kullandığını söylemek ve ahlaki olanın Saliha için sezgisel, eşdeyişle metafizik olduğunu söylemek mümkündür.

Saliha karakteri, kendi ahlaki değerleri üzerinden değerlendirdiği Amerikalı ve Kirpi hakkındaki retoriği etik unsurunu kullanarak gerçekleştirmiştir. Bu dinleyicinin güvenini kazanmak istemesinden kaynaklandığı gibi, kendi değerlerini ön plana koyarak muhtemel bir suçlamanın önñne geçmek istemesindendir. Saliha’nın saldırganlığa varan suçlayıcı tavırlarının gerçek sebebi ise, oğlu Kaya ile ilgili sırları gizlemek istemesindendir. Bu nedenle Saliha, polisin gösterdiği her şñpheliye bir ‘suç’ atfetmekte, kendi gözlemlerine dayanarak şñphelerin haklı olabileceğini gösterme çabasındadır.

“Katil Amerikalıysa eline sağlık, mahalle bir pislikten kurtuldu. Çıplak çıplak ortalarda dolanır. Günah ama ölmesi daha hayırlı oldu. O Amerikalıyı’da alın, hapse mi tıkacaksınız, tımarhaneye mi atacaksınız, ne yapacaksınız yapın. Bulun Amerikalı’yı, şöyle sıkı bir dayak atın, bakın nasıl konuşuyor.” Bu ifadede de görñldüğü üzere, sözleri şiddete en çok dayanan karakter olan Saliha’nın retoriğini şiddet içerikli kurmasının çeşitli sebepleri bulunmaktadır. İlki kendini ve kültürünü muhafaza etme isteği. İkincisi

kültürel olarak başka çözüm yollarını bilmemesi veya akıl edememesi. Üçüncüsü kendisinin de çözüm olarak bu yöntem dışında başka bir şeyle karşılaşmamış olması. Üç olasılık da, bu karakterin toplumun verdiğini aynen kabul edip de ‘özgün’ olan bir şey tasarlayacak entelektüel birikim veya eğitim sahibi olmaması ile açıklanabilir. Ayrıca Saliha’nın, evsiz olan Amerikalı karakterini, her türlü ‘suç’u işlemeye uygun bir yapıda gördüğünü de göstermektedir. Retoriğini güçlendirmekte etik unsurunu kullanan Saliha karakteri, ayrıca suçun itirafı için dayacağı mübah gördüğünü de göstermiştir. Saliha’nın, Amerikalı’ya atılmasını önerdiği dayak, hem cezalandırma hem de suçu itiraf ettirmenin bir yolu olarak görüldüğünden, Saliha tarafından ahlak dışı addedilmemekte aksine yasa koyuculara yardımcı olacak ahlaki bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Kendisi şiddet uygulaması bile, yargılama, suçlama, cezalandırma gibi eylemlerin hepsini söyleminde barındıran Saliha’nın ahlak duruşu, yargılayıcı ve korkak bir muhafazakârlık olarak tanımlanabilir.

“Türk kadını, toplumsal konumundan, kimin karısı ya da kızı olduğu gerçeğinden, aile yapısı ve cinsiyetinden ötürü, içinde bulunduğu toplumca biçilmiş rolleri benimsemek zorundadır.” (Eliuz, 2011, ss. 221-231) Bu rollerin dışında kalan biri olarak Saliha, “bir kadın başıma” sözüyle kendini tanımlamakta ve bu sözünden de anlaşılacağı gibi, kendine dair algısındaki bu ‘zayıflık/güçsüzlük’ bir tanım olarak belirlemekte ve korunmak adına suçlamaya yönelmektedir. Aynı sebepten sözleri de şiddeti davet etmektedir. Çıplaklık, ‘sokak köpeği’ diye aşağıladığı kadını, ahlaksız olarak görmesinde bir başka etkidir. Özetle, namus sınırları dışında kalan her şey, ‘hayvani’ özelliklerle tanımlanmış olan Saliha’nın insanı, ahlaki değerlerle hayvanilikten kurtulmuş kişi şeklinde tanımladığını göstermektedir.

Davulcu cinayetini duyunca, “Eski derfterleri açmayın evladım, ne lüzumu var? Boşuna üzme beni” diyen Saliha acılarını bastırdığını da böylece dile getirmiş olmaktadır. Bu olayla kendi acılarına işaret etmemektedir ancak, geçmişin izlerini halen taşıdığından geçmişin geçmişte kalmasını, önceden hissettiği acıya geri dönmek için istediğini tespit etmek mümkündür. Aslında bu sosyal psikoloji için de önemli bir durumdur. Çünkü toplumsal olanı özel alana, özel olanı toplumsal alana taşımaya engel olan bir sonuçtur. Olayları unutmak, toplumsal alanı daha yaşanabilir bir hale getirir. Çocukların halini görünce çok üzüldüğünü ve ağlamaktan bitap düştüğünü söyleyen Saliha, ‘analık’ vurgusunu yine yapmış ve Kamil’in karısını suçlamıştır. “İnsanı rezil de eden vezir de eden kadındır. Kamil gibi delikanlı çocuğu karısı delirtti.” Kadının toplum

yaptırımları içinde birçok sorumluluğa sahip olduğunu ifade eden bu söz, kadını ahlakın temel unsuru haline getirmiştir. Saliha'nın bir kadın olarak, yakın bir ilişki kurmadığı, yaşadığı hayatın ayrıntılarını bilmediği bir başka kadını kınaması, onun ataerkil söylemi benimsediğinin bir kanıtıdır.

Ahlaki meselelerin Saliha'nın hayat anlayışının odak noktası olmasının bir kanıtı da, kullandığı atasözleri ve deyişlerin halk içinde sıklıkla duyulan ve bilinen ifadeler olmasıdır. “Mahallemiz çok sakindir. Gündüz vakti pencereden dışarı bakıyorum, in cin top oynuyor ...Bu olayları kim çıkarıyor, anlamıyorum” diyerek görünür de mahallenin ahlaka uygun yaşanacak bir yer olduğunu ifade etmektedir. Belki kendisi mahalleyi sakın bulduğundan belki de karşıdakini ikna etmek amacıyla, mahallede yaşanan olumsuzlukları ‘istisnai’ göstererek kendini iyi göstermeye çalışmaktadır. Burada Saliha karakterinin sözlerindeki inandırıcılık git gide azalmaktadır. Mahallede bahsettiği herkesi kötülerken, mahalledeki olayları görmezden gelmeye çalışması, mahalleyi sakın tasvir etmesi, kendi ‘suçlayıcı’ karakterini ön plana çıkartmış ve retoriğindeki etik unsurun izleyicinin gözünde zedelenmesine sebep olmuştur. Etik unsurundaki zayıflık, Saliha'nın retoriğindeki inandırıcılığı azaltan bir unsur olmuştur.

“Mahallede ne fesat var, hepsi Salim'in dükkanından çıkardı. Çocukları zehirlerdi. Şimdi sadece kendini zehirliyormuş.” Salim'in bir zamanlar mahalledeki çocuklara sattığı sol görüşteki kitapların, çocukların bilinçlerini değiştirmesinden Saliha, Salim'i fesat olarak nitelendirmektedir. Bu fikirlerin ‘zehirli’ olduğunu ifade etmesi de yine Salim'i ve görüşlerini suçlamak için kullanılmış ifadelerdir. Salim'in ‘isyani’ sistemin sebep olduğu haksızlıklara karşı geliştirilmiş bir adalet arayışının sonucudur. Bu nedenle ahlaki olarak, otoriteye başkaldırıyı ‘suç’ sayan Saliha, otoritenin yaptığı haksızlıkları görmek yerine, otoriteye karşı çıkışı haksız görmektedir. Otoritelerin yaptığı işleri ve niteliklerini bilmediğinden, bunları bilse bile değerlendirmeye güç yetiremeyeceğinden dolayı, karşısındaki otoriteye sorgusuz teslim olmayı tercih etmektedir. ‘Zehir’ diye nitelendirdiği bu sorgulamaya Kaya'nın da kapıldığını; “Salim'in dükkanından kitap almış, dos-bo-veski mi ne, sakallı bir adam böyle. Dedim oğlum, senin elin Rus herifleri ile işin ne, çabuk götür onu” sözleri ile ifade etmiştir. Bu bağlamda, ev dışında bir otorite sahibi olmamakla birlikte, ev içinde ‘anne’ otoritesini ahlak koyucu olmak bakımından kullandığını da göstermektedir. Toplumda annelik rolünün bir tür otoritesi bulunmaktadır. Bu durum toplumsal olarak yapılandırılmış olmakla birlikte, doğal bir ‘sahip çıkma’ arzusunu da barındıran bir süreçtir. Çocuğun anne ile ilişkisi,

toplumda diğer hiçbir bireyle kurulmayacak derecede bir yakınlık içerir. Bu nedenle annenin ahlaki anlayışı, toplumsal rolleri algılayışı, çocuğa örnek olacak durumları özetler niteliktedir. Ancak çocuk büyüdükten sonra, annenin değerlerine yenisini eklemek veya aynen kabul etmek arasında bir seçim yapar. Bazısı karşı durur, bazısı kabul eder. Kaya Tunç’a, “gidecek yerim olsa bir dakika durmaz, bu evden kaçır giderdim” diyerek annesiyle yaşamaya katlanamadığını, annesiyle uyuşmadığını ifade etmiştir. Saliha, Kaya’yı iyi bilip onu severken, Kaya annesi hakkında aynı şeyleri düşünmemektedir. Bu nedenle, Saliha’nın tanıklığının yanı sıra olduğu görülebilir. Saliha’nın Kaya’nın siyasi görüşlerini değiştirecek kitaplarını okumasını engellemek için seçtiği retorik, etik elementleri ile kurulmuştur. Kaya ile Saliha’nın birlikte yaşadıkları hayata dair algılarının taban tabana zıt oluşu, Saliha’nın güvenilirliğini azaltarak retoriğindeki inandırıcılığı azaltmaktadır.

İnsan iyi ile kötü arasında bir seçim yapma gücüne sahiptir. “Zannedildiği gibi insan, mutlak şekilde şer işlemeyi, hayır yapmaktan daha çok sevmez... İnsanın çok zalim ve çok cahil olması da, olgunlaşması, ilerlemesi veya azgınlaşıp haddini aşması da genel olarak mutlak surette yaratılışın bir gereği değil, sonradan oluşan sebep ve illetler dolayısıyladır. ...insan, eğitim, inanç ve çevresel faktörlerden dolayı ahlakını güzelleştirebilir veya bozabilir.” (Bilgiz, 2007, s. 74) Kişiyi karakteri kadar çevre de belirlemektedir. Çevrede olup bitenin, kişiyi iyiye ya da kötüye yönlendireceği aşıkardır. Bu nedenle, insanın kültürel ve ahlaki değerlerinin toplumsal olarak yapılandırılmasında çevre faktörünü değerlendirmek, kişinin ahlaki yapısını anlamak adına önemli veriler sağlamaktadır. Bu bağlamda, Saliha’nın da Tunç’un ailesi ile olan ilişkilerini kullanarak, Tunç’un ahlaki yapısı üzerine bir çıkarımda bulunması mantıklıdır. Saliha ifadesinde şu sözlerle yer vermiştir; “Babası Tunç’u çok döverdi. Kaya’ya o kadar söyledim, Tunç gibi biri ile arkadaşlık edenin başına her şey gelir.” Bu sözleriyle Kaya’nın ahlaki sınırlarını çizerek, oğluna Tunç ile arkadaşlık etmemesini öğütlemiştir. Oğluna kötü olandan uzak durmasını söyleyerek, toplumsal dışlama yoluyla, oğlunu Tunç’u ve yaşam şeklini cezalandırmaya çağırır. Yoksa Kaya’nın başına ‘her şey gelecektir.’ Saliha karakteri için ‘her şeyin’ içinde, akla gelebilecek en büyük felaket senaryolarından en küçüğüne varana kadar hepsi mevcuttur. Bu nedenle Kaya’nın mazbut hayatı bakımından Tunç’u bir tehlike unsuru olarak görür. İfadesinin devamında “Kaya katil olamaz” diyen Saliha, annelik vafından kaynaklı, çocuğunu savunmaya geçmiş olabilir. Bu savunmasını desteklemek için de, filmde az önce bahsedilen Kaya’yı koruyan sözlerinin ardından

hemen suçluyu ilan etmeye çekinmemiştir: “Bu mahallede bir tek Allah’sız var. Bu cinayet bir tek onun elinden çıkar. Salim’i konuşturun. Yemiş kafayı pis komünist köpek. Kendini kurtarmak için benim oğlumu suçluyor. İftiracı, pis iftiracı.” Saliha için, suça en büyük engel inançtır. Katilin inançsız, diğer bir deyişle Allah’sız biri olduğunu söyleyerek, katili kendi bulmaktadır. Aynı şekilde yalan söylemek de onun için ahlaki bir ‘suç’tur; bunu ise ‘pis iftiracı’ sözlerinden anlamak mümkündür. Böylece Saliha iftira, diğer bir deyişle bir kişi veya olay hakkında yalan beyanatta bulunma suçunu, o şahsı yalanlayarak ve o şahsa hakaret ederek cezalandırmaktadır. Saliha’nın Salim için söyledikleri ise gerçekte birer iftiradır. Burada Saliha yine etik unsurunu kullanarak, retorikini yapılandırmıştır. Ancak Salim’in verdiği ifadenin ardından Saliha’nın burada kurduğu retorik’in dayanağı tamamen yıkılmakta ve Saliha’nın yanlış bir ifade verdiği görmek mümkün olmaktadır.

Saliha’nın kocasının kaçtığını söyleyen mahalle sakinlerinin ifadesi nedeniyle, Saliha çocuğuna babasının kaçtığını söylemek yerine öldüğünü söylemeyi tercih ettiğini ifade etmiştir. “Ha öldü ha kaçtı. Öldü sayılır” diyerek kocasının yıllar önce Kaya ile kendisini bir başına bırakıp kaçtığını itiraf eder. Saliha Salim’in yakışıklı olmadığı ve mahalledeki hiçbir kızın onu beğenmediği yönündeki beyanıyla, Salim ile olan duygusal ilişkisini önce gizlemek istemiştir. Ancak daha sonra ortaya çıkan ilişkilerini itiraf etmiştir. Filmde Salim ve Saliha on yedi-on sekiz yaşlarındayken birbirlerini sevmişlerdir. Saliha ailesi tarafından başkası ile evlendirilmek istenince, Salim ile birlikte olmak için onunla kaçıp gitmek istemiştir. Ancak Salim’in gelecek planları siyasetle dolu olduğu için Salim bunu reddetmiştir. “Yılan gözlü çatal dilli iblis, beni kaçır dediğimde, daha mühim meseleler olduğunu söyleyerek Ankara’ya komünist olmaya, hayatını mahvetmeye gitti” sözleri ile bunu ifade eden Saliha’nın bu yaptığından dolayı Salim’e hala hınç ve nefret duyduğu görülmektedir. Ayrıca Saliha, Salim’in komünizm düşüncesine müdahil olmasını ‘mahvolmak’ ile eş değer görmesi bakımından Salim’in sisteme isyanını suç saymıştır. Benzer suçlamayı ‘çocukları zehirliyor’ şeklindeki ifadesinde de görmek mümkündür. Saliha ile Salim, Saliha bir başkasıyla evliyken bir ilişki yaşamış ve bundan çocukları Kaya olmuştur. Bu gayri meşru ilişkisini gizlemek amacıyla kocası ve Salim hakkında yalan söyleyen Saliha’nın güvenilirliği azalmakla birlikte, kendisi hakkındaki gerçekler ortaya çıktıkça, Saliha’nın retorikine saldırganlık daha çok yansımıştır.

Kirpi'nin öldürüldüğü gece, Saliha Salim'den her şeye rağmen çocuğunun babası olduğu için yardım istemiştir. Saliha'yı söylemlerinden de anlaşılacağı üzere bu kadar ahlaki kurallarına bağlayan da belki bu gayri meşru ilişkileri, ahlaki suç olarak 'zina' sayılan bir eylemde bulunmaları da olabilir. Saliha'nın ahlakçı söyleminin altında, kendi yaptığı hatayı kabul edememe, ortaya çıkarsa da suçlanma korkusu yatmaktadır. "Salim'e gittim. O senin de oğlun, bir şeyler yap" diyen karakter, 'kadın başına' çocuğunu büyütmekte zorlandığını söylerken de, aynı çaresizliği hissettiğini göstermiştir. "Kirpi'nin arkasından baktık Kaya gidiyor. Ne yapar ne eder o murdar mahlukla" diyerek, Kaya'yı öldürülen kızın arkasından koşarken gördüğünde, yaşayış biçimi ve ahlak değerleri bakımından iyi görmediği için 'murdar mahluk' şeklinde hakaret ederek, Kirpi'yi yine suçlama yoluna gitmiştir. "Ben o saatte hiç dışarı çıkmadım, çıkmam da." Vuku bulan olayın normalde kendisinin sokakta olmadığı bir saatte olduğunu ifade ederek, bu olayın ona göre dışarıda olmak için 'uygunsuz' bir saatte gerçekleştiğini de ifade etmektedir. Demek ki, Saliha'ya göre ahlaki değerleri bakımından kendi cinsiyetine uygun olarak tanımlanmış belirli saatler bulunmaktadır. Kendisi bu saatlerin dışına çıkmış olmayı istisnai bir durum olarak tanımlarken, kendisi gibi kadın olan Kirpi'yi çıplaklık, zina ve inanç farklılığı gibi suçlardan, 'murdar, pis, sokak köpeği' diyerek hakaretle yargılamıştır. 'Ölümünün hayırlı' olduğunu söyleyerek de, cezasını bulduğunu ve böylece "bir pisliğin dünyadan temizlen"diğini ifade etmiştir. Bu suçlayıcı ifadelerindeki retorikte, Saliha karakteri etik unsurları kullanmayı tercih etmiştir.

Ahlaki kurallara en çok riayet eden, etmediği anlar bile olsa –gayri meşru çocuğu gibi-, ahlak kurallarını değerli bulan ya da en azından sürekli bu 'değerlerle' en çok konuşan karakter; Saliha'dır. Ahlaki değerler bakımından yargılayıcı olan 'suç ve ceza' sistemini hayatının merkezine koymuş olan Saliha, bu değerlere karşı gelenlerin de hukuksal veya toplumsal yaptırımlar yoluyla mutlaka cezalandırılması gerektiğini ifade etmiştir. Bu anlamda söyleminden anlaşıldığı üzere, yaşamsal geleneklerini dinden aldığından dolayı, karakterlerin içinde metafizik ahlaka en bağlı karakter de yine kendisidir. Bu nedenle de kullandığı retorik'in etik unsurlarla donatılmış olması uygundur. Ancak kendi etik söyleminin dışındaki suç saydığı zina, gayri meşru çocuk sahibi olmak, kaçan kocası hakkında öldü yalanını söylemek ve buna rağmen davulcuyu öldüren Kamil'in karısını bu olaydan suçlamak gibi eylemleriyle, söylemi ile eylemleri arasında görülen çelişki retorikindeki inandırıcılığı azaltmış ve izleyicinin güvenini sarsmıştır.

4.1.3.4. Salim: “Her Katil, Katil Olmadan Önce Sıradan Bir İnsandır”

Filmin başında aynalı sorgu odasında tek başına kalan Salim, eskiden aynı emniyet müdürlüğünde gördüğü işkencenin artık olmadığını sorarken, “aynalar falan derken desenize küçük Amerika olduk” diyerek espiri yapmaktadır. Salim, sorgu odasında yalnız kalmaktan rahatsızlık duymamakla beraber, karşı tarafa “rahat oturun yalnız bu hikâye pis bir hikâye, isterseniz dinlemeyin” diyerek, hikâyeyi samimice anlatacağını göstermektedir. Pathos unsurunu kullandığı bu retoriğinde dinleyicinin yakınlığını kazanmaktadır. Sorgunun ve sorgu odasının bir gösteri yeri gibi algılanmasına sebep olan bu retorik kullanımı, Salim’in her şeye boşvermişliğinin ve deneyimleri sayesinde kazandığı korkusuzluğunun da bir kanıtıdır. Retoriğinde kullandığı istihaze, “isterseniz dinlemeyin” diyerek dinleyicileri pek de umursamadığını göstermesi, Salim’in retoriğinde üstünlük kuran bir üslup kullandığını göstermektedir.

Saliha için ‘anaç’ diyen Salim’e göre mahalle o kadar da temiz değildir. Burada önemli bir nokta bulunmaktadır. Gizlemek istedikleri şahsi suçları sebebiyle gösterdikleri ‘ahlakçı’ tavrıla, Firuz, Tunç ve Saliha çeşitli sebeplerden mahalleyi olduğundan iyi göstermeye çalışmıştır. Ancak Salim’in böyle bir derdi yoktur. Çünkü yaşam alanı olan bu mahalleden önceden beri memnun değildir. Hapis yattıktan sonra çıktığında, “Anladım bu dünya sizin dünyanız, bende bıraktım nasıl istiyorsanız öyle yaşayın” diyerek, kendini gündelik hayattan ve sosyal ilişkilerden soyutladığını ifade etmiştir. “Doğal bağlarının kabuğu soyulan ‘bizatihi insan’ ‘özü’nün, diğer şeylerin yanı sıra asosyal bir yalnızlık olduğu anlaşıldı.’ (Bauman, 1998, s. 106) Doğallığı bozulmuş insan, kendini inziva görünümlü sürgünlere mahkum etmektedir. Çünkü toplum içindeki ilişkilerin ‘yapaylığı’ onun için tahammül edilemez bir boyuta ulaşmıştır. Bu bağlamda, Salim’in; “Kitapçıydım eskiden. Şimdi kırtasiyeciyim. Dükkânda sadece ders kitapları var. Sağımı solumu şaşırdım ben” ifadesi önemlidir. Siyasi görüşünde ve hayata bakışında değişiklik olduğunu bu şekilde ifade ettikten sonra, toplumun gidişatından dolayı duyduğu umutsuzlukla kendine yüklendiğini de, “İçiyorum evet, çok içiyorum özellikle şu günlerde, hiçbir mazeretim yok” sözleriyle belirtmiştir. Yaptığının yanlış olduğunu düşünse bile, yaptığına bir mazeret aramadan, sadece yaptığını söylemektedir. Sisteme karşı duruşunun hapis cezasıyla sonuçlanmasından sonra, ‘sağımı solunu şaşırdım ben’ ifadesiyle, sağ ve sol görüşleri ile ilgili neredede duracağına net bir karar veremediğini

göstermektedir. Pathos unsurunu kullanan Salim'in retoriki, duygudaşlık kurulmasını sağladığından retorikindeki inandırıcılığı da arttırmaktadır.

‘Çağımızda şiddetten nefrete geçiş, bir nesne tutkusundan nesnesi olmayan bir tutkuya geçişin ayırt edici özelliklerini taşımaktadır. Saf ve duyarsızlaşmış şiddettir bu, bir ölçüde üçüncül derecedeki şiddettir, artarak büyüyen şiddetin, yani terörist şiddetle ve bulaşıcı ve zincirleme tepki halindeki bütün virütik ve salgın biçimleriyle şiddetiyle çağdaştır. Nefret ise açığa vurduğu belirtileriyle, sıradan şiddetten daha gerçek dışıdır, daha erişilmezdir. ...Eylemden alıkonulamaz, çünkü eyleme geçme aracı yoktur. Hiçbir zaman cezalandırılmaz, çünkü çoğu zaman kendi kendisine yüklenir: Nefret bizzat kendisiyle savaşım halinde olan bir tutkunun ta kendisidir.’ (Baudrillard, 2001, ss. 80-81)

Salim'in ifade verdiği dönemdeki yaşamında işlediği en büyük suç, duyduğu nefretin kendi üzerine kapanması sonucu, umutsuzluğunun cezasını ‘mazereti olmadan çok içerek’ derin bir üzüntü içerisinde yaşamını devam ettirmesidir. Şiddet kendini gerçekleştirmekte başarısız kalan Salim'in kendinden ve hayatından nefret etmesiyle yine kendine döner. Mazeretsiz çok içmek, Salim'in kendini cezalandırma ve bir yandan da gerçeklerden kaçma yöntemidir. Saliha'nın da dediği gibi aslında Salim kendini içmekten ziyade, umutsuzluk ve yalnızlıkla zehirlenmektedir. Bir zamanlar değiştirmek istediği dünya, sistemin çarklarındaki dişlilerin kendisinden güçlü olması nedeniyle ona sert bir şekilde yanıt vermiştir. Hapishanede yattığı sırada işkence gören Salim, diğer eski solcuların Türkiye’de yaşadığı kaderi paylaşmış ve onların yaşamını bu filmdeki mahalle ölçeğinde örneklemiştir. Hiçbir şeye yönlendiremediği olumsuz duygularını kendisine yönlendirerek, toplumdan veya başkalarından almak istediği intikamı, kendisini cezalandırarak almaktadır. Mazeretsiz çok içmeyi hem bir suç hem de kendine biçtiği ceza olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Salim bu söylemindeki retorik pathos unsurunu ön plana çıkartmakta ve dinleyiciyi Salim'in kendi ile yaptığı iç hesaplaşmanın ayrıntılarına şahit etmektedir. Bu anlamda Salim'in yaptığı bu itiraf, izleyici ile arasında bir samimiyet kurmasını sağlarken, retorik olarak pathos unsurunun kullanıldığı bir diyalog olarak nitelendirilmektedir.

Salim'in, sisteme karşı duyduğu isyan ve düzeni değiştirme isteği, yıllar önce mahallede yaşadıkları bir başka cinayetle mahalleye de yönelmiş ve çevresine duyduğu nefreti arttırmıştır. “Kirpinin cinayetinden önce başka cinayet vardı. Komşumuz Kamil davulcuyu vurmuştu. Hiç bir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir. Bu pis, bu tozlu sokakların altından böyle kızgın bir lav tabakası akar. Bunu davulcu cinayetinden sonra

anladım... Nasıl bir cehennemde yaşadığımız o zaman kafamıza dank etti. Komşumuz cinnet geçirdi.” Bu durum mahalledeki tekinsizlik hissini arttırmış olacak ki, o olaydan sonra hiçbir Ramazan davulcusu mahallelerine uğramamıştır. Salim olayları kendi ‘gerçekçi’ penceresinden görmeye çalışan, kültürel sermaye sahibi entellektüel bir insandır. Mahallenin dışına çıkıp dış dünyayı görmüş ve yıllar sonra tekrar mahalleye dönmüştür. Bu mahallenin dışında uzun bir süre kalmış iki insandan biridir; diğeri de Amerikalı’dır. Bu nedenle Salim karakteri dış dünya değerleri ile mahallenin değerleri arasında karşılaştırma yapabilecek tek insandır. Amerikalı meczup bir karakter olduğundan, akılcı bir değerlendirme yapsa bile bunu dile getirmesi biraz zor bir durumdur.

Salim’i ahlak anlayışı bakımından diğerlerinden farklılaştıran bir başka durum ise onun sol görüşlü bir insan olmasıdır. Okuduğu ve sattığı kitaplardan, okuduğu üniversiteye kadar yaptığı her şey onun kültürel sermayesini oluşturmakta bir etkidir. Bu anlamda Salim bu mahallenin en çok kültürel sermaye sahibi olan kişisidir. Bu yoğunluktaki kültürel sermayenin sahibi olan bir başka karakter daha görülmemektedir. Bu da Salim’i üzüntüsünün sebebini farklılaştırmakta ve hatta mahallenin çocuklarına dair bir suçlamada bulunmasına bile neden olmaktadır: “Mahalledeki çocuklar büyüyünce öyle değiştiler ki aklını şaşarsın. Kabadayı oldular. 15-16 yaşındaki hallerine baksan, adam olacak sanırsın. Birinin annesi, ötekinin babası derken, mahvoldu çocuklar.” Babası derken Tunç’tan annesi derken de Kaya’dan bahseden Salim, kabadayı olmalarından önce kendi dükkânına uğrayarak sohbetinde bulunan Tunç ve Kaya için, iyi bir insan olmaları yönünde umut beslediğini ifade etmektedir. Ancak umutlarının boşa çıktığını ve bu duruma çok üzüldüğünü; “kabadayı oldular” sözüyle dile getirmektedir. Ancak, Tunç ifadesinde kabadayı olmadığını belirtmektedir. Tunç kabadayılığı bir suç olarak addetse de, kendisinde böyle bir kusur görmemektedir. Ancak Salim bunun tam aksini iddia etmektedir. Kaya ise, Tunç ile beraber olduğundan Tunç’un eylemlerine ortaklık etmiştir. Kaya ve Tunç’un söylemine hâkim olan ‘delikanlılık’ vasfı, Salim için ‘kabadayılık’tır. Salim retoriğinde pathos unsurunu kullanarak, dinleyicinin vicdanına seslenmekte ve duyduğu üzüntüyü dile getirerek dinleyici ile samimiyet kurmaktadır.

“İnanca (güven duygusuna) sahip olmak, hayatın anlam taşıdığına güvenmek ve kişinin yapmakta olduğu ya da yapmaktan kaçındığı şeyin uzun vadeli bir önem taşıyacağını ummaktır. Hayat deneyimi güvenin sağlam temelleri olduğunu doğruladığı zaman inancın oluşması kolaydır.” (Bauman, 2005, s. 192) Salim’in hayata ve insanlara

karşı bir inancı bulunsaydı eğer, onlarla inanç yoluyla bağ kuracak ve insanlardan kaçmak yerine aralarına karışmayı isteyecekti. Ancak hayatın en azından bu haliyle bir ‘anlam’ taşıdığına dair güven duymayı, Salim’i hayat ve insanlara karşı umutsuz bırakmıştır. Kişilerin hatalarını gören Salim, bu dünyada alabileceği bütün hazları bir kenara itip alkol ile her şeyi unutma yoluna gitmiştir. Saliha’nın da Salim hakkında “şimdilerde sadece kendisini zehirliyor” derken kastettiği tam olarak budur. İnsanlara hiç güvenmeyen bir kişi olduğunu düşünürsek, Salim’in inançsızlık ve umutsuzluğa sürüklenmesinin de nedenleri anlaşılır. Bu umutsuzlukla Salim’in uzun vadeli bir şey planlaması ve o hedefe yönelmesi gibi bir şey de söz konusu olamayacağı için, Salim’in inançsızlığı toplumu kendinden, kendini toplumdan dışlayan karşılıklı bir cezalandırma törenine dönüşür.

‘Kitapçıydım eskiden, şimdi kırtasiyeciyim. Sağımı solumu şaşırdım ben.’ Siyasi görüşünde değişiklik olduğunu bu şekilde ifade ettikten sonra, umutsuzluktan dolayı kendine yüklendiğini de, ‘İçiyorum evet, çok içiyorum özellikle şu günlerde, hiçbir mazeretim yok’ ifadesiyle belirtmiştir. Salim’in suç anlayışı biraz farklıdır. İnsanların dünyayı değiştirmeye çalışmamaları ve sistemin olduğu gibi devam etmesine yardım etmek Salim için bir suçtur. Onun dünyasında toplumsal cinsiyete göre bir ‘suç’ olduğunu söylemek biraz güçtür, çünkü kendisinin cinsiyetçi bir söylemine rastlanmamış, kimseyi cinsiyetinin kendisine yüklediği bir şeyden dolayı suçlamamış veya kimsenin cinsiyetine özgü bir suçundan dolayı cezalandırılmasını da istememiştir. “Her katil, katil olmadan önce sıradan bir insandır” derken de cinayetin suç olma durumuna vurgu yapmış ve bu duruma toplumsal cinsiyet bağlamında bir yan anlam yüklememiştir. Bu söylemini Firuz’un eşcinselliğinden bahsederken de sürdürmesi, tespiti kuvvetlendirmektedir: “Saliha o gün benden yardım istemeye geldi. Firuz, gençliğinden beri kadınlar yerine erkekleri tercih edermiş. Kaya ile ilişkisi varmış. Saliha bunu hissetmiş” Firuz’a ve Kaya’ya herhangi bir yakıştırma veya suçlama yapmadan yalnızca yaşadıkları durumu bu sözler ile ifade etmiştir. Aynı şekilde Kirpi’yi gördüğü geceye dair ayrıntıları anlatırken, “Kirpi’yi gördüm. Çırılçıplak koşuyordu. Sonra Kaya geldi. Ona bir şeyler anlatmaya çalıştı” sözlerinde de görüldüğü üzere, ne Kaya’yı ne de Kirpi’yi toplumsal cinsiyet ve ahlaki değerler bakımından yargılama yoluna gitmemiştir. Bu anlamda onun ‘tarafsız’ olma çabasında olduğunu ‘cinsiyetçi yargılardan’ arındırılmış bir dil kullanmasından görmek mümkündür. Kendisinin sahip olduğu kültürel sermaye ile söylemi, mahalle ekseninde onu özgün bir konuma taşıırken, karakter özellikleri, Salim karakterinin toplumsal cinsiyet bakımından da, suç ve ceza anlayışı bakımından da evrensel ahlaki

değerleri kendine düstur edinmeye çalıştığını göstermektedir. Salim, retoriğinde duygu unsurunu ön plana çıkaran ifadeler kullanmıştır.

Salim, Kaya'nın katil olduğunu öğrendiğinde, aşırı duygusal bir tepki gösterir. "Oğluma ne yaptınız? Oğlum nerde?" diyerek bağırarak Salim, polis tarafından serbest bırakılır. Oğlu için aşırı duygusallaşan Salim karakterinin içe kapanıklığı bırakmış ve oğlu için mücadele etmeyi istemiştir. Salim karakterini eyleme geçiren, oğlu olduğunu sonunda kabul ettiği Kaya'ya karşı duyduğu sevgi ve koruma güdüsüdür. Bu ana kadar 'boş vermişliği' söyleminde belirgin olan Salim'in Kaya'yı görmek için bağırarak çağırımları sonuçsuz kalınca, polisin şiddetli bir şekilde "Çık dışarı!" deyişi karşısında sessizce dışarı çıkar. Salim polise karşı daha önce bir şey yapamadığı gibi, bugün de yapamayacağını bilmektedir. Duygu yüklü retoriği karşısında polisten bir cevap alamamıştır. Duygu unsurunun baskın olduğu bu son diyalogundaki retorikle hiçbir şey elde edememiştir. Sessizliği bu nedenle seçmiştir. Sorgu odasından çıktığında kapıyı örter ve kapıyı örttüğünde gördüğü şey, kapıya çivili olan altı rakamının çividen kurtularak ters dönüp dokuz rakamına dönüşmesidir. Ters dönen rakam, mahalle hakkındaki hikâyenin hiç de görüldüğü gibi olmadığını ve gerçeklerin anlatılanın tam tersi olduğunu simgelemektedir.

Salim'in tanık olarak verdiği ifadedeki retoriğin tamamı incelendiğinde, ifadelerini yalanlayacak bir duruma rastlanmamıştır. Tanıklığında kullandığı ifadeler doğru ve tarafsızdır. Kimseyi herhangi bir şeyle suçlamıştır. Kimse için herhangi bir cezayı gerekli bulmamıştır. Toplumsal cinsiyete dayalı bir yorum da kullanmamıştır. Ancak polis ve devletin yaptığı işkenceleri hatırlatarak, bu dünyanın onun için yaşanmaz bir yer olduğunu, haksızlıklara karşı gelemediğinden dolayı vicdani olarak acı çektiğini belirtmiştir. Sistemin yanlışlığından dem vuran Salim'in mahalledeki kişilerin özel hayatlarıyla ilgili herhangi bir suçlayıcı konuşma yapmamasının sebebinin bu olması kuvvetle muhtemeldir. Salim'in kullandığı retoriğin tamamı düşünüldüğünde, retoriğindeki güvenilirlik devamlılığını sürdürmüş, dinleyici ile duygu unsuru sayesinde kurduğu samimiyet de sonuna kadar devam etmiştir.

4.1.3.5. Tunç: "Biz de Allah Korkusu Var"

Mahale insanlarının kimseye karışmadığını, kendi halinde yaşayıp gittiğini ifade eden Tunç, kendisini mahallenin koruyucusu gibi görmektedir. "İt kopuk mahallemize

giremez. İzin vermeyiz” derken Tunç, kendi kendine oluşturduğu gizli niyetini/görevini ifade etmektedir. “Vicdan, genellikle düşünce, söz ve eylemlerimizin ahlaki niteliği hakkında içimizde bulunan bir yetenek olup, eylemlerimizin ahlaki değeri konusunda bizi bilinçli kılan, iyilikler karşısında sevinç, kötülükler karşısında da elem hissi duymamıza neden olan manevi bir yetenektir.” (Bilgiz, 2007, s. 23) Kötülükler karşısında saldırgan bir tavır alınmasının sebebi vicdan olmakla birlikte, ‘saldırganlaşmanın’ sebebi karakterinin aşırılığa yatkınlığı da olabilir. Tunç’un diyalogunda takındığı üstünlük taslayan tavır, mahalleyi korumak için şiddete başvurmaktan kaçınmayacağını göstermektedir. Ancak sözlerini ne kadar gerçekleştirebileceği şüphelidir. Bu bağlamda, Tunç karakterinin korumacılığından kaynaklanan şiddet eğiliminin hayali olması da muhtemeldir. Filmin sonunda Firuz karakterini ‘bıçaklaması’ sözlerindeki şiddet imasının belirli bir seviyede hakikati işaret ettiğini kanıtlamaktadır. Tunç’un ahlaki değerlerini korumak adına gerçekleştirdiği eylemlerden kaynaklanan vicdani olarak ‘koruma nedeniyle gösterilen şiddeti’ haklı bulduğunu göstermektedir. Tunç pathos unsurunu kullandığını retoriğinde şimdiye kadar diğer karakterlerin yapmadığı bir üslup seçer ve dinleyici ile eşit bir ilişki kurmaktan çok, onların üzerinde üstünlük ve hakimiyet kurmaya çalışır.

Tunç karakteri kendini savunmak için sorgulama sırasında sık sık yalana başvurmaktadır. Söyledikleri genellikle Saliha hanımın sözlerinin tam tersidir. Mahalle sakinlerinin kendisini sevdiğini ifade etse de, kendisiyle arkadaşlık eden Kaya ve Firuz dışında kimse, Tunç hakkında olumlu konuşmamıştır. Karakterin kendisine dair çizmek istediği profil ile mahalle sakinlerinin kendisi hakkında verdikleri ifade taban tabana zıttır.

Genç bir delikanlı olduğundan ve kızlarla olan iletişiminin iyiliğinden bahseden Tunç, Kaya’yı yanına alarak, para karşılığı cinsel ilişkide bulunmak üzere Karaköy’de bir randevu evine gittiğini de belirtmiştir. Bunu normal sayan ahlaki görüşü, vatan ve din konularına geldiği zaman sertleşir. “Salim abi komünisttir felan ama muhabbetli adamdır” ifadesinde görüldüğü üzere, kendisinin komünizm karşıtlığını dile getirmekte, ‘ama’ ibaresi ile siyasi görüşünün tam tersi bir yere muhabbeti koymaktadır. Buna rağmen mahallesinde bulunan Salim ile iyi ilişkiler içinde bulunduğunu söylemesinin çeşitli sebepleri bulunur. Bunu kendini koruma amaçlı yapmış olabilir. Başka bir bakış açısından, mahalleliyle iyi ilişkiler içinde olduğunu kanıtlayarak kendisini ve mahalleyi iyi göstermek istemiş olabilir. Ancak, komünizm gibi kendisine ters bir ideolojiyi suç

olarak tanımlama ile de bunu ‘yanlış’ gördüğünü kesin bir şekilde belirtir. “Ezan susmaz, bayrak inmez, bu vatan hepimizin” sözlerinde dini ve ulusal söylemin devamlılığında gördüğü haklılığı ve “bu vatan hepimizin” derken de ulusal bölünmezliği savunduğunu göstermektedir. Demek ki, Salim ile olan şahsi ilişkilerindeki anlayış ve muhabbet çerçevesindeki devamlılık, Tunç’un ideolojiye ‘suçlayıcı’ bakışını yumuşatan bir unsurdur. Bir yandan da Salim ile olan ilişkilerinden bir çıkar elde ettiği düşünülebilir. Vatana, dine ve bayrağa yaptığı vurgu ile, kimsenin kimseye karışmadığı bir mahalle imgesi çizmeye çalışması ile, retorikte hem etik hem de duygu unsurunu bir arada kullandığını göstermektedir.

“Hürriyetten kaçış (Escape From Freedom/Eric Fromm) adlı incelemesinde de modern kapitalist toplum yapısının ferdi daha hür ve bağımsız, kendine güvenli yapmaktadır. Bu özellikler hem kapitalist toplum için hem de o toplumda yaşayan fert için fonksiyonel bir durumdur. Ancak, özgürlüğü artan fert aynı zamanda yalnızlığa da itilmektedir. Dolayısıyla yeniden bir güven ve kimlik bulabilmek için fert, bu kazandığı ‘özgürlükten kaçıp’ bazı totaliter ve otoriter grup üyeliklerinde kendine yeni bir benlik ve aidiyet aramayı deneyebilir. Almanya’da faşizmin gelişmesini Fromm bu şekilde açıklamaktadır.” (Türkdoğan, 1996, s. 135)

Bu noktada şu önemli soruyu derinleştirmekte fayda vardır; ideoloji ahlaki bakımdan nasıl bir suç unsuru olabilir? Düşünmek, toplumda ne zamandan beri ahlaki bir suç kabul edilmektedir ve neden? Felsefi, sosyolojik ve psikolojik açıklamaları bulunan bu sorunun cevabı uzun bir literatüre sığacak türdendir ancak çalışmanın sınırları dahilindeki ahlaki bir değer olarak düşünce suçu veya ideolojilere bakıldığında şöyle bir tablo ile karşılaşmak mümkündür:

Freiensefs’e göre Kant ahlaki değeri ideal sujenin anlık sujei yenmesinde görüyordu. Fakat onun kadar sert ve müteassip olmayan başka bir ahlakçı, anlık sujelerle ideal sujenin uyuştugu durumları da ahlaki sayabilir. Herhalde birleştirici sujei ferdi ifadesi saymaktan korunmalıdır. Tersine olarak o, benin olmak istediği şeylerin hılasası olduğu için, içinde ferdi olmayan birçok elemanlar vardır. O halde, birleştirici suje gelenekle kabul edilen değerdendirmelerin temelidir. O, ideal suje olduğu için sırf ferdi olan anlık sujeler tarafından duyulmuş heyecanların menedilmesi üzerine kurulmuştur.” (Ülken, 1946, s. 128)

Milliyetçi ideolojiler, kendi taraftarlarını bir duygudaşlık etrafında toplar. Komünist ideoloji ise diğer ideolojilerin ideal saydığı sujei/özne, eşitlik ilkesi ile toplumda temellendirir. Ferdi isteklerin ve heyecanların karşısında bulunan ideal

suje/özne, ideolojilerin belirli bir disipline bağlanması için gereklidir. Milliyetçi ideolojilerin suje/özneleri ise, aynı duygudaşlığı paylaşan öznelerdir. Bu nedenle bu kişilerin heyecanlarının ferdi olduğunu söylemek pek mümkün görünmemektedir. Tunç'un ezan, bayrak ve vatan üzerine kurduğu retorikteki söylemi, birleştirici ve koruyucu bir söylem olmakla birlikte pathos unsurunun kullandığı bir retorik olmuştur. İnandırıcılığını heyecanlı bir milliyetçilik anlayışıyla kurmaya çalıştığı duygudaşlıktan alır.

Yine iki kez tekrarladığı “Mahalle’de kimsenin diğerinin işinde gözü yoktur” şeklindeki ifadesi, hem kişinin işine hem de özel hayatına saygı gösterdiği yönünde bir ifadedir. Bu kendisinin mahallesini düzgün ve yaşanan cinayeti istisnai gösterme çabasından da kaynaklanır. Çünkü Kirpi cinayetinin istisna sayılması, işlenen cinayetin mahalle dışından bir el tarafından gerçekleştirildiğini gösterecek ve sorguya alınan mahalleliyi kendiyle birlikte topluca temize çıkaracaktır. Yine Tunç'un mahalledeki başka bir ‘suç’u istisna olarak görmeye ve göstermeye çalıştığı şu ifadelerinde görülmektedir; “Mahallede on-onbeş senedir böyle şeyler olmuyordu. Karısı Kamil abiyi delirtti. Kamil abi delikanlı adamdı. Kamil abi biraz rakıcıymış ama delikanlı adamdı. Erkek adamdı, sabaha kadar içer bir şey olmazdı” ifadesinde kendisi de sabaha kadar içen Tunç'un içmesinin kimseye bir zararı olmadığı için, içki içmenin ‘suç’ sayılamayacağını göstermeye çalışmaktadır. İçen birinin geçirdiği cinneti karısının üzerine atmasındaki bir başka sebep de budur: kendi yaptıklarını haklılaştırıp şüpheli olmaktan kurtulmak. Cinneti geçirenin karısı olarak gösterilmesi, Tunç karakterinin cinsiyet ayrımcılığı yaptığını göstermektedir. Tunç'un ifadesine göre içki içse de, kendi halinde yaşayan ve kimseyi bir zararı olmayan bir adamın yaptığı hatanın sorumlusu olarak karısının gösterilmesi, Tunç'un eyleyici olarak erkekleri suçsuz gördüğünü, kadınları da –herne yaptıysa- suçlu gördüğünü kanıtlamaktadır. ‘Tamam günah ama vurmuş işte kendini.’ İntiharın günah bakımından ‘suç’ sayıldığını söyleyen Tunç, olayın iç yüzünü bilmediğini de söylemiştir. (İçki, kumar borcu vs. gibi olayın gerçek sebebini bilmediğini söyleyen Tunç, olay gerçekleştiğinde yaşça çok küçüktü, o yüzden de olayı hayal meyal hatırladığını söylemektedir.) olayın aslını bilmemekle beraber Tunç, Kamil’i suçsuz gösterip, suçu ‘kötü huy’ sahibi olduğunu düşündüğü karısının üzerine atmaktan çekinmemiştir. Burada sebep onun toplumsal cinsiyetçi yargıları da olabilir, yaşı o zaman küçük olduğu için gerçekten olayı bilmeyişinden kaynaklı, kulaktan dolma bilgilere dayanması da olabilir. Bu olayı, Kamil’in karısının üzerine atmasının esas sebebi ise,

“Babam öyle söyledi” demesiden anlaşılacağı üzere, babasının bu konu hakkındaki yorumudur. Tunç’un babasının olayın aslını bilip bilmediği açık olmamakla birlikte, olayın müsebbibi olarak Kamil’in karısını göstermesi, cinsiyet ayrımcılığını yapanın Tunç’un babası olduğunu göstermektedir. Ancak Kamil’in kumar borcundan dolayı cinnet geçirmesini göz ardı etmesi, suçu tamamen karısına yüklemesi Tunç’un toplumsal cinsiyet rollerinde ayrımcılık yapan babasının söylemini devam ettirdiğini göstermektedir.

“Amerikalı’ya katil der miyim?”, ifadesi Amerikalı’nın kendisi için bir ‘suç’ unsuru teşkil edecek karakterde olmadığını belirtmek içindir. Tunç’un böylesine şiddet dolu bir cinayeti işlemesine engel olarak gördüğü Amerikalı’nın aciziyetidir. Amerikalı’yı kendi halinde bir yarım akıllı olarak gören Firuz gibi, Tunç da Amerikalı’yı aciziyetinden dolayı suçsuz ilan etmiştir. “Biz kabadayı değiliz. Babam bana bir tokat bile atmamıştır.” Kendisinin kabadayılıkla itham edilişini reddetmek ve şiddete uzak olduğunu göstermek için babasının ona tokat bile atmadığını, ailesinin ve kendisinin herkes tarafından sevildiğini söyleyerek, ailesini ve aldığı terbiyesini olumlu göstermeye çalışmaktadır. Babasından şiddet gördüğünü yalanlaması, kendisini ‘suçlu’ konumundan kurtarmak içindir. Amerikalı ve kabadayılıkla ithamları reddetmesi sırasında kurduğu retorikte pathos unsuru etkin olarak kullanılmıştır.

“Ne Kirpi’nin katili Kaya mı? Bizim mahalleden böyle vahşetli infaz yapacak adam çıkmaz. Biz de Allah korkusu var” diyerek, tecavüz ve parçalama ile gerçekleşen cinayetdeki şiddetinin mahalleli için çok fazla olduğunu göstermek istemektedir. ‘Allah korkusu’nun üzerlerindeki ahlaki otorite olması ise mahalleyi savunmak için kullandığı yöntemdir. Karakter etik unsurunu kullanarak retorikliğini belirginleştirmiş ve suçluyu bulmaları için mahallenin dışından bir katil aranması gerektiğini vurgulamıştır. Aynısını Firuz karakterinin yaptığı da görülmüştür. Tunç katilin mahallenin dışından biri olduğuna işaret ederek, cinayeti mahalle için ‘fazla vahşi’ olarak tanımlamıştır.

“Salim mi Kirpi’yi öldürmüş?” Önce Tunç Salim’in suçlu olduğuna inanmaz. Salim, Tunç ve Firuz’un da bu işin içinde olduğunu söyleyince, “Elin Allah’sız adamına mı inanacaksınız?” diyen Tunç, Salim’in inançsızlığını bir ‘suç’ ve ahlaki değer yoksunluğu olarak göstermekte ve onu bu durumundan dolayı aşağılamaktadır. Salim’in tanıklığını inançsız oluşuyla yermiş ve haksız çıkarmaya çalışmıştır. Dini otoriteye saygısını göstererek, etik unsurunu retorikliğini kuvvetlendirmekte kullanmıştır.

“Ne parası pardon? Tövbe abi. Kaya da arkadaşım Firuz da” diyerek kendi hakkındaki eşcinsellik ithamlarını, delikanlılıkla tanımladığı erkekliğine bir hakaret olarak algılar. Burada toplumsal cinsiyet bakımından öğrendiklerine ters bir durum söz konusu olduğundan ve delikanlılık iddiası bulunan Tunç en çok bu durumun ifşa olmasına sinirlenmiştir. Çünkü Tunç toplumsal cinsiyet rollerinin yükümlülükleri içinde yaşarken, arkadaşları arasında yaşadığı eşcinsel yakınlık sebebiyle ahlaki bir değer çatışması yaşamaktadır. Kaya, Firuz ve kendisinin olay gecesinde ne yaptıkları ortaya çıktığında söylediği söz; “Öldürücü lan Kaya’yı. Sapık mıyız biz ha?” diyerek ‘ölümü’ ceza, eşcinselliği ise ‘sapıklık/suç’ olarak tanımlamaktadır. Sokak ortasında Firuz’un kendisine sarılmaya çalışması onun ‘sokakta görünen kimliğine’ ters olduğu için sinirlenerek Firuz’u ‘yaralama’ ile cezalandırmıştır. İfadesinde de; “Bana sarılmaya çalıştı. Cebimde çakım vardı. Korkutmak için şöyle bir salladım. Sonra çektim gittim.” Kendini koruma amaçlı “cebimde çakım vardı. Korkutmak için şöyle bir salladım” şeklindeki ifadesinde, karşı tarafa ne olduğunu bilmediği ve bununla ilgilenmediği de görülmektedir. Yaptığı eylemi ‘suç’ olarak algılamadığı söylemindeki umursamazlıktan bellidir. Kendini ‘delikanlı’ olarak gösteren Tunç’un eşcinsel eğilimlerinin ortaya çıkması, hem saydığı dini otoriteye hem de kendisine biçilen cinsiyet rolüne uymadığını göstermektedir. Retoriğinde etik unsurunu yoğunlukla kullanmakla birlikte, karakterin söylediklerinin kanıtlar ve diğer tanıklar aracılığıyla yalanlanması, bu karakterin retoriğindeki inandırıcılığa gölge düşürmektedir.

4.1.3.6. Kaya: “Masal mı Anlatayım?”

Saliha Hanımın oğludur. “Salim abi öldürdü Kirpi’yi. Annemin ne işi var Salim’in dükkânında. Yalan, neden gitsin oraya?” Annesinin ahlaki değerleri nedeniyle Salim’den uzak durduğunu bilen Kaya, annesinin Salim ile görüştüğü iddiasını uygunsuz bulur. Çünkü annesi Salim’in kitaplarını okumasını vaktinde yasaklamıştır. Ancak annesi gerçekten de o saatte Salim’in dükkânındadır. Dükkânın önünden hızla geçen Kirpi ve Kaya’nın peşine düşen annesi Kaya’yı durdurmak istese de yetişememiş ve Kaya’yı ölen kızın gittiği tarafta bir yerde şok geçirirken bulmuştur. Kaya gördüğü cinayet karşısında kusmaktadır. Bunu ifadesinde belirten annesi ve Salim için Kaya şu ifadeleri kullanmıştır: ‘Demek sevgili annem beni hem piç hem de katil ilan etmiş ha? Yemişler kafayı ikisi de.’ Kendisinin annesi ile Salim’in gayri meşru çocuğu olduğunu öğrendiğinde bunları

söyleyen Kaya, hem katil olmadığını hem de Salim'in gayri meşru çocuğu olduğunu kabul etmediğini göstermek için bu yola başvurmuştur. Burada karakter, duygu unsurunu retorliğini kurmakta kullanmaktadır.

Amerikalı'nın "Kaya, Firuz, Tunç, Kirpi'yi bu üçü öldürdüler. Ben görmedim ama kapıda teslim ettiğim kamera var. Firuz'un kamerası Yok çalmadım. Firuz'un yanından aldım. Kamera hala çalışıyordu. Düğmesine basınca acayip şeyler gördüm" demesi üzerine, "Demek her şeyi gördünüz. Az önce size yalan söyledim. Salim abi hakkında. Kirpi'yi o öldürmedi, ben de öldürmedim" şeklinde cevap veren Kaya'nın asla yalan söylemeyeceğini ifade eden Firuz ve Tunç, Kaya'nın haklarında vereceği muhtemel bir ifadenin onları kurtarmasını istediklerinden böyle söylemiş olabilirler. Kaya gerçekten de yalana başvuran bir karakter olmayabilir. Ancak Kaya hakkında sözlüsünün verdiği ifade düşündürücüdür. Sözlüsü, Kaya'da eşcinselliğinden kaynaklanan bir farklılık sezmiş veya ahlaki değerlerinin uyuşmazlığı nedeniyle sözlüsü Kaya'yı kötülemiş olabilir. Sözlüsünün suçlayıcı tavrı, Kaya'nın kimsenin bilmediği bir karanlık yüzü olduğunu söylemekle beraber bunun ne olduğunu belirtmemesi, sözlüsünün ifadesi Kaya ile ilgili şüpheleri arttırırken, neden böyle söylediğini tahmin edecek bir veri içermemektedir. Kamera kayıtlarının doğruyu gösterdiğini bildiğinden Salim hakkında yalan söylediğini itiraf eden Kaya, retorğinde etik unsurunu kullanma yoluna gitmiştir.

"Utanma hissi, belirli vesilerle tekil insanın içinde otomatik ve alışkanlığa dayalı olarak kendini yeniden üreten özgül bir heyecan, bir tür korkudur. Yüzeysel olarak bakıldığında, sosyal alçalmadan duyulan korkudur; ama hoşnutsuzluğun ya da korkunun, yenik düşmekten korkması gereken insanın bu tehlikeyi ne dolaysız bir bedensel saldırıyla ne de başka herhangi bir türüyle saldırı bertaraf edebileceği zaman ortaya çıkan ve karakteristiği bu olan biçimdir." (Elias, 2004, s. 377) Utanmayı özel kılan, kişinin kendine üst-ben kazandıran toplumla karşı karşıya gelmesidir. Kişinin utancına sebep olan eyleminden kaynaklanan ikilem, benlik ve üst-benlik arasındadır. Bu nedenle heyecan ve korku duyguları birleşerek kendisini utanma hissine dönüştürmektedir. Toplum, benlik ve üst-benlik çatışmasını öğrenmiş bir üst-ben olarak, hala kişinin karşısında duran bir otoritedir. Kişi bu durumda kendini savunmasız ve yenilmiş hisseder. Aslında bu bir bakıma doğrudur; çünkü toplumun değerlerini kabul eden kişi, toplumun doğrusuna doğru diyen kişi, bu doğrudan saptığında kendini toplumun belirlediği sınırların dışında bulur ve tekrar oraya dâhil olmak için utanma hissini yaşar. Kaya'nın kendini savunmaya geçmesinden bunu anlamak mümkündür. Kaya hakkında doğru şeyler

söyleyen annesi ve Salim hakkında “ikisi de kafayı yemiş” demesi, Kaya’nın utanma hissi yaşamasından kaynaklanmaktadır. Kaya’nın burada etik unsurunu retorik için tercih ettiği görülmektedir.

Kaya’nın sözlerine bakılırsa, ona göre eşcinsel ilişkisinde utanılacak bir taraf yoktur. Kaya, Firuz ile olan ve birkaç senedir süren eşcinsel ilişkisini itiraf ettiğinde, karşılığında aldığı para yaptığını haklı görmekte onun için yeterlidir. “Bunun terbiye ile alakası yok abi. Biz o gece orada sadece yemek içmek için bulunmadık. Firuz bize para veriyordu. Hem de iyi para. Gezdiriyordu beni. Yemekler memekler birahaneler, bir kere tatile bile gittik, Bodruma. Yani iki-üç senedir süren bir olayımız var. Dün gece Tunç’u da istedi. Tabi sonuna kadar delikanlıyız ama bir arkadaşımız bizden bir şey istemiş, hayır mı diyeceğiz? Hem arkadaşımızı erkekçe memnun ediyoruz hem de harçlık çıkarıyoruz. Bunun neresi kötü?” Kaya’nın bu yorumu diğer karakterlerin bakış açısından kayda değer bir farklılık taşımaktadır. Kendi eşcinselliğinden veya eşcinsellikten bir ‘suç’ gibi bahsetmemekle kalmamış, ‘memnun etme’ durumunu ‘harçlığımızı çıkarıyoruz, bunun neresi kötü’ diyerek iyi göstermiştir. Bu durumunun toplum tarafından ‘suç’ olarak tanımlanmasına karşı yaptığı bir savunmadır. Ayrıca, Kaya’nın Firuz ile olan ilişkisine ‘sevgi’ yönünden değil de, ‘para’ yönünden baktığı ve duygusal bir tarafın onun için olmadığını görmek mümkündür. Kaya burada retorliğini kurmakta mantık unsurunu ön plana çıkarmıştır. Para ile akılcılaştırdığı eşcinsel ilişkisinin suç olamayacağını iddia etmektedir.

“Bu teklifi duyunca, Tunç önce itiraz etti. Sonra parayı duyunca kabul etti.” Burada Kaya ve Tunç için paranın belirleyici bir değer olduğu açıktır. Para için ikisi de, ahlaki üst-benin emirlerine karşı gelmektedir. ‘Arkadaşımızı memnun etmek’ şeklinde ifade ettiği eyleminin, bu nedenle suç sayılamayacağını iddia etmektedir. Tunç ve Kaya’nın dilinden düşürmediği ‘delikanlılık’ söylemi, para için değerlerini hiçe saydıklarının ortaya çıkmasıyla bertaraf olmuştur. Annesinin Kaya için duyduğu endişesinin haklı olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca Salim’in Tunç ve Kaya ile ilgili üzüntüsünü de haklı çıkaran bu itiraf, mantık unsurunun kullanıldığı bir retorik türüne sahiptir.

“Kız Tunç’un yaklaşmasını istemeyince, Tunç kızın üstünde sigara söndürmeye çalıştı. Kız yarı çıplak bir şekilde sokağa fırladı. Nasıl olduysa elimizden kurtuldu kaçtı. Kirpinin öldüğünü, öldürüldüğünü bile gazeteden öğrendim. Annem bana para verdi, git

bir yerde saklan diye.” Kaya, kameranın o geceki olayları çektiğini bildiği için, ifadesinin geri kalanında olayları dürüstçe anlatma yoluna gitmiştir. Ancak yaşadığı suçlu psikolojisinden ya da gerçekten cinayeti işlemediğinden, “Kirpi’yi ben öldürmedim” şeklindeki sözleri ile suçsuzluğunu tekrarlamakta ve retoriğin geri kalanında dürüst davrandığı için, etik unsuru ile dinleyicilerin ikna olmasını beklemektedir.

Kameradaki görüntülerde ne olduğu tam gösterilmediği için Kaya’nın suçu işleyip işlemediği tam bilinmemektedir. Ancak polis, onu döverek itiraf ettirmeye çalıştığı için Kaya’nın suçlu olabileceği şüphesi doğar. Kaya çok dayak yemesine rağmen suçu asla itiraf etmez. Polis’in kendi hakkında yazıp imzalatmaya çalıştığı itirafı şiddetle yalanlar. Polis suçlunun Kaya olduğunu düşünmektedir. Belki de polis suçlunun kim olduğunu bulamadığından, davayı örtbas etmek için Kaya hakkında yalandan bir itiraf düzenler. Kaya gördüğü işkence ve baskının sonucunda anlamsız konuşmalara başlar. Polis’in “herşeyi baştan anlat, Kirpi’yi nasıl öldürdüğünü anlatacaksın” diye ısrar etmesi sonucu Kaya, “abi ne söyleyim, her şeyi anlattım, abi masal mı anlatayım? Abi masal da bilmiyorum ki ben! Tekerleme mi söyleyim” diyerek tekerlemeye benzeyen sözler söylemeye başlar. Her şeyi tüm gerçeğiyle anlattığı ve daha söyleyecek bir şeyinin kalmadığını “Masal mı anlatayım?” sözüyle kanıtlamaya çalışan Kaya, duygu unsurunu retoriğine yansıtmıştır. Konuşmasının devamında tekerleme söylene Kaya’nın, iki türlü retorik üslubunun kullanımını gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Birincisi, tekerleme çocuksu, saf ve masum bir hale bürünmesine sebep olduğundan, duygu unsurunu kullanıma işaret etmektedir. İkincisi mantık unsurunu dışlayan bu konuşmalarla, ‘demek ki suçlu değil’ düşüncesinin oluşması amaçlanmış olabilir. Ancak polis bunu, bir tür ‘alay’ olarak veya ‘boş bir çaba’ olarak görüp dayakla cevap vermiştir. Söylenen tekerlemenin ardından polisten dayak yiyen Kaya, itiraf etmesi için zorlanır ancak kimseyi öldürmediğinde ısrar eder.

Kirpi’yi en son gören ve başka tanıklar tarafından da Kirpi’nin yanında görülen Kaya olduğu için, suçu işlemesi en muhtemel kişi olarak gözükmemektedir. Ancak itirafındaki samimiyet ve dürüstlük, yediği dayığa rağmen suçu itiraf etmeyişi, Kaya ile ilgili şüpheleri azaltmaktadır. Üslubunda savunmacı olmakla birlikte, para için bedenini satmayı mantıkla hafifletmesi, ahlaki anlayışındaki temellerin inanç ve duygudan çok paraya/mantığa dayandığını göstermektedir. Bu da, Kaya’nın şüpheleri tekrar üzerine çekmesine neden olmaktadır. Kaya için tecavüz ve adam öldürme bir ‘suç’ sayılırken,

eşcinsellik ve para karşılığı cinsel ilişki gibi unsurlar, ahlak dışı görülmemektedir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili herhangi bir yorumu olmamakla birlikte, eşcinsel ilişkisi nedeniyle genel geçer toplumsal cinsiyet anlayışına sahip olmadığı söylenebilir. Eşcinselliğinin toplum tarafından öğrenilmesi dışında, yaptığına dair bir rahatsızlık duymadığından ve hatta mantıkla savunduğundan, bu tespiti yapmak mümkündür. Retoriğinde, duygu ve mantık unsurlarını ön plana çıkan karakter, eğer suçluysa vicdani bir azap çekmediğinden dolayı ya sözlüsünün belirttiği gibi psikolojik bir rahatsızlığa sahiptir ya da gerçekten bu suçu işlememiştir.

4.1.3.7. Manav: “Kızı Yatarken Gördüm Çıplak. Çırıl”

“Camiye gidiyordum ki kızı yatarken gördüm çıplak. Çırıl.” Manav karakteri, bu diyalogu utanarak ifade etmiştir. Çıplak ve çırıl kelimelerini ayrı ve tersinden söyleyerek, tamamen çıplak olmaya karşı utanç duyduğunu, camiye giden birinin böyle bir şey görmesinin abes olduğunu düşündüğünü göstermektedir. Bu retoriğinde etik unsuru kullanılmıştır. Kızın cesedini gördüğünde abdestinin gittiğini de söylemiştir. Bu durumdan utanç duyduğu hem sözlerinden hem de mimiklerinden anlaşılmaktadır. Çünkü eşi olmayan bir kadını çıplak görmek onun ahlaki değerleri için haram, diğer bir deyişle ‘suç’ sayılmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında bu değerlere dair bir yorumu olmamıştır. Retoriğinde yaşadığı utanma hissinin de göstererek etik unsurunu kullanmıştır.

4.1.3.8. Kaya’nın Sözlüsü: “Şeytan Görsün Yüzünü”

Kaya için kötü konuşan tek kişi sözlüsüdür. “Şeytan görsün yüzünü. Ben hayatta onun gibi sapık bir insan tanımadım.” Kaya’nın cinlere karışmış olduğunu ifade eden sözlüsü, neden böyle dediğini açıklamamaktadır. Kaya’nın sözlüsünün evinin etrafında dolanması, onun böyle konuşmasının sebebi olabilir. Kaya’nın herkesten sakladığı bir yüzü olduğunu söyleyen sözlüsü, Kaya ile ahlaki değer uyumsuzluğundan kaynaklanan bir çatışma yaşadığından böyle konuşmuş olabilir. Çünkü kendisi retoriğinde dini terimleri çokça kullanan tesettürlü bir kadındır. Bu bağlamda, ahlaki değerlerini dini geleneğe bağladığı söylenebilir. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet bağlamında gelenekçi bir ahlak yapısına sahip olan sözlüsü, Kaya’nın eşcinselliğine dair bir şeylere şahit olduğundan

böyle ifadelerle başvurmuş olabilir. Karakter retoriğinde Kaya'yı suçlamış ve bunu yaparken etik unsurunu kullanmıştır.

4.1.4. '9' Filmi Genel Retorik Çözümlemesi

Film, karakterlerin yalan ifadeleri ile başlamaktadır. Başta herkes cinayetle ilgisiz olduğunu belirtir ve polisi ikna edecek savlar öne sürerler. Fakat sorgulama devam ettikçe Firuz, Salim, Saliha, Tunç, Kaya ve Amerikalı arasındaki gerçekler ortaya çıkar ve cinayetin senaryosu yeniden yazılmaya başlanır. Tam da bu noktada film, sanıkların ilk anlattıklarına inanan izleyiciye, şüphelilerin yalan söylemekte olduğunu gösterir. Film, Kirpi'yi kimin öldürdüğünü polisin gözünden bulmaya çalışırken seyirci de kuşkularını sorgulamaya ve başka yönlere çekmeye başlar. Bütün şüphelilerden sırasıyla şüphelenilir. Mahallenin en delikanlı tiplmesi olan Tunç bu karakterler arasında başı çekmektedir. Seyircinin ondan şüphelenmesi için birçok sebep bulunmaktadır. Bir diğer tanık Saliha da Tunç hakkında olumsuz konuşunca, onun cinayeti işlemiş olabileceği fikri giderek filme hâkim olmaya başlar. Film bu noktada Tunç'la ilgili oluşan önyargıları sorgular ve ona haksızlık edilebileceğinin altını çizerek, Tunç hakkındaki yargıları bertaraf eder. Burada amaçlanan, 'birini cinayetle suçlamak için tanıklıklar yeter mi?' sorusunu sormaktır. Firuz'un kamera kayıtlarının ortaya çıkışı, şüphelerin Kaya üzerinde yoğunlaşmasına sebep olurken, Tunç'un cinayeti işlemediğini gösterir.

Bildiğimiz dünyaya ayrıntılarından bakıldığında her şey tersine dönebilir. Filmin ana mesajı burada gizlidir. Bir şeyin tersi düzü, önü arkası neyin nasıl görüldüğü ancak yakından bakıldığı zaman belirlenmektedir. Salim'in "gerçekler görüldüğü gibi değildir" ifadesi de bunu belirtmek içindir. Mahalle hakkında yapılan araştırmanın sonucunda, mahalle sakinlerinin bilinen ahlak değerlerine uygun yaşamadıkları tespit edilir. Mahalle sakinlerinin birbirleri hakkında duymadıkları ve belki de duymak istemedikleri gerçeklerin gün yüzüne çıkması, mahallenin bildikleri gibi bir yer olmadığını görmelerini sağlar. Karakterlerin kendileri hakkındaki iddialarının yıkıldığını gösteren olaylar, retoriklerindeki inandırıcılığı azaltmaktadır.

Mahalle hakkında bir çok gizli gerçeği bilen Salim'dir. Diğerleri gibi kendi yargılarının arkasından gerçekleri olduğundan farklı görmek gibi bir girişimde bulunmamış, kendini de savunmaya girişmemiştir. Salim'in diğerleri gibi kendini olduğundan farklı göstermek için bir sebebi, 'geleneksel ahlaki bir duruşu' yoktur. Diğer

mahalle sakinlerinin her birinin ahlaki yaptırımlara karşı bir savunması vardır; çünkü yaptırımların dışına çıkmışlardır. Ama ahlak değerlerine uygun olmayan davranışlar, polis için ‘suç’ sayılmaz. Polis, sadece kanunen suç sayılan eylemleri cezalandırma yetkisine sahiptir. Bu nedenle Polis, şüpheler Kaya üzerinde yoğunlaşınca, diğer karakterlerin hepsini serbest bırakır. Salim’in retoriğindeki duygu unsuru ön plana çıkarken, ifadesindeki dürüstlük retoriğindeki inandırıcılığı arttırmaktadır.

Farklı yaş, siyasi görüş ve meslekten olan film karakterlerinin her biri olaya, kendi gözünden bir açıklama getirmiştir. Mahalleli tarafından ‘iyi ve dürüst’ olarak nitelendirilen Kaya polis tarafından sanık olarak aranmaktadır. Ancak mahalle sakinlerinden çoğu Kaya’nın böyle bir şey yapmayacak kadar ‘dürüst ve temiz’ bir çocuk olduğu görüşündedir. Dürüstlüğü ile övülen Kaya polis tarafından yakalandıktan sonra, filmde ilk itiraf ettiği şeylerden biri ölen kızla ilgili bir şey bilmediği konusunda yalan söylediğidir. Mahalle sakinlerinin birbirleri hakkında verdikleri beyanatlara, ‘temiz, deli, serseri, dürüst’ şeklindeki sıfatlarla kişisel yorumlarını da kattıkları sorgu sonucunda, sorguya çekilen herkesin bir şekilde yaşanan talihsiz olayla ilgili olduğu anlaşılır.

Bütün bir film, mahallede gerçekleşen olaydan, çeşitli sebeplerden haberdar olabileceği düşünülen kişilerin sorgusu ve ölen kızın ölmenden önceki gece çekilmiş kamera görüntülerinden oluşmaktadır. Film neredeyse tek planda/kadrajda çekildiği için, filmde görsellikten çok, bireylerin ruhsal durumları ve birbirleri ile olan sosyal ilişkileri üzerine ayrıntılı bilgiler vermektedir. Film bir yandan da sanki bu amaçla çekilmiş gibi görünmektedir. Filmin sonlarına doğru, sorguya çekilen kişiler artık çözülmeye başlayarak, birbirleri için ifade ettikleri ‘temiz, pis, dürüst, serseri, düzenli, düzgün, deli’ gibi sıfatları ne maksatla söylendiklerini de açığa vurur.

Firuz, Tunç ve Kaya’nın tanıklığı sırasında kullandığı retorik, kamera kayıtlarının ortaya çıkışıyla güvenilirliğini kaybeder. Hepsi, kendini haklı çıkarmak için gerçekleri gizlediğini veya gerçekler hakkında yalan söylediğini ortaya koyar. Saliha’nın retoriği Kaya’nın yakalanması ve kamera kayıtlarının ortaya çıkmasıyla inandırıcılığını kaybeder. Yalnız Amerikalı ve Salim’in tanıklığında kullandığı retorik güvenilirliğini kaybetmez. Amerikalı bu cinayete gerçekten alakası olmadığı için, Salim ise kaybedecek bir şey olmadığı için, her şeyi bildiği şekliyle anlatır. Tanıklıklarındaki retorik kamera kayıtlarıyla da oynanır. Böylece Amerikalı ve Salim’in retoriklerindeki güvenilirlik artmıştır. Kaya’nın sözlerine ne olursa olsun inanmayan polis, Kaya doğruyu söyledikten sonra bile ondan şüphelenmeye devam eder. Kaya’nın suçlu olup olmadığı tam olarak

bilinmemektedir ancak, polis suçluyu kesin bir şekilde bulamadığından, şüpheleri en çok üzerine çeken kişiyi cezalandırır. Filmin ahlaki değerler, suçlar ve cezalar üzerine yaptığı genel retorik, polisin Kaya'ya ceza vermesi ve diğer karakterleri serbest bırakması ile güçlenir ancak Kaya'nın suçlu olduğu kanıtlanmadığından, polis hakkındaki retorik zayıf kalmış ve ikna edici olmamıştır.

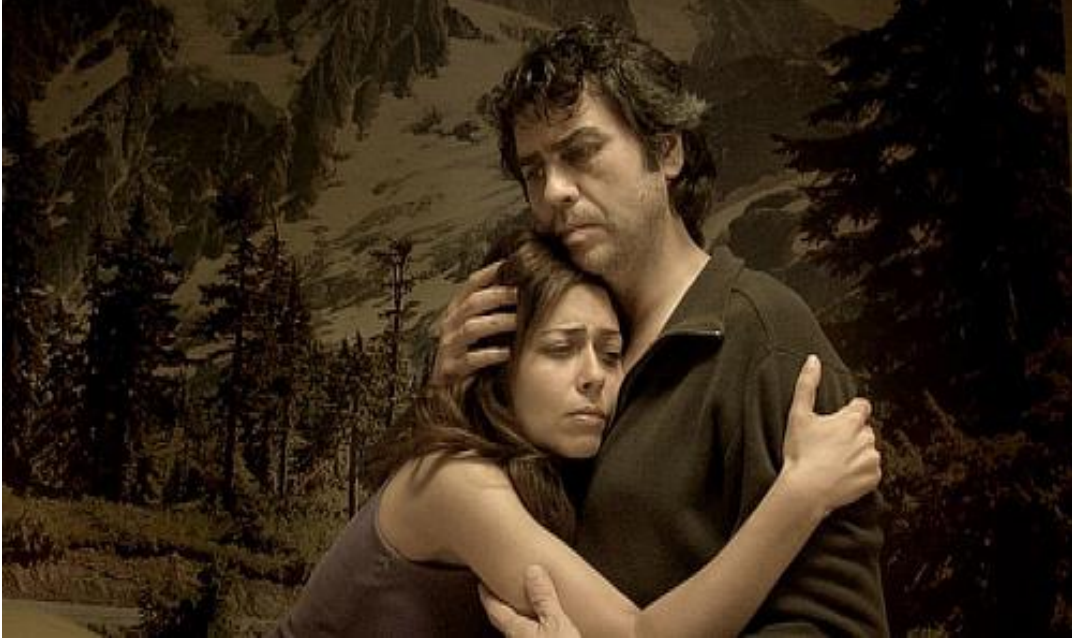


Kaya'nın kamera kayıtlarını görünce geçirdiği şok

4.2.Ara/2008

Yönetmen: Ümit Ünal

Oyuncular: Erdem Akakçe, Serhat Tutumluer, Selen Uçer, Betül Çobanoğlu



Veli ve Selda

4.2.1. Konu

Ender ile Veli birbirini uzun süredir tanımaktadır. Bu iki arkadaş, üniversite yıllarından beri her türlü zorluk ve güzelliği birlikte yaşamıştır. Selda Ender'in mahalleden komşusu, çocukluktan beri tanıdığı arkadaşısıdır. Ender'in sevgilisi Gül'ün babası Türk, annesi Fransızdır. Gül, para kazanmak için, evlerinden birini reklam şirketine kiralar ve evde çeşitli reklam filmleri çekilir. Bu arada Veli ile Selda'nın evini su basar. Zorda kalan Veli, eşi Selda ile birlikte Ender ve Gül'ün ısrarıyla bir süreliğine Gül'ün evinde kalırlar. Gül'ün bu evi, babaannesinden miras kalmıştır. Babaannesiyle ilgili kötü anıları olduğu için, Gül bu evde yaşamak istememiş, babaannesi öldükten sonra eşyalarını dağıtmış ve evi tamamen boşaltmıştır. Gül'ün evi filmin geçtiği tek mekândır. Film, bu evin içinde Gül, Ender, Veli ve Selda arasında dokuz senede yaşanan inişli çıkışlı hikâyeleri anlatmaktadır.

4.2.2. Karakterler

Film karakterlerinden Ender otuz'lu yaşlarında bekâr bir erkektir. Üniversite mezunudur. Dini inanç gerektiren bir söylemine rastlanmadığı için inancı hakkında net bir şey söylemek mümkün değildir. Çalıştığı şirketin hem kurucu hem de yöneticisidir.

Yaşam standardı ve mesleki konumu itibarıyla üst-orta sınıftan olduğunu söylemek mümkündür. İstanbul’da sevgilisi Gül ile birlikte yaşamaktadır.

Gül, otuz’lu yaşlarında bekâr bir kadındır. Eğitimi üniversite düzeyindedir. Dini inanç gerektiren bir sözüne rastlanmadığı için inancı hakkında net bir şey söylemek mümkün değildir. Ailesi zengin olduğu için Gül’e onlardan yüklü bir miras kalmıştır. Ender ile Veli’nin kurduğu şirkette çalışmaktadır. Yaşam standardı düşünüldüğünde üst sınıftan olduğunu söylemek mümkündür. İstanbul’da sevgilisi Ender ile birlikte yaşamaktadır.

Filmdeki karakterlerden Veli, otuz’lu yaşlarında evli bir erkektir. Üniversite düzeyinde eğitimi bulunmaktadır. Dini inancıyla ilgili her hangi bir açıklamaya rastlanmadığından inancı hakkında bir şey söylemek mümkün değildir. Çalıştığı şirketin hem kurucusu hem de yöneticisidir. Yaşam standardı ve mesleki konumu düşünüldüğünde üst-orta sınıftan olduğu görülmektedir. İstanbul’da eşi Selda ile birlikte yaşamaktadır.

Filmdeki karakterlerden Selda otuz’lu yaşlarında evli bir kadındır. Üniversite’de Konservatuar’ın Şan bölümünü okumuştur. Dini inancı hakkında bir bilgiye rastlanmamıştır. Opera sanatçısı olduğu söylenen Selda’nın yaşam standartları da düşünüldüğünde üst-orta sınıfa dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Eşi Veli ile İstanbul’da yaşamaktadır.

4.2.3. Karakterlerin Özellikleri ve Retorik Çözümlemesi

4.2.3.1. Ender: “Benim Birini Fazla Sevmem, Hayra Alamet Değil”

Filmdeki olaylar 1996 senesinde Ender ve Veli’nin sahip olduğu şirkette yapılan bir partide, Gül ile Ender’in yaklaşmasıyla başlar. Ender ve Gül bu yaklaşmanın sonucunda, Gül’ün davetiyle, Gül’ün babaannesinden kalan eve gelirler. Ender Gül’ü “Ben hayatımda böyle güzel birini öpmedim” diye överken, Gül: “Bağcıkların çözülmüş, hep böyle bağcıkların çözüp geziyorsun” diyerek, Ender’e bağcıklarını çift kat bağlayarak çözülmesine nasıl engel olunacağını öğretir. Ender bu evde neden kendisinin oturmadığını sorduğunda, Gül sattığını ama alan olmadığını belirtir. Reklam işleri için evi kiraya verdiğini söyleyen Gül, hobi olarak resim ve fotoğrafçılıkla uğraştığını belirtir.

“E kötü emellerine alet etmek istediğin adamları buraya mı getiriyorsun?” diyen Ender’e cevaben Gül ilk gelenin kendisi olduğunu söyler. Gül’ün cep telefonunun çalması üzerine, “işte bu yüzden ben cep telefonu almıyorum. Tam gecenin ortasında birini götüreceksin, telefonun çalar, eski sevgilin arar” deyince eski sevgililerinin arayamayacağını, onları dişi böcekler gibi yediğini belirten Gül erkekleri korkuttuğunu, ağına düşenlerin de sabah kaçtığını belirtir. Birbirlerini tanımaya çalışan Ender ve Gül, ilk gecenin heyecanıyla birbirlerine samimi itiraflar da bulunmaktan çekinmezler. Gül sahip olduğu yaşam şartlarından dolayı kendi kararlarını özgün düşüncelerine uygun bir şekilde alma özgürlüğüne sahiptir. Bu nedenle, toplumda özellikle erkeklerde görülen cinsel yaşam özgürlüğünün Gül karakterinde yaşanmakta olduğunu gösteren bu retorik, Gül’ün kadın-erkek ilişkileri hakkındaki düşüncelerini göstermektedir. Gül için kadının cinsel özgürlük sahibi olması bir suç değil, aksine olağan bir şeydir. Retoriğinden hareketle, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına atfettiği edilgenliğin aksine, Gül’ün kendini etken bir rolde gördüğünü söylemek mümkündür. Seçimlerini kendi yaptığını gösteren retoriğinde Gül, kadının geleneksel toplumsal cinsiyet rolünün dışında olduğunu kanıtlamaktadır. Anlatımında kendini güçlü gösteren bir benzetme kullanan Gül karakteri, insanlar üzerindeki etkisinin korkularla belirlendiğini ifade ederek, retoriğinde pathos unsurunu kullanmıştır. Gül’ün bu retorik içinde pathos unsurunu tercih etmesi, onun hikâyeleştirmeye çalıştığı kadının cinsel özgürleşimini duygusal yönden savunduğunu göstermektedir.

“Şirkette uzaktan bakınca böyle çok çapkın birine benziyorsun ama aslında çapkın da değilsin” diyen Ender, Gül’ü tanımak için böyle söylemiştir. Çapkın olduğunu söyleyen Gül, buraya ilk gelenin, ilk şişko ve çirkin sevgilisinin de Ender olduğunu söylediğinde Ender bozulur. “Genelde yakışıklı adamları tercih ederim” diyen Gül’ün altında kalmak istemeyen Ender: “Sağol be gerçekten çok moral oldu gece gece. Çirkinim ama seni...” Gül: “İstisnalar kaideyi bozmaz” diyerek Ender’in kendisi hakkındaki savunmasını susturur. Karşılıklı iddialaşmalar sonucunda birbirlerini tanımaya çalışan iki sevgilinin, retoriklerinde cezbedici bir konuşma yapıldığı göz önünde bulundurulursa duygu unsurunun kullanıldığı söylenebilir.

Bu sahnenin devamında iyice yakınlaşan iki sevgili birbirlerini çok beğendiklerini karşılıklı olarak ifade ederler. Ancak Ender, bir kişiyi bu kadar sevmesinin hiç de iyi olmayacağını belirtir. Sekiz sene sonra 2004 senesine kesme yapan film, Ender’in çok sevdiği kişiye zarar verebileceğini kanıtlar niteliktedir. Kapıyı şiddetle çalan Ender,

Gül'ün kendisini Veli ile aldattığını düşünerek kıskançlık krizine girmiştir. Gül, Ender'in elinden zor kurtularak kaçmış ve bu eve saklanmış. Kapıyı kırıp içeri giren Ender, kendisi aldatmak için Veli'yi mi bulduğunu sorar. Ender'in retoriğinde duygu unsurunun kullanıldığı görülmektedir.

1997 senesinde Selda ile Veli'nin evini su bastığından, Gül ve Ender onları kalmak için Gül'ün evine davet ederler. Bu talihsizliği beraberce güzel vakit geçirmek için fırsat olarak kullanan dört arkadaş, içkili bir yemek sofrası hazırlarlar. Beraber geçirdikleri geceden son derece keyif alan Ender, arkadaşlığın var olmasından memnun olduğunu ve eskilerden bir yazarın herkesi eşcinsel zannettiği için kimseyle arkadaş olmadığını anlatır. Elektrik kesildiği için çantasından bir fener çıkaran Selda'nın feneri eşliğinde Ender anlatmaya devam eder: “O da ibne, bu da ibne diye meyhane köşesinde. Meyhaneden hemen bir adam çıksın arkasından hemen, o da ibne. Hocam ibne olur mu? O daha yeni evlendi, karısına âşık falan. Senin hoca yapıştırır hemen: Mani değil. Ona ibne, o buna âşık, mani değil falan derken. En son bir akşam, geliyor. Shogun vardı ya dizi, oradaki Toranaga da ibne diye tutturuyor. Toranaga ya, bıyıklı mıyıklı Japon derebeyi adam koskoca. Yok, efendim bu Shogun'un karşısında oynamışmış da, böyle böyle yapmışmış da. Yav hocam saçmalamayın Shogun koskoca derebeyi” elektrikler kesilip yeniden gelince hepsi bir ağızdan “mani değil” diyerek Ender'in konuşmasına katılır. Buradaki vurgu önemlidir. Filmin geriye kalanında bir leitmotif olarak kullanılan ‘mani değil’ sözü, cinsel tercihlerdeki farklılığa ve ihanete hiçbir şeyin engel olamayacağı, evli veya bekâr, âşık veya değil vs. beklenmedik kişilerde eşcinsel tercihe veya ihanete rastlanabileceğini ifade etmektedir.

Queer'e farklı bir yaklaşım olarak nitelendirilebilecek olan bu diyalogta, retorik etik unsuru ile sağlanmıştır. Etik unsuruyla yapılan retorikten elde edilmek istenen, konuşan kişinin inandığı durumu dinleyiciye etik değerler vasıtasıyla ulaştırmaktır. Burada, cinsel özgürleşimin bir sonucu olarak eşcinsel tercihe engel olabilecek hiçbir durumun olmadığını göstermeye çalışan anlatı içindeki konuşmacı, bir yandan her olasılığı eşcinselliğe açık bir kapı görürken bir yandan duyduğu rahatsızlığı, bu durumu sürekli dile getirmesiyle göstermektedir. Homofobi olarak da nitelendirilen, eşcinselliğe karşı duyulan korku veya nefret, Ender karakterinin anlattığı hikâyedeki karakterin herkeste eşcinsel olma ihtimali görmesine sebep olmaktadır. Bu nedenle, hikâyedeki karakterin retoriğindeki vurgusunu etik unsurunu ön plana çıkararak yapması anlam kazanmaktadır. Hikâyedeki karakter etik olarak eşcinselliğin karşısında bulunduğunu,

homofobiye yaklaşan takıntılı tutumuyla sergilemektedir. Ender karakteri bu hikâyeyi parodileştirerek arkadaşları ile güzel vakit geçirmeyi amaçlarken, bu konuya karşı yaklaşımını belirtmek amacıyla hikâyedeki karakterin eşcinselliğe olan takıntısını kullanır. Ender'in retoriğinde etik unsuru baskındır. Bu konuya duygusal değil de etik olarak yaklaşıyor olması, Ender'in karşı cinsler arasında yaşanan cinselliğin sınırlandırılmaması görüşünde olduğunu, ancak eşcinselliği bir suç olarak algıladığını da göstermektedir.

Söze devam eden Selda; “Ben çok küçüktüm. Bu elektrik kesintileri her gece olurdu” dediğinde, Ender: Bende hatırlıyorum be, her gece sekizle on arası mı neydi? Ne pis zamanlarmış be!” bu diyalogunda Ender, duygu unsurunu kullanarak, eski zamanlardaki yoksunlukların kötü olduğunu ifade etmektedir. Ancak Veli onunla aynı görüşte değildir. Veli: “Ya ben çok severdim. Elektrikler kesilince televizyonun hâkimiyeti kalkardı ortadan. Ailecek böyle kendi kendimize olurduk. Babamın bir cümbüşü vardı. Hicazdan bir giriş yapardı. Sonra ilk şarkısı da ufuklara yaslanmış yorgun dağlar sırayla... Elektrikler kesilmeden önce herkes öyle sus pus oturuyor. Ama sekize doğru hareketlenme başlar. Mumlar hazır edilir. Çay demlenir. İlk şarkıdan sonra, hep beraber katılırdık şarkılara. Biz lafları uydurarak, annem ise eski plaklardaki gibi sesiyle...” Veli'nin eskiye duyduğu özlem, retoriğinde duygu unsurunu kullanmasına sebep olur.

Ancak Gül'ün böyle bir durumu anlaması biraz zordur. Kendisi zengin bir ailenin kızı olduğu için, yokluk görmemiştir. Zorluk yaşamamıştır. Belki de bu nedenle Gül: “Ya bir ülkenin bütününde nasıl elektrik kesilir? Hiç anlamıyorum ben.” Gül'ün kendi hayatı ve hali dışındaki bir dünyadan habersiz oluşu, Ender'i kızdırır. Ender: “Sen anlamazsın, sen Fransızsın. Sen öyle saki lafını öğrendin diye Türk olmadın.” Ender Gül'ü çekemediğinden, çocukken yaşadığı zorlukları kabul edemediğinden böyle söylemektedir. Burada kullandığı retorik duygu unsuruyla kurulmuştur.

Kendisine karşı suçlayıcı konuşan Ender'e karşılık Gül: “ne zaman bir şey olsa, sen Fransızsın, zengin çocuğusun diyorsun.” Ender'in sıklıkla yinelediği bu suçlayıcı tavrından rahatsız olan Gül, Ender'in bir tür aşağılık kompleksine girdiğini gördüğü için, Ender'i kendisinden aşağı görür. Gül'ün karmaşık ruh hali ilerideki diyaloglarda daha ayrıntılı bir şekilde açıklanacaktır. Ender'in Gül'e cevabı Ender'in neden böyle davrandığını ortaya çıkartmaktadır: “E anlamıyorsun. Sen zengin çocuğusun, biz acıların çocuğuyuz. Bizim ev memur evi. Okula giderken cebime koyacak harçlık bulamazlardı

ay sonuna doğru diyorum, anlamıyor. Tavuk, haftada bir yenen lüks bir gıdaydı bizim evde diyorum, anlamıyor abi ya anlamıyor. Sonra muz, ya muz. Sadece yılbaşı alınır diyorum, anlamıyorsun. Evimizde sıcak su olmazdı. Haftada bir Pazar bir banyo günümüz vardı. Sonra leş gezerdik diyorum, anlamıyor.” Geçmişte yaşadığı yokluklardan ve çektiği sıkıntılardan dolayı hala üzüntü duyan Ender, bunu duygu unsurunu kullanarak kurduğu bir retorikle ifade etmektedir. Selda’nın da Ender’e katılması, onun kendini haklılaştırmasında bir etken olur. Selda: “E biz de haftada bir yıkanırız.” Ancak Selda bu durumdan pek üzüntü duyuyor gibi değildir. Çocukken benzer bir durum yaşadığını, o günleri sıkıntı ile hatırladığını şu şekilde dile getirir Veli: “Biz de vallaha. O Pazar günleri. Ev banyo, çamaşır kokar. Akşama doğru ütü. Pazar 76, Pazar 77 programları. Naklen maç gürültüleri.” Veli, bu diyalogundaki retoriğinde duygu unsurunu kullanmıştır.

Ender’in yokluklara takıntılı hali konuşmasının devamında da kendini belli eder. “Ya ben her gün duş yapmaya, şu aşağıdaki güneşli sokaktaki evde başladım. 25 yaşına falan gelmişim.” Burada mantık unsurunu kullanan Ender, yaşadığı durumun olumsuzluğunu tarih vererek kanıtlamaya çalışmaktadır. Yokluklardan gelen iki arkadaş Veli ve Ender için ilkler önemlidir. Bu nedenle Veli sorar: “peki ilk uçağa ne zaman bindin?” Ender: “İlk uçağa işte iş için. Senle İzmir’e gitmiştik ya hani.” Veli: “İlk yurt dışı?” Ender: “O da iş için işte. 30 yaşına gelmişim. Milano de mi?” Veli: “İlk ıstakoz?” Ender: “Gül bakalım Gül Hanım, sen gül sen. Biz fakir aile çocuklarıyız tamam mı? Taşra, taşra çocuğuz biz.” Ender’in Gül’ün zenginliği ve kültürü altında ezildiğini bu nedenle Gül’e karşı suçlayıcı bir tavra girdiğini görmek mümkündür. Gençlik yıllarında kurdukları şirket sayesinde zenginleşip şimdiki hayat standardına ulaşmalarını anlatırken kullandıkları retorikte baskın unsur, mantık unsuru olmuştur.

Veli: “Oyuncak dükkânlarının önünden geçerken içim hala sızlıyor. Bazen gidip bakıyorum bile. El kadar kurmalı bir motorsiklet için iki ay ağladım. Alamamışlardı.” Veli’nin geçmiş hakkında anlattığı bu anısı Ender’in doyumsuzluğunu ifşa etmesine sebep olur. Ender: “O dediğin sızlama hiç geçmeyecek, biliyor musun? Şimdi istesek anında oyuncakçı zinciri kurarız ama zamanında alınamamış kötü bir oyuncağın acısını kapatmaz. Geçmeyecek, biz hiç doymayacağız.” Ender’in diyalogu, kıymet verildiği anda elde edilememiş basit şeylerin içinde açtığı duygusal yaraları ortaya çıkartmıştır. Bundan üzüntü duyan Ender, pathos unsurunu kullanarak retoriğini sözlere dökmüştür. Gül: “Vav, ağır konuştu Ender abimiz.” Derin iz bırakan yaralardan bahseden Ender’e cevaben

ağır konuştuğunu söylerken Gül karakteri, yine pathos unsurunu kullanarak retorliğini kurmuştur.

Ender'in sevgilisi Gül ile çekişmesi bitmez. Kendisine 'Ender abi, ağır abi' demesine alınan Ender; "Ne oluyor öyle Gül hanım, bir havalar filan" diyerek rahatsızlığını dile getirir. Gül'ü suçlayan bir tavır içine girmiştir. Gül'ün kendisini aşağı görmesi ihtimali Ender'i sinirlendirmektedir. Gül: "Ne zaman içsen bana sarmaya başlıyorsun. İçinde pis bir böcek var, o uyanıyor sanki." Gül, Ender'in kendisine yüklenmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirirken, pathos unsurunu kullanmıştır. Gül, kendini Ender'in suçlayıcı sözlerine karşı savunmak zorunda hissetmiştir.

Eski günlerden bahsedince derin düşüncelere dalan Ender, bırakmış olduğu sigarayı tekrar yakar. Hiçbir şeyi bırakma iradesini gösterememesi, Gül tarafından kınanır. Gül: "Ender'in herhangi bir konuda irade göstermesi mümkün mü? Oral fiksasyon." İradesizliğinden dem vurulan Ender'in Gül'e karşı tavrı, kendini savunan retorğinde duygu unsurunu kullanmasıyla gerçekleştirilir: Ender; "Yerim oral fiksasyonunu." Kendi öz değerleri ile başkalarının değerleri arasında bir karşılaştırma yapılmasında, kendini haklılaştırma çabasına giren Ender, retorğinde duygu unsurunu baskın olarak kullanmıştır. Retorindeki zayıflık, Ender'in kişisel zafiyetlerinden kaynaklanır. Ender'in Gül ile sınıfsal ve statüsel olarak yaptığı rekabet, ayrıca cinsiyetçi bir ayrımcılığın da göstergesi olabilir. Ender, Gül'ün bir kadın olarak kendisinden daha üst bir statüden gelmesine dayanamıyor olabilir. Kendisini taşra çocuğu olarak tanımlayan Ender'in kendi ifadesiyle acılarının bu yaşta bile hala geçmemiş olması, Gül'ün bulunduğu statüsel ve sınıfsal konuma 'zengin çocuğusun, anlamazsın' şeklinde saldırmaları ile kendini daha belirgin kılar.

Ender: "Dün gece bir rüya gördüm. Rüyamda biz ayrılıyorduk. Biz seninle kötü ayrılmış, hatta böyle telefonlarıma çıkmıyorsun. Telefona bir adam çıkıyor. Ben ağlıyorum falan. Üzerimde çizgili pijama var... Hayır tiksindim. Hayatımda o çizgili pijamayı giymem ama burada oturmuş ağlıyordum. Sonra meğerse biz ayrılmamışız... Ben seni öldürmüşüm buraya gömmüşüm. Buraya bu tahtaların altına, filmlerdeki gibi ha." Filmde 2004 senesinde yapılan bu konuşma, Ender ile Gül arasında, Ender'in, Veli ile Gül'ün kendisini aldattığından şüphelenmesiyle ortaya çıkar. Şiddetli bir kavganın ardından, Ender ile Gül tutkulu bir yakınlık yaşarlar. Aralarında tekrar kurulan samimiyet nedeniyle Ender, bu gördüğü rüyayı Gül'ü sevdiğini ve kaybetmekten korktuğunu açıklamakta kullanır. Ender'in amacı Gül'ü çok kıskandığına ikna etmektir. Ender onsuz

olamayacağını ifade etmekte, duygu unsuruna dayanan bir retorik kullanmıştır. Burada elde edilmek istenen, tutkulu bir aşkı ve aslında hastalıklı olan bir bağımlılığı duygularla sevimli hale getirmektir. Ender'in esas amacı, Gül üzerinde duygular yoluyla bir tahakküm kurmaktır. Bunun nedeni Ender'in sahip olduğu egoistik duygulardır. Egoist insanın kendini sürekli kanıtlama peşinde olduğu düşünülürse, sahip olduğu her şeyi de aynı bencil arzularla korumaya çalışması muhtemeldir. Bu nedenle filmde Ender'in ile Gül ilişkisinin zamanla bağılıktan çok bağımlılığa dönüştüğünü görmek mümkündür. Çünkü Ender, bencildir/egoisttir ve egoist kişi kendi ben'ini var etmek için, tahakküme ihtiyaç duyar. Bir taraftan bir heteroseksist ilişki olan bu duygusal bağ içerisinde, erkeğin kadın üzerindeki arzuları nedeniyle kurduğu tahakkümün, sapkın-kurban ilişkisine sebep olduğunu saptamak mümkündür. Burada kurban Gül, sapkın karakter ise Ender'dir.

Ender'in rüyasını anlattığı sahneden önce yaşanan olaylar film kurgusunda, sonradan verilir. Ender aldatıldığını öğrendiği/düşündüğü andan sonra eve kapıyı kırarak girer. Öfke halinde eşyalara sert davranır ve Gül'ü konuşması için sarsarak hırpalır. Ender: "Cevap ver!", Gül: "Veli'yle aramızda bir şey yok." Gül Veli ile bu eve sadece sohbet etmek için geldiklerini, Ender'in sandığı gibi aralarında bir şey geçmediğini anlatmaya çalışır. Ne konuştuklarını merak eden Ender: "Ne sohbeti edemiyorsun sen benle? Neyim eksik benim? Senin için Fransızca kursuna gittim. Çin yemeği yemeye başladım. Feng shui olayına daldım. Sırf seninle sohbetten geri kalmayım diye Kierkegaard okudum lan ben." Entelektüel birikim olarak Gül'ün ilgi alanına giren birçok konuyu öğrenmeye çalışan Ender, Gül'e ne kadar çok değer verdiğini bu yolla anlatmak istemiştir. Ancak Gül, Ender'i bu konuda başarılı bulmaz. Ender, kültürel sermaye ve "seçkin kültürlü insan olma" durumuna erişememektedir. Kültürel sermaye birikiminde altta kalan Ender, saldırgan ve suçlayıcı havanın hâkim olduğu konuşmalarında, duygu unsurunu retorğinde kullanmıştır. Gül de kendi fikirlerini ifade etmekte duygu unsurunu retorğine yansıtmıştır. Konuşmanın devamında Ender, mantık unsurunu kullanarak babasının öğretmen olduğundan, küçük yaşta Dostoyevski okumasından dem vurur. Gül bunun hiçbir şey ifade etmediğini, kendisinin anlattığı olgunlukta ve birikimde olmadığını ifade eden sözler dile getirdiğinde, Ender daha çok sinirlenir ve Veli ile kendisi arasında bir karşılaştırma yapar. Ender, Gül için vazgeçilmez ve tek olmak ister ancak ona göre bunu başaramamıştır. Bununla birlikte Veli'nin kendi ortağı olması, hayatını daha çekilmez hale getireceği için Gül'e kızgındır. Ender: "Gerekçen de şahane. Benimle konuşmuyorsun, gidip en yakın arkadaşım ile yatıyorsun. Bırak arkadaş, herif ortağım be,

ortağım!” Ender, öfke yüklü bu retorüğinde mantık unsurunu kendini üstün ve değerli göstermekte, duygu unsurunu öfkesini belirtmekte, etik unsurunu da Gül’e hesap sormakta kullanmıştır.

Ender’in konuşmalarının arasında Gül’ün sakin çıkan sesi kaybolmuştur. Gül, sözlerini Ender’e duyuramamıştır. Bu nedenle baskın çıkmak amacıyla bağırarak şu diyalogu ifade eder: “Seninle konuşmak bu demek. Sen busun işte! Karşındakini dinlemiyorsun bile. Sen konuşuyorsun sen dinliyorsun. O kadar ben’inle meşgulsun ki, o kadar bencilsin ki, hiçbir şeyden haberin yok.” Ender’in egoizmi Gül’ü dinlemesine engel olduğu gibi, başkalarının halinden haberdar olmasına da engel olmuştur. Ender için sadece kendisi önemlidir. Bu nedenle Gül onu bencillikle suçlamaktadır. Ender’i suçlamakta Gül’ün retorüğine etik unsuru hâkimdir.

Veli’nin eşcinsel olduğunu ve bu nedenle aralarında bir şey geçmediğini ifade eden Gül’e Ender önce inanamaz. Kendi ortağının eşcinsel olmasından haberdar olmaması, Ender için şaşırtıcıdır. Gül: “O kadar bencilsin ki burnunun ucundakinden haberin yok.” Gül, yine bencillikle suçladığı Ender’i etik unsurunu kullandığı bir retorikle ikna etmeye çalışmıştır. Kendisine inanmayan Ender’e, Veli’ye olayın gerçek olup olmadığını sorabileceğini söyler. Bunun saçma olacağını belirten Ender için, erkekler arasında eşcinselliğin sözü bile geçmez. Çünkü heteroseksüel erkekler arasında, eşcinsellik, konuşulması en hassas ve yasak olan konulardandır. Ender, eşcinsellik tabusu konusunda etik unsuruna dayalı bir retorik kullanır.

Ender’in aklına Veli’nin karısı Selda gelir. Aklına, eşcinsel bir erkeğin nasıl bir kadınla evli olabileceği sorusu gelir. Hem de uzun zamandır evli olan bu çift, bunca senedir nasıl birlikte olmuşlardır? Gül’ün cevabı açıktır: “Mani değil.” Filmin daha önceki sahnelerinde de kullanılmış olan bu leitmotif söz, Ender tarafından anlatılan ve eşcinselliğe hiçbir şeyin mani olmayacağını ifade eden hikâyenin ana temasını oluşturmaktadır. Ender’in hikâyesi bu olayla gerçeğe dönüşmüştür. Mani değil sözü, Ender için aydınlatıcı olur. Böylece, Veli’nin gay olduğu konusundaki iddiaya gerçeklik payı vermiştir. Veli’nin eşcinselliği ile ilgili ayrıntılarını merak eden Ender, Veli’nin Selda ile Ender arasında bir şeyler olduğundan şüphelendiğini Gül’den öğrenince, konuyu değiştirir ve kendini savunmaya başlar. Ender: “Manyak! Selda benim arkadaşım be! Arkadaştan da öte. Kardeşim gibi bir şey Selda. Veli’den daha eski. Meliha teyze’nin, ‘kızımız oldu’, dediğini hatırlıyorum. Yan yana büyüdük, elimde büyüdü be. İstanbul’a geldiği ilk sene benim evimde kaldı bu Selda. Veli’yle ben tanıştırdım be Selda’yı.

Selda’yla benden kuşkulaniyor diye, seni elde edecek ve intikam alacak öyle mi ha? Ulan alçak bu herif ya.” Selda ile ilişkisini yalanlamakta kullandığı retorik etik ve duygu unsurunu kullanmasıyla oluşturulmuştur. Kendisi hakkındaki iddiaların birer iftira olduğunu söyleyen Ender, iftiraya hakaretle cevap vermekten çekinmez. Selda ile küçük yaştan beri tanışmaktan dolayı onunla arasında abi-kardeş olarak etik bir sınırlandırmanın mevcut olduğunu belirtirken, abi-kardeş arasında böyle bir olayın yasak olmasından kaynaklı olarak aralarında bir şey olamayacağını vurgulamaktadır. Ayrıca, Veli’yle tanıştırması ve evlenmelerine sebep olması bakımından da aralarında kurulan bu bağın mimarı olarak duygu unsurunu kullandığı retorikle Gül’ü ikna etmek çabasıdadır. Devam eden diyalogunda ise, Selda ile kendisi üzerindeki şüphelerden yola çıkarak, intikam maksatlı bir ilişki yaşama ihtimali de Ender tarafından suç sayılarak, Veli hakkında aşağılayıcı konuşmuş ve Veli’ye gıyabında hakaret ederek, cezalandırmıştır. Ender yine duygu unsurunu kullandığı bir retorikle Gül’ü ikna etme çabasıdadır.

Gül’ün tavrı ise bu konuda oldukça nettir. Gül: “Kuşku değil. Yanlış söyledim. Selda seninle yatmış.” Gül, bunun kuşku olmadığını, gerçek olduğunu mantık unsurunu kullanarak retoriğe aktarmıştır. Selda ile Ender arasındaki ilişkinin varlığını tespit eden Veli, gördüklerini Gül’e anlattığı için, bu tanıklığı kanıt olarak gösteren Gül retoriğinde tanıklığa dayanarak mantık unsurunu kullanmıştır. Ender: “Yalan.” Gül: “Senle yatmış!” Gül’ün değer dünyasında yalan söylemek bir suçtur ve Ender’in söylediklerine inanmadığından, Ender’in yalan söylediği konusunda ısrarcıdır. Ender: “Yalan, ya yalan! Bana bak, yatsak gençken yatardık kızım, yalan. Hasta etme adamı yalan! Şu kadarcık boyuyla Ender abi, Ender abi diye peşimde dolanan sümüklü kızı mı şey etcem ben!” Selda ile kendi hakkındaki şüpheleri yalanlayan Ender, bunun şimdi olmasının saçma olduğunu, gençliğinde imkânları varken olmadığını, kardeşi gibi gördüğü bir insanla olmayacağını anlatırken kullandığı retorik yine etik ilkelere dayalıdır. Gül ve Ender için aldatma suç’tur. Evlilik dışı cinsel ilişkiyi zinadan saymayan çift, birbirlerine duyulmayan sadâkati ihanet olarak görerek, modern ahlak yapısına uygun bir anlayışa sahip olduklarını da göstermektedir.

Gül: “Veli de öyle düşünmüş. Ama çok kötü kavga etmişler. Eve gitmek istemiyordu. Otelde kalıcam dedi. Bende, ‘benim daire hala boş, orada kal’ dedim. Beraber buraya geldik. İkimizde çok içmişiz. Oturduk.” Selda ile Ender arasındaki abi-kardeş ilişkisine benzeyen yakınlık nedeniyle, Veli’nin de bu olayı onların üzerine konduramaması, Ender ile Selda’nın toplum tarafından çocukluğa dayanan ilişkilerinde bir sınır olması gerektiği

düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde, Ender ile Selda arasında gerçekten bir ilişki olduğu görülecektir. Selda Veli'den elde edemediği yakınlıktan dolayı, Ender de Gül'ü kaybetme korkusundan bu kaçamak ilişkiyi yaşamaktadır. Burada, Selda ile Ender'in yaşadığı ve onlar tarafından "arkadaşça cinsel ilişki" olarak nitelendirilen bu durum, patolojik açıdan incelenmeye değerdir. Kendilerini sağaltma çabası olarak "haz almaya" yönelen bu kişilerin, ahlaki değer bakımından geleneksel değerlerden çok uzak olduğu ve bu değerleri alt-üst etmekten öte kendilerinin şahsi görüşlerine uygun etik değer ve kavramlar oluşturduğu görülmektedir. Bu nedenle, bu karakterlerin "suç ve ceza" anlayışlarını anlamak için, onların kendi özgün değerleri içinde değerlendirilmesi gereklidir.

Ender: "Hadi sarhoştum dayanamadım de, suratını dağıtayım hadi!" Gül: "Şirkete ilk girdiğim günden beri benden hoşlanıyormuş." Ender: "İbne! Hani gaydi bu herif!" Gül: "Tamamen platonik." Ender için cezalandırılması gereken aldatma suçu, onun gözünden dayak cezasını hak etmektedir. Aynı şekilde sevgilisinden en yakın arkadaşının hoşlanması da bir suç sayılırken, bunu duygu unsurunu kullanarak retoriğe aktarmaktadır. Ender: "Tamamen platonik! Ulan hayatı boyunca ibne olduğunu saklayabilen bir herife nasıl güveneceksin? Kim bilir daha neler gizliyor bu herif?" Hayatını gizli sırlarla geçiren Veli'ye güven olmayacağını söylerken Ender, bunu etik unsurunu kullanarak retorikleştirmiştir. Gül: "Herkesten saklıyor, annesi babası." Ender: "Harun amca evet ya. Adam subay bir de ya! Esas Selda'ya yazık tabi." Gül: "Selda'yı çok seviyor." Veli'nin durumunu herkesten saklayarak yaşadığını anlatan Gül, bunu etik unsurunu kullanarak retoriğinde ifade etmiştir. Ender'in Veli'nin eşcinsel olması ile babasının subay olması arasındaki tezata yaptığı burada önemlidir. Çünkü Veli'nin babasının asker olması, Veli'nin eşcinselliğinden utanmasının esas sebebidir. Veli'nin ailesi geleneksel ahlak yapısına sahip olduklarından, oğulları Veli'den heteroseksüel bir erkek olmasını beklemektedir. Veli'nin ailesi için eşcinsellik bir suçtur. Veli'nin esas durumunun öğrenilmesi ailesinde aşırı üzüntüye ve belki de Veli'ye gösterilecek şiddet dolu bir cezalandırılmaya sebep olacağından, Veli gerçeği gizleme kararı almıştır.

Ender: "Hadi be oradan! Abi, herife bak ya. Abi bu herif, tekstilci olacağına casus masus olsaymış, vallaha bak! Lan bunca yıldır, yediğimiz bir, içtiğimiz bir, ben Allah'ım! Ben bile fark etmedim. Vay vay vay vay... Halimize bak be. İşten erken geliyorum. Gelirken balıklar, iki şişe şahane şarap almışım. Sevgilime yemekler hazırlıyorum. Sofrayı bile kuruyorum, bir lokma bile alamadan, ne duyuyorum? Sevgilim en yakın

arkadaşım la yatmış, en yakın arkadaşım ibneymiş bir de.” Ender olayın kendisi için vehametini açıklarken, duygu unsurunu kullanarak dramatik bir etki oluşturduğu retoriğine, etik unsurunu kullanarak devam etmiştir. Gül: “Yattım demedim, uyudum dedim. Türkçem bozuk.” Kendisinin Türkçe’ye hâkimiyetindeki eksikliği ön plana çıkaran Gül mantık unsurunu kullanarak retoriğini oluşturmuştur. Ender: “Siz de kardeş kardeş uyudunuz ha?” Bir erkek ve kadının baş başa kalmalarının namus anlayışına ters düştüğünü gösteren Ender, retoriğinde etik unsurunu kullanmıştır. Gül’ün hem savunması hem de saldırısı olan sözü “Siz Selda’yla uyudunuz mu kardeş kardeş?” Ender’in suçunu ortaya çıkarırken, kendi yaptığını hafif göstermektedir. Gül, kendisinin Ender kadar suçlu olmadığını gösterirken, etik unsurunu retoriğinde kullanmıştır.

Ender: “Bizim ilişkimizde gözü dışarıda olan, her an başkasıyla yatabilecek olan sensin. Paris’te metroda bile... Ben değilim, açtırma benim ağzımı şimdi.” Ender, Batılı kadınların cinsellik anlayışı karşısında korku ve dehşet içindedir. “Haz” alma konusunda kendisi ile özgür bir ilişkiye sahip olduğundan sevgilisini iyi tanıyan Ender, Gül hakkında bildiği gerçekleri, kendisini savunmakta ve Gül’ü suçlamakta kullanır. Toplumsal cinsiyet yargıları erkeğe cinsel özgürlük verirken, kadının özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Bu nedenle Gül’ün cinselliğini özgür yaşaması ve hatta bu konuda uç noktalara gitmesi Ender’i rahatsız eder. Burada Ender toplumsal cinsiyete ait kalıp yargılara göre düşünerek bu tepkiyi göstermekte ve ifadesindeki retoriği etik ilkelere dayandırmaktadır.

Ayrıca sürekli aldatılma korkusu içinde olan Ender, Gül’e karşı hiç bitmeyen bir tepki içindedir. Ender’in aldatılma korkusu onu sürekli bir aldatma arzusuna götürür. Gül: “Seni aldatabilirim diye o kadar korkuyorsun ki, beni her fırsatta aldatıyorsun. Tedbir olarak.” Aldatıldığının farkında olan Gül, tedbir maksatlı yapılan bu intikam duygusundaki kötü niyeti ortaya koyarken, etik unsurunu retoriğinde kullanmıştır. Ender aldatmadığını iddia etse de, uzun süreli ilişkilerinin sonucu olarak birbirlerini iyi tanıdıklarından, birçok şeyi bilmelerine rağmen ya görmezden gelme yoluna gitmeyi tercih etmişler ya da ilişkilerine devam etmek istediklerinden aldatılma ihtimalinin gerçekten yalan olmasını istemişlerdir. Her iki ihtimalde de, çiftin hastalıklı bir tutkunun esiri olduğu görülmektedir. Bu nedenle şiddetli kavgaların, suçlamaların ve bağışmaların sonucu, tutku dolu histerik¹¹ sevgi gösterileriyle son bulmaktadır. Bu kavganın ardından

¹¹ Aşırı duygusal, dramatik kişilik bozukluğu olan kişi.

birbirlerine aşk ve sevgi sözcükleri söyleyerek az önce yaşadıkları şiddet dolu tartışmayı bir kenara bırakmaları, az önce yapılan tespitin bir kanıtı niteliğindedir.

Ender: “Sen taptığım tek kadınsın. Seni deli gibi kışkırtıyorum be! Köpekler gibi. Seni aldatmam. Aldatmayacağım.” Gül: “Neden anlamıyorsun? Sevdığım tek adam sensin. Sadece sen, başkası yok.” Ender: “Bizi bir arada tutan şey nedir?” Birbirlerine duydukları tutku dolu sevgiyi anlatmak için kullandıkları retorik duygu unsurunun ön planda olduğu bir retoriktir. Aşkın, ölümüne severim iddiasını taşıyan haline sahip olduğunu ifade ederken Ender “Öldürecen sen beni. Ölücem lan. Bu kadar aşk fazla geliyor bünyeme. Alışık değilim! Kaldıramıyorum. Bu dünya ikimize fazla Gül!” diyerek, bu sevgiden boğulduğunu, kendini sevgisi içinde kaybettiğini ifade etmiştir. Bu sırada kullandığı retorikte duygu unsuru ön plandadır. Ender’in kişiliğinde bu sevgi, ölümle eş değer sayıldığı için kendi benliğini yitirme korkusu, Ender’in egoizmi için tehlikelidir. Başkalarıyla kıyas yoluna giderek kendi başarılarından memnuniyet duyan Ender egoizmini daha sonraki diyaloglarında da kendini ortaya koyar.

Film bu sahneden sonra 2005 senesinde Gül ile Ender’in ayrılma kararıyla kendilerine yeni hayatlar kurduğunu gösteren sahneye kesme yapar. Ender: “Bekârlık sultanlık dedikleri buymuş abi. Ne Gül’ün dırdırı ne ev telaşı.” Gül ile ayrılışlarını Veli’ye açıklayan Ender, bu ayrılıktan memnun olduğunu ifade ederken, duygu unsurunun baskın olduğu bir retorik kullanmıştır. Veli: “Ayrılıyor musunuz, ne oluyor? Nerden çıktı birden bire?” Ender: “(Gül ile) Ayrıldık” Veli: “Bilgisayarı da getirmişsin. Ne o hayatının romanını mı yazacaksın?” Ender: “(Bilgisayarda) oyun oynuyorum araba yarışı uzaylı saçma sapan, porno indiriyorum.” Kafasını boşaltmak için kendini eğlenceye veren Ender, hayatının anlamsız olduğunu düşünmektedir. Ender: “Bir şey yapmam lazım Veli, beste olur, aile soy ağacı mesela. Veli kırk olduk abi ve şu hayatta hiç bir şey olmadık abi. İş iş iş, hesap hesap hesap hadi paralar bankaya. Araba, yetmedi, bir araba daha yetmedi, jip yetmedi hummer. Ulan İstanbul’un orta yerinde biz hummer’la ne yapıyoruz abi. Seks seks seks, hadi arada bir tatil. Arada kaçamak seks. Ya ben okulda herkesin özenerek baktığı bir adamdım.” Hayatında maddi olarak elde etmek istediği her şeyi elde etmesine rağmen, Ender bunda bir mana bulamamakta, yaptığı her şeyin anlamsız olduğundan şikâyet etmektedir. Bunu aktarırken mantık unsurundan yararlandığı bir retorik kullanmıştır. Hayatından örnekler vererek aynı şeylerin tekrarı ve anlamsızlığı üzerine vurgu yapmıştır. Veli: “Kurduğun şirket bir şey. Ulan memleketin geçirdiği krizlere baksana. Millet pıtır pıtır döküldü. Biz maşallah dimdik ayaktaız. Piyasada

böyle şirket parmakla gösterilir. Büyük başlar hariç.” Veli Ender’in kazandığı maddi başarılarından, bu başarıların nadidelikinden bahsederken, mantık unsurundan yararlandığı bir retorik kullanmıştır. Ancak Ender bu başarıları görmezden gelmekte, kendisinin çok yorgun olduğundan ayrıca kendini hiçbir işe yaramayan bir şey olarak hissetmekten şikâyet eder. Ender: “Benim beynim ölmüş. Artık başka bir adam olucam, olamazsam ölücem lan.” Burada Ender, olmak ile ölmek arasında kurduğu bağlantıda, manevi bir olgunluktan, maddiyatı aşan bir huzur ve mutluluğun yoksunluğundan bahsetmektedir. Şimdiye kadar yaptığı her şeyin kendisi için anlamını yitirdiğini anlattığı bu retoriğinde Ender, duygu unsurunu kullanmıştır.

İş ortağı Veli’nin bu konuşma karşısında şaşırması olağandır. Çünkü Ender şimdiye kadar maddiyatı ön plana çıkarttığı hayatında, maddi tatminin zirvesine çıkmıştır. Bunu elde etmek için de yeri geldiğinde etik kuralları hiçe saymıştır. Veli: “Ender kafana bir şey falan mı düştü senin, sen tanıdığım herkesten daha kapitalist ya da acımasız bir herifin. Bırak bu hayatımın muhasebesi ayaklarını da yarın işe gel. Şirket seni özlüyor.” Ender’in gerçekte acımasızlıkla kapitalist hayatını kazandığını hatırlatırken kullanılan retorikte mantık unsuru ön plandadır. Ancak şirketi bırakmasının mantıksızlığı ve şirketin ona olan ihtiyacı anlatırken Veli retoriğinde, duygu unsurunu kullanmayı tercih etmiştir. Ancak bu retorik Ender’i ikna etmeye yetmemiştir. Tekrar eski sevgilisi Gül hakkında konuşmaya dönen Ender’in kendine ait müstakil bir hayat kurma ihtiyacı, Gül ile olan uzun süreli birlikteliğinde kimliğini kaybetmesinden duyduğu rahatsızlıkla ortaya çıkmıştır. Ender: “Ya kadın hayatımı öyle bir ele geçirmiş durumda ki, kaçamıyorum kardeşim.” Ender retoriğinde duygu unsurunu kullanarak, Gül’ün hayatını ele geçirecek kadar kendisini etkilediğinden bahseder. Veli: “Herkesten etkileniyorsun. Çabuk etkileniyorsun. Okuldayken de benden çok etkilendiğini söylemiştin ya hani.” Veli Ender’in etkilenme konusundaki hassasiyetinden bahsederken, mantık unsurunu retoriğinde kullanmıştır. Ender: “Neredeyse yedi yıl oldu abi. Şimdi kaçtın kaçtın yoksa evlenicez beraber yaşlanıcaz falan.” Ender, Gül ile kalan ömrünü geçirmeyi kendisi için tehlikeli görmektedir. Kendini ve kişiliğini kaybetme, Gül’e benzeme ve Gül’ün iktidarını ele geçirme korkusu Ender’de evlilik korkusuna dönüşmüş ve bu şekilde bir hayat sürmesinin egosu için tehlikeli olacağına karar vermiştir. Kendini maddi hayatın değerleriyle tanımlarken, bundan dolayı bir rahatsızlık duyan Ender yeni bir hayatın arayışına girmiştir. Bu nedenle Veli, Ender’in durumunu dinlenmek olarak algılamıştır. Veli: “Peki dinlen biraz. İnzivaya çekilmek için daha güzel bir yer bulabilirsin. Deniz

kıyısı falan.” Eski sevgilisinin evinde inzivaya çekilmek, yeni bir hayata hazırlanmak için doğru değildir. Ancak Ender burada huzurlu olduğunu ve pencereden baktığında Gül’ün evde olup olmadığını görebildiğini söyleyince, Veli Ender’in Gül ile bağlarını koparmakta başarılı olamadığını görmüştür.

Gül ile yaşadığı ayrılıktan sonra para karşılığı cinsel ilişki kurmak amacıyla çağırdığı kadının aynen eski sevgilisine benziyor olması, bu kadını Ender’in en nefret ettiği çizgili pijamalarla karşılaşması Ender’in psikolojisindeki sapmalara işaretler. Evdeki eşyalarını bir bavula doldurup yollayan Gül, Ender’in sevmediği çizgili pijamalardan bulmuş ve bavulu Ender’e gönderirken pijamaları koymayı da ihmal etmemiştir. Duygusal ilişkileri bittikten sonra iki tarafın da birbirine psikolojik olarak zarar vermeye çalışması, birbirlerinden intikam alma isteklerinden dolayıdır. Hayatı birbirlerine zehir ettiklerini, beraber mutlu olacaklarına kötü olduklarını düşünen eski çiftin, hayatları ayrıldıklarında, yaşanan olaylar hakkında giriştikleri derin bir iç hesaplaşma ile devam eder. Bu iç hesaplaşmanın bir bölümünü, Ender parayla çağırdığı kadına yaptığı samimi itirafta dile getirir. Ender: “O beni seviyordu. Ama ben onu sevmiyordum. Çok isterdim birini kayıtsız şartsız, ötesini beklemeden sevmeyi. Sevebilseydim olmaz mıydı? Olamadı başaramadım. Sahip olmak istedim oldum, kıskandım deliler gibi, kaybedicem diye. Hayatı kendime zehir ettim yalnız kendime değil ona da, herkese. Arkadaşlarımı harcadım teker teker. Hayat gençken sonsuz gibi geliyor insana. Yerine yenisi gelir sanıyorsun. Hâlbuki hepsi tek atımlık, tek bir şansın var, vurdun vurdun, vuramadın bitti.” Hayal kırıklıklarına dile getirirken Ender, duygu unsuruna dayanan bir retorik seçmiştir. Ender’in bu itirafından sonra aldığı bir silahla kendini vurup intihar etmesi, ‘hayatın tek atımlık’ olduğu ifadesi ile bağlantılıdır. Ender’in mantığına göre, ya hayat seni vurur ya da sen hayatı vurursun. Bunu karşılıklı bir düello olarak algılayan Ender’in başarısızlıktan ve olmamışlıktan dolayı yaşadığı huzursuzluk ve belki de vicdan azabı, onun tüm değerlerini yok edip, ulaştığı hiçlikte intihar etmesi ile son bulur.

Ender’in yaşadığı bu anlamsızlık girdabı, vicdanı ile yaşadığı bir iç hesaplaşmanın ürünüdür. Sahip olduklarını değersiz bulması, kendisinden manalı bir şey yapmasını bekleyenlerin bu beklentilerini boşa çıkardığını ifade etmesi, kayıtsız şartsız birini sevmekle vicdanını rahatlatamadığını söylemesi, Ender’in pişmanlık duyduğunu göstermektedir. Hayatını kırk yaşına kadar bir hiç için yaşadığını düşünen Ender, ahlaki bir çıkmazın eşiğine düşmüştür. Ender refah seviyesi yüksek bir hayat yaşarken düştüğü

ahlaki çıkmazda, kendini sağaltma yoluna gitmek yerine, eski sevgilisinin evini kendine mezar olarak seçmiştir. Durkheim'in anomik intihar olarak bahsettiği bu intiharın çeşitli sebep ve sonuçları bulunmaktadır. "Anomik intiharda... kişinin refah seviyesinin, gücünün ve statüsünün birden yükselmesi, geleneksel kurallar ile bağlarını koparıp onu anomiyeye sürükleyebilir. Durkheim, aniden ortaya çıkan zenginlik ile depresyon dönemlerinde intiharın arttığını, yoksulluğun ise, tek başına kişiyi intihara sürüklediğini belirtmiştir." (Demirbaş, 2001, s. 261) Durkheim'in tanımından yola çıkarak, Ender karakterinin intiharının anomik intihar türüne örnek teşkil ettiği söylenebilir.

4.2.3.2. Gül: "Geçmişim Yok, Ailem Yok."

Selda ve Gül 1999 senesinde Gül'ün evinde fotoğraf çekerler. Dekor olarak projektörden duvara yansıttıkları manzara resimlerini kullanırlar. Poz veren Selda'nın fotoğrafını çeken Gül: "Hah dur öyle. Çok güzel resim veriyorsun. (Bu fotoğraflar ne işe yarayacaklar?) Hiçbir işe. Bunlar olmasa nasıl eğleneceğiz? Ender'e kalsa Nişantaşı'na gitsem, alışveriş falan yapsam yetmesi lazım. Ama sen de ben de öyle tipler değiliz. Ölüyoruz sıkıntıdan." Hobi olarak fotoğrafçılık yapan Gül, bunları sırf güzel vakit geçirmek için çekmektedir. Ender ile arasındaki kültür farkını vurgulayan Gül, Ender'in alış verişle yetinmesini istemesinin sıkıcı olduğunu, ancak kültürel faaliyetlerle eğlenebileceğini belirtir. Gül için maddiyatla elde edilen zevkler yeterli değildir. Gül hayatını daha renkli yaşamak istemektedir. Çekim sırasında neden bu evde oturmadıklarını soran Selda'ya sebebini söyleyen Gül: "Kötü hatıralar! Çocukluğum burada geçti. Onsekiz yaşında filan gittim ben Paris'e. Annemle babam evliyken evimiz Maçka'daydı. Sonra ayrıldılar. Annem bizi bırakıp Paris'e gitti. Yani bana öyle söylediler. Altı yaşında filandım. Meğer babam ısrar etmiş onunla kalmam için. Ama sonra onun işleri çıktı. İnşaatlar filan. Rusya'da Almanya'da. Beni de buraya getirdi. Babaannemin yanına." Babaannesi ile çocukluğunun zor geçtiğini anlatan Gül: "Masallarda kötü cadılar olur ya. Ormanda bir yerde evinde yaşar. Hiç dışarı çıkmaz. Mutfakta böyle kötü bir şeyler kaynatır. Ona tuzak, buna tuzak. Herkesin ardından dedikodu. İşte o beni babaannem. Bir de bir sürü kedisi. Takkeli, mırmır, cırcır... Bilmem ne. Kedili kadın. Babamdan gizli. Para biriktirdim. Yazın Paris'e gidip annemi bulcam. Düşün kadını on sene göstermediler bana. Beni de ona. Büyük olay oldu tabi. Babam kıyameti kopardı." Aile anılarından

bahsederken duygu unsurunu retoriğinde kullanan Gül, babaannesini ve babasını, annesine görmesine engel olduğu için suçlamaktadır. Babaannesinin başkalarına tuzak kurması, art niyet beslemesi, dedikodu yapması gibi unsurları kınayan Gül, bunları ahlaki bir suç olarak tanımlamaktadır. Ancak bu suçlar hakkında herhangi bir cezanın verilmesi gerektiğine dair bir ifade kullanmamıştır. Babaannesine yaptığı kötülüklerden dolayı duyduğu nefreti dile getiren Gül, bir sevgi bağı kurmak ve babaannesi ve babasına başkaldırmak için, babasından gizli Fransa'ya gitmiştir.

Gül: “Annem uçmuş. Şeyde yaşıyor. La Chapel. Yalnız başına. Hastaneye girip çıkıyor. Zaten onu bulmak bir kaç ayımı aldı. Bulunca da beni tanımadı biliyor musun?” Annesini kötü bir durumda bulan Gül, bu durumdan oldukça üzgündür. Annesi sık sık akıl hastanesine girip çıkmaktadır. Annesinin hastalığının kendisini tanımayacak kadar ilerlediğini, tanısa bile ne dediğini anlamayacak kadar bu dünyadan kendini soyutladığı şu ifadelerle dile getirir Gül: “Anne, benim Gül diyorum. C’est moi maman, Gül, Gül... Bomboş bakıyor bana. Babam geldi tuttu beni kulağımdan geri götürdü. Bende gittim ne yapayım? Annemi görmeme arada izin verirdi. Resmen arada kalmıştım. Ne burayı seviyordum ne orayı. Orada da arkadaşım yoktu burada da. Amerikalı bir çocukla sevgili olmuştuk. Fotoğrafçıydı o da. New York’a gidecektik. Olmadı. Sonra hepsi, teker teker gittiler. Önce bu evin cadısı. Sonra babam. Sonra annem. Boş evlerle yalnız kaldım.” Fransa’da annesiyle sıcak bir iletişim kuramamış da olsa Gül, ara sıra annesini ziyarete giderek, özlemini gidermiştir. Ancak Fransa-Türkiye arasında gidiş gelişleri, onun iki kültür arasında kalmasına ve kendini ne oraya ne de buraya ait hissetmemesine neden olmuştur. İki ülke arasında kalmışlıktan kaynaklı olarak kültür ve sevgi bağı kuramamış olan Gül, aile bağlarının da kopukluğu sebebiyle, o zaman sevgilisi olan Amerikalı bir gencin peşinden New York’a giderek, hayatına Amerika’da devam etmeye karar verir. Ancak bu gerçekleşmez. Sonra sırayla babaannesi, babası ve annesini kaybeden Gül, ailesinden miras olan evlerle baş başa kaldığını, hayatta hiç kimsesinin kalmadığı belirtir. Gül, retoriğinde duygu unsurunu kullanmıştır.

Gül: “Eşyalarını sattım. Giysileri resimleri filan attım. Geçmişim yok. Ailem yok. Derken Ender’lerin şirkette çalışmaya başladım. Öylesine. Her şeyi bırakıp Paris’e gidecektim. Ender geldi. Sevgili olduk. Arabesk oldu di mi? Hani bir film var: ‘Acıların çocuğu.’ Ender hep der. Bilmiyorum ben.” Retoriğinde duygu unsurunu kullanan Gül, hayatta kimsesiz, yönsüz ve amaçsız kaldığını belirtmiştir. Selda: “Saçmalama biz varız.

Daha önemlisi Ender var. Ailen biziz işte.” Gül’e psikolojik olarak destek vermeye çalışan Selda, retorğinde duygu unsurunu kullanmıştır. Selda: “Ya aman, biraz deşince, herkesin hayatı öyle. Bunca zamandır tanışıyoruz, adamlar yüzünden şöyle oturup başbaşa sohbet etmemişiz hiç. Bunu daha sık yapalım bence. Güzelmiş seninle sohbet...” İki kadın daha önce hiç baş başa kalmadıklarını fark ederler. Birlikte güzel vakit geçirdiklerini görünce bunu tekrarlayanın güzel bir fikir olacağını düşünen Selda, retorğinde duygu unsurunu kullanmıştır.

Veli ile Gül arasında geçen olayların anlatıldığı sahne 2004 senesinde geçmektedir. Veli, Selda ile ettiği kavganın sonucunda Gül’ü arayıp dertleşmek ister. Veli ile akşam yemeği yiyen Gül, Veli kendi evine gitmek istemeyince, Veli’yi boş olan evine davet eder. Selda ile arasında geçen kavganın sebebini öğrenmek isteyen Gül: “Tam olarak ne dedi, anlatsana. Bak şimdi giderim. Bütün anlatacakların, içinde kalır.” Veli: “Kavga ettik. Bir gün dedi, beni başka erkeklerin kollarında görürsen sakın şaşırma... Herkes olabilir, Ender bile olabilir. Ben önce güldüm. Şirkette bir arkadaş var; Doğu. Ender’le Selda’yı birlikte görmüş; Ender’in arabasında.” Selda ile kavgasının Selda’nın ilişkilerindeki mutsuzluktan kaynaklandığını bu nedenle kendisini başka erkeklerle aldatabileceğini söyleyen Selda ile kavgasını anlatan Veli, etik unsurunu kullanarak retorğini kurmuştur. Gül: “Onlar çocukluk arkadaşı. Kardeş gibiler. Yani olmaz öyle şey.” Ender ile Selda’nın çocukluktan beri tanıştıkları için kardeş gibi olduklarını bu nedenle aralarında bir şey geçemeyeceğini söyleyen Gül de Veli gibi retorğinde etik unsurunu kullanmıştır. Hem Gül hem de Veli için birbirini kardeş gibi gören insanların arasında yaşanan cinsel ilişki ahlak anlayışlarına terstir. Ayrıca Veli ile evli olan Selda’nın bir evli kadın olarak, kocası olan adama mutsuzluğundan dolayı başka erkeklerle aldatma tehdidinde bulunması, kadının erkeğin kendisine kıskançlık yoluyla sahip çıkma güdüsünü ortaya çıkarma çabasıdır. Evli bir erkek için hem namus olmak bakımından hem de sevdiği kadın olmak bakımından karısı, mahrem alanındaki en değer verdiği kişidir. Mahrem değerlerin Selda tarafından tehditle bozulması, Veli’yi eşcinsel olmasına rağmen aralarında bulunan sevgi bağı ve toplumsal sorumluluklar nedeniyle kıskandırmış ve sinirlendirmiştir. Ayrıca karısı Selda, Veli’nin eşcinsel olduğunu bilmemekte, aralarındaki cinsel sorunların bundan kaynaklandığını fark etmemektedir. Bu nedenle Veli’yi en hassas konudan yani cinsellikten vurarak, aralarındaki soğukluğu çözmek veya bağı tamamen koparmak istemiştir. Selda’nın tehdidindeki esas amacın ne olduğu filmde açıklanmamıştır. Selda, Veli’yi kendisine soğuk davranmasından dolayı

suçlamakta ve ceza olarak onu başka erkeklerle aldatmakla cezalandırmayı uygun bulmaktadır. Selda'nın eşinden beklediği ilgiyi görememesi, kendisi için bir sorun olmaktan öte artık intikam almayı gerektiren bir 'suç' sayılacak kadar ciddi bir soruna dönüşmüştür.

Gül: “Burada oturmuş senin karınla benim sevgilimi konuşuyoruz. Sanki biz çok uslu sadıkmışız gibi. Kim bilir sen neler kırmışsındır.” Kendisi ve Veli'nin hayatı hakkında konuştukları retorikte, Gül etik unsurunu ön plana çıkarırken, ‘kırılan cevizler’ derken, aldattıkları eş/partnerlerinden bahsetmektedir. Evlilik dışı bir ilişki yaşaması Gül için ahlaki bir davranış sayılırken, eşi/partneri aldatmak bir suç olarak görüldüğünden, Veli ve kendi özel hayatı hakkında yaptıkları gizli saklı aldatmaları suç saymakta ancak bu suça ilişkin herhangi bir cezanın gerekliliğinden bahsetmemektedir. Birbirleri hakkında hissettikleri nedeniyle aralarında yakınlaşma yaşanan Veli ve Gül karakterleri, Veli'nin karısından ve Gül'ün sevgilisinden bahsederken, bir yandan aralarındaki yakınlaşmanın partnerlerine yaptıkları bir ihanet olduğunu düşünürler. Bu nedenle ‘kırdıkları cevizlerden’, diğer bir deyişle partnerlerini aldatmaktan bahsederler. Ancak yine de birbirlerine yakınlaşarak partnerlerini bir kez daha aldatmaktan çekinmezler. Bu partnerleri ve kendileri için suç sayılsa bile, partlerini aldatmaya devam ederler. Veli ve Gül'ün arasındaki yakınlaşma, Veli'nin eşcinsel olduğunu açıklamasından sonra son bulur. Yakınlaşmanın son bulmasının sebebi, yapılan eylem ve itirafları bir suç olarak görmeleri değil, Veli'nin cinsel tercihidir. Gül ve Veli retoriklerini kurmakta etik ve duygu unsurunu bir arada kullanmışlardır.

Veli: “Eğer her şey başka olsaydı, senin her şeyini severdim. Başka zaman, başka ahlak, başka ülke... Ama zaman bu zaman ülke bu acayip ülke ve bu ülke de yaşayan Veli de bir ibne.” Gül: “Ne? Sen mi? İnanmıyorum.” Bulundukları ahlak yapısının, ülkenin ve zamanın şartlarının Gül'e olan sevgi ve ilgisini yeşertmesine engel olduğunu belirten Veli, bundan dolayı ızdırap duymaktadır. Çünkü Gül'e karşı kuvvetli hisler beslemektedir. Ancak cinsel tercihindeki farklılıklar, belki zamanında yaşadığı ahlaki bastırılmışlıklar, Veli'nin kendine sevgiyi aramakta yeni bir yol bulmasına ve cinsel tercihini değiştirmesine sebep olmuş olabilir. Veli: “Bende. Bende yıllarca inanmadım. Yıllarca kendimi normal yapmak için, normal sanmak için o kadar uğraştım ki. Otuz yaşıma kadar tam bir işkenceydi. Sonra yurt dışında bir kaç tane saçmalık oldu. Ama şimdi bir sevgilim var Gül. Üç buçuk yıldır birlikteyiz. Doğru.” Kendini gerçekleştirmek

ile geleneksel ahlak yapısının kuralları arasında kalmış olan Veli'nin ilk davranışı, kendinde tespit ettiği cinsel tercih farklılığını reddetmek olmuştur. Bunun sebebi, toplumsal cinsiyet yapısının kendini isteklerinden başka yönde davranmak zorunda bırakmasıdır. Toplumun Veli'den beklediği heteroseksüel bir erkek olmasıdır. Geleneksel ahlak ile kişisel tercihi arasında kalan Veli, üst-ben ve ben arasındaki çatışmasında, kendisini reddetmeye çalışsa da, sonunda galip gelen kendi tercihi olmuş ve seçimi yaptığı yolda yürümek için kendine bir partner bulmuştur. Bunun toplumsal olarak bir suç sayıldığını ve toplumsal normların kendisine engel olduğunu bilen Veli, bu normları aşmak için, cinsel tercihini ailesi, en yakın arkadaşı ve karısından gizleme yoluna gitmiştir. Toplumsal normların üzerinde hissettirdiği zorundalıkla baş etmesi yıllarını almış, vicdan hesaplaşması ve kendine engel olmakla kendisini cezalandırmış ancak nihayetinde kendi isteklerine engel olamamıştır. Veli, tercihi hakkında bir savunma yapmadığı gibi, toplumsal normlar dışında herhangi bir şeyi de seçimini yaptığı hayatı yaşamakta bir engel olarak görmemektedir. Veli ve Gül'ün kullandığı retorik etik ve duygu unsurlarının bir arada kullanımıyla gerçekleştirilmiştir.

Gül: “Selda biliyor mu? Ender, en yakın arkadaşın? Bu kadar yalana ne gerek var. Bu kadar gizli gizli.” Gül için erkek eşcinselliği, toplumsal normlara karşı gelmekten dolayı bazı zorluklar içeriyor olsa da, bir suç değildir. Veli: “Selda’yla biz normal evli bir çiftiz, sorunlarımız var. (Ender’in) O kadar yakın olmadığını anladın işte şimdi.” Veli evliliği hakkında her şeyin normal olduğunu, eşcinselliğin kendisine bu konuda engel olmadığını belirtir. Gül: “Bu kadar yalana ne gerek var?” Veli'nin her şeyi saklamasına yine de bir mana veremeyen Gül, Veli'nin aile yapısının geleneksel normlara uygun olan anlayışından dolayı, çocuklarının eşcinsel olduğunu asla kabul etmeyeceklerini anlamaz. Gül için bu, farklı ancak kabul edilebilecek bir şeydir. Geleneksel değerler ile modern ahlaki değerler arasında kalmışlığını kendisi de dile getiren Gül, modern ahlak anlayışının eşcinselliğe yaklaşımındaki esnekliği benimsediği için, geleneksel ahlak yapısındaki eşcinsellik tabusunu anlamlandırmakta güçlük çeker. Ancak Veli geleneksel ahlak yapısının, kendi hayatında ne kadar etkin olduğunu ailesinin durumunu asla kabullenmeyeceğini şu sözleriyle aktarır: “Annem duysa ölür, babam...” Ailesinin bu konudaki kesin tavrından dolayı, ailesine zarar vermemek amacıyla tercihini saklamakta çare bulan Veli, ne ailesinden ne de şahsi arzularından vazgeçmemiştir. Gizlilikle, toplumda kabul edilen genel geçer normlar ile şahsi zevkleri arasında bir denge kurmaya çalışmaktadır. Veli, görünüşte ataerkil kurallara uygun davranarak oyunu toplumun

kurallarını uygun bir şekilde oynamayı tercih etmiştir. Bu nedenle yaptıkları gizli kaldığı müddetçe ne evliliğine ne ailesine ne de şahsi isteklerine bir zarar gelmeyecektir. Yine de Gül, bunun için bu kadar çabalamasına anlam veremez. Gül: “Bu kadar saklamana ne gerek var. Bununla yaşayan insanlar var. Burada bile.” Başka örneklerden yola çıkarak, bu farklılığın yalnızca Veli’ye has olmadığını, bununla açıkça yaşayan insanların varlığını hatırlatarak, eşcinselliğin Veli’nin çekindiği gibi büyük bir suç olamayacağını savunur. Ancak Veli, ailesi ve karısının bunu asla kabul etmeyeceğini ve onlar için eşcinselliğin kati bir şekilde ahlaki bir suç sayıldığını bildiği için, kendini açığa vurmaktan çekinir. Veli: “Aramızda kalsın. Lütfen, sakın.” Veli için eşcinsellik bir toplum tabusudur ve bu istediği hayatı gizliden yaşadığı müddetçe kendisine engel olmayan bir normdur. Bu nedenle, Veli Gül’den her şeyi olduğu gibi bırakmasını ister. Gül ve Veli etik bir konuyu konuştukları retoriklerinde etik ve duygu unsurunu bir arada kullanmışlardır.

Gül ve Ender’in ilişkisinde, Ender’in ihanet konusundaki ısrarcı suçlamaları, Gül’ün suç, suçluluk ve ceza arasındaki gerilime karşı duyarsızlaşmasına sebep olmuştur. Gül, evinde verdiği partiler, yapılan reklam filmi çekimleri, kendi fotoğraf çekimleri ile izleyiciye, hayatı yaşamaktan çok izliyormuş gibi bir izlenim verir. Filmde Selda ile kendi çektiği fotoğrafların slide gösterisini izlerken, evini reklamcılarının veya sanatçıların çekeceği filmler için kiralayarak yaşadığı mekânı bir dekora dönüştürürken Gül, kendisini sapkın düşünceleri olan sevgilisi Ender’in onu kuklalaştırmasına izin vermiş gibi görünmektedir. Gül ailesini kaybettikten sonra amaçsız ve yönsüz kaldığı hayatında, Ender’in arkadaşları, arzu ve istekleri ile çevrelenmiştir. Ender Gül’ü arzularının ortasına yerleştirmiş, Gül’ü arzularının nesnesi haline getirmiştir. Ancak, şeyleşme/nesneleşme sürecinde Ender bunu Gül’ün kendisine yaptığından şikâyet ederek, kendisinin sapkın; şiddet öznesi Gül’ün ise bu şiddetin nesnesi olduğunu kanıtlamaktadır. Gerçekte, tutku dolu arzularının sebep olduğu sapkın şiddet, özne ve nesnenin zaman zaman yer değiştirmesine sebep olur. Burada suçlu ile kurban birbirlerinden ayrılmaz bir hale gelir. Çünkü özne nesneleştirildiği iddiasında, nesne ise özneye duyduğu hınç nedeniyle şiddeti eyleyen bir başka özneye dönüşmektedir. Ne Gül’ün kendini aklama çabaları Ender’in fikrini değiştirir, ne de birbirlerine duydukları tutku birbirlerine ihanet etmelerine engel olur. Bu nedenle Gül, Ender’in ölümünün ardından yaklaşık sekiz sene süren ilişkileri için şu yorumu yapmaktadır: “Eşim değildi o benim. Evli değildik yani. Sevgilimdi. Hayat arkadaşım. Kızımın hayat arkadaşı. Hayatı rezil ettik birbirimize, ayrıldık.”

Ender'in ölümünden sonra evini satmak için çağırdığı emlakçı, eski sevgilisi Ender'e çok benzemektedir. Bu nedenle Gül, evini görmeye gelen emlakçı ile cinsel bir yakınlık yaşamak ister. Fiziksel benzerlik nedeniyle kurulan zihinsel çağrışım, eski sevgiliye duyulan, özlem ve/veya acıyı arttırmak veya azaltmak için yine gayri meşru bir ilişki biçimi ile eyleme dönüşür. Eski sevgilisinin kendine güvensizliği nedeniyle, yaptığı ihanet suçlamaları Gül'ün ahlaki normları altüst eden cinsel ilişkiyi, cinsel özgürlük olarak algılamasına engel olmaz. Gül ve Ender kendi yaptıklarını değil, başkalarının yaptıklarının hata olduğunu düşünürler. Yaptıkları eylemlerden dolayı kendilerini suçlamak yerine, karşı tarafı suçlamayı tercih etmişlerdir. Ender ve Gül'ün kültürel farklılık ve olası ihanet nedeniyle birbirlerini karşılıklı suçlamaları, birbirlerine devamlı ihanet ederek muhtemel ihanet suçunu cezalandırmalarına sebep olmuştur. Sapkın bir şiddet içeren ilişkilerinde kullandıkları suçlayıcı üslup, karakterle izleyici arasında bir özdeşleşimin gerçekleşmesine pek imkân vermemektedir. Filmde bir hayata dâhil olmaktan çok, röntgencilik hissi veren kaçamak karelerin varlığı, izleyiciye özdeşleşmekten çok, karakterlerin özel hayatını gözetleme hissi vermektedir. Filmin çekilmesindeki esas amaç, senarist ve yönetimde gizlidir. Ancak gözetlenen hayatın mahremiyetine şahit olmaktan dolayı izleyicinin huzursuzluk duyması muhtemel amaçlardan biridir.

4.2.3.3. Veli : “Senden Hiçbir Başka Kadın Olmadı, Olmayacak da”

Veli ile Selda arasındaki evlilik hayatlarını sorguladıkları konuşma, evlerini su bastıktan sonra Gül'ün evinde kaldıkları günde, 1997 senesinde geçer. Selda: “Sevişirken de aramızda hep bir şey var zaten. Ender ile Gül hiç (bir prezervatif göstererek) kullanmıyorlarmış. Geçen gün söyledi.” Aralarındaki ilişkide problem olduğunu düşünen Selda bunu Veli'ye anlatmaya çalışır. Kendi için problem olanın Ender ile Gül arasında hiç olmayan bir sınır (prezervatif) olduğunu belirtir. Kendisi de öyle bir ilişki yaşamak istediği için, Gül ve Ender'i örnek gösteren Selda, Veli tarafından anlaşılmaz. Veli: “Neymiş? Benim açımdan çok sağlıklı bir cinsel hayatımız var. Son zamanlarda çok sevişemiyoruz. Ender Gül'ü benden kıskanıyor. Bunu düşünmesini gerektirecek hiçbir şey yok ortada. Kendi kafasından böyle saçmalıklar kuruyor. Sana da söyledi sandım o yüzden... Sözde Gül benden hoşlanıyormuş. Benim Gül ile aramda hiçbir şey yok. Olamaz da. Değil mi?” Gül ile arasında bir şey olmadığını kanıtlamak için yaptığı

savunmada Veli, mantık ve etik unsuruyla retorikini kurmuştur. Mantık unsuru, aralarında geçen ilişki sayısında kullanılmıştır. Gül ile iddia edilen ilişkisinin ise en yakın arkadaşının sevgilisi olmasından dolayı, etik ilkelere aykırı olmasıyla etik unsurundan faydalanılarak retorikleştirilmiştir. Veli için hem evli olduğundan, hem Selda'yı sevdiğinden hem de en yakın arkadaşının sevgilisinin kendisine ahlaki olarak yasak olmasından dolayı, bu ilişki ihanet başlığı altında bir suç sayılmaktadır.

Selda: “Bil bakalım neymiş! Kaç kere seviştığımız mühim değil ki? Aramızda bir şey var diyorum. Ender geçen gün dedi ki, Gül ile ne kadar... Ne Gül mülü... Ya ben ne diyorum sen ne diyorsun?” Selda, Veli ile Gül arasında bir şey olduğundan şüphelenmeye başlar. Selda retorikini kurmakta mantık unsurunu kullanmıştır. Veli: “Siz Ender ile böyle şeyler mi konuşuyorsunuz? Ender sana cinsel hayatının ayrıntılarını mı anlatıyor? Bir dakika, bir dakika, anladık çocukluk arkadaşısınız ama bu ne biçim bir samimiyet ha? Prezervatif falan? Sarhoşsun sen. İkinizde kafayı yemişsiniz.” Veli için, mahrem alan olan cinsellik ne kadar yakın olursa olsun bir kadın ile erkek arasında konuşulacak türden bir mesele değildir. Veli retorğinde etik unsurunu kullanmayı tercih etmiştir. Selda'yı sarhoşlukla suçlayarak inandırıcı olmaya çalışmıştır. Söylenenlerin mantıken saçma olduğu iddiasıyla retorikini güçlendirmekte mantık unsurunu kullanmıştır.

Veli: “Gül en yakın arkadaşının sevgilisi. Kaldı ki mesele bu değil. Benim hayatta istediğim, sevdiğim ve beraber olabildiğim tek bir kadın var, o da sensin. Benim şu hayatta enerjim bir işe bir de tek bir kadını sevmeye yetebiliyor ancak. Başka herifler gibi değilim. Onu da yatağa atayım bunu da... Hayatımda senden başka hiçbir kadın olmadı, olmayacak da.” Selda'nın başka bir konu hakkında kendisiyle konuşmak istemesine rağmen, Veli Gül'e duyduğu hislerin açığa çıkmasına engel olmak isteyerek, kendisini sadece Selda'yı seven ve başka kadınlara bakmaya güç yetiremeyen biri olarak tanımlar. Burada etik ve duygu unsurunu bir arada kullanan Veli amaçladığının aksine Selda'nın şüphelerini kuvvetlendirir.

Selda: “Yok canım! Anlaşılan Sen Gül'ü aklından atamıyorsun. Ben espiri yapıyorum. Bizim aramızdaki bir şeyden söz ediyorum. Ender'le Gül hiç kullanmıyorlarmış. Ender söyledi. Demek kuşkulandırmakta haklıymışım. Aslında ben de Gül'le aranızda birşey olduğundan kuşkulamıştım ama demek ki Ender benden önce davranmış. Olmaz olmaz deme, olmaz, olmaz... olur mu olur.” Veli'nin kendi üzerindeki şüpheleri yalanlamasına rağmen, farklı bir konu içinde bile Gül'den bahsetmesi Veli'yi

daha da şüpheli hale getirir. Çünkü Selda'nın bu konuyu açmasındaki maksat evlilik hayatlarını bir bebek yaparak sürdürmek istemesidir. Ancak Veli ısrarla kendini savununca, Selda konunun bilmediği hassas bir noktasına temas ettiğini fark eder. Selda retoriğinde, etik unsurunu kullanmıştır. Muhtemel bir ihaneti Ender gibi suç sayan Selda, bunun herhangi bir ceza gerektirdiği konusunda açıklama getirmemiştir. Bu olay hem Ender hem Selda için şimdilik sadece şüpheden ibaret olduğundan, Selda herhangi bir ceza verme veya intikam alma girişiminde bulunmamıştır.

Selda: “Sen en yakın arkadaşının sevgilisine yazıl. Böyle ağzının içine düş. Utanmadan flörtleş. Sonra Ender’le Selda paranoya yapıyor! Ya şurda bir konu açıcım. Prezervatif istemiyorum falan diyecem, onu bile ne yapıp edip Gül’e bağlamayı başardın ya. Hayır, ikiniz de neyini beğeniyorsunuz bu kadının anlamıyorum ki? Bir kere güzel değil. Böyle kulaklar. Böyle bir alın. Böyle mosmor gözler. Hayır sohbetiyle zekasıyla bağlıyor desem onu da görmedik. Ah tabii, tabii... Şu Fransız olayı aklınızı çeliyor sizin. O lalala, kes köse, c’est sui mua... Arada bir Paris hatırları, efendim bir esrar... Bir hava...” Herkesin kendisini değil de Gül’ü beğenmesi, Selda’nın eksiklik, tatminsizlik, kıskançlık ve kendine güvensizlik hissetmesine sebep olur. Bu nedenle Gül’ü aşağılayarak hakaret etmekten çekinmez. Sevdiği iki erkeğin de Gül’e olan ilgisini aşağı gören Selda, iki erkeği de bundan dolayı suçlar ve Gül’e hakaret ederek üçünü de cezalandırır. Selda, retoriğini kuvvetlendirmekte mantık unsurunu kullanmıştır.

Hakaretlerine karşılık vermeyen Veli’ye esas mesele hakkında konuşmak istediğini belirten Selda: “Peki diğer konuya dönebilir miyiz? Prezervatiften bahsedecektim de şey oldu ya... Yöntem möntem istemiyorum. Seninle aramıza hiçbir şey girmeden sevişmek ve bebek yapmak istiyorum.” Veli: “Aşkım sen kendin bebedsin.” Selda: “Merak etme. Büyüdüm ben. Hem sana bakarım hem bebeğimize. Tuhaf adamın tekisin ama seviyorum seni. Çook.” Evliliklerinin tamamlanması için bir bebek sahibi olmak isteyen Selda’nın isteğini Veli geri çevirmiştir. Gül’e olan ilgisi nedeniyle Gül’ü suçlamış ve ona hakaret ederek cezalandırmıştır. Veli’yi ‘tuhaf olmakla’ suçlayan Selda, yine de onu çok sevdiğini söyleyerek bu tuhafliklarını görmezden gelebileceğini göstermiştir. Selda Veli’yi bebek yapmaya ikna etmek için, duygu unsurunu retoriğinde kullanmıştır ancak bunda başarılı olamamıştır.

Veli: “Selda’yla aranızda ne var?” Ender: “Hiç, hiç bir şey.” Veli: “Neden konuşmuyorsun o zaman? Benimle konuşuyorsun ama onunla küs çocuklar gibisiniz.”

Veli: “Son üç dört aydır sadece bir kere seviştik. O da yarım yamalak. Selda, iki aylık hamile. Ender şimdi ne olur beni iyi dinle. Arkadaşız evet. En yakın arkadaşımsın. On yedi on sekiz yaşımdan. Kesme bir dinle beni. Hayatım boyunca hep bir şey aradım. Bir denge... Kafamı da yani kendimi tanımak. Ben buyum, bu da budur diyebilmek için çok uğraştım. Ama son üç dört yıldır taşlar yerine oturdu. Her şey kıl payı dengede. Bu onun üstünde, o buna değiyor. Bu ona değiyor. Yan yana, küçücük. Bir dokunsan her şey tuzla buz oluverecek. Ama kimsenin dokunmasına izin vermeyeceğim. Bebek burda, sen burdasın. Gül burda. Selda burada. Aranızda bir şey yok. Değmiyorsunuz. Anladın mı? Gül’le hayatınız beni ilgilendirmez. Ayrılacaksanız bilemem. Ama şirketi böyle bırakmazsın. Yok, hayır bırakacaksan da ciddi bir karar ver. Bende ciddi tedbirler alacağım.” Ender, Selda ile arasında bir şey olduğunu yalanlar. Ancak Veli Selda ile arasında son iki ayda bir ilişki olmadığını bildiğinden, Selda’nın hamileliğini Ender ile yaşadığı gizli ilişkiye bağlar. Veli, karısıyla yaşadıklarından dolayı Ender’e kızgındır ancak Veli için daha önemli olan bir mesele vardır ki, eşcinselliğinin açığa çıkması. Görünen normal bir hayatın arkasına sakladığı eşcinsel yaşamını, dilediği gibi devam ettirebilmesi için, gizli hayatıyla görünen hayatının arasındaki dengenin bozulmaması gereklidir. Bu nedenle Veli, Ender’le Selda’nın ilişkisinden meydana gelen bebeği kendi çocuğu gibi kabul edeceğini ancak bu gerçeği herkesten saklamalarının gerektiğini, mantık unsurunu kullandığı retoriğinde keskin bir dille belirtmiştir. Ender, Veli’nin mantık unsurunu kullanarak yaptığı bu öfkeli retoriğinden sonra, cevapsız kalmıştır. Ender’in Veli’ye yaptığı ihanet, Veli tarafından karısından, bebeğinden ve özel hayatından uzak durmakla cezalandırılır. Veli mahrem alanının sınırlarını kesin bir şekilde çizer. Ayrıca Ender ile Gül arasındaki probleme karışmaz. Ender’in şirket ile ilgili vereceği karar hakkında ciddi bir cevap ister. Kalması veya gitmesi konusunda Ender’i serbest bırakır. Yakın bir arkadaş da olsa ortağı olarak, Ender’i şirkete çağırmıştır ancak olumsuz yanıt alınca, Ender ile yakınlık kurmak yerine kendisinden bu konuyu netleştirmesini istemiştir. Veli, retoriğinin sonunda da mantık unsurunu kullanmıştır. Mantık dolu, net ve öfkeli konuşması Ender’in bozuk psikolojisi üzerinde ezici bir etki yapmıştır. Çünkü Ender Veli’nin karısıyla yaşadığı yasak ilişkiden dolayı, Veli’ye karşı suçlu durumundadır.

4.2.3.4. Selda Karakteri

Ender ile Selda arasında Gül'ün evinde geçen bu konuşma 2004 senesinde geçer. Selda: “Dün Gül’ü havaalanına götürdüm ya, bir baktık uçak iki saat rötar yapmış. Biz de votkaları içip, kafaları bulduk. Ve uzun uzun sohbet ettik, tabi. Gül sana çok aşık. Senden bahsetti durdu. Bende söylediği her şeyi melekler gibi onayladım. Sonra da ikimizden bahsetmek zorunda kaldım tabii.” Bunları duyan Ender telaşlanıp yattığı yataktan kalkar. Ender: “Senden beklenir, bir gün onu da yapacaksın.” Selda ile Ender arasındaki ilişki Gül ile Veli’ye ihanet etmelerine sebep olduğundan, yasak bir ilişkidir. Çünkü Selda Veli ile evlidir ve Ender ise Gül ile uzun yıllardır süren bir ilişkiye sahiptir. İkisi için de suç sayılan bu eylemin ortaya çıkmasından eş/sevgililerini kaybetmekten korkarlar ancak yine de ihanetlerine devam etmekten çekinmedikleri gibi yaşadıkları bu yasak ilişkiden oldukça memnundurlar.

Selda: “Aramızda olanları, bu evde, sizin evde, bizim evde, senin bana yaptıklarını, benim sana yaptıklarımı sadece sen ve ben bilicez. Çünkü bu yaptığımız arkadaşça seks. İnsan arkadaşıyla da sevişebilir değil mi?” Retoriğinde etik unsurunu kendi değer dünyasına uygun bir şekilde kullanan Selda, bu nedenle kocasına ve Ender’in sevgilisine göre suç sayılan bu ihaneti, suç olarak algılamamaktadır. Ayrıca yaşadıklarının, Ender ile aralarındaki arkadaşlığa bir engel teşkil etmediğini de gösterir. “İnsan arkadaşıyla da sevişebilir, değil mi?” ifadesinde Selda, arkadaşların birbirleri arasında, aşk yaşamadan da cinsel yakınlık yaşayabileceğini, bunun kendilerine göre suç sayılmadığını göstermektedir. Eşinden istediği ilgiyi göremeyen Selda’nın bu davranışını haklılaştırma çabası, Veli’ye olan tutkusu ile ters düşmektedir. Selda, Veli’den ayrılırsa öleceğini ve hatta Veli’nin de kendine bakamayacağını ifade ederken aralarındaki duygusal bağın kuvvetini ortaya koymaktadır. Ancak bu duygusal bağa rağmen Veli’nin ilgisizliği nedeniyle düştüğü boşluk, Selda’yı ihanet ederek Veli’yi cezalandırma yoluna götürmektedir. Bir yandan da boşluğu doldurma çabası olarak anlaşılabilecek bu eyleminin, eşine duyduğu bağlılık ve sevgi ile ters düşmesi, Selda’nın bir değer yozlaşması içinde olduğunu göstermektedir.

Selda: “Bu gece tam iki yıl olacak biliyor musun? İki yıldır sadece arkadaş değiliz. Arkadaşça sevişiyoruz.” Aralarındaki ilişkinin süresini ifade eden Selda, bu ilişkiden duyduğu memnuniyet sebebiyle tanıştıkları ilk geceyi hatırlatır. Ancak Ender bu konuda Selda kadar ilgili değildir. Ender: “O kadar oldu mu? Ben hiç hesap etmemişim.” Selda:

“İki yıl önce Gül yine Paris’e gitmişti, hatırlamıyor musun?” Ender: “Perküsyon gecesi. Herkes bütün bar, bir şeyler çalıyordu, bavullar, defler, biz de elimizde çingiraklar.” Eğlenceli bir gecede yaşadıkları bu yakınlaşmayı anlatırken o geceki eğlenceyi tekrar yaşarlar. Selda: “Ritim insanı en ilkel en vahşi hallerine döndürür.” Perküsyon gecesinde yaşadıkları eğlencenin bir parodisini yapan Selda ve Ender eğlenceli konuşmalarına, Veli’nin neden yanlarında olmadığını sorarak devam eder. Ender: “Veli neredeydi o gün?” Selda: “İzmir’deydi? Babası hasta mıydı neydi?”

Ender: “Oy bunun babası, oy bunun babası. Öyle baba insanı hayattan soğutur be abi. Biz bununla okuldayken evinde yatıya kaldık. Çok tuhaf, ben öyle baba görmedim ya. Hayır ben askerde bile o kadar hazır ol da durmadım. Hakikaten bak. Sabah kahvaltıya kalkıyoruz, kahvaltı mı sabah içtiması mı belli değil? Herif tabur komutanı gibi. Senin Veli var ya, bu havalı Veli. Babasının yanında kuzu kuzu. Baba, babacığım. Ya herif babasına siz diyor, adam babasına siz der mi abi ya? Hiç kendini şey hissettiğin oluyor mu? Suçlu?” Veli hasta babasını ziyarete gittiğinden Selda ile Ender İstanbul’da yalnız kalmışlardır. Gül de Paris’tedir. Veli’nin babasını tanıyan Ender, Veli’nin babasının subay olduğundan dolayı evde de askeri bir hava estirdiğini, babasıyla resmi konuşmasının kendisine saçma geldiğini ifade eder. Ancak eğlenceli konuşmaların hepsi, vicdan meselesine geldiği zaman düğümlenir. Selda: “Yani vicdan yapıyorum Veli’yle.” Selda Veli’ye ihanet ettiğinden dolayı vicdanının rahatsız olduğunu, kendini suçlu hissettiğini belirtir. Retoriğinde etik unsurları kullanan Ender ve Selda, Veli’nin anlam veremedikleri tuhaf davranışlarını ihanetlerini haklı göstermekte kullanırlar.

Ender: “Sence başka biri mi var?” Selda: “Çok tuhaf bir adam, şirkette ne kadar normalse evde o kadar başka... Yemeğe çıkıyoruz, eğleniyoruz, gülüyoruz hatta sevişiyoruz. Bazen resmen eve başka biri geldi sanıyorum. İçine kötü ruh girmiş gibi. Başka bir kadından bende kuşkulandım hatta takip etmeye bile çalıştım. Şirketin önünde böyle sabaha kadar arabanın içinde. Ama hiçbir yere gitmedi.” Selda, Veli’nin ani değişen ruh hali ve karakter yapısını anlamlandıramaz. Bu durumdan rahatsız olmuştur ve sebebini bulmaya çalışmıştır ancak Veli’yi takip etmesine rağmen bir sonuç alamamıştır.

Ender: “Peki ne kadar sürecek böyle?” Selda: “Sürecek herhalde, ölene kadar. O terketmezse ben terketmem. Seviyorum onu ben. Çocuk gibi zaten. Bakamaz ki kendine. Ben terk edersem ölür. O terkederse de ben ölürüm.” Veli’nin tuhaflıklarına rağmen onu çok sevdiği için bırakamayacağını ifade eden Selda, daha önce Ender’in Gül için yaptığı gibi, aşk, yaşam ve ölüm arasında bir bağıntı kurmaktadır. Yaşamı aşka, ölümü aşktan

vazgeçiŖe isnat eden bu anlayıŖ yapısı, Selda'nın Veli'ye duyduğu tutkuyu açığa çıkarmaktadır. Selda aŖkından vaz geçemeyeceği gibi, Veli'deki problemi özemediğinden dolayı duyduğu gizli hıncı, Veli'yi Ender ile aldatarak cezalandırmaktadır.

Ender: Onu hakikaten seviyorsun değil mi? Selda: "Evet." Ender: "BaŖka kimseyi öyle sevemezsin değil mi?" Selda: "Kimi mesela?" Ender: "Beni mesela?" Selda: "Yavrucuğum, sen benim küçücük oyuncak ayımsın. Çocukluk aŖkımsın. Dünyanın en tatlı en seviŖken en güzel Ŗeyisin sen" Ender: "Ama Veli'yi seviyorsun." Selda: "Sen de Gül'ü seviyorsun. Yorma beni, sen de Gül'ü seviyorsun. Senin hayatının kadını ben değilim ya." Ender: "Seviyorum!" Selda: "Mani değil." Ender ve Selda'nın partnerlerini seviyor olmaları, arkadaŖça yaŖadıkları cinsel iliŖkiyle onlara ihanet etmelerine engel olmadığını belirten Selda, 'hayatının kadını, hayatının erkeği' sözüyle yoğun ve tutkulu bir duyguya sahip olduğu kiŖiyi kastetmektedir. Ender için hayatının kadını Gül, Selda içinse hayatının erkeği Veli'dir. Diğer bir deyiŖle en çok sevdiği, en çok değer verdiği ve asla vazgeçemeyeceği kiŖidir. Sorunlu bir evlilikten dolayı eŖinden ayrılmak veya eŖiyle olan problemini çözmek yerine, eŖine ihanet ederek kendini sağaltmaya alıŖan Selda'nın Veli'ye hastalıklı bir tutkuyla bağlı olduğunu söylemek mümkündür. Aynısı Ender için de geçerlidir. Bu nedenle partnerlerine olan sevgilerini anlattıkları bu diyalogta duygu unsurunu retoriklerini kurmakta kullanmıŖlardır. Ancak bu sevginin ihanetlerine engel olmayıŖı, Ender'in filmin baŖında herkes hakkında 'eŖcinsel' yorumunda bulunan ve buna hiçbir Ŗeyin engel olmayacağını belirtmek için söylenen bütün savunmalara karŖılık 'mani değil!' deyip iŖin içinden sıyrılan yazarın sözü ile vurgulanır. AŖk, tutkulu bağlılık veya bağımlılık, Ender ve Selda için ihanete mani değildir. Bundan dolayı vicdan yaparlar ve kendilerini suçlu hissederler. Yine de aldatmaya devam etmekle birlikte, iliŖkilerinin açığa çıkmasından dolayı partnerlerinden görebilecekleri aŖaėılanma, hakaret, dayak ve terk edilme gibi cezalardan da korkmaktadırlar.

4.2.4. Ara Filminin Genel Retorik özümlemesi

Filmdeki karakterlerin hepsinin evlilik dıŖı iliŖkileri olmuŖtur. Bunu zina olarak görmemekte ancak bir partneri/eŖi olan kiŖinin bir baŖkasıyla iliŖki kurmasını bir ihanet saymaktadırlar. Bunun hakkında mantık unsuruna dayanan retoriği Ender ve Veli kullanmıŖtır. Ancak Gül ve Selda, kendileri hakkında yapılan ihanet suçlamalarına

verdikleri cevapta duygu unsurunu retoriklerinde ikna yöntemi olarak kullanmıştır. Burada toplumsal cinsiyet yönünden retoriksel bir ayrım olduğu görülmektedir. Ender Veli'nin mantıklı açıklamalarına karşılık, Gül ve Selda aşklarını ve sevgilerini ön plana çıkarak duygusal ikna yöntemine girişmişlerdir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerinde olduğu gibi kadınlar duygusal, erkekler de rasyonellik ile ilişkilendirilerek temsil edilmektedirler.

Filmde ahlak ve vicdanla ilgili konuşma, Ender ile Selda'nın yasak ilişkisi sırasında Ender sevgilisi Gül'ü, Selda da kocası Veli'ye ihanet ederken konuşulur. Ortak olarak işledikleri bu suçtan vicdani bir rahatsızlık duymakla birlikte, duygusal tatmini sağlayamamaktan ve aldatılma korkusundan bu yasak ilişkiye devam etmekte sakınca görmezler. Sadece partnerlerinin bu durumdan haberdar olmasından korkarlar. Ender: "Başkasını sevmen mümkün değil mi? Mesela beni?" diye sorarken, Gül dışında başka bir kadın tarafından daha sevilme istediğini göstermektedir. Bununla aldatılma tehlikesiyle karşı karşıya olan egosunu tatmin etmek amacıyla olduğu görülmektedir. Ancak Selda'dan beklediği cevabı ve tatmini elde edemez. Bu nedenle, Ender'in egosu bir kez daha ezilir. Ender'in sevilme ve beğenilme arzusunun, duygusal eksiklikten kaynaklandığını görmek mümkündür. Ender, intihar etmeden önceki son sahnede "Kayıtsız şartsız bende birini sevebilseydim olmaz mıydı?" ifadesinde, kendisinin sevmeye yeteneğini kaybetmiş olmasından, başkalarının onu sevmesi ve beğenmesiyle kendini sağaltma çabasında olduğunu dışa vurmaktadır.

Ender, ticari başarı ve ahlaki değerlerinin yitiminden bahseder. Elde ettiği çok büyük bir ticari başarı olmasına rağmen bunu anlamsız bulur. Ender, maddi hayata duyduğu doyumsuzluğu dile getirirken, bu doyumsuzluğu çözmenin bir yolunu arar. Filmin başında maddi zevklerde doyum arayan Ender, filmin sonunda Gül'den ayrıldıktan sonra manevi bir arayış içinde olduğunu, anlamlı bir şeyler yapmak istediğini yoksa öleceğini kendisi de ifade etmiştir. Ender'in kendini suçlu hissetmesi ancak bu histen kurtulmak için sürekli Gül'ü suçlaması, onun vicdani rahatsızlıklarının saplantı haline getirdiği Gül'e olan duyguları ile karıştığını göstermektedir. Anlam eksikliği Ender'i çaresizliğe sürüklemiş ve umutsuzluk onun gözünde her şeyin değerini yok etmiştir. Cinsellikte aşırılık, egoizm, umutsuzluk, şiddet, tehdit, dayak, sapkın-kurban ilişkisi çerçevesinde gelişen filmin olayları içinde, çıkışsız bir noktaya gelen Ender en son intihar ederek, maddi hayata saplanıp da insani değerlerinin anlamını kaybettiğini

açıkça göstermiştir. Ender'in ani bir şekilde intiharı aslında ani bir şekilde olmamış, intiharını öncelleyen nedenler filmde işlenmiştir.

Ailesinin katı ahlaki kurallarına rağmen eşcinsel olan Veli, toplum ve kendi özbenliği arasında yaşadığı gelgitlerden sonra, çareyi kendi tercihlerini gizli yaşamakta bulur. Eşcinsel olduğunu ilk fark ettiğinde bunu kabul edemeyen, normal biri olmaya çalışan Veli'nin eşcinselliği bir suç olarak görmesi ve bundan dolayı pişmanlık duyması toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde gelişen aile hayatının bir sonucudur. Veli, kendisiyle ilgili bu sırrın başkaları tarafından öğrenilmesinden, ailesinin üzüleceği ve zarar göreceği için çekinmektedir.

Ahlaki değerler üzerinden yapılan her türlü suçlamada, mutlaka psikolojik bir taraf bulunmaktadır. Ahlaki olanın vicdanla olan ilişkisi ve vicdanın insan psikolojisiyle olan bağlantısı bunu mümkün kılmaktadır. Ahlaki normları aşan bir hayat mümkün olsa bile, insanların aradığı sıcaklık, yakınlık, güven duyma, doğruluk ve dürüstlük gibi değerler insan ilişkilerinin temelini oluşturmaktadır. Bu değerlerin eksik olduğu insani ilişkiler, zamanla farklı yönler kaymakta ve kişileri bir tür değer paradoksuna sürüklemektedir. Ara filmde, dört kişi arasında yaşanan kişilerin birbirini suçlamaları, kendilerini savunmaları, ikili ilişkilerdeki beklentileri birbirine benzemekle birlikte, birbirlerine karşı yaptıkları hatalar da hep aynıdır. Bu nedenle filmin retoriğinde, suç, suçlu, ceza ve cezalandırma mekanizmalarını işleten rollerinin birbirine karıştığını, kadınların toplumsal cinsiyet kurgularına paralel olarak daha çok duygu unsurunu erkeklerin ise daha çok mantık unsurunu kullanarak retoriklerini oluşturduklarını tespit etmek mümkündür. İnsani ilişkilerin birçok farklı yönde gelişen çarpıklığına değinen film, maddi değerlere verilen önem nedeniyle insani değerlerin kaybedilmesini anlatırken kullandığı retoriğini filmin sonuna doğru güçlendirmiştir. Filmde genel olarak retoriksel bir zayıflık ve hata bulunmamakla birlikte, Ender'in intiharı ile film retoriğinin sadece bir söylem değil, bir gerçek olduğunu kanıtlamıştır.

Film retoriğinde genel olarak maddi hazzı ön plana çıkaran, genel geçer ahlaki değerlerin sınırlarının kaldırıldığı üst orta sınıf bir hayat yaşam tarzını ele almıştır. Bu yaşam tarzının doğru olmadığı, kişilerin bu yaşam tarzını benimseyerek kendilerini duygusal bir boşluğa ittiklerini, git gide kopan ikili ilişkilerle ve en sonunda da hayatına son veren Ender karakteri ile kanıtlanmaktadır. Bir kişinin kendi çabası ve başarıyla elde ettiği yaşam tarzıyla mutlu olmayıp, yaşamına yine kendi isteğiyle son vermesi, büyük bir duygusal kırılmanın, manevi boşluğun ve içsel yıkımın göstergesidir. Bu bağlamda,

film anlatılan değerleri siyasi veya ahlaki bir çözümleme içerisinde çözümlemekten ziyade psikolojik alanda çözümleyerek olumsuzlamaktadır.

4.3. Nar Filminin Retorik Çözümlemesi



Asuman'ın kızını kurtarmak için kararlı tavrı

4.3.1. Konu

Asuman, İstanbul'un varoş mahallerinin birinde yaşayan mazbut bir kadındır. Kızını mahallenin geleneksel değerleri ile yaşatmak yerine, zengin evlerine temizliğe giderek para kazanmış kızını okutmuş, muhasebeci olmasını sağlamıştır. Son on iki senedir yatalak olan kocasına bakmaktadır. Kızını evlendirdikten sonra kısa bir sürede hamile kalan kızı, hastanede yapılan yanlış bir ilaç sonucu bebeğini kaybetmiştir. Hastanede bebeğin ölüm nedeni olarak 'annenin hatası' yazılı rapor eline geçtiğinde, bu durumu kabullenemez ve aşırı üzüntü ve bunalım nedeniyle kendini yaşamdan soyutlar. Durumu iyileşeceğine gitgide kötüye giden kızını bu durumdan kurtarmak isteyen Asuman, raporu imzalayan doktorun evine falcı kılığında gelir. Doktor Sema, kadın sevgilisi Deniz ile bu evde birlikte yaşamaktadır. Asuman Doktor Sema'yı tanımadığı

için, sevgilisi Deniz oyun olsun diye ‘Ben Doktor Sema’yım’ deyince Asuman, ilaçlı kahveyi Deniz’e içirir. Fal bakar gibi yaparak Sema sandığı Deniz’in ilacın etkisiyle felç olmasını bekler. Deniz ilacın etkisini fark edince Asuman’a bağırıp çağırır. Bu gürültüyü duyan kapıcı Mustafa, ne olduğuna bakmak için eve girer ancak Deniz hanımı kurtarmak yerine, Asuman’ın elindeki silah nedeniyle kendisi de tutsak olur. İşin aslını öğrenme yoluna gitmeyen Deniz, Mustafa’dan polis çağırmasını ister. Kapıdaki alarmin şifresini söyler. Polis çağırma girişimleri başarısız kalır. Bir müddet sonra Doktor Sema eve gelir. Olayın ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Mustafa ve Deniz’in aksine Doktor Sema oldukça korkusuzdur. Hastasının annesini makul yollarla ikna etmek için kendisine para ve kızı için bedava tedavi önerir. Deniz, kendilerini yarım günlüğüne tutsak alan bu kadının cezalandırılması gerektiğini, polise haber verilmesi gerektiğini ısrarla söyler. Deniz olayın iç yüzünün sandığı gibi olmadığını, Asuman’ın haklı olduğunu, Doktor Sema’nın gerçekten anlatıldığı gibi kötü bir doktor olduğunu öğrenince dünyası yıkılır. Mustafa olayın iç yüzünü öğrenince, Asuman’ın haline vicdanı sızlar ve Doktor Sema’yı polise haber verir. Böylece Asuman’ın haklılığı ortaya çıkar ve Doktor Sema yalan rapor imzaladığını kabul eder. Kendi adaletini sağlamak üzere yola çıkan Asuman Hanım ve kızı için filmin sonunda adalet sağlanır.



4.3.2. Karakterler

Nar filminin karakterlerinden Deniz otuzlu yaşlarında bekâr bir kadındır. Eğitimi üniversite düzeyindedir. Diyaloglardan halen eğitim görmekte olduğu saptanmıştır. Tiyatro oyunculuğu ile ilgilenmekte ve çeşitli oyunlarda yan roller alarak oyunculuğunu geliştirmeye çalışmaktadır. Dini inancına dair bir açıklama getirilmiş olmadığı için dini inancı hakkında bir bilgi edinilememiştir. İstanbul’da Sema ile beraber yaşamaktadır. Deniz’in mesleki statü ve yaşam standardı düşünüldüğünde üst-orta sınıfa dâhil olduğu söylenebilir.

Filmin diğer bir karakteri elli yaşlarında bir kadın olan Asuman evlidir. Eğitim düzeyi hakkında bir bilgiye rastlanmadığı için, ya bir eğitimi olmadığı veya zorunlu eğitim olan ilk ve orta öğretimi tamamlandığı düşünülmektedir. Diyaloglarda dini inancı gerektiren sözleri dolayısıyla dini inanç olarak İslam’ı kabul ettiği görülmüştür. Asuman’ın yaşam standardı dolayısıyla ve mesleği temizlikçilik olduğundan alt sınıfa dâhil olduğu söylenebilir. İstanbul’un gece kondu mahallerinin birinde yaşamaktadır.

Filmdeki karakterlerden Sema kırk’lı yaşlarında bekâr bir kadındır. Mesleği doktor olduğundan üniversitede tıp okuduğu görülmektedir. Diyaloglarında dini bir söyleme rastlanmadığı için dini inancına dair bir tespit yapılamamıştır. Çalıştığı hsatanede yönetici pozisyonundadır. Yaşam standardı, mesleği ve çalıştığı kurumdaki pozisyon nedeniyle üst-orta sınıfta olduğu görülmektedir. İstanbul’da Deniz ile birlikte yaşamaktadır.

Film karakterlerinden Mustafa kırk’lı yaşlarında evli bir erkektir. Mesleği kapıcılık olduğu için eğitim seviyesinin temel düzeyde olduğu görülmektedir. Diyaloglarda dini inancı gerektiren sözleri nedeniyle inanç olarak İslam’ı benimsediği söylenebilir. Mesleği ve yaşam standardı düşünüldüğünde alt-sınıftan olduğu görülmektedir. İstanbul’da ailesi ile beraber yaşamaktadır.

4.3.3. *Nar* Filmi Karakterlerinin Retorik Çözümlemesi

Asuman’ın fal randevusu için geleceğini unutan Doktor Sema, Deniz’e bu randevuyu haber vermemiştir. Asuman’ın geleceğinden habersiz olan Deniz, o gün yapacak bir işi olmadığından, bu kadının bakacağı falın gerçek olup olmadığını anlamak için, Asuman’a kendisini Doktor Sema olarak tanıtır. Asuman, kızı hakkında yalan rapor

yazmış olan Doktor Sema'dan bu raporun doğrusunu yazıp imzalamasını istemektedir. Bunun için de gerekli olan ortamı sağlamaya çalışmaktadır. Bu ortam için, falı bahane eden Asuman eve girer ve fal için yaptığı kahveye ilaç katar. İlaçlı kahveyi içen Deniz'in bir süre sonra başı döner. Gözü kararan Deniz, bir önceki gece içtiği şarap nedeniyle böyle olduğunu sanmaktadır.

Fal için Asuman'ın yanına oturan Deniz Asuman'a evli olup olmadığını sorar. Asuman evli olduğunu ama kocasının on iki yıldır yatalak olduğunu söyleyince Deniz üzülür. Asuman birden tuhaflaşınca, onu cinlerin yokladığını düşünür. Asuman Deniz hakkında iki tane gerçeği fala bakarak bilir. Deniz bundan etkilenir ve bunu bilmesinin imkânsız olduğunu düşünerek, Asuman'a biraz olsun inanmaya başlar. Deniz hayatında hiç fal baktırmamıştır ancak Asuman'ın baktığı falın, klasik fal anlayışından biraz farklı olduğunu dile getirir. Az önce torunu ve kızı hakkındaki söyledikleri üzerine herhangi bir soru sormadığı için Deniz'i kınayan Asuman: "Biri bana gelse, torunum öldü, kızım da az kalsın ölüyordu, son anda kurtuldu dese, ne oldu onlara diye sorarım, merak ederim, herkes sorar, sen sormadın." Deniz: "Ne demek o?" Asuman: "Merak etmez mi insan, sormaz mı?" Torunu ve kızının akıbeti ile ilgili soru sormamasından dolayı Asuman: "Ah yavrum bu güzelliğinle katil olabilir misin sen?" diye sorar. Asuman Deniz'i Doktor Sema sandığı için, böyle davranmaktadır. Deniz'in hakkında olumsuz şeyler söyleyerek Deniz'i sıkkan Asuman'ın esas amacı raporla ilgili konuya gelmektir. Umutlu şeyler görmeyince falı bitirmesini isteyen Deniz'in bacakları tutmamaya başlar. İlaçla uyuşturulduğunu anlayan Deniz, önce Asuman'ın evi soymaya geldiğini sanar. Asuman para istemediğini, bunun için gelmediğini söyleyince, kendisinin ona bir şey yapmadığını, neden böyle olduğunu sorgular.

Asuman: "Paranın malının peşinde değilim sana kaç defa söyleyeceğim?" Deniz: "Sana ne yaptım?" Asuman: "Bana bir şey yapmadın. Kızımın torunum. Olan onlara oldu." Deniz: "Ben seni bugün ilk gördüm, seni tanımıyorum, ya kızından torunundan banane." Kızını yalan rapordan kurtarmak ve aklamak isteyen Asuman'ı anlamayan Deniz, kendisini tanımadığını ve ona bir şey yapmadığını tekrarlar. Ancak Asuman, Deniz'i Doktor Sema sandığı için sözlerine inanmaz. Yeni bir rapor imzalaması için durumunu ayrıntılarıyla anlatmaya başlar Asuman: "Benim bir yavrum var, kızım Selin. Hayatta tek evladım. Başka olamadı. Selin ilk çocuğumdu, sonra bir şey oldu başka çocuğum olmadı. Yemedim yedirdim giymedim giydirdim, üniversiteye bile gitti.

Muhasebeci oldu. İşi var gücü var. Kocası var. Hayatı mahalle kızlarına benzemez. Kendi hayatını kurdu, kızımı ben büyüttüm. Temizliğe gittim zenginlerin evine. O zaman fal mal da yok. Kızımdan ter damladı bir kuru başıma. Dinle beni Doktor Sema. Kızımın da bir tane yavrusu vardı. Menekşe, iki aylık. İki aylık bir taş bebek. Bir gece ateşi çıktı hastaneye götürdük. Yatırdılar, iğne yaptılar. Sabaha varmadan öldü. Kızımın kollarında kaskatı kesilip öldü. Daha hayatının başlangıcında.” Deniz: “Yeter banane bütün bunlardan.” Zorluklarla büyüttüğü kızı Selin ve torunu Menekşe’nin akıbetini anlaması için Deniz’e hayatının ayrıntılarını anlatan Asuman, retoriğinde duygu unsurunu kullanmıştır. Deniz, Doktor Sema olmadığı için ve ilacın etkisiyle acı çekmekte ve Asuman’ın acı dolu öyküsünü dinleyememektedir. Bundan dolayı umursamaz bir tavır içine giren Deniz’i esas konuya getiren Asuman: “Dinle Doktor Sema hanım, Menekşe senin servisinde öldü.” Deniz: “Haberim yok benim.” Asuman: “Bal gibi de haberin var. Kadın doğum şeysi, sen o servisin şefi değil misin? Kızım tanıyor seni. Günler boyunca bu ne biçim doktor diye adını sayıkladı. Kahvene kattığım ilaç Menekşe’ye yapılan ilacın aynısı. Koskoca kadını nasıl süründüyor gördün. Ama sen kızım için rapor verdin. Annenin kusuru dedin. Bebeği havasız susuz bıraktı diye yazdın.” Doktor Sema’yı yalan rapor yazmak ve torununu verdiği yanlış ilaçla öldürmekle suçlayan Asuman, retoriğinde mantık unsurunu kullanmaktadır. Torunu Menekşe’ye yapılan ilacın aynısını Doktor Sema’ya vererek, hatasını anlamasını istemektedir. Burada Asuman, intikam almaya çalışmamaktadır. Kısasa kısas yoluyla torunu ve kızının durumunu anlatmak istemekte ve bozulmuş adaleti yerine getirmek için doğru bir rapor yazılmasını istemektedir.

Deniz: “Ben yazmadım.” Asuman: “Yazdın bak altında imzan var. Yazdın doktor Sema. Benim kızım yavrusunu havasız susuz bırakır mı? Zavallı. O annenin kusuru lafını kaldıramadı. Bir kutu hap içti. Neyse ki yetiştik de kurtardık. Sonra bunalıma girdi. Ne yiyor ne içiyor. Yok içmesine içiyor, her gün gizli gizli ne bulsa içiyor. İşini bıraktı, evini bıraktı, yanıma geldi. Kocasıyla konuşmuyor, hiç kimseyle konuşmuyor.” Raporun imzalanmasıyla hayatı mahvolan Selin’in durumunu anlattığı retoriğinde Asuman duygu unsurunu kullanmaktadır. Deniz: “Ben yazmadım.” Doğruyu söyleyen Deniz, olayla ilgisi olmadığını kanıtlamak istemektedir. Ancak bunu yapacak gücü ve imkanı bulamadığından hakkında söylenenleri sadece yalanlamakla kalmaktadır.

Asuman: “Kızımın hayatını mahvettin, şimdi oturup yeni bir rapor yazacaksın Sema hanım. Olayı anlatacaksın, altına da imzayı damgayı basacaksın.” Kızına attığı iftira

nedeniyle ilaçla uyuşturmuş olduğu doktor Sema'yı yeni bir rapor yazması için tehdit ederek cezalandırmakta ve adaleti yeniden sağlamaya çalışmaktadır. Deniz: "Ben Sema değilim. Bak kardeşim, ablacım hikayeni dinledim, çok üzüldüm. Başın sağolsun. Ama ben Sema değilim. Bak Sema bu kadın." Deniz kendini savunmak için duygu unsurunu kullandığı bir retorikle, Asuman'ın durumunu anladığını ancak kendisinin Sema olmadığını anlatmaya çalışır. Fotoğrafi gösterir. Deniz: "Benim adım Deniz. Benim söylediğimle hiç alakam yok. Ayrıca bak Sema, öyle yalan yere rapor mapor yazmaz. Sema namuslu bir kadın, ben tanıyorum. İsmi var, tanınan bir doktor. Herkes sever herkes sayar. Bir sürü yardım kampanyasına üye. Doğu'ya gider şey yapar, bedava bakar. Sema öyle cinayet minayet..." kendisinin Sema olmadığını, Sema'nın yalan rapor yazmayacağını anlatmak için Deniz, etik unsurunu kullandığı bir retorikle Asuman'ı ikna yoluna gitmektedir. Sema'nın iyi bir doktor olduğu, kendisinin de konuyla alakası olmadığını ne kadar tekrarlasa da Asuman inanmaz. Asuman: "Boşuna uğraşma Sema Hanım, bu raporu sen yazdın. Şimdi iyisi mi otur yenisini yaz." Deniz: "Ya manyak mısın sen be! Ben Sema değilim diyorum. Ya sen cahil dağlı kadının tekisin. Sen ne anlarsın o ilaçmış bu ilaçmış rapormuş mapormuş nereden biliyorsun?" ikna olmayan Asuman'ı hakaretle aşağılayan, cehaletini kanıt olarak gösteren Deniz'in bu saldırgan tavrı Asuman'ı yıldırmaz. Hayal ile gerçek arasında kaldığı bir dünyada, neyin hayal neyin gerçek olduğuna karar veremese de, Asuman Doktor Sema'nın yalan rapor yazdığı konusunda kendine göre kanıtları vardır. Asuman: "Gördüm." Deniz: "Ne gördün lan ne gördün? Hayal gördün anca. Kim söyledi, cinlerin mi söyledi? O rapor yalan! Sema katil değil! Bir bok gördüğün yok be senin, daha benim kim olduğumu göremedin. Gözünün içine baka baka ben Sema'yım dedim, sen de yedin." Cinlerin ona bazı şeyler gösterdiğini ve söylediğini filmin başında ifade etmiş olan Asuman'ın hayal gördüğünü söyleyen Deniz, daha kendi söylediği yalanı bile göremediğinden, diğer gördüğü her şeyin de yalan olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bunu anlatmak için, retorğinde mantık unsurunu kullanmıştır. Sema'ya atıldığını düşündüğü iftirayı Asuman'ı aşağılayarak cezalandıran Deniz, Sema'yı sonuna kadar korumaya çalışmaktadır.

Asuman: "O yalan raporu yazan sensin kendini kurtarmak için, hastaneyi kurtarmak için." Asuman hastneyi ve kendini kurtarmak için kızı hakkında yalan rapor yazdığını söyleyen Doktor Sema'yı suçlamaktadır. Deniz: "Delisin, paranoyaksın. Ben Sema değilim. Nasıl bir belaya bulaştığını bilmiyorsun, bu yaptığın var ya haneye tecavüz.

Hapislerde çürürsün. Çürürsün inşallah.” Tehditle karşılık veren Deniz, haneye tecavüzden bahseder, onu hakaretle cezalandırırken, hapisle de korkutarak cezanın şiddetini arttırmaktadır. Bağırtiları duyan kapıcı Mustafa kapıyı çalar ve kapı açılınca içeri girip olaya dâhil olur. Mustafa: “Ne oluyor öyle bağırtilar mağırtilar. Deniz hanım iyi misin? Deniz hanım ne oldu size? Naptın lan sen?” Asuman’ın kendisine silah doğrulttuğunu gören Mustafa olayın iç yüzünü ilk bakışta anlayamaz.

Mustafa: “Deniz hanım bu kim, noluyor ya?” Deniz: “Manyağın teki, beni Sema sanıyor.” Deniz retoriğinde hakaret ederek etik unsurunu kullanmıştır. Mustafa: “Sema hanım mı? Sen ne istiyon Sema hanımdan?” Asuman: “Sen Sema Hanım değilsen kimsin?” Asuman, ilaç içirdiği kişinin Doktor Sema olmadığını anlar. Deniz: “Benim adım Deniz dedim ya sana. Yani Sema o kadın. O kadın işte, o kadın Sema. Ben aradığın kadın değilim. Hani her şeyi görüyordun, hani her şeyi biliyordun. Her şeyi bilen cinler sana en önemli şeyi söylememişler.” Deniz, fotoğrafı göstererek kendisinin Doktor Sema olmadığını kanıtlar. Asuman: “Sen kimsin kapıcı mı?” Mustafa: “Sana ne be! Sen bir kere elin evinde silahla.” Mustafa, Asuman’ın elinde silahla eve girmesini kınar. Asuman: “Bu Doktor Sema değil, kesin.” Mustafa: “Ya sen ne istiyon Doktor Sema’dan. Senin ne işin olur Doktor Sema’yla?” Asuman’ın haline ve tavrına bakarak, elde ettiği izlenim sonucunda sosyal ve statüsel bir çıkarımda bulunan Mustafa, Asuman’ın Doktor Sema ile alakasını çözemez. Mustafa Asuman’ı engellemek için sandalyeyle vurmaya yeltenir, Asuman durdurur. Mustafa’nın silahla tehdit edip de kendilerini tutsak alan Asuman’ı durdurma girişimi sonuçsuz kalmıştır. Asuman: “O zaman oturup bekleyeceğiz, Sema hanım gelsin.” Deniz: “Sen başına ne aldın bilmiyorsun. Haneye tecavüz, rehin alma. Bundan sonra ömrün hapislerde geçecek.” Deniz, olanlardan dolayı çok öfkeli. Asuman’ı alacağı ceza ile tehdit etmeye devam etmektedir. Ancak bu Asuman’ın gözünü korkutmaz çünkü başka çaresi kalmamıştır.

Deniz: “Torunu Sema’ların hastanede ölmüş. Bayat iğne yaptılar falan diyor. Sema da annenin kusuru diye bir rapor imzalamış. Yalan rapor diyor, değıştirsın diyor. Öyle bir şeyler işte.” Sema hakkındaki yalan rapor iddiasını anlatan Deniz’in sözlerine karşı Mustafa savunmacı bir tavra girer. Mustafa: “Tövbe, tövbe. Yalan ne kelime ya. Sema hanım benim kızımın hayatını kurtardı. Ben herkese laf ettiririm, Sema hanıma laf ettirmem. Sema hanım öyle yalan lafın altına imzasını koymaz bir kere.” Sema’nın ahlaki değerlerinin yüksek oluşundan bahseden Mustafa retoriğinde etik unsurunu kullanmıştır.

Kendisi kızının hayatını kurtaran Sema hakkında kullandığı retorik de yine etik unsurudur. Asuman: “Bu sefer koydu.” Gerçeği söyleyen Asuman’ın gerçek hakkındaki sözlerini boşa çıkartmak isteyen Deniz, Asuman’ı fal ve cinler gibi hayali şeylere inanmakla suçlar. Kapıcı: “Sen nerden biliyon be?” Deniz: “Hanfendi falcı, cinleri var, böyle geliyorlar doğruyu söyleyip gidiyorlar.” Olayın gerçekte ilişkisi olmadığını, Asuman’ın dayandığı falı ön plana çıkararak kanıtlamaya çalışan Deniz, bu olayın anlamsızlığını vurgulamaya devam eder. Deniz: “Sosyete falcısı. Yememiş içmemiş, Sema’ya ulaşmanın bir yolunu bulmuş. Fal için randevuya geldi. Sema’nın acayipliği ya öyle, fala mala inanmaz. Hiç görmedim fal baktırdığını. Sabah acilde işi çıkınca unuttu herhalde bana söylemeyi.” Deniz Sema’nın fala inanmadığını, Asuman’ın inanmasının da saçma olduğunu mantık unsuruyla retorikine yansıtmıştır.

Mustafa: “Bir dakika şimdi sen rüyada görür gibi gördün he mi? Cinler minler söyledi. Sen de Sema hanımdan intikam almaya geldin he mi?” Olayların gerçekte hayal arasındaki bağlantısını çözmeye çalışan Mustafa, şaşkınlık içindedir. Bunun bir intikam olayı olduğunu zanneder. Asuman: “Ne intikamı. İntikam falan yok. Giden can geri gelir mi? Sema hanım yalan yere yazdığı raporu düzeltsin. Tek sitediğim bu.” Asuman torununun çoktan öldüğünü, yerine gelmeyeceğini mantık unsuruna dayalı bir retorikle anlatmış, amacının intikam almak olmadığı belirtmiştir. Mustafa: “Sema hanım yalan yanlış iş yapmaz. Cinlerin lafına kanıp böyle silahla ev basılır mı len? Allah’ın var mı? Allah’tan kork be!” Sema’nın doğru ve dürüst bir insan olduğuna inanan Mustafa, Asuman’ın cinlere kanıp da buraya gelmesini saçma bulur. Kendisini Allah ile korkutur. Bu aslında Asuman’ın hayallere kanmakla suçlanması ve hakiki ve mutlak güç olan Allah’tan korkuyla cezalandırılması anlamına gelmektedir. Mustafa retorikinde etik unsuruna dayalı bir savunma yapmıştır.

Asuman: “Allah baba benden vazgeçti. Çoktan. Ne yaptım bilmiyorum. Ne günah işledim haberim yok. Yalan söylemedim. Çalmadım etmedim. Temizliğimi yaptım. Namazı kıldım, kılardım. Oruç tutardım. Ama hep bana. Ceza üstüne ceza, imtihan üstüne imtihan. Kocamı yatalak etti. Torunumu cennete aldı. Kızımın aklını aldı. Herhalde bir bildiği vardır dedim. Alın yazım bu benim dedim. Ama artık korkacak bir şeyim kalmadı.” Asuman, bildiği doğruları yaptığını ama başına gelen her türlü belanın bir türlü bitmediğini, sürekli cezalandırıldığını bu nedenle inancının sarsıldığını belirtir. Asuman, işlediği suçların mutlak olarak cezalandırıldığına inandığı için de her imtihanı bir ceza

olarak görerek artık sabrını kaybetmiştir. Bu nedenle, sarsılan inancı doğrultusunda ibadet etmeyi de bırakmıştır. Mustafa: “Tövbe de, tövbe de kadın.” Söylediklerinin yanlış olduğuna ve bundan pişmanlık duyması gerektiğine inanan Mustafa, Asuman’ı tövbeye davet eder. Asuman: “Dedim, çok dedim. ‘Herhalde ben bir günah işledim bilemedim, tövbe estağfirullah’ dedim. Sonunda karanlıkta gölgelerden ses geldi. Derdimden bir tek karanlıklar anlıyormuş. Bende bari karanlıklara kulak vereyim dedim.” Allah’tan umudunu kesen Asuman’ın bozulan inancına karşılık Mustafa korkuya kapılır. Söylediklerinin saçmalığı karşısında, Asuman’ı aklını kaybetmekle mazur görüp, işlediği bu suçtan yol yakinken dönmesini öğütler. Mustafa için inancını kaybetmesi bir suçtur, aynı şekilde günahdır ve bundan ancak af dileyerek, diğer bir deyişle tövbe ederek kurtulabilir. Mustafa: “Tövbe ya Rabbi. Bacım, Allah aklını izanını kaybedene günah yazmaz. Sen iyice yazık... Hülyalara hayallere kapılmışsın. Bak daha zarar gören eden yok, yol yakinken bu işi bırak dedim ben yoksa...” Olayı akla mantığa uygun bir şekilde çözüp sonlandırmaya çalışan Mustafa’nın retoriğinde etik ve duygu unsuru kullanılmıştır. Mustafa Asuman’nın eksilen akıl melekeleri nedeniyle, onu suçlamak yerine retoriğinde ona acıma yoluna gider. Bu nedenle, bu retorikte etik ve duygu unsurlarının birlikte kullanıldığı söylenebilir.

Asuman: “Mannak noni, mannak noni. Nedir bilmiyorum. Bir kadın sesi var, mannak noni diye bağıyor.” Mustafa: “Allah’ıma kitabıma parçalarını seni kadın. Kimsin lan sen? Allah’ın belası!” Asuman, Mustafa’nın çocukken köyden tanıdığı bir delinin tekrarladığı anlamsız sözü tekrarlar. Bunu bilmesine imkân bulunmayan Asuman’dan Mustafa korkar. Olayın içine gerçekten cinlerin karıştığına inanmaya başlar. Bir yandan da Asuman’ın sandığı gibi sıradan biri olmadığını, özel biri olduğunu düşünmeye başlar. O sırada çalan cep telefonunu Asuman Mustafa’nın elinden alır ve silahla herkesi geri yerine oturtur. Ancak Mustafa’nın kafası karışmıştır. Asuman’ın kendi çocukluğu hakkındaki bu sırrı bilmesine imkân yoktur. Bu nedenle sorar Mustafa: “Sen bizim köyden misin?” Asuman: “İstanbul’luyuz biz.” Mustafa: “Bizim köyden birini mi tanıyon?” Olayın ne kendi köyüyle ne de köyünden bir tanıdıkla alakası olmadığını anlayan Mustafa kilitli kaldığı kilerde geçmiş günleri hatırlar, bunalır ve kilerden çıkmak ister. Asuman’ın gizli güçleri olduğunu sandığından, polisi çağırabileceği alarmin yanından geçmesine rağmen korkup basamaz.

Asuman: “Benim seninle derdim yok Deniz Hanım. Baştan Doktor Sema’yım demeseydin, bunlar gelmeyecekti başına.” Gerçekte derdinin kendi şahsıyla ilgili olmadığını söyleyen Deniz için, Asuman’ın suçu maksadını aşmaktadır, bu nedenle onu suçlamaya devam etmektedir. Deniz: “Ya bir de kusura bakma diyor ya. Gerçekten yemiş kafayı.” Asuman: “Başka çarem kalmadı. Gazetelere gittim olmadı. Kanalları aradım. Seda Sayan’ı bile aradım konuşturmadılar. Avukatla konuşayım dedim, ‘bu hastaneyle baş edemeyiz, çok iyi avukatları var, çok büyük hastane’ dedi. Ben zaten oraya gitmeyecektim, bizim damat istedi. Özelin en iyisi dedi, sigortaları şeymiş. Ben bir yıldır Doktor Sema’nın peşindeyim. Hastanenin kapısından sokmuyorlar beni artık. Fal işi olmasa giremezdim buraya. Sonunda Güler hanımı buldum da..” Kızını kurtarmak ve adaleti sağlamak için her türlü yolu denediğini belirten Asuman, çaresiz kaldığı için bu yola başvurduğunu anlatarak kendini savunur. Deniz: “Allah belasını versin o Güler’in. Ya ben anlamıyorum ya koca kadın. İşin var gücün var, ilişkin var, sağlıklısın, mutlusun, zenginsin, daha ne falı. Kendi saçmalığı yetmiyor bir de bize yolluyor. Biz de dinleyelim bu kocakarı saçmalıklarını diye.” Başına bu belanın gelmesine neden olduğu için arkadaşı Güler’i suçlayan Deniz, retoriğinde mantık unsurunu kullanmıştır. Mustafa: “Deniz hanım, ablanın cinleri doğru söylüyor galiba. Saçmalık falan değil, bir bildiği var. Mannak noni konuşuyor işte.” Asuman’ın söylediği hiçbir şeye inanmayan ve her yaptığına suç bulan Deniz’den farklı olarak Mustafa, Asuman’dan duyduğu ‘mannak noni’ sözü nedeniyle asuman’ın haklı olduğuna kanaat etmiştir. Asuman Mustafa’yı hassas noktasından vurmuştur. Mustafa: “Abla ben küçükken bizim köyde deli bir karı vardı, kadın vardı. Ama benim anam yaşımda falandı yani. Bu böyle dağ başında mannak noni diye geziyordu. Ama başka kelime yok. Bildiğin bebekler gibi tekrar ediyordu. Ama Allah için çok güzel kadındı. Yani köyde öyle güzel kadın yoktu, böyle uzun, ince. Taş yani. Yani bildiğin düz deliydi ama çok güzel kadındı... Demin bana baktı ve mannak noni dedi, demedin mi güzel ablam? Deliricem güzel ablam, mübarek ablam. Nereden biliyon sen mannak noniyi ya?” Kendisi için olayın önemini anlatmaya çalışan Mustafa, Deniz’i ikna edemez. Deniz Mustafa gibi, doğaüstü olaylara inanmıyordur. Bu nedenle Mustafa’nın duygu unsurunu kullandığı retoriği Deniz üzerinde etki yapmamıştır. Deniz: “Nereden bilicek, deliler birbirini bilir. Sizin köyden biri bahsetmiştir.” Mustafa’nın inandığı doğaüstü güçlere inanmaya Deniz, retoriğinde mantık unsurunu kullanmıştır. Sadece kendisinin çektiği acı ve silahla tutsak alınması yönünden bakar olaya. Bencilce bir mantıkla baktığı bu olaydan aynı şekilde bencilce bir çözüm beklemektedir.

Sema içtiği ilacın etkisiyle uykuya dalar. Rüyasında evdedir, uyuyordur. Ne Asuman vardır ne de kapıcı Mustafa. Sema gelir, bir sandviç hazırlamak için mutfığa girer. Bu sırada Deniz, gördüğü rüyayı anlatır. Film gerçekliğini rüya sanan Deniz, rüyasında gerçek olayları birbir Sema'ya anlatır. Bundan dolayı şaşırان Sema, Deniz'in bilinçaltının ilginç şeylerle dolu olduğunu söyler. Rüyasında telefonunu aradığını ve telefonunun kapalı olduğunu söyleyen Sema'ya karşılık, Deniz gerçekte akvaryuma atılan telefonun dışarıda olduğunu görünce, bu gördüğünü bir rüya olduğunu anlar ve Asuman tarafından gerçekten uyandırılır.

Deniz: “Sema gelince ne olacak? Sana yalan rapor imzalamayı kabul edecek mi?” Asuman'a inanmayan Deniz, Sema'yı savunmaı devam etmektedir. Retoriğini etik unsuruna dayandırmıştır. Asuman: “Bu Sema senin neyin oluyor?” Deniz: “Cinlerine sorsana biliyorlardır. Her şeyi biliyorlar nasıl olsa.” Asuman'ın gaptten haber aldığına inanmayan Deniz, Asuman'la alay etmeye devam eder. Asuman: “Akraban mı? Neyin oluyor?” Deniz: “Herşeyim, her şeyim o benim. Ev arkadaşım, hayat arkadaşım, eşim, dostum, karım, kocam, canım, ciğerim, kızım, oğlum, kardeşim, kedim, kuşum, çiçeğim, her şeyim. Anladın mı? Anlamadın di mi? Nasıl anlayacaksın? Senin dünyanda böyle bir şey yok. Bir kadın bir kadının her şeyi olmuş. Anlayamazsın. Havsalan almaz. O görmediğin denizyıldızı gibi. Sema benim denizyıldızım. Anladın mı, tatmin oldun mu? Bak Sema benim her şeyim, onu korumak için elimden ne gelirse yaparım. Şimdi o gelmeden sktir git bu evden.” Sema ile olan lezbiyen ikişkisini agresiflikle Asuman'a ilan eden Deniz, retoriğini duygu unsuru ile kurmuştur. Asuman'ın işlediğı suçlara karşılık cezalandırmak için ona hakaret etmeye devam etmektedir. Asuman: “Ağzını bozmaya ne gerek var, Deniz hanım. İnsan gibi konuşuyorduk şurada.” Deniz ile bir derdi olmayan Asuman Deniz'in hakaretlerini gereksiz bulur.

Deniz: “İnsan gibi. Elinde tabanca insan gibi konuşuyormuş hanımefendi. Ne anlıyorsun be? Sen ne anlıyorsun insanlıktan. Senin dünya şu kadar. Ev, temizlik, çocuk, işte koca, yemek, bulaşık. O onu mu dedi, bu bunu mu dedi. Günah mı değil mi? İmamın karısı ne dedi? Allah baba senden vazgeçti mi? Yok pilavın altı yandı mı? Cinlerin sana mesela hava durumunu falan bildirseler ya. Mesela İstanbul'daki bir sonraki deprem ne zaman olacak? Ufukta ekonomik bir kriz var mı?” Deniz Asuman'ın hayatını ve hayat görüşünü aşağı ve basit bulur. Bundan dolayı Asuman'ın değerlerini hiçe saydığı konuşmasında etik unsurunu kullanan bir retorik seçmiştir. Asuman: “Sus artık.” Deniz:

“Susmazsam ne olacak? Bizi şimdi burada vursan nasıl pisi pisine ölüürüz. Saçma ölüm budur... Gazetelere şu kadar haber oluruz. Falcı dehşeti. Genç sanatçının acı sonu. Genç oyuncu adayının. Haberin köşesinde benim şöyle bir resmim. Mustafa’nın nüfus kâğıdından alınma resmi. Senin resmin yok.” Burada Asuman’ın elindeki silahla ölmenin, anlamsız bir ölüm olacağını, gazetelerin bile bu ani ölümleri anlamsız bulduğu için haber yapabileceğini anlatırken, duygu unsurunu kullandığı bir retorikle yaşadıkları olayın dehşetini ve anlamsızlığını ön plana koymaya çalışır. Ancak konuşması, Asuman’ın acılarını hatırlamasına neden olur. Asuman: “Resim mi görmek istiyorsun? Bak bu Menekşe, bu da kızım. Menekşe ölmeden çekilmişti. Mutluydu o zamanlar. Bir buçuk yılda bütün saçları ağardı. Her gün içiyor. Her tarafı şişti. Elimde son hali olsaydı da gösterseydim. Suratı kırmızı kırmızı şiş. Görsen miden bulanır.” Deniz’in suçlamalarına karşılık Asuman, kızı ve torunu ile ilgili trajediyi yeniden anlatır. Başka ayrıntılarına değindiği bu trajediyi aktarmakta duygu unsuruna dayalı bir retorik kullanmıştır. Hatta elinde resim olmasını ve bunu Deniz’e göstererek de kanıtlamayı istemektedir ancak sadece kızı ve torununun eski fotoğraflarını gösterebilmiştir. Bu nedenle, duygu ve mantık unsurunun retorğinde birlikte kullanıldığı söylenebilir.

Karakterlerin meraklı bekleyişleri daha fazla uzun sürmez ve Sema gelir. Sema: “Ne oluyor burada?” Sema’nın hemen polise giderek olayı çözeceğini sanan Deniz: “Buraya kadar. Artık derdini polise anlatırsın.” Sema olayı öğrenmeden polise gitmek istemez. Kapıcı: “Abla ben aşağıya ineyim, yapacak bir sürü...” Sema: “Biraz bekle. Bekle. Hanımefendiyle işimizi nasıl halledeceğiz bir karar verelim.” Sema, Deniz ve Mustafa’nın beklemediği bir tepki verir. Asuman: “Sema Hanım bana raporumu ver. Ben giderim. Bir daha da yüzümü görmezsiniz.” Durumu sakince halledip gitmek isteyen Asuman, Sema’yı gördüğünde herhangi bir suçlama veya hakarete bulunmaz. Deniz: “İşimizi halledelim derken? Ya biz neyi hallediyoruz ki, polisi arayalım gelsinler götürsünler.” Suçlunun Asuman olduğu konusunda kesin karara varmış olan Deniz, olayın iç yüzünü bilmediği için Sema’nın davranışlarının sebeplerini çözemez. Bu nedenle hemen polisi arama konusunda ısrarcı olur. Sema: “Ne polisi?” Deniz: “Polis, bildiğimiz polis.” Sema: “Polislik bir iş yok canım.” Deniz: “Polisi aramayacak mıyız?” Sema: “Bir sakın ol Allah aşkına Deniz. Hanımefendinin işi makul bir yoldan çözebiliriz.” Deniz: “Makul yol mu?” Sema: “Makul yol!” Sema için makul yol, polisleri işe karıştırmadan Asuman’ın isteğini kendine zarar gelmeyecek şekilde çözmektir.

Asuman'ın sorununu büyütmeden, kimseye bir zarar gelmeden rüşvet, hediye veya başka bir ödül ile Asuman'ı susturma ve bu acıyı görünüşte dindirme çabasına verilen addır, bu makul yol. Aslında suçu başka bir suçla örtme çabasıdır. Bu suç sadece ahlaki olarak değil, ceza hukuku tarafından da suç sayılan bir suçtur: bir bebeğin ölümüne sebebiyet verdiği halde suçu başkasına atmak ve olayın örtbas edilmesi için rüşvet vermek. Hem ahlaki hem de hukuki olarak suç olan rüşvet, Sema'ya göre torununun ölümünü karşılamakta yeterlidir. Sema'ya göre bir hata olmuştur ancak Asuman'a göre bu olay bir cinayettir ve o rapora imzasını atan Sema da bir katildir.

Deniz: “Ya kadın evimize yalan söyleyerek girdi. Beni ilaçla uyuşturdu ayaklarım tutmaz oldu.” Deniz Asuman'ın yalan söyleyerek evlerine girmesini suç saymakta ve bunu etik unsurunu kullandığı retorikleriyle belirtmektedir. Sema: “Ama ayaklandın geçti.” Sema olayın geçip bittiğini hatırlatarak savunmaya geçer. Deniz: “Sema, kadın silahla esir aldı bizi. Ya bak Mustafa şahit.” Silahla tutulmalarının bir suç olduğunu söylediği retorikinde yine etik unsurunu kullanmıştır. Sema: “Oyuncak, oyuncak silah o.” Kapıcı: “Ama anlayamıyorsun ki abla ilk başta.” Sema: “Sen şimdi yarım gün oyuncak bir silahın karşısında durduk deyip, güldürmek mi istiyorsun polisleri?” Olayı parodize ederek hafifletmeye ve bir suç görünümünden çıkarmaya çalışan Sema, herkesi idare ederek, orta bir yol bulma çabasıdadır.

Sema: “Asuman Hanım bakın bu yaptığınız çok ciddi bir suç. Ama ben sizi şikâyet etmeyeceğim. Hem itirazınız vardı da siz neden bana gelmediniz?” Evine yalanla girip Mustafa ve Deniz'i tehdit etmesini ve tutsak almasını hatırlatarak, yaptığının ciddi bir suç olduğunu anlatmakta kullandığı retorikte etik unsuru bulunmaktadır. Asuman: “Gelmek istedik. Ben ayrı kızımın kocası ayrı. Telefonlarımıza çıkmadın. Bizi hastaneden attı senin adamların. Sonra da kapıdan içeri sokmadılar.” Sema: “Bakın, siz şimdi eve gidin. Bana yarın kızınızı yollayın.” Olayı gizlemek için Asuman'ı affetme bahanesiyle susturan Sema, olayın esas mağduru ile görüşmek ister. Asuman: “Kızım gelemmez. Herkesten korkuyor. Evden çıkmıyor. Yemeklerini kusuyor. Benimle bile konuşmak istemiyor.” Asuman'ın kızı Sema'nın sandığından çok daha kötü durumdadır. Sema olayın vehametini anlayamamıştır. Asuman retorikinde duygu unsurunu kullanmıştır.

Sema: “Asuman Hanım, kızınız bana gelsin. Konuşup halledeceğim. Gerekirse psikolog arkadaşım var. Ücretsiz görüşme de ayarlarım. Siz bana güvenin.” Sema, suçunu örtbas etmeye çalışmaktadır. Bu nedenle Asuman'ın kızıyla konuşup ona para teklif

ederek susturmayı denemekte ve geçirdiği depresyon için de ücretsiz psikolog terapisi önermektedir. Deniz, Sema'nın yaptıklarından memnun değildir. Bu nedenle kendisiyle konuşmak ister. Sema: "Söyle ne söyleyeceksen burada söyle. Hanımefendi ile Mustafa'dan gizli bir olayımız yok bizim." Sema olayı ele aldığını, varsa bir hata düzeltmek için elinden geleni yapacağını göstermek için gizli saklı konuşmalardan kaçınır. Deniz: "Sen niye bu kadını ikna etmeye çalışıyorsun?" Deniz suçlu gördüğü Asuman'a yapılan ikna girişimlerini anlamsız bulmuştur. Sema: "Ben kimseyi ikna etmeye çalışmıyorum." Deniz'in sözlerini yalanlayan Sema, Deniz'le aynı fikirde değildir. Deniz: "Ya niye uğraşıyorsun, gelsinler götürsünler, derdini karakolda anlatsın." Sema: "İş büyümeden çözmeye çalışıyorum" Deniz: "İş büyüdü zaten. İş şu anda çok büyük. Anlamıyorum ki, ... korktuğun çekindiğin bir şey mi var?" Cevapsız kalan Sema'ya baktığında Deniz, Asuman'ın haklı olduğunu ve Sema'nın gerçekten yalan bir rapor imzalamış olabileceğini fark eder. Deniz: "Bu rapor gerçek değil mi? Yani orada yazanlar doğru. Altında imzan var. Bu rapor yalan mı? Gerçekten hastanede bir bebek öldü ve sen yalan rapor mu imzaladın? İmzalamadın değil mi? Ya imzalamadım de, Allah aşkına. Yalan söylüyor de! Sen beni tanımıyor musun de! Ne olur Sema! İnanmıyorum." Deniz Sema'nın yalan rapor imzaladığını anlar, ama retoriğinde kullandığı duygu unsurundan da görüldüğü üzere bu olaya duygusal baktığından bu suçu ona yakıştırmamaktadır. Yalan raporun altına imzasını atacak bir insan olmadığına inanan Sema'nın Denize yaptığı açıklama, Sema'nın hayat görüşü, suçlar ve cezalar hakkındaki fikirlerini gözler önüne sermektedir.

Sema: "İnanç meselesi değil bu... Deniz ne olur yapma! Anlamaya çalış. Hayat, dünyanın işleyişi." Yaptığı işin bir suç değil, hayatın işleyişi olduğunu, hayatta kalmak için böyle davranmanın gerekliliği üzerine eğilen Sema'ya Deniz yaptığına hiçbir şekilde haklı bir tarafı olamayacağını ifade eder. Deniz: "Ben hayatı anlamıyorum, oraya mı gelecek? Bir bebek senin çalıştığın serviste ölmüş. Annenin kusuru diye rapor yazılmış ve sen imzalıyorsun. Annenin hayatı mahvoluyor ve dünya böyle işliyor. Ben mi anlamıyorum? Seninle beş sene geçti. Benden bile, en sevdiğinden en yakınından... ben mi anlamıyorum?" retoriğinde etik ve duygu unsurunu bir arada kullanan Deniz, Sema'nın işlediği suçu kesinlikle kabul etmek istememektedir. Deniz'e göre ölen bir bebek için yazılan yalan raporu, meşru göstermenin hiçbir yolu yoktur. Yalan rapor bir iftiradır ve bebeğin ölümü de doğum servisinde gerçekleşmiş bir cinayet.

Sema: “Evet anlamıyorsun canım. Dünya böyle işliyor. Anlayamıyorsun çünkü sen bunları düşünmedin hayatında. Çünkü senin dünyanın şu kadar, şu kadarcık. O dünyada ben varım, aşk var, sevgi, çiçekler, böcekler, ailen var belki. Sevgili annen, baban. Solcu emekli öğretmenler, idealistler, kediler, başka ufak yumuşak mahlûklar, sümerce, çivi yazısı, hammurabi, oyuncu olma hayallerin var sonra, iki tane özel kurs, üç tane oyunda yan roller, çay, kahve, güzel şarap. Senin dünyanın bu. Cici kız dünyası.” Sema-Deniz çiftinde sorumlulukları üstlendiği için bir benzetme ile Sema’nın Butch-Femme ikilisinin Butch (Erkeksi) taraf Deniz’in ise Femme (kadınsı) taraf olduğu söylenebilir. Bu nedenle bu ikilinin sorumlulukları üstlenen taraf olan Sema, Deniz’i hayal dünyasında yaşamakla, hayatı ciddiyetten uzak yaşamakla, cici kız olmakla diğer bir deyişle dişil olmakla suçlar. Sema için hayatın gerçekleri acımasızdır. Bu iki kadın karakterin konuşması sırasında, Sema’nın toplumsal cinsiyet değerlerine göre yaptığı değerlendirmenin, heteroseksist bir çiftin tartışmasına benzemesi, heteroseksist anlayışlı eşcinsel gbir ilişki sürdürüklerine işaret etmektedir. Sema: “Bu ev nasıl dönüyor bilmezsin sen! Tatillere nasıl gidiyor, Londra’ya New York’a nasıl uçuyoruz biz? Aklın ermiyor hesaplara. Yediğimiz yemekleri, gittiğimiz spor salonu ya da yüzme havuzunu kim ödüyor? Nasıl ödüyor? Hiç kendi paranı kazandın mı sen? Başkalarının hayatları, onların sorumlulukları bindi mi senin omzuna?” Kendi hayatını kazanmayan Deniz’in, hayat mücadelesi vermediği için, hayatı tanımamakla suçlanması, Deniz’in varoşlarda yaşayan Asuman’ı aşağılayıp suçladığı konuşması ile benzerlikler içerir. Deniz Asuman’ı kültür anlayışındaki eksiklikler nedeniyle suçlarken, Sema Deniz’i kendi hayatını idame ettirmekten yoksun ve hayat hakkında bilgisiz olmakla suçlar. Sema retoriğinde mantık unsurunu kullanmıştır.

Sema: “Sen benim emrimde kaç kişi var, kaç kişi ekmek yiyor sadece o servisten biliyor musun? Üstümde kaç kişi var? Ben kimlere ne raporlar vermek zorundayım, ne ecel terleri döküyorum! Sen bunu biliyor musun ha? Kaç kişinin yerimde gözü var? Kaç tane kurt sıraya girmiş, böyle zayıf bir anımda kısıtıp boğuvermek için bekliyorlar.” Piyasadaki acımasız rekabet, yönetici olarak serviste çalışanların her birinin işinden duyulan sorumluluk gibi mantık unsurlarını retoriğinde kullanan Sema, hayatın gerçekleri diye adlandırdığı bütün değerlerini kapitalist sistemin acımasızlığından alınmıştır. Sema: “Bu kadın savcılığa gidip suç duyurusunda bulunsa, bu bebek olayı televizyona ya da gazeteye çıksa bize neler olur sen bunu düşünebiliyor musun ha? Sen bir insanın hayatı

boyunca biriktirdiği her şey, bütün eğitimi, kariyeri, tecrübesi her şeyi, böyle bir anda, bir saatte böyle, bir anda nasıl harcanabilir, sen bunu düşünebilir misin? Sen bunu bilemezsin. Çünkü senin böyle bir eğitimin yok. Senin böyle bir kariyerin, senin böyle bir tecrüben yok. Senin kaybedecek bir şeyin yok.” Eğitimi, kariyerini, tecrübesini öne sürerek aşağıladığı Deniz’e karşı Sema yine mantık unsurunu kullanarak retorikğine devam etmiştir. Sema için eğitimsiz, tecrübesiz olmak, kariyer sahibi bir insan olmamak çok büyük bir eksiklikler. Bunlara sahip olmayan Deniz’e bu nedenle yüklenmektedir.

Sema: “Bazen doğru olan yanlıştır. Bazen daha büyük kötülükler olmasın diye, küçük kötülükler izin verilir. Evet, bir bebek ölür bazen. Kaza, kader veya alın yazısı olabilir. Ardından bazılarının hayatı yanar, bazıları kendilerini kurtarır. Doğa böyle işliyor. Gücün kadar varsın. Talep ettiğin kadar varsın. Ama sen bunu anlayamazsın. Sen romantiksin. Senin romantik olma imkânın var. Cebinde harçlığın var, sana bakan, seni seven eden birileri var. Sen böyle aklın bir karış havalarda hercailik et. Otuz yaşında çocuk gibi hayal dünyasında yaşa. Hiç büyüme. Büyüme hatta benim kılığıma gir, Sema ol, rezil et beni. Her şeyi, her şeyi bir anda böyle çöpe at.” Sema’nın içine kapitalist mantık işlemiştir. “Gücün kadar varsın. Talep ettiğin kadar varsın” sözü, Sema’nın yaşam felsefesini özetlemektedir. Güçlü olmak, talepkar olmak yine kapitalist mantık tarafından olumlu görünen değerlerdir. Romantik olma şansına sahip olan Deniz’i, maddi hayatın sorumluluklarından kaçmakla suçlar. Bir başka yönden, bu lüksü Deniz’e kendisinin sağladığını hatırlatır. Çalıştığı hastanede yönetici olan Sema, kendini sadece hastanede değil, evin sorumluluklarını da yüklenen kişi olarak görür. Sema hastanenin prestijini, çalışanların hayatını, parayı ve üzerindeki sorumlulukları, bir bebeğin hayatından üstün görür. Sema’nın düştüğü ahlaki çıkmaz buradadır. Mustafa, Asuman ve Deniz’e karşı Sema’nın tek savunusu maddi hayattaki sorumluluklardır. Yükümlülüklerdeki ahlak anlayışı ile toplumsal ahlak anlayışının çatışmasına bir örnek oluşturan bu retorik, Sema’nın kapitalist bir erkeğin bakış açısını, bir kadın olmasına rağmen benimsediğini gösterirken, mantık unsurunun kullanımıyla retorik oluşturulmuştur.

Yükselmekte olan tabakanın insanları kendi içlerinde, üstün ve sömürgeleştirici üst tabakayı örnek alan bir ‘üst-ben’ geliştirirler. Ama yükselmekte olanların görünüşte üst tabakayı model olarak oluşturulmuş bu üst-ben’i, yakından bakıldığında, pek çok bakımdan model aldığı örnekten farklıdır. Daha dengesizdir ve sıklıkla olağanüstü ölçüde daha katı ve amansızdır. Bireysel yükselişin gerektirdiği muazzam gerilimi hiçbir zaman

gizlemez; hele aşağıdan olduğu kadar yukarıdan da gelen sürekli tehdidi, bireysel olarak yükselenlerin tüm yönlerden maruz kaldığı çapraz ateşi hiç gizlemez. (Elias, 2004, s. 400)

Norbert Elias (2004) Uygarlık Süreci isimli kitabında, kapitalist yükseliş içinde olan tabakalardaki insanların geliştirdiği üst-benin sorunlu oluşuna yaptığı vurguda, bu yeni üst-benin daha dengesiz ve katı olduğundan bahsetmektedir. Kendisinden aşağı tabakadan ve üstten gelen gerilim nedeniyle, bulunduğu yeri sürekli savunmaya girişen bu yeni yükselen tabakanın insanları için, bir an önce bulunduğu konumda sabitlenme isteği oluşur. Çünkü aşağı düşme tehlikesi devam ettiği sürece gerilim artacak ve gerilim nedeniyle kişi özgül bir aşağılık duygusu geliştirecektir. Sürekli olarak hissettiği gerilim, çevresindeki herkesi (buna en sevdikleri dâhil) düşman olarak algılamasına sebep olur. Sema'ya göre bulunduğu konum, hastanesinde bir bebeğin ölmesine rağmen sarsılmamalıdır. Sema bütün bir hayatını bu konuma ulaşmakta harcamış ve herhangi bir tehditin bütün hayatını tehlikeye atmasından korkmaktadır. Ahlaki değerleri sahip olduğu güç ve iktidar nedeniyle değişen Sema, çevresinin tanıdığından çok farklı biri olmuştur.

Deniz: “Sen Sema değilsin. Sema o...” Sema: “Bana ahlak dersi verme. Bu gerçek hayat. Aç gözlerini de bak.” Deniz: “Sema o imzayı atmaz. Ben Sema'yı çok iyi tanıyorum. Sema kimseye yalan söylemez. Hele bana hiç söylemez. Benim eşim o. Hayatıma anlam katan tek şey. Sema kimseden korkmaz. Ama bu, Sema değil. Sen Sema değilsin. Çıldırmışsın sen. Gerçek hayat. Gerçek mercek değil. Tam bir kâbus.” Deniz, tanıdığı Sema'nın böyle biri olamayacağını vurgular. Tanıdığı Sema dürüst, korkusuz ve güzel ahlaklı biridir. Kariyerini kaybetmeme uğruna bir bebeğin ölümüne sebep olduktan sonra bunu gizleyecek kadar vicdansız değildir. Deniz, Sema'nın söylediklerine inanamaz. Ancak Sema olayı çok farklı algılamaktadır. Deniz'in duygu unsurunu kullandığı retorikini, agresiflikle ‘bir ahlak dersi’ olarak nitelendirir. Sema retorğinde mantık unsurunu kullanmıştır. Gerçek hayat Sema için, maddiyat, faturalar, kariyer, yükselmek için rekabet etmek ve hırslı bir tüketim süreci vs.'dir. Deniz'in hayatında bunların hiçbirine yer yoktur. Bu nedenle, Deniz bu tartışmadan sonra kendini kaybeder ve ev haliyle dışarı çıkar gider. Deniz'in bildiği tüm değerler, hayata dair doğru bildiği ne varsa hepsi başına yıkılmıştır.

“Ancak erkekleşen kadın böyle bir yardıma ihtiyaç duymaz, çünkü erkekleşen kadın egoistleşen kadındır. Kadın kadın kaldıkça desteksiz yapamaz. Hayatı anlamak, kendine bir plan çizmek, bu planı gerçekleştirmek için de desteğe ihtiyacı vardır kadının.

Öncelikle hedeflerinin gerçekten var olması, elle tutulup gözle görülmesi, ölçüye gelmesi yani akıllıca ve çıkarlarına uygun olması gerekir.” (Meriç, 2006, s. 532) Kadının erkekleşmesinin, kendi hayatının sorumluluklarını eline alması ve bir başkasına ihtiyaç duymaması anlamına geldiğini ifade eden Cemil Meriç, bunun için kendine ait bir planı olması gerektiğinden bahseder. Sema karakteri, kendi hayatının sorumluluklarını eline almıştır. Bir başkasına ihtiyaç duymadığı gibi kendisine ihtiyaç duyan Deniz’e bakmaktadır. Geleceğe ulaşmak istediği bir planı, gelecekte bir beklentisi bulunmaktadır. Bu nedenle, bu planın gerçekleşmesi için her şeyi göze almaktadır. Bu bir bebeğin ölümüyle ilgili yalan bir rapor imzalamak bile olsa, hatta bir zamanlar sahip olduğu ahlaki değerleri hiçe saymak şeklinde bile olsa, Sema için yapılması gereken bir şeydir. Sema’nın geliştirdiği egoizmin, onun erkekleşmesine sebep olduğunu görmek mümkündür. Hedeflerine varmak için yaptığı eylemlerin yanlışlığı ya da doğruluğu değil, ne kazandırdığı önemlidir. Sema’nın ‘Doğru bazen yanlıştır’ sözüyle kastetmek istediği tam olarak budur. Toplumsal cinsiyetin heteroseksist bir erkeğe yüklediği değerler Sema ve Deniz’in lezbiyen ilişkisi içinde yeniden üretilmiştir.

Sema: “Size bir teklifim var. Sana ailenin zararını telafi etmek için, 10 bin lira... On bin dolar vericem. Sana da bugün burada gördüğün her şeyi unutman için beş bin lira.” Deniz’in gitmesi Sema’yı bu durumu kurtarmak için çabalamaya devam etmesine engel olmaz. Sema, rüşvet teklifiyle burada yaşanan olayları ve hastane raporunun üzerini kapatmaya çalışmaktadır. Bu retoriğinde mantık unsurunu kullanmıştır. Mustafa: “Bir saniye Sema hanım pardon. Abla sana el kaldırdım canını yaktım, kusura bakma ama sen de çok üstüme geldin benim. Çok sıkıştırdın abla sen beni. Bende ayrı deli tabi. Patlayınca öyle olur işte. Yani kusura bakma tamam mı? Bu bir. İkincisi, bak paraya her zaman ihtiyaç var, hep olur. Ama bizde de vicdan var be abla.” Mustafa, olay içinde kimin suçlu kimin suçsuz olduğuna karar vermiştir. Bu nedenle, Sema’nın para teklifini kabul etmez. Bunu vicdanını öne sürerek yapan Mustafa’nın retoriği etik unsurlar üzerine kurulmuştur.

Sema: “Ne demek şimdi bu?” Mustafa: “Hiç, öyle eski bir kelime” diyerek çıkarken alarına basarak polisi çağırır. Sema, alarmin şifresini nerden bildiğini şaşkınlıkla sorar, Mustafa’nın cevabı trajikomiktir: “Mannak noni söyledi.” Film, vicdan kelimesine iki türlü vurgu yapılmasını sağlayan bu sahnesinde, ilk Sema’nın vicdanından habersiz oluşu, ikinci Mustafa’nın para teklifini kabul edip etmediğini anlamaması olarak iki farklı anlam üretmektedir. Mustafa, kendi halk diliyle, vicdanını seçtiğini ve Sema’ya değil, kızıyla beraber mağdur olan Asuman’a inandığını ifade etmektedir. Ayrıca, Mustafa

Sema için vicdanın çok eskilerde kaldığını belirtmekte ve Sema'yı vicdansızlıkla suçlamaktadır. Bunu dolaylı yoldan yaparak vicdan için “eski bir kelime” demiştir. Adaletin tesisi ve vicdanların söylediğinin gerçekleşmesi için Mustafa polis alarmına basarak polisleri çağırır ama Asuman'ı değil, Sema'yı tutuklamaları için. Para ve vicdan arasında bir seçim yapılmasını isteyen Sema, vicdanı seçen Mustafa'nın polisi çağırmasıyla, kaybetmekten korktuğu her şeyi kaybetme yoluna girmiştir.

4.3.4. Nar Filmi Genel Retorik Çözümlemesi

Vicdan ve adalet duygusunun tartışılmasını sağlayan filmi, ahlaki değerlerin kapitalist sistemin değerleri ile çatışmasına bir örnek oluşturmaktadır. İnsanlığın genel olarak, masumiyete duyduğu olumlu ve korumacı duyguların kırıldığı bir noktaya ‘bir bebek ölümüne’ şahitlik yapan filmin, sorduğu en büyük sorulardan bir tanesi; “bir bebeğin hayatı para ve kariyerdan değersiz olabilir mi?” Ne yazık ki, para ve kariyerin bir bebeğin hayatından daha değerli olduğunu söyleyen Sema karakteri, kapitalizmin acımasız ve tabiri uygunsuz ahlaksız yüzünü canlandırmaktadır.

İnsanlığın var olabilmesi için gerekli olan ahlaki değerlerin kişiye göre değişebilirliği, tartışılabilirliği, ahlakın mekâna veya zamana göre değişebilirliği mümkün olabilecek bir durumdur. Ancak insan hayatını, özellikle de masum bir bebeğin hayatını hiçe saymak, insani değerlerin tamamen kaybedildiğini göstermektedir. Mağduriyetini ifade etmeye çalışan Asuman'ın, adaleti tekrar tesis etmek, psikolojik dengesi bozulan kızını tekrar hayata döndürmek için, kısasa kısas ilkesinden yola çıkarak Doktor Sema sandığı Deniz'e, torununa yapılan ilacın aynısını içirmesi ne yazık ki beklediği etkiyi yapmaz. Kendisini suçlu gören Deniz ve Mustafa'ya karşılık hem mantık, hem etik hem de duygu unsurunu kullanarak, farklı birçok konuşmalarla halini ifade etmeye çalışmıştır. Ancak Doktor Sema gelip, kariyerini ve hastane çalışanlarının ekmeğini kaybetmemesi için yalan raporu imzaladığını itiraf ettiğinde, Asuman'ın mağduriyeti kanıtlanır. Sema'nın mantık ve etik unsuruna dayanan retorik, gelişmiş kapitalist mantığın, insanların karakterleri ile birlikte insani değerlerini de aşındırdığını kanıtlamaktadır.

Deniz ve Mustafa için bu gerçek, şok edicidir. Tanıdıkları Doktor Sema, dürüst, doğru, doğruyu yapmak için kimseden çekinmeyen, yardımsever ve fedakâr biridir. Ancak, bir duygu patlaması olarak nitelendirilebilecek olan Doktor Sema'nın gerçekleri

kendi gözünden değerlendirdiği uzun soluklu diyalogu, tanıdıkları Sema'nın hiç de sandıkları gibi olmadığı görmelerine sebep olur. Mustafa ve Deniz'in bütün bildikleri alt üst olmuştur. Deniz bu olaya tahammül edemeyip gider. Ancak Mustafa, hakikatin ışığında suçu açığa çıktıktan sonra olayı bir de rüşvetle örtbas etmeye çalışan Sema'nın cezalandırılmasını istemektedir. Bu nedenle polisi çağırır ve bunu yapmaktaki sebebinin 'vicdan' olduğunu söyler. Filmin sonundaki etik unsurunun kullanımına dayanan bu retorikle, filmin başından itibaren vicdan, adalet, suç ve ceza gibi temel kavramlar etrafında dönen tartışmaya etikle vermiştir. Son sahnesiyle retoriğini güçlendiren film, hem karakterleri hem de kendi konusu bakımından retoriksel eksenini sürekli güçlendirmiştir ve retoriğini filmin anateması yönünde kanıtlamıştır.

5. SONUÇ

Kapitalist değerler, hem Doğu hem de Batı için bir ahlak sorunudur. İnsanların çıkara dayalı kurdukları hayatın bir sonucu olarak 'iyi ve kötü' tanımlarına bağlı olan suç ve ceza kavramları da postmodern toplumda farklı bir hal almıştır. Toplumun önce sınıfa daha sonra kültürel değerlerine göre ayırım yaptığı yeni postmodern toplum modelinde, ön plana çıkan üretim ve tüketim can alıcı bir rol oynamaktadır. Üretime, çıkara ve tüketime dayalı olan bu kültürel değişim, insanlığın karanlık tarafını ortaya çıkarırken, Hannah Arendt'in özgün deyiimiyle kötülüğü de "sıradanlaştırmakta"dır. (Arendt, 2009, s. 63)

Batılı Aydınlanmanın ürünü olan kapitalist sistemin ürettiği yeni kişiler ve kimliklerden söz etmek mümkündür. Bunların toplumsal cinsiyet bağlamında da değişimlere sebep olması söz konusudur. Farklı toplumsal cinsiyet türlerinin ortaya çıkmasından önce feminist hareketin başlattığı, cinsiyetler arası eşitlik ve kadınlar için özgürlük söylemi, farklı toplumsal cinsiyet rolleri olan LGBTT bireyler tarafından da devam ettirilmiştir. Kapitalizm içindeki kimliklenme sürecinde, kişilerin üretim ve tüketime katılma şekilleri belirleyici olmuştur. Farklı toplumsal cinsiyet rollerini üstlenen bireylerin, özgürlük ve eşitlik hakkındaki istekleri, kapitalist ve demokratik bir toplumun sıradan bireylere sundukları imkânlar ile paralellik içermektedir. Yeni toplumsal cinsiyet söylemi, LGBTT bireylerin toplum içinde kendilerine yaşam alanı ve hakkı tanınması yönünde geliştirilmiştir.

Toplumsal cinsiyetin kalıp yargılarının uygulayımındaki baskınlığı lgbtt bireylerin ilişkileri içinde de kendini göstermektedir. Araştırmada, performansa dayalı farklılıkların kadın-erkek ilişkilerinin belirleyiciliğinden pek de uzaklaşmadığı saptanmıştır. Özellikle *Nar* filmindeki lezbiyen çift düşünüldüğünde, kadın ve erkek taraflar olmamasına rağmen kadın ve erkek rollerinin belirgin bir şekilde üstlenildiği tespit edilmiştir. Aynı şekilde *Ara* filmindeki Veli ve Doğukan çifti arasındaki ilişkide, eril ve dişil rollerin karşılıklı olarak üstlenilmesi, eşcinsel ilişkinin heteronormatif değerler çerçevesinde şekillendiğini kanıtlayan bir unsurdur. *Dokuz* filmindeki Firuz ve Kaya çifti için ise, paraya dayalı bir ilişki olması sebebiyle duygusallığa bağlı olarak kadın ve erkek rollerinin üstlenildiğini söylemek mümkün değildir. Ancak duygusal paylaşımları da olduğu anlaşılan bu ilişkinin, çıkara dayanması yine bir gözetilen ve gözetilen ilişkisine yol açtığı için, burada heteronormatif değerlerin etkisi olduğu söylenebilir.

Heteronormatif kadın erkek ilişkileri, kadınları bağlayıcı olan cinselliği özgürleştirme politikalarından sonra değişim geçirse de, filmdeki karakterler tarafından beklenenin yine geleneksel kadınlık ve erkeklik rolleri olduğunu göstermektedir. *Dokuz* filmindeki karakterlerin kadın ve erkekte geleneksel rollerini üstlenmesini beklediği görülürken, *Ara* filmindeki duygusal ve düşünsel anlaşmazlıkların, kadın ve erkek rollerinin geleneksel kurallarına uyulmamasından ortaya çıkması, açıkça söylenmese de geleneksel kalıplara derinden bağlılığı ortaya koymaktadır. *Nar* filmi ise, geleneksel kadın ve erkek rollerinin davranış kalıplarını sorgulamakla beraber, eşcinsel bir çifti heteronormatif değerler içinde tasvir ederek, ikili ilişkiler içindeki beklentilerin cinsel tercihlerdeki farklılıkla değişebileceğini ifade etmektedir.

Kişiler arası alanın belirlenmesinde etkin rol oynayan ahlak ve buna bağlı olarak gelişen hukuk sisteminin, suç ve ceza kavramları ile bağlantısı irdelendiğinde, suç ve ceza hakkında ahlaki ve hukuki söylemlerin kişiden kişiye değiştiğini göstermektedir. Zaman içinde suç ve ceza kavramları, toplumda baş gösteren kapitalist değerler ile sentezlenerek toplumsal faydacılık yerine bireysel faydacılığı ön plana çıkaran değerler oluşmasına sebep olmuştur. Bu nedenle, bireylerin kendi yaşam alanları kapitalist sistem tarafından üretim ve tüketim ekseninde tanımlanırken, suç ve ceza kavramları da genel olarak bireyin faydası gözetilerek tanımlanır hale gelmiştir.

Toplumsal cinsiyet bakımından suç ve ceza kavramlarının, geleneksel rollerden beklenen ahlaki değerler çerçevesinde genel bir şekilde tanımlanması yine de kişilerin özgün etik tanımlar yapmasına engel olmamaktadır. Araştırmada ele alınan filmler

çerçevesinde, genel ahlaki anlayışın genel geçerliliği kişilerarası alandaki en büyük etken olmakla beraber, kuşaklar arasındaki kültür farkından ve cinsel tercih farklılıklarından kaynaklanan ahlaki değişimleri gözlemlemek mümkündür. Özellikle *Dokuz* filmindeki farklı yaş gruplarına mensup olan film karakterlerinin, kendi dönemine ait kültürel öğelerle suç ve ceza kavramlarını tanımladığı tespit edilmiştir. *Ara* filmi, kültürel bir yozlaşmanın bir göstergesi olarak, hem karakterlerin yaşantısı hem de diyalogları ile bu yozlaşmanın derecesinin ciddi bir seviyede olduğunu gösteren bir örnektir. Filmde manevi değerlerin kaybına neden olan maddi değerlerin elde edilmesinin sanıldığı gibi bir mutluluk veya bir başarı olmadığı konusu çerçevesinde işlenirken, film karakterlerinden bu durumu en çok sorgulayan Ender karakterinin intiharı, yaşanan manevi boşluğu en vurucu şekilde ifade eden eylem olmuştur. *Nar* filminde Deniz karakterinin hayata ve eşine olan inancını tamamen yitirip her şeyi olduğu gibi bırakıp kaçması da, yine kültürel yozlaşma sonucu düşülen manevi bir boşluk olarak değerlendirilebilir.

Filmlerde bireylerin faydacılığı sistemin faydacılığı ile birleşirken, kişiler başkalarının haklarını gözetmek yerine sistemin çıkarları için çalışan mekanizmanın birer parçası haline gelir. Ahlaki kötü ile iyinin yeniden sorgulanmasına yol açan faydacılık, eski değerlerin yitimine neden olurken, kişileri maddi değerlere hapsedmiştir. Bu nedenle incelenen filmlerde suçlar ve suç olarak görülen eylemler maddi çıkarlar ve zevklerin gözetilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Cezaların ise sadece maddi değil aynı zamanda –*Nar* örneğinde olduğu gibi- psikolojik/manevi hayatın uğradığı zararı tanzim etmek amacıyla verilmesinin amaçlandığı gözlemlenmiştir.

Toplumsal cinsiyet bağlamında suçların özellikle kadınlar açısından manevi değerlerle birlikte tanımlandığını, kadınların suçun verdiği maddi zarardan çok manevi zarara odaklandığı, erkekler açısından maddi değerler ön planda olsa da manevi değerlerin göz ardı edilmediği söylenebilir. Bu nedenle kadın ve erkeklerin geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretiminde yer aldıkları gözlemlenmiştir. LGBTT bireyler söz konusu olduğunda ise, suç algılarının toplumun kadın ve erkek bireyleri ile benzeşmediği gözlemlenmiştir. Onların değer yargıları, toplumun LGBTT bireyleri gözardı etmesi nedeniyle özgün bir biçimde şekillenmiştir. Toplumun cinsel tercihlerini ahlaki saymadığı LGBTT bireyler için suç, etik ilkeleri tarafından belirlendiği için, suç ve ceza kavramlarının tanımı LGBTT bireylerin her birinde özgün bir şekilde yapılmıştır. Ceza ise, –*Ara* örneği düşünüldüğünde- kendi cinsiyet tercihlerini yaşamalarına engel

olmayacak şekilde tanımlanmıştır. Bu nedenle LGBTT bireylerin kendilerine karşı işlenen suçları, ifşa olmamak adına göz ardı etmek zorunda kaldıkları gözlemlenmiştir – İncelenen üç filmde de bunun örnekleri mevcuttur-. LGBTT bireylerin toplumda korumaya çalıştıkları kendine özgü cinsiyet durumları, suç ve ceza algılarını retorikleştirmelerinde de kendini belli etmektedir. *Dokuz* filmindeki Kaya, *Ara* filmindeki Veli ve *Nar* filmindeki Sema örneğinde olduğu gibi eşcinsel kimliği, çıkarları nedeniyle yaptıkları gizli eylemleri –başkaları tarafından suç sayılan- haklı göstermelerinde bir etken olmuştur. Bu üç karakterin retoriğinde çıkarlar ön planda olduğu için, mantık unsuru etkindir. Karakterlerin mantık unsuruna dayalı retoriği seçmesinin sebebi, eşcinsel ilişki içerisinde erkek rolünü üstlenmiş olmalarıdır. Bir yandan *Dokuz* filmindeki Firuz, *Nar* filmindeki Deniz örneğinde olduğu gibi, eşcinsel kimlikleri suçları tanımlarken duygusal yaklaşımlarına neden olmuştur. Retoriklerinde duygu unsurunu etkin olarak kullanmışlardır. Bunun en belirgin sebebi, bu karakterlerin kadınsı özellikleri ortaya çıkaran bir eşcinsel kimliği benimsemiş olmalarıdır. LGBTT bireylerin biyolojik cinsiyet farklılıkları, onların çift olarak kurdukları ilişki içerisinde geleneksel kadın ve erkek rolleri ile üslubunu benimsemesine engel olmazken, toplumsal cinsiyetin kalıp yargılarına uygun eril-akıllı, dişil-duygusal ikiliğini devam ettirmelerine neden olmuştur.

Filmlerde erdemlerin yok oluşu, tüm farklı cinsiyet kimlikleri için ortak bir sorun olarak algılanmıştır. Etik veya ahlak olsun, kişi hangi değer veya inanç sistemine bağlı olursa olsun, dürüstlük, çalışkanlık, özgecilik, merhamet bir erdem sayılırken, bunların karşıtı olan yalancılık, tembellik, zalimlik, çıkarıcılık bir suç olarak görülmüştür. Cinayet, işkence, adam yaralama, taciz, tecavüz, hırsızlık, yalancılık, tehdit, rüşvet, yalan tanıklık herkes için suç sayılırken, eşcinsellik, isyan, inançsızlık müstehcenlik ve ihanet bazı kişiler için –özellikle LGBTT bireyler için- suç olarak nitelendirilmemiştir. Bu suçların her birisi, özellikle ahlaki bir cezalandırılmayı gerektirdiği yönünde retorikleştirilmiştir ancak cezaların ne olması gerektiği kişilerin kendi değer yargılarındaki farklılık nedeniyle değişik değişik tanımlanmıştır.

Ahlaki değerlerin yapıbozumuna uğradığını, filmlerdeki retoriklerden çıkarmak mümkündür. Bunun bir değişim olarak nitelendirilmesinden ziyade bir ‘bozulma’ olarak nitelendirilmesi, suçun ve suça eğilimin artışıyla ispatlanabilir. Film kişilerinin retoriğinde de, manalı bir iş yapmanın değerli olduğu, dürüst ve merhametli olmanın erdemli olduğu ancak vicdanın eskilerde kaldığı belirtilmiştir. *Dokuz* filminde cinayeti işlediğini itiraf etmese ve gerçekten işlememiş olsa da yalan tanıklığını itiraf eden eşcinsel

kimlikli Kaya karakterinin polis tarafından cezalandırılması, adaletin sağlanması adına yapılmış kabul edilebilir ancak Kaya'nın suçluluğu yine de kanıtlanmış değildir; bu nedenle bu cezanın bir başka adaletsizliğe neden olduğu söylenebilir. *Ara* filminde manalı bir iş yapamayan ve bundan dolayı acı duyan, salt faydacılık ve hazcılık etrafında hayat kuran film kişisi Ender'in intiharı, adaletin yerini bulması olarak tanımlanabilir. Kendinden beklenen güzel ve faydalı işleri yapmak yerine maddi büyük bir kazanç ve başarı elde eden Ender'in toplumun kendisinden ve kendinin kendisinden bekleneni gerçekleştirememiş olması, Ender tarafından bir hata ve hatta bir suç olarak nitelendirilmiş ve intihar ile cezasını bulmuştur. Bu nedenle Ender'in intiharı adaletin tecellisi olarak kabul edilebilir. *Nar* filminde vicdanın eski bir kelime olduğunu söyleyerek Sema karakterine kinaye yapan Mustafa karakterinin, filmin sonunda Sema'nın cezalandırılması için parayı reddedip polisi araması, adaletin tecelli etmesi için yapılan vicdani bir eylem olarak kabul edilmelidir. Bu nedenle her bir filmin, farklı toplumsal cinsiyet rollerindeki karakterlerin retorik aracılığıyla suç ve ceza kavramlarını kendi evreninde sorguladığı ve yine kendi retoriksel değerleri içinde çözümler sunarak adaleti sağladığı iddia edilebilir.

Dokuz filminde cinayet ve kültürel yozlaşma, *Ara* filminde çıkara dayalı kapitalist bir hayat tarzı nedeniyle ahlaki değerlerin tamamının reddedilmesi, *Nar* filminde lüks yaşama bağlılık nedeniyle başvuru yalan ve rüşvet gibi suçlar senaryoların temelinde bulunan çatışmalardır. Bu çatışmaların retorikleştirilmesinde özellikle *Dokuz* filmindeki karakterlerin yaş farklılıkları nedeniyle farklı değer sistemlerini kullandığı görülmüştür. Farklı yaş gruplarından karakterlerin yaşadığı değer çatışması, ahlaki değerler içinde görülen bir değişimin de habercisi olmuştur. Bu değişimin olumsuzluğundan yakınmalar, *Dokuz* filminde Salim ve Saliha'nın eski nesil ile yeni nesli karşılaştırdıkları retoriklerinde, *Ara* filminde Ender ve Veli'nin eski günleri andıkları diyaloglarında, *Nar* filminde vicdanın eskiliğine vurgu yapan Mustafa karakterinde somutlaşmıştır. Araştırma için seçilen üç film örneğinde de görülen bu eski-yeni ahlaki değerler tartışması, kişilerarası alandaki özgürlüklerin yeniden tanımlandığı ve değerlerin olumsuz yönde değiştiği sonucuna varmıştır.

Filmlerin hepsinde suç-ceza arasındaki bağlantının vicdana dayandırıldığı, kişilerin kendileri kadar başkalarını da suçlu bulduğu ve kendileri ya da başkalarının cezayı hak etmişlerse, cezalandırılmaları gerektiğinde hem fikirdirler. Toplumsal cinsiyet bakımından suç ve ceza kavramları farklı tanımlansa da, vicdani değerlerin varlığı,

kişilerin kendi yaptıklarının farkında olduğunu göstermektedir. Ancak yaptıklarını suç olarak tanımlamak kadar –*Ara* örneğindeki Ender’de olduğu gibi-, suç olarak tanımlamadıkları da görülmüştür –*Dokuz* filmindeki Firuz örneğinde ve *Nar* filminde Sema örneğinde olduğu gibi-. Bu nedenle, yapılan eylemler gerçekten bir suç olsa bile kendileri söz konusu olduğunda yaptıklarının bir suç sayılıp sayılmayacağı konusunda karakterler kendi özgün değer ve psikolojilerine göre hareket etmektedirler.

Filmlerin iletişimsel olarak, adalet ve vicdan konularına değinmesi, toplumu iyileştirme (Melioration) yönünde bir adım olarak kabul edilebilir. Filmler, toplumun ve kişilerin karanlık yönüne, kapitalist düzenin adaletsizlik ve faydacılık nedeniyle işlemeyen ahlaki değerlerine ışık tutması bakımından aydınlatıcıdır. Araştırmaya konu olan bu üç film; *Dokuz*, *Ara* ve *Nar*, tam olarak toplumsal gerçekçilik üslubunu kullanmamıştır ancak, toplumsal bir gerçeğe, toplumsal cinsiyet kimliklerindeki farklı algıların retoriğine işaret etmesi bakımından iletişimsel değere sahiptir. Filmlerde kullanılan retorik, kişilerin algılarını gündelik hayat içindeki olağan söylemleri içinde kendini ortaya koyarken, kişilerin özgün veya sıradan olan değer yargılarını ortaya çıkartmıştır. Bu sayede, filmlerin çekildiği döneme ait değerlerin tespitini mümkün kılmıştır. Tespit edilen yeni değerleri toplumsal iyileştirme yönünde sorgulamak, gelecekte oluşacak sorunların önüne geçmek için gereklidir.

KAYNAKÇA

Kitap

Ed. Aaron, M. (2004). New Queer Cinema: An Introduction. *New Queer Cinema*. New Jersey: Rutgers University Press.

Adorno, T. (2009). *Minima Moralia*. 6. Basım. (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınevi.

Adorno, T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Agtaş, Ö. (2013). *Ceza ve Adalet*. İstanbul: Metis Yayınları.

Aral, V. (1988). *Toplum ve Adaletli Yaşam*. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Arat, N. (1994). *Türkiye’de Kadın Olmak*. İstanbul: Say Yayınları.

Arendt., H. (2009). *Kötülüğün Sıradanlığı*. (Çev. Özge Çelik), İstanbul: Metis Yayınları.

Aristoteles. (2014). *Poetika* (Çev. E. Aktan). Ankara: Alter Yayıncılık.

Aristoteles. (2017). *Retorik*. (7. Baskı). (Çev.M. H. Doğan). İstanbul: YKY

- Baudrillard, J. (2001). *Tam Ekran* (Çev. B. Gülmez). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Kötülüğün Şeffaflığı 'Aşırı Femonomenler Üzerine bir Deneme'*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (1998). *Postmodern Etik* (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat: Postmodernlik Denemeleri*, (Çev. İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş Toplum* (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme* (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2011). *Yaşam Sanatı*. (Çev. A. Sarı). İstanbul: Versus Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Toplumda Kültür*. (Çev. İ. Çapacıoğlu, F. Ömek). Ankara: Atıf Yayınları.
- Beccaria, C. (1964). *Suçlar ve Cezalar* (3. Baskı). (Çev. M. Göklü). İstanbul: Inkılap ve Aka Kitabevleri.
- Beccaria, C. (2013). *Suçlar ve Cezalar*. (Çev. S. Selçuk). Ankara: İmge Kitabevi.
- Bergson, H. (2016). *Etik ve Politika Dersleri*. (Çev. G. Beşiktaşlıyan). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Berkes, N. (2016). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: YKY.
- Bilgiç, Ş. (2012). *Hapsedilme, İyileştirme ve Yeniden Suç İşleme*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Bilgiz, M. (2007). *Kuran Açısından Vicdan ve Değeri*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Bilis, A. E. (2014). 'Can' Filmi Örneğinde Kadın Ve Aile. *Kadın ve Toplum*. Ed. G. Erciyeş, N. Aydınoglu. İzmir: Meta Basım.

Bocock, R. (1997). *Tüketim*. Çev. İrem Kutluk. Ankara: Dost Kitabevi.

Bora, A. (2005). *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2017). *Cereyanlar*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (2016). *Sosyoloji Meseleleri*. (Çev. F. Öztürk, B. Uçar, M. Gültekin, A. Sümer). Ankara: Heretik Yayınları.

Bordwell, D. (1989). *Making Meaning*. USA: Harvard University Press.

Butler, J. (2018). *Cinsiyet Belası*. 6. Basım. (Çev. Başak Ertür) İstanbul: Metis Yayınları.

Bürgin, D. E. (2014). Feminist Kuram, *Kadın ve Toplum*. Ed. G. Erciyeş, N. Aydınoglu. İzmir: Meta Basım.

Can, C. (2012). *Toplumsal İnsanın Evrensel Doğası ve Cinsel Suçlar*. (2. Baskı). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Canay, D. A. (2015). *Kadın Suçluluğu*. İstanbul: Legal Yayıncılık.

Canter, D. (2011) Psikoloji ve Suça İlişkin Süreç. *Suç Psikolojisi*. Çev. Ali Dönmez, Işıl Çoklar Başer, Meltem Güler. Ed. David Canter. Ankara: İmge Kitabevi.

Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. 6. Baskı. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Coontz, S., Henderson, P. (1992). Sınıflı ve Devletli Toplumların Kökenindeki Mülkiyet Biçimleri, Politik İktidar ve Kadın Emeği. *Kadının Görünmeyen Emeği* (Çev. G. Aygen), der. G. Savran, N. Tura. İstanbul: Lorca Yayıncılık.

Coşkun, B. (2013). *Hannah Arendt'te 'Radikal Kötülük Problemi'*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çakır, S. (1994). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Çoklar, I. (2014). Sosyal Psikoloji Perspektifinden Kadına Yönelik Cinsel Şiddete İlişkin Tutumlar. *Kadın ve Toplum*. Ed. G. Erciyeş, N. Aydınoglu. İzmir: Meta Basım.
- Delphy, C. (1992). Baş Düşman. *Kadının Görünmeyen Emeği* (Çev. Ş. Ozansü), der. G. Savran, N. Tura, İstanbul: Lorca Yayıncılık.
- Demiray, E. (1999). *Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Demirbaş, T. (2001). *Kriminoloji*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Dönmezer, S., Erman, S. (1994). *Nazari ve Tatbiki Ceza Hukuku* (11. Baskı). İstanbul: Beta Basım.
- Dubowsky, J.C. (2016). *Intersecting, Film, Music and Queerness*. New York: Pallgrave Macmillian.
- Duggan, L., Mchugh, K. (2013). *Queer Tahayyül*. Fem(me)inist Bir Manifesto. (Der. Yardımcı, S., Güçlü, Ö.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Durkheim, E. (1986). *Sosyolojik Metodun Kuralları*. Çev. Enver Aytekin. İstanbul: Gözlem Matbaacılık.
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü* (Çev. Ö. Ozankaya). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Durkheim, E. (2010). *Ahlak Eğitimi*. 2. Baskı. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Say Yayınları.
- Ecevit, Y., Ecevit, M. (2012). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. (2. Baskı). (ed. Y. Ecevit, N. Kakıner) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ecevitoglu, P. (2012). *Namus, Töre ve İktidar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Elias, N. (2004). *Uygarlık Süreci* (2. Cilt). (2. Baskı). (Çev. E. Özbek) İstanbul: İletişim Yayınevi
- Erem, F. (1987). *Adalet Psikolojisi*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.

- Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*. (Çev. Kıvanç Tanrıyar). İstanbul: Sel Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2014). *Totem ve Tabu* (Çev. H. Can). Ankara: Tutku Yayınevi.
- Fromm, E. (1992). *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı*. (Çev. S. Budak). Ankara: Öteki Yay.
- Ginzburg, C. (2006). *Güç İlişkileri* (Çev. D. Kundakçı). Ankara: Dost Yayınevi.
- Fromm, E. (1995). *Erdem ve Mutluluk*. 2. Baskı. Çev. Ayda Yörükan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Görgün, T. (2015). İnsan olmak ve Ahlak. *Ahlakın Temeli*. (Ed. Ö. Türker). Ankara: Nobel Yayıncılık
- Hacıkadıroğlu, V. (2002). *Özgürlük Ahlakı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Halberstam, J. (2013). *Çuvalamanın Queer Sanatı* (Çev. İ. Tabur). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Halperin, D. (2013). *Queer Tahayyül*. Cinselliğin Bir Tarihi Var mıdır?. (Der. Yardımcı, S., Güçlü, Ö.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hirigoyen, M. F. (2015). *Manevi Taciz*. (Çev. H. Bucak), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Horrocks, R. (1994). *Masculinity in Crisis*. St. Martin's Press: New York.
- Göle, Nilüfer. (2011). *Modern Mahrem* (11. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ioannou, M., Vettor, S. (2011) Suça İlişkin Toplumsal Açıklamalar. *Suç Psikolojisi*. Çev. Ali Dönmez, Işıl Çoklar Başer, Meltem Güler. Ed. David Canter. Ankara: İmge Kitabevi.
- Işık, N. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Siyaset. *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. İstanbul: Sena Ofset.
- Güçhan, G. (1996). Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Haz. S. M. Dinçer). Ankara: Doruk Yayıncılık.

Kalkan, F., Taranç, R. (1988). *1980 sonrası Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

Kancu, T., Tuksal, H. Ş. (2006), Cumhuriyetin İlk Yıllarından Bugünlere Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları. *Cinsiyet Halleri*. (Der. N. Mutluer) İstanbul: Varlık Yayınları.

Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar/Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (Çev. A. Bora, F. Sayılan vd.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kandiyoti, D. (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* (3. Basım) (Çev. A. Bora, F. Sayılan vd.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kant, I. (1982). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi*. (Çev., İ. Kuçuradi) Ankara: Hacettepe Ü. Yayınevi.

Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Karadoğan, A. (2012). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (Ed. Ali Karadoğan). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Klein, M. (1999). *Haset ve Şükran*. (Çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten). İstanbul: Metin Yayınları

Klein, M. (2008). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. Normal Çocuklarda Suç Eğilimi. (Çev. Osman Cigeroğlu). İstanbul: Kanat Kitap.

Kohut, H. (1998). *Kendiliğın Yeniden Yapılanması*. Çev. Oğuz Cebeci. İstanbul: Metis Yayınları.

Kuçuradi, İ. (1999). *Etik*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Marshall, G. (1999) *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınhay, D. Kömürcü). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Marshall, C. Rossman, G.B. (2006) *Desining Qualitative Research*. 4. Edition. London: Sage Publications

Marx, Engels, Lenin. (1979). *Kadın ve Aile* (Çev. Ö. Ünalın). İstanbul: Sol Yayınları.

Mcgee, M. C., Lyne, J. L. (2002). Bilgi İddialarını Retorik Açısından Ele Almanın Bazı Unsurları. *Retorik, Hermeneutik ve Sosyal Bilimler*. (Der. Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Meriç, C. (2006). *Kırk Ambar*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mitchell, J. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim* (Çev. G. İnal, G. Savran vd.) İstanbul: Agora Kitaplığı

Tuksal, H. Ş. (2006), Türkiye’de Müslüman Kadının Değişen Halleri. *Cinsiyet Halleri*. (Der. N. Mutluer) İstanbul: Varlık Yayınları.

Nas, A. (2013). *Reklam Bağlamında İkna ve Retorik*. İstanbul: Es yayınları.

Okan, A. (2009). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri*. (ed. H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.

Ongur, H. Ö. (2011). *Tüketim toplumu, Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Öğüt, H. (2013). *Başkaldıran Bedenler: Kadın Transvestizminin ve Trans Erkekliğin Tarihine Bakış*. (Haz. Berfu Şeker). İstanbul: Metis Yayınları.

Öz, Y. Görünmezlik Kıskaçında Lezbiyenler. *Cinsiyet Halleri*. (Der. N. Mutluer) İstanbul: Varlık Yayınları.

Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özkan, Z. Ç. (2009). Geleneksel Türk Sinemasında Erkeğin Değişen İmgesi. *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri*. (ed. H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Yayınları.

Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Özturan, H. (2015). Ahlaki Önergelerin Kaynağı Olarak Akıl, *Ahlakın Temeli*. (Ed. Ö. Türker). Ankara: Nobel Yayıncılık.

- Öztürk, E. (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Pascal, B. (2005). *Düşünceler*. 4. Baskı. (Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu). İstanbul: Say Yayınları.
- Pazarlı, O. (1980). *İslamda Ahlak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Poyraz, H. (2015). İnsanın Kendini Gerçekleştirmesi Olarak Ahlak. *Ahlakın Temeli*, (Ed. Ö. Türker). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sineması Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*, (Genişletilmiş 3. Baskı). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Reemtsma, J. P. (1998). *Vahşeti Kavramak* (Çev. E. Ateşman). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rich, B.R. (2013). *New Queer Cinema*. Durham and London: Duke University Press.
- Russell, B. (2004). *Eğitim Üzerine*. 6. Baskı. Çev. Nail Bazel. İstanbul: Say Yayınları.
- Savran, G. A. (2013). *Beden Emek Tarih*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scagnomillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Selek, P. (2006). 'Akıllı ol...'. *Cinsiyet Halleri*. (Der. N. Mutluer) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sennet, R. (2009). *Yeni Kapitalizm Kültürü* (Çev. A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennet, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (3. Basım). (Çev. S. Dudak, A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennet, R. (2011). *Karakter Aşınması* (5. Basım) (Çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Altındağ.

Spinoza, B. (2011). *Etika*. 4. Baskı. Çev. Hilmi Ziya Ülken. Ankara: Dost Yayınları.

Tahincioğlu, A.N.Y. (2011). *Namusun Halleri*. İstanbul: Postiga Yayınları.

Talimciler, A. (2009). Türkiye’de Erkek kimliğinin Oluşumunda Göz Ardı Edilen alan: Spor/Futbol, *Erkek Kimliğinin Değişmeyen Halleri*. (Ed. H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Yayınları.

Tepe, H. (2011). *Etik ve Metaetik*. 2. Baskı. Ankara: Özkan Matbaacılık.

Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*. (2. Baskı). İstanbul: Oğlak Yay.

Tillion, G. (2006). *Harem ve Kuzenler* (Çev. Ş. Tekeli, N. Sirman). İstanbul: Metis Yayınları.

Tokmakoğlu, G. (2012). *Benlik, Bilinç ve Vicdan*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Türkdoğan, O. (1996). *Sosyal Şiddet ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Ülken, H. Z. (1946). *Ahlak*. İstanbul: İÜEF Yayınları.

Werner, C. (2000). *Kötülük Problemi*. (Çev. Sedat Umran). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Yağız, N. (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*, İzmir: Ege Üniversitesi.

Yaran, C. S. (2015). Ahlakın Temelleri ve ‘Hakla Kal’ Önerisi. *Ahlakın Temeli*. (Ed. Ö. Türker). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Yücel, M. T. (1997). *Adalet Psikolojisi*. 3. Baskı. Ankara: Keçiören Yayıncılık Cezaevi Matbaası.

Yücel, M. T. (2007). *Adalet Psikolojisi*. 6. Baskı. Ankara: Başkent Matbaası.

Yüksel, M. (2011). *Hukuk Sosyolojisi Yazıları*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Yüksel, Ş. (2010). *Eşcinsellik, Sosyal Dışlanma ve Ruh Sağlığı Sorunlarına Yaklaşım*. Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma-Homofobi Kimin Meselesi. Ankara: Kaos Gl-Ayrıntı.

Zeybek, B. (2016). *Siyasal Reklam, İkna ve Retorik*. İstanbul: Beta Yayınları.

Makale

Akgündüz, G. Ö. (Eylül- Ekim 2013) *Foucault'da İktidar ve Beden İlişkisi*. Akademik Bakış Dergisi. sayı: 38.

Coşgun, M. (2012). *Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu*. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi. Cilt: 1. Sayı: 1.

Demren, Ç. Erkeklik, ataerkillik ve İktidar İlişkileri. http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/erkeklik_ataerkillik.pdf. Erişim tarihi: 27.12.2014. s. 2

Duyan, Y. (2013). *1980 öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Üzerine bir İnceleme*. II. International Conference On Communication, Media, Technology and Design.

Eliuz, Ü. (2011). *Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak*. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. Volume 6/3. p. 221-232

Evren, B. (2004). *Bağımsız Sinemacılar*, Antrakt Dergisi. Sayı: 77.

Gürses, İ. (2005). *Önyargının Nedenleri*, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 14, Sayı: 1, 143-160

Kalay, A. (2012). *Namus ve Toplumsal Cinsiyet*, Mediterreanean Journal of Humanities, II-2. 151-163

Kristeva, J. (2015). *Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır* (Hülya Durudoğan ile Söyleşi), Cogito. Sayı: 79.

Mencütekin, M. (2010). *Sinema Dili, Film Retoriği Ve İmgelenen Anlama Ulaşma*. Öneri. c. 9.

Özer, S. (2006). *Hadislerin Anlaşılmasında Bir Yöntem Olarak Retorik Analiz: Vaad Ettikleri Ve Sınırlılıkları*. Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi. IV. sayı: 6.

Ölçer, E. (2008) *Hoca Nasreddin mi, Kahraman mı, Anti-, Kahraman mı, Hilebaz Mı, Bilge mi?, Milli Folklor, Yıl: 20, Sayı: 78*.

Taşkın, O. E. (2016). *Son Çare Olarak Ceza Hukuku*, Maltepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 2016/1.

Tekeli, Ş. (1984). “Kadın”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları. 38 Fasikül.

Ulusay, N. (2004). *Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmlerinin’ Yükselişi ve Erkeklik Krizi*, Toplum ve Bilim, sayı: 101.

Ulusay, N. (2011). *Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası*, Fe Dergi. 3. Sayı: 1. 1-15.

Ulusay, N. (2004). *Günümüz Türk Sinemasında Erkek filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi*, Toplum ve Bilim, sayı:101.

Ürek, O. (2007). *Kant’ta Etik Değerler Olarak Özgürlük ve Saygı*. U. Ü. Fen-edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl: 8. Sayı:13.

Winter, R. (2015). Not Quite a Clean Sweep: Rhetorical Strategies in Grose’s “Cleaning: The Final Feminist Frontier”. St. Louis Community College.

Tez

Yuvayapan, E. (2006). *Sinema’da Suç ve Ceza*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Altun, G. (1997). *1991-1995 Yılları Arasında İstanbul'da Görülen Evsiz Ölümleri*.
Edirne: Trakya Üniversitesi Uzmanlık Tezi. 1997.

Karabağ, Ç. (2005). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri*. Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Ekler

Diyalog Tabloları

Dokuz Filmi

Diyaloglar	Açıklamalar
Salim: -Tamam, anlatıyım. Her bir şeyi anlatayım. Yalnız baştan söyleyim ha! Bu pis bir hikaye. İsterseniz dinlemeyin. Canınız sıkılmasın. Rahat olun, rahat, rahat. Kışımız acımasın. -Değişmiş buralar. Aynalı pencereler mencereler. Desenize; küçük Amerika olduk! -Seneler önce bana bu binada elektrik verdiler. Artık elektrik yok mu? Demek sadece psikolojik olaylar. Dayak da yok mu? -E bari bir rakı söyleyin. Rakımızı bıraktık geldik. -Saliha mı? Tabi hoştur. Şey kadındır; anaç. -Mahallemiz, bizim mahallemiz. -Cesedi bulduklarında, ben hala uyanıktım. Benim dükkanın alt sokağında sesler duydum. Ambulans falan. -Her katil cinayet işlemeyen önce sıradan bir insandır. Değil mi? -Tunç mu? -Görünüşte huzurlu bir hayatımız vardı. Sakin bir deniz gibi.	İnsanın suçlu sayılması için suçunun kanıtlanması üzerine mantık unsuru kullanılmıştır.

- Tunç mu katil mi? -Tunç'un Kirpi'yi öldürmek için ne gibi bir sebebi olabilir ki? - Kaya burada! Dün gördüm. Benim dükkanın önünden hayalet gibi geçti. Bana bakmadı bile! - Kirpi adını, Kaya takmış derler. Kız da nedense onu pek severdi. Kıza bira, su, simit mimit verirken gördüm. Sigara migara. - Cinayete kurban gidinceye kadar, kızcağızın kim olduğunu kimse bilmedi. Öldü, sırrını da beraber götürdü. - Ha! Amerikalı. Mahallemizin güzel bir süsüdür. O herkesi tanır, herkes de onu tanır. -Amerikalılık meselesi, yani gençliğinde Amerika'ya gitmiş. Orada yaşamış etmiş. Sonra dönmüş ya da dönmeye mecbur kalmış. Sonra da kafayı yemiş hepimiz kadar. -Amerikalı kulübede yaşar. Kendi yaptı. Tenekeden, kartondan, naylondan. Hasır masır. Hah! şöyle bir kovuk. Yoksa evi mevi yok. -Kirpi'nin cinayetinden önce başka bir cinayet vardı. Galiba on, on beş sene önce. Komşumuz Kamil bir davulcuyu vurmuştu. -Hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir. Bu pis, bu tozlu sokakların altından böyle kızgın bir lav tabakası akar. Bunu davulcu cinayetinden sonra anladım. Anlamak ne kelime, hepimiz öyle bir affaladık ki, nasıl bir cehennemde yaşadığımız o zaman kafamıza dank etti. Yazık bu arada davulcu da gitti. -Ramazan davulcusu. Bir ramazan akşamı komşumuz Kamil, cinnet geçirivermiş. -Kamil sıcakça bir Ramazan akşamında evinin balkonunda içiyor. İçti mi sıkı içerdi ha! Gerçi Ramazan'da içkiyi bıraktım diye dolaşırdı ortalıkta ama, o gece Ramazan olmasına rağmen içmiş gene. Neyse. Bu balkonda içiyor, mezesiz susuz. Derken o sırada oradan bir davulcu geçiyordu. Davulcu garibim her gece Kamil'in evinin önünden geçermiş. Şansına o gecede geçiyor. Köşede duruyor başlıyor çalmaya. Kamil bir dinliyor iki dinliyor, kanına dokunuyor. Balkondan sarkıyor: "çalma lan" diyor. Davulcu da eceline mi susamış nedir; sahurdu Ramazandı diye bağırıyorlar. Orada masanın üstünde Kamil'in	İlk cinayet ve cinayetin etkileri mantık unsuruyla retorikleştirilmiştir. Olayı suçlama veya yerme yapmadan olduğu gibi anlatan retorikte, mantık unsuru ön plandadır.
---	--

tabancası var. Kamil tabancayı alıyor. Davulcuyu nişanlıyor. Davulcu da inanmaz inanmaz bakıyor. Kamil tınmıyor. Asılıyor tetiğe. Davulcuyu orada deviriyor. Aptal davulcu bir bilse... Kamil iki çocuğuyla karısını şakaklarından vurmuş. Oturma odasında böyle üç ceset yatıyor. Kamil de kendisini vuracak. Eğer davulcu geçmese o sırada... Namluyu buraya dayayıp çekecek tetiği. E adam dambur dumbur davul sesiyle gitmek istemiyor tabi. -Davulcu gitti ama mahallemize bir miras bıraktı. Artık bizim oralardan davulcu geçmez. Ama davulun sesi mahalleye böyle bir sis gibi sinmiştir. Bazı geceler davulun sesini duyar gibi oluruz. Olurum. -Meğer Kamil'in kumar borcu varmış. Evini mevini her şeyini kaybetmiş. Olaydan önce Amerikalı'ya anlatmış. -Eskidendi. Bir zamanlar kitapçıydık. Şimdi kırtasiyeci olduk. Kitap namına sadece okul kitapları var. -Sağımı solumu şaşırdım ben. Ne solcusu? -İçiyorum evet. Biraz da çok içiyorum son günlerde. Hiçbir mazeretim yok. Bile bile içiyorum. -Siz olsanız içmez misiniz? -Dışarıya çıkmıyorum artık. Biliyorum sağlıksız bir şey. Ama içim kaldırmıyor. -İnsan gençken bu memleketin sahibi kim, bu pisliklerin arkasında kimler var, kimdir bu rezaletin müsebbibi bilmez. Eğer bu memleketin sahibi kim bilmezsen, için rahat eder. Rahat rahat dolaşırsın. Cinayetlerinizi gördüm. Gördüm de bir şey yapabildim mi? Gidecek yerim de yok. Onun için hiç dışarı çıkmıyorum. Hep dükkandayım. Her şeye uzaktan bakmak yetiyor. Anlayacağımı anladım. Bu sizin dünyanız. Madem o kadar çok istiyorsunuz. Alın hepsi sizin olsun. -Eskiden mahallenin gençleriyle, esnaf arkadaşlarla bir sohbetim vardı. Artık yok. İki-üç senedir kimseyle sohbet etmiyorum. -Mahallenin gençleri. Öyle çabuk değişiyorlar ki. İnsan şaşırıyor. Mesela Kaya. Sessiz sakin. Okumaya meraklı bir çocuktu. Kabusa döndüler. -Kabadayı oldular. Onbeş onaltı yaşındaki çocuklara baksan adam olacak sanırsın. Ama birinin babası abisi. Öbürünün anası. Mahvoldu çocuklar.	Mantık unsuru ile devletin kolluk kuvvetleri cezalandırmanın ilişkilendirildiği bir retorik örneği.
--	--

-Ben Saliha'ya yalvardım. “Bu çocuğu okut” dedim. -Ben mali şey de teklif ettim. Para da verecektim. -Cinayetin ertesinde Kaya ortadan kayboldu. Biliyorum ondan kuşkulananmakta haklısınız. Ama katil değil. Belki de katil benim. -O gece de dükkanda yalnız oturuyordum. Her zamanki yerimde. Kök saldıgım yerimde. Birden bire bir bağırlar duydum. Sokağa baktım. Kirpi'yi gördüm. Çırılçıplak koşuyordu. Çıldırılmış gibiydi. Kahkahalar atıyordu. Sonra koşarak Kaya geldi. Ona bir şeyler anlatmaya çalıştı. Kız onu dinlemiyor. Sonra Firuz'la Tunç'u gördüm. Firuz'un elinde şeyi gördüm. Kamera. Kızla Kaya itişip kakışmaya başladı. Kız Kaya'yı dinlemiyor. Kıza bir şey anlatmaya çalışıyor. Sonra kız Kaya'yı itip kaçmaya başladı. Kaya da peşinden koştu. Firuz'la Tunç uzaktaydılar. Sonra birden bire Tunç ve Firuz geri geri kaçmaya başladılar. Ben hiçbir şey görmedim. Gerisini Kaya'ya sorun. -Korkunç bir şey ama gerçek bu. Tunç'la Firuz da bu işin içindeler. -Bu işte neden beraberdiler, ne yapıyorlardı, ben bilmem. -Kaya'yı bulursanız o her şeyi anlatır. -Bir şahit daha var. -Ben katil değilim. -Benim var! -Ben mi? Bu gerçekten Kaya'nın ifadesi mi? -Hiç kimse hiçbir şeyi anlatmamış. -Ama birsi çok önemli bir meseleyi saklıyor. Asıl şahit o. -Saliha, Kaya'nın annesi. -Saliha o gece benim dükkana, yardım istemek için gelmişti. -Bizim Kaya, kendine tuhaf arkadaşlar edinmiş. Evden kaçıp kaçıp gidiyormuş. Bizim Firuz vardır; fotoğrafçı. İyi yürekli, hoş adamdır. Nasıl desem? Gençliğinden beri, kadınlar yerine erkekleri tercih edermiş. Kaya'yla da bir ilişkisi varmış. Saliha da bunu sezmiş. -Saliha'ya sorsanıza.	Olay gecesindeki olaylar mantık unsuru ile retorikleştirilmiştir Olayın içinde yer alan gizli ilişkiler mantık unsuru ile retorikleştirilmiştir Salim karakteri diyalogunda, kendi
---	---

-Çok gençtik. Ben onsekiz Saliha onyediydi. Ufak tefek bir kızcağızdı. Ben liseyi yeni bitirmiştım. Daha mahalleden ayrılmamıştım. Onu evlendireceklerini öğrendiğimizde çok ağlamıştı. Hep buluştuğumuz bir yıkıntı vardı. Şimdi orada oto galerisi açtılar. Orada buluştuk. “Beni kaçır”, dedi. -Daha mühim meseleler. Ben Dil-Tarihe gittim Ankara’ya. Bir kez daha buluştuk Saliha’yla. Bir yaz. -Bana bir kez mektup yazdı. Ama gençlik işte. Kadir bilmezlik. İnanmadım. -Saliha’yı tutmak istedim. -Dün gece bir rüya gördüm. Rüyamda bizim mahalledeydim. Vakit sabaha karşı. Şöyle durduk yerde bir zıplıyorum hoop ayaklarım yerden kesiliveriyor. Aa! Ne kadar kolay, ne güzel bir şey yav. Uçuyorum. Yerden şöyle bir beş on metre yükseliyorum. Sonra öyle duruyorum. Boşlukta asılı vaziyette. Eğer bir kelime söylesem uçuvericeğim. Mesela ata “deh” der gibi, idam mangasına “ateş” der gibi. Bir kelime. Bir kelime söylesem uçup gidiceğim buralardan ama hatırlayamıyorum. -Oğluma ne yaptınız? Kaya’ya ne yaptınız? Kaya’ya ne yaptınız?	yanlışlarını ve olayların gerçek yüzünü anlatarak mantık unsurunu anlatısında kullanmıştır.
Firuz: -Memur bey! Memur beyler. Kardeşim yav. Ben böyle karanlık yerlerde duramam yav. Beş dakikadan fazla yav. -Beni burada tek başıma bıraktınız yav! -Yav birisi konuşsun yav. Allah aşkına yav! -Yav ben evli bir adamım. İki tane çocuğum var. Mazbut bir insanım. Beni niye getirdiniz buraya. Ben ne yaptım? Benim burda ne işim var? Allah aşkına yav. -Şükür geldiniz. Sorun anlatıyım. -Saliha hanım, bütün mahallemizin annesi sayılır. -Bizim mahalle İstanbul’da bir ada gibidir. Herkes beni sever, ben de onları. Herkesin güler yüzlü olduğu bir mahalledir. Herkes benim fotoğrahaneye en az bir kere uğramıştır. Sünnet resmi çekerim, okul için resim çekerim.	Kendisinin suçlanıp suçlanmadığını bilmeden, ifade vermeye çağrılan Firuz, suçsuz olduğunu duygu unsuruyla retoriğinde anlatmaktadır.

Evlilik, nişan resimleri filan. Herkes beni tanır, bende onları tanırım. Saklarım negatifleri, negatifleri saklarım ben biriktiririm. Çekmecelerde. Herkesin yüzü bende saklı. -İte kopuğa bulaşmam. Etliye sütlüye karışmam. Kendi halinde bir insanım. Benim burada ne işim var. Ne soracaksanız sorun söyleyim gideyim. Ne soracaksınız? -Aa biliyorum. -Kirpi ya, yazık gitti. -Siz beni onun için mi çağırdınız? Benim ne işim var o deli kızın ölümünle? -Böyle bir cinayet bir insan elinden çıkamaz. - Bu cinayeti işleyen katil bir insan olamaz. - Bizim mahallede ufak çaplı hırsızlık olur. İşte aldı-kaçtı filan. İşte karı koca kavgası olur. Çok huzurlu bir mahalledir. - Yahudi olduğunu kim bilecek? - Efendim öyle kolyeler her yerde var. Bir milyon. Veriyorsun alıyorsun. Kolye takmaylan Yahudi mi olunur? -Efendim onda Yahudi tipi yoktu. Şey olabilir. Rum olabilir. Romen olabilir, Rus affedersiniz şeysi olabilir. Rus nataşa fahişesi olabilir. - Bizim kasabın oğlu Tunç mu? Yoo, sert mert çocuktur ama yapmaz öyle şey. Cinayet minayet. - Kaya? Kaya çok iyi çocuktur. -Çok iyi, herkes sever Kaya'yı. Espirili, cana yakın. Futbolcu. Tunç'lan çok iyi arkadaşlar onlar. Yedikleri içtikleri ayrı gitmez. - (Kaya için) Bilmiyorum. Merak da etmiyorum nerede olduğunu. - Ok! Geçen hafta kayboldu. Ama ben ondan beri görmedim Kaya'yı. - Allah aşkına yav. Nereden bileceğim Kaya'nın nerede olduğunu. Neredeyse nerede! - Abi söylüyorum. En son bir hafta-on gün önce gördüm kendisini.	Soru sorulmadan kendini savunmaya geçmesi, etik unsuruyla retorikleştirdiği bu diyalogu, Firuz'un bir şeyler gizlediğini ve bu nedenle bulunduğu durumdan rahatsızlık duyduğunu göstermektedir. Mahalleyi olduğundan daha iyi gösterme çabası
--	---

-Birden bire türedi mahallede bu kız. Nerden gelir, kimdir, nerelidir anlayamadık. Melek gibi hatları vardı. Devamlı bir şarkı söylerdi. Ben dinledim anlayamadım necedir. Almanca'ya benziyordu ama değildi. - Güzeldi. Evet çok güzeldi. - Yalnız saçları böyle şey gibi... O yüzden O'na o adı taktılar: Kirpi dediler. - Yani bir insan kendine nasıl bu kadar boşverir, nasıl o hale gelir. Hiç anlamadım. -Şey böyle uzaylı gibiydi. Ya da şey gibiydi, bu dünyaya düşmüş bir melek. -Bir kere Amerikalı'ylan ingilizce konuşuyorlardı. Kulaklarımla duydum. İngilizce konuşuyorlardı. -Mahalleli onu bir çeşit ermiş gibi görür. Gider millet derdini Amerikalı'ya anlatır. Akşamları yemek filan verirler. -Yo pis değil. Hayır temiz, tertipli adam. -Amerikalı civan gibi adamdı. Çok yakışıklıydı. Bakardı kendine. Motorsikleti vardı. Bakımlıydı. Ben şeyi ilk defa onda gördüm. Levi's kotu onda gördüm. Kalıp gibi oturturdu üstüne. Kafayı yedikten sonra bıraktı kendini. Böyle gitti... -Ben hayatta kimsenin günahını almayı istemem. Kızı bulmalarından bir gece önce, yani ev derken kulubesi, ama böyle nasıl, ağlamak gibi değil. Ulur gibi ağlıyor ulur gibi. Gidip penceresinden baktım. Amerikalı elleri kan içinde tek başına oturmuş ağlıyordu. -Yalnızdım. Kaçtım oradan. Kirpi'nin ölümüyle bizim Amerikalı'nın ne alakası var dersiniz; ben bilmem. Yazık meczup o da çaresizin teki. Ben katil der miyim? -Tunç'la meyhaneye takılmıştık, oradan dönüyorduk. -Balıkçı vardır kıyıda, sahibi Rum. Tunç'la orada içtik. -Tunç'a sorun isterseniz, ben doğru söylüyorum. -Ben hayatta ilk defa o gün ölü gördüm. Çok feci bir şeydi. -Kamil'in karısı hakkında çıkanların hepsi yalan. Çok akli başında doğru dürüst bir kadındı. Ben bir kuaföre ortaktım. Birkaç kere geldi bizim dükkana böyle. Üstüne başına bakamıyor. Ezik bakımsız bir kadın. Kamil de iyi bir adam	Maktül hakkında duygu unsuruna dayalı tasvirlerin retorikleştirilmesi Mahalle tarafından kötü görülen Amerikalı karakteri hakkında filmde geçen tek iyi yöndeki ifade Olay gecesi hakkında yalan bir ifade. Mahallede gerçekleşen diğer cinayete kurban giden, Kamil'in karısı hakkında olumlu ifade
---	--

değildi. İçki, kumar mumar, başka karılar falan. Kötü adam, yazık etti kadına. -Salim çok cazibeli adamdı. Böyle iki üç günlük sakal. Parka marka. Gençken mahallenin bütün kızları hastaydı ona. -Yakışıklı değildi. Kısa boylu falandı. Ama Allah bir çene vermiş. Yani böyle çan çan çan çan çan. Nutkun tutulur dilin bağlanırdı karşısında. -Bizim mahallede sıkışıp kalmasa. Kendine bir çevre falan edinse. Yazar mazar bir şey olurdu, Salim. Belki de macera peşinde koşan bir gazeteci. Yani çok okurdu. -Çok içiyor ya, çok içiyor. Ben böyle, bir tane video kamera aldım. Çekiyorum mahallede herkesi çekiyorum. Salim'in dükkanına gittim. Dedim ki seni de çekeyim. Bu bana diyor ki, "çekeceksin ne olacak?" Dedim: "yarına kalır." "Ne yarını, yarın ne?" Ben çektim yine. Sonra çıkarken "hayırlı işler" dedim. "İyi akşamlar" diyor. Bak akşamı sabahı karıştırmış. -O dükkanları bütünleşmiş. Böyle bütün gün dosyaların, kalemlerin, kalem tıraşların arasında böyle oturuyor. Dükkanında her şey toz içinde. Raflarda böyle kutular var. Yıllardır aşağıya inmemiş kutular var. Her şey toz içinde. Böyle tezgahın başında oturuyor. Karşısında böyle bir tane şişman çinli heykeli var. Düşünen şişman çinli adam heykeli. Akşama kadar oturup öyle düşünüyor. Ne düşünür? - On yıl filan önceydi. Belki daha çok. Bu Salim'in dükkanı bizim uğrak yerimizdi. Biz orada Otururduk her gün. Tabi biz İstanbul çocuğuyuz. Çıkmamışız, mahallenin dışına da çıkmamışız. O Anadolu manadolu gezmiş. Hapis de yatmış. Otururduk biz orada toplanırdık. Anlatırdı her gün öyle. -Var öyle evet, öyle bir kadersiz durumlar var. Kaya'nın annesi nasıl desem şey, fena kadın. Adam buna dayanamamış kaçmış. -Evet zeki bir arkadaşdır. Benim muhasebecinin yanlışlarını falan çıkartır. Şeytan tüyü var derler ya, onlardan işte sevimli çocuk. Bizi herkes sever, biz de herkesi severiz. Küçükleri koruruz, büyükleri sayarız. -Kaya mı? -Kirpi'yi öldürenler bizim mahalleli olamaz. Kim bilir kimler gelip bu pislik işi yaptılar.	Salim'i kadınların gözüyle gören Firuz, eşcinsel kimliğini gizliden açığa vurmuştur Salim boşvermişliği ve umutsuzluğu Firuz ile diyalogunda ortaya çıkmaktadır. Kaya'nın annesi hakkında olumsuz düşünceleri duygu unsuruna dayalıdır. Bunun bir sebebi Kaya ile olan duygusal bağlantısı. Bu nedenle Kaya ve annesi Saliha hakkındaki retoriğinde duygu unsuru baskındır.
---	--

-Salim mi? -Salim zaten alkolik. Pardon yani ama. -Ben nerden bileyim Kaya nerede? -Kim? -Kaya niye Salim'den korksun. Bu memlekette polis var. -Vallaha ben gördüğüm her şeyi anlattım. -Salim'in Allah'ın bir deli karısını şey edip sonra katil olması akıl alacak şey değil. -Sakın. Yav Allah aşkına sakın. Ben böyle şeyleri duymak bile istemem. -Hakkımda bir sürü dedikodu var. Siz inanmayın böyle şeylere yav. -Terbiyesiz. Allah belasını versin. Biz de "Salim akıllı adamdır" dedik. Bak bak. Söylediği şeye bak yav. -Şimdi inandım, o herifin katil olduğuna inandım. Ancak bir katil böyle futürsuzca laf söyler. -Kamera mı benim mi? Ama söyleyim, çaldılar. -Kaya yalan söylemez. -Kaya yoktu. Tunç'la balıkçıya gittik. Sahilde. Söyledim ya. -Ben niye yalan söyleyim abi. Ne olur hep aynı şeyleri sormayın. Bunlar dedikodu yav. Herkes bir şey söylüyor ya. Sohbet mohbet tamam da, ben niye para vereyim sohbet için, arkadaşlarıma. -İki tane evladım var benim. Ben Kaya'ya para mı veriyormuşum. Kaya mı söyledi böyle terbiyesiz şeyleri. İnanamıyorum, inanamıyorum. Kaya niye böyle ayıp şeyler söylesin ki? -Biz kötü bir şey yapmıyorduk. O gece arkadaşça eğleniyorduk. Sonra kız kaçınca Kaya da gidince Tunç'la biz yalnız kaldık. Tunç beni yanlış anladı. Başım dönmüştü beni yanlış anladı. Hiçbir kötü niyetim yoktu.	Kendisi hakkındaki olumsuz ifadeler hakkındaki retorikinde duygu unsuru baskındır. Kendisi hakkındaki bu beyanatı veren Salim'i duygu unsuru ile katil ilan etmektedir. Cinayet gecesi yaşananlar ve Kaya ile ilişkisi hakkında yalan beyanatta bulunan Firuz, retorikinde duygu unsuru kullanmaktadır. Etik unsuru ile kendisi hakkındaki suçlamaları yalanlamaktadır.
---	--

-Hafif bir sıyrık. Sıyrık, sıyrık. Büyütmeye değmez. Başım döndü. Bayılır gibi oldum. Sonra kalktım yürüdüm evime. Pansuman yaptım. Bir şey değil. -Özel bir çekmecem var. İçinde Kaya'nın resimlerini saklıyorum. Baskılar, negatifler filan. Hayatta ilk çektiirdiği vesikalık resim. Sünnet resmi. Stüdyoya gelmişlerdi. Sonra ortaokul, lise diploması için. Üniversite imtihanı için. Sonra bir keresinde de bir kızlan gelmişti. İlk çıktığı kızdı galiba. Tunç'lan da resimleri var. Birkaç kere Tunç'lan gırgır olsun diye resim çekindilerdi. Böyle fesli mesli arap kılığında filan. Bir de özel resimlerimiz var. Kaya katil olamaz. Kaya bambaşka bir çocuktur. Ben hayatımda onun kadar yumuşak başlı anlayışlı içli bir çocuk görmedim. Tabi Tunç gihinlerle filan sokağa çıkınca taban tabana zıt bir tip olurdu. Benimle yalnızken... Siz şimdi gülüceksiniz bana. Gülün artık umurunda bile değil. Kaya bana; "gel biz senlen gidelim başka bir yerde yaşayalım" dese ydi. Ben onun dünyanın öbür ucuna giderdim. Beni seveceğini bilseydim giderdim. Size illa itiraf edecek biri lazımsa ben itiraf edeyim. Bu hikayeyi yeni baştan başka türlü anlatayım. Nasılsa bu hikaye nereye çeksen oraya gider. Bir daha anlatayım. Katil ben çıkayım. Kaya katil olamaz. Katil benim.	Kaya'nın katil olmadığı hakkındaki retorikte duygu unsuru kullanılmıştır.
Tunç: -Ya abi delikanlı gibi giriyoruz işte, ne diye kaktırıyorsun ki? Gerçekten de arkası gözüküyor abi! -Mahallemiz huzur ve barışın hakim olduğu bir mahalledir. Herkes işine gücüne bakar. İt kopuk giremez zaten. Barındırmayız. -Cinayet mi? -Ben Kirpi mirpi bilmem abi. -Tamam Kirpi'yi biliyorum. Olayı da biliyorum da; bilmem. -Fena dövmüşler abi. Hem ırzına geç hem döv. Sonra da başını kaya, şey taşla ezmişler. -Evet evet kolyesi vardı, böyle şey şeklinde; yıldız şeklinde. Böyle şey yıldızı Yahudilerin oluyor ya. -Evet babam da kasap. Herkeş tanıır bizim mahallede. Sorun. Herkeş sever bizi. Mahalleden geçen birini çevirin. Mesela	Mahallenin tasvirinde Tunç, duygu unsurunu kullanmaktadır. Mantık unsuru ile maktül hakkındaki retorik Retorikte duygu unsuru ile karakter kendini masum

Tunç deyin. Nasıl milliyetçi, fedakar, yardımsever, delikanlı olduğumu söylesin size abi. -Bizim mahallede herkes birbirini sever, sayar. Tabi huzuru bozacak hainler her yerde var. -İftira abi. Bir abimizin arabasını ödünç aldık. Rıza abi. Rica ettim. Bir bayan arkadaş vardı da gezmek için. -Affedersiniz kafam iyiydi, rica ettim abimizden. -Arabayı çarpınca Rıza abi bozuldu tabi. “Çaldın maldın” dedi. Bir ay içerde kaldık. Olsun. Ben yine de severim Rıza abiyi. - Abi müsaade edin kafamı toparlayım. Kirpi geberip gitmiş. Tamam ya da birileri halletmiş karıyı. Ama nedir ne değildir abicim? Kirpi denilen olayla bizim ne alakamız olabilir. Yani meseleyi bu kadar büyötmeye değer mi? - Abi o kız zengin kızımıymış. Eroinden filan kafayı yemiş düşmüş sokağa. Ya da ona benzer bir şey. Bana ne ya. Ha bir de Yahudi. - Kolyesi şey şeklindeydi. Yıldız oluyor ya işte böyle. Hani aynından Havranın kapısında da var. Sultan Ahmet’ten gavur karı kaldırıyorum arasına. Bunların bir kısmı haç takar. Bir de böyle yıldızlı götördüydüm. - Ben gözümle gördüm kolyesini. -Bir kere üstünü çıkarmıştı. Kaldırımda oturuyordu, mahallede, öyle çıplak. Memeler nah böyle. Ortasında da yıldız. -Yani insan kirpidir, pistir demese yani... - Ne demek sert? Kim demiş? Biz delikanlıyız abi. Yani gidin sorun mahallede. Tunç deyin, Kaya... sorun yani. - Aleyhimize tek laf eden çıkarsa; gelin burda beni dövün abi. - Evet sertiz yerine göre taş gibi sert olmayı da biliriz. Ama yerine göre şey gibi... pamuk gibi sevdik mi tam severiz abi. - Kaya benim arkadaşımıdır tabi. En harbi delikanlı arkadaşım. Ama esirikli bir tiptir biraz. Geldiler mi gider. Ben bile bilmem; nerede. - Banane abicim, deli karının tekinin güzelliğinden. Yani mahallenin delileriyle uğraşacak halim mi var benim? Karı	göstermeye çalışmaktadır. Kendisi hakkındaki suçlamaları mantık unsuru ile retorikleştirip reddetmektedir. Olayı olduğundan daha önemsiz göstermek için, Kirpi hakkındaki olumsuz ifade, duygu unsuru kullanılarak retorikleştirilmiştir. Mantık unsuru ile olaya ait tanıklık retorikleştirilmiştir. Kendisi hakkında olumlu şahitlik yapacak kişilerin tanıklığı sayesinde mantık unsuru ile reotiriğini kurarak masumiyetini kanıtlamaya çalışmaktadır.
--	---

görmek istesem, gideceğim yer belli. Karaköy’de istesem bedava verecek karılar var. Turistler var. Japonu var, zencisi var. Dünyanın karısına takmışım abi. - Birkaç ay önceydi. Bu kız gelmiş bizim mahalleyi bulmuş. Öyle dolaşıyor ortalarda, yaratık. Ha bir ara Amerikalı bunu kulübesine aldı. E tabi Amerikalı diyip geçmemek lazım, onun da ihtiyaçları var di mi yani? -Amerikalı. - Yok be abicim be. Lakabı Amerikalı. Yoksa öz be öz Türk’tür kendisi. Adı Hayrullah mı Nurullah mı, öyle bir şey işte. -Vallaha bizim Amerikalı acayip İngilizce bilir. Köpeklerine bile öğretmiş. Come Tom, come diyor, gidiyor köpek vallaha. -Ulan Amerikalı, bize biraz İngilizce öğret diyorum. Yani bir lisan bir insan iki lisan iki insan. O da kelime kelime öğretiyor. Mesela “fuck” kelimesi abi. “Fuck” çok faydalı bir kelime. Turist bir kıza yanaştın diyelim. Sultan Ahmet’e takılırız öyle arasıra arkadaşlarla ayıptır söylemesi. Diyeceksin ki, “can we be friends?” Ya da “are you alone, do you need a friend?” Bu da bakıyor tabi sana, fan fini fin fon bir şey söylüyor. Sen de hemen yapıştırıcaksın: “Do you want to fuck?” Bu “fuck” kelimesine bazıları kıkır kıkır gülüyor abicim. Gülerken hemen devam edeceksin anlattırıcaksın buna, anlatacaksın. Bu arada diyelim ki maraza bir tip çıktı. Sana yüz vermiyor, laylay yapıyor. “Fuck you” diyorsun. “Fuck fuck fuck” diyorsun, iş bitiyor abicim. -Bakın abilerim, kimsenin günahını almak istemem ama, o gece Amerikalı’nın evinin önünden geçiyorum, işte yani kulubesi. Amerikalı deli gibi ağlıyordu. Ulur gibi. Dayanamadım. Amerikalı elleri kan içinde tek başına oturuyordu. -Yalnızdım ben. Hemen kaçtım oradan. Bunun Kirpi’nin ölümüyle bir alakası var mı, bilmem. -Ben Amerikalı katil demiyorum. -O gece mahalleden arkadaşım Firuz’la içtik biraz. Amerikalı’yı eve dönerken gördüm. - Ben o akşam şeye, bizim Antepli Cemal’in ocak başına takılmışım.	Mantık unsuru ile retorik kurulmuştur. Tunç, şüpheleri başka yöne çekmek için, olayla ilgisiz başka bir olayı anlatmaktadır.
---	--

-Vallaha yalan söylemiyorum abi, Firuz’a sorun. -Ben ufaktım, hayal meyal hatırlıyorum. -Kamil abi delikanlı bir abimizdir. Kimseye el bile kaldırmamıştır. Karısı delirtti onu. Yani babam öyle söyledi. -Biraz rakıcıymış. Ama içti mi delikanlı gibi içerdi. -Erkek adamdı, sabaha kadar içer bir şey olmazdı. -Hayatta kimseye kötü konuşmamıştır. -Asılmış tetiğe. -Kimseden korkmazdı hayatta. -Tamam günah ama vurmuş işte kendini. -Gayet harbi bir abimizdi. Bir sıkıntısı derdi var mı, belli etmezdi. Hiç bilememişler; nedir? -Mahallemizin sakinleri? Çok sakindir. Kimsenin kimsenin işinde gözü yoktur. Herkeş işine bakar. Ama arada gırgır olanlar da vardır. Mesela Salim abi. -Solcudur Salim abi. Eski solcu. -Abimle bir zamanlar bıçak çekmişler karşılıklı. Abim milliyetçinin hasıdır. Şu an Almanya’da. Salim abi de komünisttir filan ama çok muhabbetli adamdır. Zaten öyle komünist, sağcı-solcu falan kalmadı. Modası geçti. Hepimiz Türk’üz şurada. -Ya tabi, tabi. Kitap kendi dükkanında olunca herkeş okur. Ben okuyabildim mi? Kitap dediğin el yakıyor el. Beş milyon on milyon. Bir maç bileti parasına bir kitap. -Gençliğinde bir hata yapmış. Ama sonradan anlamış yanlışını. Neymiş efendim; bu düzen değişecek. Nereye değişiyor kardeşim. Ezan susmaz, bayrak inmez, bu vatan hepimizin. -Bu vatan bizim. -Bu vatani seveceksin. -Sevmiyorsan gideceksin. -Nasıl yani, abi pardon? Yani bizim mahallede bir otoritemiz vardır. Ama sakın yanlış anlaşılmasın, sayın abilerim.	Mahallede yaşanan başka bir olayı retorikleştirirken, içki sonucu taşkınlık yapılmamasını bir erdem olarak göstermektedir. Retoriğinde dini değerleri kriter olarak kullanırken mantık unsurunu ön plana çıkarmıştır. Şüpheler nedeniyle mahalle sakinleri hakkındaki yorum Siyasi görüşün ayrım yapmak için eskilerde kalan bir değer olduğunu söyleyen Tunç, kendi milliyetini genel geçer, büyük bir değer olarak görmektedir. Muhallif fikirlere karşı musamaha göstermeyen Tunç, görüşlerindeki katılığı sloganvari bir üslup ile ele almaktadır. Sert üslubundan dolayı kınanmaktan
--	---

Kimse de tavuğuna kıst demişliğimiz yoktur. Yani biz kabadayı değiliz. -Babam bana bir tokat bile atmamıştır. Ama bizim evde Osmanlı şeysi vardı; disiplin. Dayak asla. Ama disiplin sapına kadar vardı. -Kaya bir gün bana dedi ki, “ben bu eve dayanamıyorum kaçcam,” dedi. “Ya bu evi yakcam ya da kaçcam,” dedi. Birlikte kaçtık. Bizim yazlığa gittik. Üç gün kalıp geldik. Anası kafayı yiecekti. Kalp hastası kadın. Kaya’ya şöyle bağıyor: “Ana katili olacaktın ana katili.” -Kaya benden ufaktır ama, ben söylemesi ayıp tembeldim biraz. Biz aynı sene liseyi bitirdik. Benim sene şeyim vardı, kaybım. İşte derken üniversite sınavına girdik. Öyle mahallede sürtüyoruz doşalıyoruz. İş yok, güç yok. Ulan sınavı kazanamazsak babamın dükkanından başka girecek iş de yok. Kaya’nın o da yok. Dükkan derkene, o yaşta biraz etten tiskinirdim. Babam kasap masap ama neyse. Biz dolaşıyoruz bununla öyle. Beyoğluna falan çıkıyoruz. Sinemalar, biraheneler derkeni ilk kez milli olduk o yaz. İşte Karaköy. Sonra benim sınav sonuçları geldi. Kazanamamışız. Bunun sınav sonuçları bir hafta sonra geldi. Tabi bu bir hafta içerisinde hop oturup hop kalkıyor. Sinir harbi. Hadi gittik Karaköy’e aynı kariya bir daha girdik. Karı bana dedi, ben ondan sonra girdim kariya. “Senin bu arkadaşın sapık mı?” dedi. Karının memesine yaslanmış hüngür hüngür ağlamış, ayı. Vallaha dedim ne alakası var, benim arkadaşım bunalımda. O da dedi ki bana. “Ulan bunalımsız bir herif gelsin bedava vericem,” dedi. Sonra Kaya’nın da sınav sonuçları geldi; kazanamamış. -Kaya’nın babası ölmemiş ki, kaçmış evden. -Kaya da okusa büyük adam olurdu ha! -Mesela buna, altmışdört kere mesela üçyüzellibeş de, hemen söyler. Öyle akıllı. -Katil mi? Kimin katili? Kirpi’nin mi? -Abi siz ne diyorsunuz? Bizim mahalleden böyle vahşetli infaz yapacak adam çıkmaz. Biz de Allah korkusu var. -Kirpi’yi mi öldürmüş? -Sktirsin affedersiniz ama abi. Elin Allah’sızına mı inanacaksınız?	çekinerek, kimseye zarar vermediğini, şiddet görmediğini anlatır. Cinayetin şiddeti nedeniyle mahallede yaşayan hiç kimseye bu suçu uygun bulmayarak Tunç, etik unsurunu retoriğinde kullanmış ve suçlamaları reddetmiştir. Dini inancın etkisi ile Salim’in ifadesine
--	---

-Kim? -Burada? Bu odada? Ne anlattı? -Ben bildiğim her şeyi anlattım. -Ama kafayı yemiş bir Allah'sız her şeyi yapabilir abi. -Amerikalı rüyasında görmüştür abi. Ne kamerası? Ben kamera mamera bilmem abi. -Mert çocuktur asla yalan söylemez. -Yok abi. Biz o gece Firuzla ocak başına gittik. Sadece ikimiz. Kaya yoktu. Bilmem! -Kaya yalan söylüyor. -Ne parası pardon? -Ne parası abi, kimsen para alacaktım, niye? -Tövbe abi. Kaya da arkadaşım Firuz da. Başka taraklarda bezimiz yok. -Yalan. Yalan yalan hepsi. Öldürücü lan ben bu Kaya'yı. Nerede bu Kaya? Ne zaman anlattı bunları. Sapık mıyız biz ha? -Ben dokunmadım Firuz'a. Benle alakası yok. -Bana sarılmaya kalktı. Benim de çakım vardı. Çektim korkutmak için şöyle bir salladım. Sonra da çektim gittim. -Yalan lan, yalan.	inanılmaması gerektiğini söylerken etik unsuru kullanılmıştır. Kaya'nın yalan söylemeyeceğini ifade ederken, Tunç'un eşcinsel eğilimlerinden bahseden Kaya'yı yalancılıkla suçlayarak etik unsurunu retorğinde kullanmıştır.
Amerikalı: -Yes, yes, yes. -Kirpi! -Born to be wild. Born to be wild. -Ne kolyesi? -Ben ne bileyim Yahudi miydi neydi? Sormadım. - Kaya!? Fuck! - Güzel kızdı. Çok güzel kızdı. Siz bilmezsiniz. Akıllı kızdı. Akıllı deli. Ben aptal deli, o akıllı deli. - Ben bilmem. Bana anlatmadı ki hiç. Biz başka şeyden sohbet ettik. Uçaklar, trenler, seyahat, gavur memleketleri,	

kıl, tüy bir sürü şey. Bana ne nerden gelmiş, nasıl gelmiş mahalleye. Sormadım hiç. - İngilizce konu�urdu benle. Fena değildi İngilizcesi. Ama şey değildi, ana dili değildi yani. - Kirpi. Bu pis dünyadan değildi o. - Yok abi öyle yok. Ellemek falan yok. Sohbeti güzeldi. ben konu�urdum o dinlerdi. Ha içki de. Çok içerdi. Ben bir içerdim, o �� içerdi. Öyle bir içki, bir sohbet. Yoksa �yle ayıp şeyler falan yok. Çok iyi kızdı. - Yes, Amerikalı derler bana mahallede. -Yes, yes, yes. -İ� olarak her i�i yaparım. Temizlik, inşaat. Eşya ta�ırım. Amerika'ya gittim ben. On �� sene orada kaldım. New york, Frisco, bir ara Utah. Sonra bizim valide hastalandı. Bakacak kimse yoktu. Geldim, sonra anneme baktım ettim. -Bir gece odasına bir girdim. Buz gibi yatıyordu. It's a horrible thing. You can't believe. -I love dogs. I've five dogs. No, four dogs. I've four dogs. -Evleri sattık, hepsi gitti. -Ben burada sıkıldım. Bir sigara var mı? -İnsan katilleri ayrı ama bir de öbür katiller var. Hayvan katilleri. Benim zavallı Tom. Sokakta buldum. Böyle kara yumak gibi bir şeydi. Kız k�pekti ama baştan anlayamadık. Adını Tom koyduk. Öyle kaldı gitti. Her lafımı anlardı. Kasaptan kemik alırdım. Ona �orba yapardım. Yarisını ona verirdim. Gitti elin itleriyle bebek yaptı onlara da baktım. -Geçen gece geç saat oldu. Kirpi yoktu. Gelmedi. Tom da gelmedi. �ıktım aramaya. Yola �ıkmı�. Ne yapıyorsun sen orada kızım ya? �arpmı�lar atmı�lar kıyıya. Dili böyle çıkmış. Kan içinde. Beni gördü tanıdı. Böyle baktı bana. Kendi ellerimle g�md�m onu, ellerim kan içinde kaldı. Eve geldim, encikleri karşıladı beni. Ananız Tom öldü ibneler dedim. Anlamı� gibi ağladı biri. Bende kendimi tutamadım. Siz hiç elma seven köpek gördünüz mü? Tom severdi. Bir tek Tom için hırsızlık yaptım. Elma �aldım. -Davulcu, ha!	Kirpi'nin iyi bir insan olduğunu etik unsuru ile anlatan retorik. Amerikalı'nın Kirpi hakkındaki olumlu düşünceleri, benzer bir statüye sahip olmalarından kaynaklanmaktadır.
--	--

-Ben gördüm. İçiyordu. Davulcu geçiyordu, ben de geçiyordum. -Ben şey de oturuyordum. Camiinin orda sabaha karşı. Kamil geldi sarhoştı. Yanıma oturdu. “Ben bittim bittim” dedi. Hüngür olayı. Fuck of dedim. Kumar sevmem, sevenleri de sevmem. -Kirpi! -Kaya, Firuz, Tunç, Kirpi’yi bu üçü öldürdü. -Ben görmedim ama, kapıda teslim ettiğim alet var. Evet bu, Firuz’un kamerası. Yok çalmadım. Firuz yerde yatıyordu, yanından aldım. Kamera hala çalışıyordu. Düğmesine basınca acayip şeyler gördüm. -O gece kirpiyi vakitlice görseydim. “Ulan I love you. Küçücüksün, pissin, delinin tekisin ama acayip tatlısın deseydim. Çıkma dışarıya benle kal. Bok mu var dışarıda” deseydim. “İbnenin evladı ne işin var Kaya maya itleriyle” deseydim. Gitmemiş olacaktı. Belki yaşıyordu şimdi. Ben de burada olmayacaktım. Kirpi, bok yoluna gitti. Hem Tom gitti hem Kirpi gitti. Bende gidicem buralardan. Gidicem.	Karakter, mahallede yaşanan diğer cinayetin sebebi olan kumarı sevmediğini söyleyen bu retorikte etik unsurunu kullanmıştır.
Saliha: -Ne anlatıyım evladım? Anneyim ben işte, ana. Herkes anaları sever, herkes anaları sayar. Siz analık nedir bilir misiniz? -İstanbul’da artık eskisi gibi mahalle kalmadı. -Kim kime dum duma. Varsan baksan kimse kimseyi tanımaz. Ama bizim mahallemiz başka. -Ne cinayeti? -Kirpi mi? Ne kirpisi? -Ha şu pis mahluk! Aman evladım polisimizin işi gücü yok mu? -Bir meczup! Bir sokak köpeği kız. Ölmüşse ölmüş ne yapalım? Her gün sinek gibi ölüyorlar. -Tövbe evladım. Beni katil gibi sorguya çekmeye mi getirdiniz? Ben kuzuların tavukların kesilmesine bile dayanamam.	Annelik vasfının arkasına sığınarak etik unsurunu kullanmaktadır. Evsiz olan Kirpi’yi aşağılayan bu retorikte etik unsurunu kullanılmıştır. Duygu unsuru kullanılan bu retorik ile cinayete ilgisinin olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır.

-Tunç mu? Haytanın, münasebetsizin tekidir O. O da mı burda? - Mahallede bir pislik varsa illa Tunç haytasının parmağı olacak. Cinayete de karışmış olabilir; soyguna da. Bir kere hırsızlıktan yakalandıydı. -Araba çalmış. -Sarhoş olunca ne yaptığını şaşırır. Çalmış herifin arabasını. -Çalmış götürmüş Şile’de kayalıklara çarpmış. - O çocuk sağlam pabuç değil. Anasız büyüdü, ne yapsın? Ama insan ister mi mahallemizden bir katil çıksın. - Neden mahalleden herkesi sorguya çekiyorsunuz? Niye ki? Ne önemi vardı o deli kızın? - Yani Yahudiymiş ama Allah taksiratını affetsin. Gelmiş mahalleye. Sokakta yatar. Havranın oralarda. Kim ne istedi gariban Yahudiden? -Tunç pislği öyle fare gibi kıza bile yan gözle bakabilecek bir tip. - Affedersin içer içer şuurunu kaybeder. Sonra da her şeyi yapabilir. - Belki de kızı şey etti. Taciz. Sonra da... - Kaya’yı. Kaya yok. Niye arıyorsunuz ki? - Kaya benim oğlum. Canım, ciğerim. -Dur bak, yanımda resmi de var. Yavrum bak, nasıl yakışıklı. -Böyle melaike gibi bir çocuk. Gayet sakın, kendi halinde bir gençtir. Ama bir haftadır eve gelmiyor. Galiba sözlüsünün yanına gitti. Delikanlı, aşk işte. -Yavrumu Üsküdar’lı bir kızla sözledik. Uzaktan akrabamız, Şükran hanımın kızı. Dini bütün mazbut bir aile kızı. Kaya’yı pek sevdi. -Kaya da onu sevdi. Ama maalesef olamadı. Yürümedi. Kaya’ya bir haller oldu. İki de bir de gidip kızın evinin oralarda dolanıyormuş. - Söyledim ya! Bir haftadır yok. -Bilmiyorum evladım. Sözlüsünde değilse, nerededir bilmem.	Tunç hakkındaki olumsuz beyanati etik unsuruna dayandırılarak gerçekleştirilmiştir. Retoriğini kuvvetlendirmekte Tunç’un araba çaldığını belirterek mantık unsurunu kullanmıştır. Dini inancın bir suç olarak görülmediği bu retorikte, duygu unsuru kullanılmıştır. Suçtu Tunç’un üstüne atmak isteyen Saliha, alkol nedeniyle her şeyi yapmış olabileceğini söylerken, mantık unsurunu kullanmaktadır.
--	--

-Tekinsizdi, tekinsiz. Cinlere karışmıştı o kız. Bizim Amerikalı'yla bile düşer kalkardı. Kim bilir daha başka kimlerle, pislik. -Amerikalı'yı konuşturun. O da kızın icabına bakmış olabilir. -Ben gözümlen gördüm. Turist kızlara yol gösteriyordu. İnanmazsın aynı ecnebi film gibi konuşuyordu. Ama deli, Allah lisan vermiş aklını almış. -Annesini tanıdık. Namazında niyazında bir teyzemizdi. Oğlu Amerika'larda ziyan zebil olacak diye kendini yedi bitirdi. Sonra oralardan döndü herif ama anca cenazesine yetişti. Zavallı kadıncağız evladının döndüğüne sevinemeden gitti. -Herşeyi yedi bitirdi. Evi, arsaları, dükkanı sattı. Paraları ne yaptı ne etti bilmeyiz. Sonra o da sokağa düştü. Meczup zavallı. -Kimseye zararı yok derler, ama ben yanıma yaklaştırmam. Neme lazım, uzak dursun benden. -Ben diyorum: "Katil". Yani olabilir. O masum halleriyle beni kandıramaz. Gece karanlık basınca kim bilir neler yapıyor o Amerikalı. -Katil Amerikalı'ysa eline sağlık. Mahalle bir pislikten kurtuldu. Çıplak çıplak ortalıklarda dolandır. Günah ama ölmesi daha hayırlı oldu. O Amerikalı'yı da alın hapse mi tıkacaksınız, yoksa tımarhaneye mi atacaksınız ne yapacaksanız yapın. Mahalle temizlensin. Bulun o Amerikalı'yı şöyle sıkı bir dayak atın, bakın nasıl konuşuyor. -Eski defterleri açmayın evladım. Ne lüzumu var? Boşuna üzme beni. -Bir erkeği rezil de eden vezir de eden kadınıdır. Düştü bir şıfıntının eline. Hayatı kaydı. -Evden sabilerin cesedini çıkarırlarken ben, ağla ağla helak oldum. Hep çocukların gözlerini kapattım. -Kaya da gizli gizli bakmış. Sonra da aylarca kabuslar gördü. Ah o Kamil'in karısı, karısı olacak şıllık yok mu? Hepsi onun suçu. Her şey onun boynunun altından çıktı. -Mahallemiz gündüz vakti, o kadar sessiz o kadar sakindir ki. Pencereden bakarım in cin top oynuyor. Bütün bu olanlar,	Mantık unsuru ile Kirpi'nin başına her şeyin gelmiş olabileceğinden bahseden retorik. Amerika'da yaşamının kötü bir şey olması mantık unsuru ile yabancı ülkelerin kültürüne duyulan korku ile retorikleştirilmiştir. Mantık unsuru ile gece sokakta kalmasından kaynaklı olarak Amerikalı karakterini suçlu bulan retorik. Cinayetin suçlusu olarak Kamil'in karısını gösteren Saliha, etik unsurunu kullanarak retoriğini kurmaktadır.
--	--

bu şeyler nasıl oluyor, kim çıkarıyor bunları, bu olayları çıkaranlar nereden çıkıyor, hiç anlamam. -Salim? Hangi Salim? Kitapçı Salim mi? -Aman aman, uzak dursun lanet. Pis komünist. -Kim bizim Salim mi? Yok canım. Gençken de öyle sünepenin tekiydi. Kim begenecek onu? -Mahallede ne fitne fesat var, o Salim'in dükkanından çıkar. Eskiden gençleri zehirlerdi. Gitti hapis yattı çıktı. Şimdi yalnızca kendini zehirliyormuş. Ne bulursa içiyormuş. -Kaya bir ara onun dükkanına gidirmiş. Elinde roman moman görünce anladım. Dos-doski mi goski mi. Böyle sakallı bir Rus herifi. Kitabı böyle tuğla gibi. Adı da Rabbim saklasın: Ecinniler. Aldım attım çöpe. "Gitmiyeceksin o dükkana. Senin sakallı rus pezevenkleriyle, ecinnilerle ne işin var?" Benden gizli gidirmiş. O herifin o yılan dili yok mu? Herkesi kandırır. Neyse sonra sıyırdı kendini. -Kaya'cım oğlum benim. Küçükken o kadar sessiz o kadar utangaç bir çocuk. Misafir gelir dizimin dibine oturur. "Kaya sen nasılsın?" derler, "iyiyim" der, başını önüne eğer, öyle dinler. Sonradan açıldı. -Bu Tunç denilen kopukla arkadaşlık etme dedim. Bu kasap olacak babası, tövbe tövbe, et döverken bile gözleri döner. Zaten alkoliktir. Bu Tunç'u çok dövdü. Allah sizi inandırsın. Kafasını böyle duvara duvara vurduğunu gördüm döverken. O kadar dayakla tabi çocuk, aptal saptal bir şey oldu. -Ben oğluma bir fiske vurmam, vurmam. Kırk defa Kaya'cım bu Tunç senin dengin değil. Sen akıllı çocuksun okuyacaksın edeceksin dedim. Böyle arkadaşlar insana her şeyi yaptırır dedim, dinlemedi. -Evlat sevgisi başka türlü bir şey. Kaya benim bir sözümünden çıkmamıştır. Ne zaman bir asilik etse gelip elimi öpüp duamı almıştır. -Okusun istedik ama olmadı. Ne yapalım. Serseri olsun istedik mi? Tunç'un aklına uydu işte. Komşular bu ikisinden çok yaka silktiler. Çok yaramazlık yaptılar. Harçlığını kestim, söz geçiremedim. Hep babasının yokluğundan işte. Babası rahmetli olunca hem analık hem babalık ettim ben Kaya'ya, suç benim mi?	Etik unsuru ile Salim'in karakteri hakkında kurulan olumsuz retorik. Muhalef bir görüşe sahip olan Kitapçı Salim'in geleneksel ahlaki kurallara aykırı olduğu düşünülen kitapları sattığı hakkındaki bu retorik, etik unsuru ile kurulmuştur. Mantık unsuru ile Tunç'un, babasından gördüğü şiddet nedeniyle kötü bir ahlaka sahip olduğu anlatılmaktadır. Etik unsuru ile kurduğu kendi çocuğu hakkındaki bu retorigi, Saliha'nın yalnız bir ebeveyn olarak büyüttüğü çocuğu için yeterli olamadığını göstermektedir. Kendisi hakkında olumsuz retorigide barındıran bu ifade, Kaya'nın karakter gelişiminde hem annenin kendini hem de çevresel faktörleri
---	--

-Ha kaçmış ha ölmüş; ne farkeder? Ne deseşdim yani evladına? Baban seni de beni de bırakıp kaçtı mı deseşdim? Öldü sayılır işte.	suçladığı görölmektedir.
-Hocaları hep derdi, bu çok büyük adam olacak diye. -Hep söylediler, bu çocuğun üstüne düş. Okusun etsin, harcanmasın dediler. Ama kadın başıma nereye kadar? -Ne yapalım illa herkes okuyacak diye bir şey yok! -Ne ne? Ağzını topla. Benim oğlum serseri olmuş olabilir ama katil olamaz. -Bu mahallede sadece bir tek Allahsız var. Böyle cinayet bir tek onun elinden çıkar. -Salim'i konuşturun. -Yemiş kafayı komünist köpek. Kendisini kurtarmak için benim oğlumu mahvedecek. İftiracı, pis iftiracı. -Kaya yok, dedim. -Kaya burada mıydı? Bu odada? -Salim konuştu mu? İtiraf etti mi? -Ben duyduğum her şeyi anlattım. -Ee gittim, o gece Salim'in dükkanına gittim. Kaya'ya artık laf geçiremiyordum. Salim'in dediğini dinlerdi. Oku derse okur, git derse gider, gitme derse gitmezdi. Çünkü kan çekiyor. -Cahildim hiçbir şeyi bilmiyordum. Salim de bilmiyordu. Ama çok güzel çocuktu. Akıllı çocuktu. Yılan gözlü, çatal dilli iblis. "Benim için daha mühim meseleler var," dedi. "Ankaraya gidiyorum," dedi. Komünist olmaya gidecekmiş. Hayatını mahvetmeye. Beni evlendirdiler. Kocam kırk iki yaşındaydı. Emlak işindeydi. O gittikten sonra hamile olduğumu anladım. Kocam hiçbir şeyden şüphelenmedi. Kaya'ya da söyleyemedim bunca yıl. -Salim'e gittim. "O senin de oğlun," dedim. "Bir şeyler yap, ziyan olacak," dedim. O gece de Tunç'la gitti. Firuz'u görecektik. Birden bir bağrıışmalar duyduk sokakta. Bir de baktık Kirpi yarı çıplak koşuyor. Arkasından da Kaya geliyor. Ne yapar ne eder o murdar mahlukla? Son sürat geçip gittiler. Fırladım çıktım, oğlumu tutayım diye. Baktım kız sır olmuş. Öyle dolandım durdum sokaklarda, gece vakti.	Mantık unsuru ile eğitimi ile ilgili Kaya'ya yapılan yönlendirmelerin retoriği. Kaya'nın katil olmadığını etik unsuru ile kanıtlamaya çalışan retorik ifadesi. Mantık unsuru ile kendinin ve Salim'in gençliğinden ve cahilliğinden, yaşça büyük biriyle evlenmenin getirdiği olumsuzluklardan bahsedilmiştir.

Ben o saatte hiç dışarı çıkmadım. Çıkmam da. Ağla ağla bitmiş. Eve yaklaşırken komşuların birinin eşliğinde Kaya'yı buldum. Öyle sinmiş. Üstüne başına pusmuş. "Anne anne" diye inliyor. Bir şeyden korkmuş.	
Manav: -Evet. Kızı ilk ben buldum. Şey, Kirpi derler. Camiye gidiyordum ki, bir baktım ki ceset nah böyle yatıyordu. Çıplaktı. Çırlı. Vallaha gerisini ne siz sorun ne ben anlatıyım. Dağıtmışlar, kıyma gibi olmuş. Zaten görünce önce anlamadım. Sonra yaklaştım baktım. Affedersiniz ne abdest kaldı ne bi şey. Kızı buldum ve hemen polisi aradım. Başka bir bilgim yoktur. Arz ederim.	Etik unsuru ile kurulmuş retorik.
Kaya'nın sözlüsü: -Kaya! Görmedim. Bir senedir görmedim. Şeytan görsün yüzünü. -Ben hayatımda böyle sapık bir insan görmedim. Allah korudu da söz bozuldu. -Bana eş olacak insan değildi o. Cinlere karışmış cinlere. Allah yardımcısı olsun.	Etik unsuru ile kurulmuş retorik bir ifade
Kaya: -Adım Kaya. Kaya Kaya. -Anlatayım ama nereden başlayacağımı bilmiyorum. -Kirpi'yi ben öldürmedim. Salim abi öldürdü Kirpi'yi. Geçen gece işte. Kirpi'nin şey olduğu gece. Altı temmuz gecesi. Ben tek başıma sinemaya gittim. Şu savaş filmi vurdu kıldılı. Amerikan filmi ismi neyse işte. Eve dönüyordum sinemadan. Salim abinin dükkanının önünden geçtim. Oradan geçerim zaten hep. Salim abinin de camın yanında bir msası vardı. Sabah, akşam, akşam üstü. Yani hep aynı yerde oturur. O akşam yoktu. Bende merak ettim başına bir şey geldi zannettim. Tam bakacakken içerden sesleri duydum. Kafamı uzattım. Salim abi Kirpi'yi anadan doğma soymuş. Üstüne çıkmaya çalışıyordu. Kızı nasıl öyle tuzağa düşürmüş bilmiyorum abi. Deli gibi tepiniyordu kız. Salim abi de onu sakinleştirmek için tokatlar atıyordu. -Tanyamadım abi. Onu hiç böyle görmemiştim. O Salim abi, sanki canavar olmuştu. Kız bağırmaya başladı. Salim abi de kızın ağzını tıkmaya çalışıyordu. Ama baktı ki olmayacak masasının üstünde bir tane heykel vardı. Çinli, şişman taştan bir heykel. Onu aldı. Kafasına dan dan dan, yirmi otuz defa vurdu belki abi. Sayamadım. Ben çok kötü oldum abi.	Yalan ifade ile Kaya üzerindeki şüpheleri Salim'in üzerine atmaya çalışmaktadır.

Dizlerimizin bağı çözüldü. Olayın tek şahidi benim. Sonra Salim abi kalktı. Kıza baktı. Kız ölmüş tabi. Sonra döndü ben kabak gibi duruyorum. Ne yapacağımı bilemedi. Tabi ben tabana kuvvet kaçtım abi oradan. -Arkadaşları aradım. Böyle böyle böyle. Ben Salimden korkuyorum. Kaçıcam buralardan. Firuz dedi ki, “bizim Silivri de yazlık var git orada kal” dedi. Bende gittim orada kaldım. Polisi arayamadım. O kadar çok korkmuştum ki! Yani en yakın arkadaşlarımdan başka kimseyi arayamadım. -Polise nasıl haber vereyim abi? Tek şahit benim. Kim inanır bana? - Ama isterseniz inanmayın. Ben hayatta en çok sevdiğim saydığım, her sözüne inandığım abimin katil olduğunu gördüm. Meleğin şeytan olduğunu gördüm. -Malesef başka şahidim yok. -Kimmiş şahit? -Annem ne arıyormuş orada? -Ben niye görmedim? Yalan. Niye gitsin oraya? Ne yardımı abi? Annem yan gözle bile bakmaz o herife. -Delidir abi o. İçe içe delirmiş. Ona mı inanacaksınız bana mı? -Kendi paçasını kurtarmak için böyle yalanlar söylüyor. -Niye gitsin abicim niye ya? Yalan. Neden, neden ulan? -Buna kim inanır abi, ha kadir inanır mı inanır? -Sevgili annem beni hem piç hem katil ilan etmiş ha? Yemişler kafayı ikisi de. Benim babam öldü. Ben küçükken. Salim abi kıçından uyduruyor. Ben bilmem. Ben katil değilim. Katil değilim ben, kimseyi öldürmedim. -Firuz mu verdi bunu size. O zaman ben size bütün hikayeyi baştan anlatayım. Her şeyi. Demin yalan söyledim size. Salim abi hakkında. Kirpi’yi o öldürmedi. Ben de öldürmedim. Bizim mahallede Firuz vardır fotoğrafçı. Stüdyosu var. Yani fotoğraf stüdyosu. O gece, yani Kirpi’nin öldürüldüğü gece biz Firuz’un deposunda rakı içtik. Firuz, Tunç bir de ben. -Biz o gece Firuz’un dükkanında rakı içtik, yemek yedik. İkisi de yalan söylüyor. Ben size söyleyim niye yalan söylediğini. Biz o gece sadece yemek içmek için orada bulunmuyorduk. Firuz bize para veriyordu. Önceleri sadece bana para veriyordu. Hem de iyi para. Gezdiriyordu beni. Yemekler memekler birahaneler. Bir kere tatile bile gittik.	Mantık unsuru ile kurulan retorik Etik unsuru ile kurulan retorik Kendisi hakkındaki olumsuz beyanatı yalanlayarak, etik unsurunu kullanmıştır. Gayri meşru bir ilişki sonucu dünyaya geldiği gerçeğini, duygu unsuru ile retorikleştirmektedir. Kamera kayıtları ile ortaya çıkan gerçekleri, kimseyi suçlamadan anlatmaktadır. Duygu unsuru ile eylemlerini
---	---

Bodrum’a. Yani iki üç senedir süren öyle bir olayımız var. O gece Firuz, Tunç’u da istedi. Bizim sohbetimiz başkaydı abi. Anlıyor musunuz? Tabi sonuna kadar delikanlıyız abi. Ama bir arkadaşımız bizden bir şey istemiş, hayır mı diyeceğiz? Hem arkadaşımızı erkekçe memnun ediyoruz, hem de harçlık çıkartıyoruz, bunun neresi kötü? -Bunun terbiyeyle falan alakası yok abi. Firuz’un bizim dükkanın orada deposu var. Oraya götürüyor. Orada içtik biraz. Tunça da durumu anlattım. Dedim “böyle böyle böyle.” Önce çok kızdı. Ama parayı duyunca razı oldu abi. Tam çıkıcam derken, dışarıdan sesler duydum abi. Bizim Kirpi. Hep böyle şarkı söyleye söyleye dolaşır. Firuz şey dedi. “Bunu da alalım getirelim bize şarkı söylesin.” Tunç çıktı kızı alıp getirdi. Kız önce çekindi biraz. Ama sonra biz buna rakı falan içirdik. Firuz da bizi videoya çekiyordu. Ben çok sarhoş olmuştum abi. Yani hepimizin kafası çok iyiydi. Sonra Tunç kızın üstüne çıktı. Bir şeyler yapmaya çalışıyordu. Kız ondan kurtulurken benim üstüme düştü. Tunç sinirlendi. Kızın göğsünde sigara söndürmeye çalıştı. Kız canı yanınca kaçtı abi. Yarı çıplak vaziyette bizi nasıl ittiyse kurtuldu elimizden. Bilmiyorum nasıl olduğunu. Sokağa fırladı. Bende peşinden gittim. Hani bir gören olur diye korktum. Gittim ama bulamadım. Yakalayamadım yani kayboldu. Sonra dükkana döndüm. Baktım dükkanın önünde Firuz yatıyor. Gözleri kapalı yatıyordu. Ölü gibiydi. Elinde kan vardı. Karnını tutuyordu. Ben öldü zannettim. Tunç bir şey yaptı zannettim. Sonra “Firuz Firuz” dedim. Cevap da vermedi. İyice korktum. Kaçtım abi oradan. Başım döndü. Midem acayıp bulanıyordu. Bir ara bayılır gibi oldum abi. Annem buldu beni. -Kirpi’yi Firuz’un dükkanından kaçtıktan sonra bir daha hiç görmedim. Öldüğünü yani öldürüldüğünü bile gazeteden öğrendim. Annem para verdi bana. “Git bir yerde saklan,” diye. Sonra haberleri okudum. Tunç’u aradım. Firuz ölmemiş. Bende döndüm buraya. Firuz’u buldum. O da şey dedi; “Sen kaçtıktan sonra bütün şüpheler senin üstünde toplandı” diye. Sonra yakalandım zaten. Ben kimseyi öldürmedim abi. -Başka ne anlatayım. Abi başka bir şey. Abi masal mı anlatayım? Tekerleme mi söyleyim abi? -Küçük çapkın, küçük çapkın, sen yine mi unuttun iğneni? Dolapları açmışsın, ortalığa saçmışsın. Lüpürdetmişsin kaymağı, fırlatmışsın boş tabağı. Anne ben yalan demem. Sana sormadan yemem. Baktım ki dolap açıktı. Karnım da çok acıktı. Elimde tabağa değdi, değmesiyle...	haklılaştırmaya çalışmaktadır. Duygu unsuru ile yaşadığı olaylarda suçsuz olduğunu retorikine aksettirmektedir. Yalan söylemediğini mantık unsurunu kullanarak kanıtlamaya çalışmaktadır.
--	--

-Ben kimseyi öldürmedim. Anneme söyleyin ben katil değilim.	
---	--

Ara filmi

Diyaloglar	Açıklamalar
Ender: -Dün gece bir rüya gördüm. Biz sizinle ayrılmışız. Ben yalnız yaşıyorum nedense burada. Hangi köşeye baksam, sizin bir işaretini görüyorum. Eski bir t-shirt. Şimdi yer bezi olmuş. Senin aldığın tuzluklar. Tek bir küpe. Kanepenin altında... Ama biz sizinle kötü ayrılmışız. Anladın mı yani? Sen benden nefret ediyorsun. Telefonlarıma çıkmıyorsun. Ve hatta telefona bir adam çıkıyor. Ben ağlıyorum falan. Üzerimde çizgili pijamalar var. Böyle çizgili çizgili pijama. Yani tiksindim hayatımda çizgili pijamalardan. Rüyamda çizgili pijamalar içerisindeydim ve burada oturmuş ağlıyordum. Sonra birden fakrediyorum ki meğerse biz sizinle ayrılmamışız. Ben seni öldürmüşüm. Ve buraya gömmüşüm. Bu tahtaların altına. Filmlerdeki gibi ha. Tahtaların altına. Her şey o kadar gerçekti. Uyandığımda öyle korkmuştum ki. ** -Kimsin sen kardeşim, kimsin sen ya? Bu nasıl tatlılık? Sen nesin ya? Ben hayatımda böyle tatlı birini öpmedim. -Susmam. Arzudan deliye dönmüş durumdayım. Susarsam küçük Ender her şeyi ele geçirecek. Of ya, ne yaptın sen ya? -Aypirin-kaypari, kayparinya. Aman Veli işte. Abuk subuk şeyler icat edip durur. Rom, mom. Bir de içine şekeri basınca. -Üstüne o sigaralıkları içmeyecektik ha. Bende oldum. Oldum da düşemiyorum bir türlü. -Burası ne? Evin değil herhalde değil mi? -E niye kendin oturmuyorsun? -Vay resim mesim hani, sanatçı tarafında var yani. Ee, Kötü emellerine alet etmek istediğin adamları da atölyene mi atıyorsun?	Ender, Gül'ü kaybetme korkusu nedeniyle gördüğü bir rüyayı anlatmaktadır. 1996

-İşte bu yüzden ben cep telefonu almıyorum. Tam gecenin ortasında birini götürüreceksin; telefonun çalar. Eski sevgilin arar; falan amaaan. -Kara dul. -O ne be? Peygamber devesi? -Veli olmasın arayan? Veli olabilir. Bütün gece partide içine düşecekti neredeyse. Herkes size baktı be bütün gece. Selda da kıskançlıktan ne yapacağını şaşırdı. -Şirkette uzaktan bakınca böyle çok çapkın birine benziyorsun ama aslında çapkın da değilsin. Yani! -Güzelmış ilk olmak. Ne? Sağol be. Gerçekten çok moral oldu bu bana gece gece. Çirkinim ama seni... -Ok Brad Pitt değiliz, tamam. Ama bizi de beğenen var. Bizim de geçmişimizde takipçiler ordumuz. Bizi böyle her hareketimize bakarak kollayacak hayran kitlemiz... -Bu kim ya gecenin bu saatinde böyle? -Tinerici ha. Ne acayip mahalle. -Yeter, yeter bu kaçınıcı. -Doyamıyorum ki. Acayip bir şeysin sen. Doyamıyorum. Böyle süt gibi. Sonra bal. Sonra yanında kaymak taze. Sonra muz gibi filan bir şeysin. Yedikçe yiyesi geliyor insanın. Doyamıyorum. -Dengeli beslenme. Her gün bir kaşık Ender, bir kaşık Gül. Pardon ya. Yalnız benim öyle birini fazla sevmem hayra alamet değil ha! Başına neler gelebilir bilmiyorsun! ** -Aç kapıyı! -Bula bula Veli'yi mi buldun lan verecek. Cevap ver! ** -İyi ki arkadaşlık diye bir şey var ha! Hakikaten arkadaşlarım olmasa ben bir hiçim ya! Şimdi eskilerden bir yazar var. Herifin hiç arkadaşı yok. Herif herkesi ibne zannediyor. -Hss.ktir ya. Veli, sende bir çakmak olacaktı abi. Gül, evde gaz lambası gibi bir şey olacaktı.	Ender Veli ile Gül'ün yakınlaşmasından söz açarak, arayanın kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Gül'ün cazibesinin korkutucu olduğunu, onun çapkın görüldüğünü söyleyerek anlatan Ender, Gül'ün kendini beğenmeyişiye karşı kendisini savunur. Aralarındaki yakınlaşmanın çok yoğun olması nedeniyle Ender, bu sevgisini sonunun kötü olacağını haber vererek, sevgisinin şiddetli olduğunu ifade etmektedir. 2004 1997 Homofobisi olan bir karakter üzerinden Ender, cinsellik hakkındaki etik ilkelerin yıkılışını ve herşeyin mümkün olduğunu
---	--

-Ne diyordum ben ya? Bir şey diyodum öyle çat diye karanlıkta kaldık ha. -Ya adamın adını hatırlamıyorum şimdi. Ya bu adam... Şöyle anlatıyım. Benim babam gençken İstanbul'da çalıştığı zaman, böyle şey çevrelere takılırmış, edebi çevrelere filan. Böyle bayağı yaşlı, sürekli meyhanede takılıyor. Ama sürekli herkes hakkında rapor tutuyor, tamam mı? Hani o da ibne, bu da ibne diye meyhane köşesinde. Vallaha meyhaneden biri çıksın. Arkasından hemen, “o da ibne!” “Olur mu hocam? Çocuk daha yeni evlendi. Karısına deli gibi aşık” filan. Senin hoca hemen yapıştiriyor cevabı: “Mani değil!” Ona “ibne, olur mu o ona aşık, bu ibne, o mani değil” filan diye devam ediyor. En son bu bir akşam geliyor. Dinle dinle bak. Ya Shogun vardı ya, Shogun hani dizi. Oradaki “Toranaga da ibne” diye tutturuyor, tamam mı? Toranaga ya. Bıyıklı mıyıklı. Japon derebeyi adam koskoca. Yok “o shogun karşısında çıkıp oynamışmış da. Çıkıp böyle böyle bir şeyler yapmış” da.” Ya hocam” diyorlar, “nasıl olur, koskoca Shogun.” Seninki “mani değil!” diyor. Ya ben bunu niye anlattım şimdi? Hikayeyi bir yere bağlıycam. Ya bir elektrik gidiyor, lafın içine sıcıyor ha. Neyse kadeh kaldıralım bari. Hadi şerefe. -Hah! Evinizi su bastıran meşhur müstesna gecede, sizi fakir hanemizde konuk etmemizi sağlayan, sevgili üst kat komşularınıza içelim. -Ya çocuklar rahatsızsınız di mi? Rahatsızsınız yani. Belki bir otele falan gitseniz daha iyi... -Ne biliyim? Onu Gül'e sor. Mülk onun. -Aman da aman. Saki diyen sevgilime bak. Saki deyişini yerim ben senin. Yerim. Sâki o sâki! -Bende hatırlıyorum ya. Her gece sekizle on arası mıydı neydi? Öyle bir şey. Ne pis zamanlardı be! -Ulaan bak kaç yıl oldu ben cümbüş sesi duymayalı ha! -Anlamazsın. Sen anlamazsın. Sen hemen saki lafını öğrendin diye Türk olmadın hemen daha. -E anlamıyorsun. Anlamıyorsun. Sen zengin çocuğusun. Biz acıların çocuğuyuz. Anlamazsın. Ya bizim ev memur evi. Okula giderken cebime koyacak harçlık bulamazlardı ay sonuna doğru diyorum; anlamıyor. Tavuk haftada bir yenen lüks bir gıdaydı diyorum. Anlamıyor abi anlamıyor. E sonra ne biliyim ben. Muz ya muz muz. Sadece yılbaşı alınırdı bizim eve diyorum anlamıyorsun. “Evimizde sıcak su olmazdı. Haftada bir pazar banyo günümüz vardı. Onun dışında leş gezerdik,” diyorum; bu anlamıyor	anlattığı bu retorikte etik unsur kullanmıştır. Geçmişteki günlerden memnuniyetsizliğini ifade ettiği bu retorikte, duygu unsuru kullanılmıştır. Küçüklüğünde yaşadığı maddi imkansızlıkları anlatan Ender, mantık unsuru ile olumsuz hayat şartlarını retorikleştirmektedir.
---	--

-Ya ben her gün duş yapmaya, şu aşağıdaki Güneşli sokaktaki eve geçtiğimde başladım. Yirmi beş yaşına filan gelmiştim. -E ilk uçağa iş için, seninle İzmir’e gitmiştik ya hani. -O da iş için işte. Otuz yaşına falan gelmiştim. Milano di mi? -Sen gül bakalım, Gül hanım, gül sen. Biz fakir aile çocuklarıyız, tamam mı?. Taşra, taşra çocuğuz biz. - O dediğin sızlama hiç geçmeyecek biliyor musun? Yani şimdi istesek oyuncakçı dükkanı zinciri açarız ama, işte zamanında alınamamış skindirik bir oyuncağın acısını kapatmaz bu. Geçmeyecek, biz hiç doymayacağız. -Alo, ne oluyor öyle Gül hanım, böyle bir havalar falan. -İçim bir şey oldu be. Eskilerden bahsedince. Boşveer. -Yerim senin oral fiksasyonunu ben. ** -Bula bula Veli’yi mi buldun lan verecek. Cevap ver. Az önce itiraf ettin lan. Buraya atmışsın lan herifi. -Ne sohbeti? Ne sohbeti edemiyoruz biz seninle? Neyim eksik benim? Senin için Fransızca kursuna gittim ben. Çin yemeği yemeye başladım. Senin için ben ... koduğumun feng shui olayına daldım. Sırf seninle sohbetten geri kalmayım diye ben, Kierkegaard okudum lan ben. -Bana bak. Benim bak, okumama laf etme, tamam mı? Benim bak, benim babam öğretmen, edebiyat öğretmeni. -Ben, sen yedi yaşında pepelerken, ben Dostoyevski okuyordum. Sonra işler karıştı, bıraktık ne var? Sen Veli’ye sordun mu? O anlamış mı iyice Kierkegaard’ı? O iyi biliyordu bir zamanlar bu işleri. “Kierkegaard, Kierkegard, Kierkegaard... Oh yavrum !” diye sohbet ettiniz ha? Lan nasıl yaptın lan? -Gerekçen de şahane. Yani benimle konuşmuyorsun, sohbet edemiyorsun. Gidip en yakın arkadaşına veriyorsun. Yav bırak arkadaşlığı, herif ortağım be ortağım! Sen sadece aşkımızın içine değil, hayatımızın da içine sıçtın. Her şeyi mahvettin. İşim de bitti artık. -Ne dedin lan sen? Sktir lan. Veli gaymiş. Veli benim ortağım kızım. On dört yıldır. İnanmıyorum lan sana. -Ben Veli’ye? “Arkadaşım bir dakika sen ibne misin?” diye soracağım ha? Sen manyak mısın kızım? Ee, yakın makın. Böyle şeylerin iki erkeğin arasında konusu olmaz. Konuşamayız. Selda?	Doyuma ulaşamamanın acısının anlatıldığı retorikte duygu unsuru kullanılmıştır. 2004 Sevgilisinin kendisini aldattığını öğrenen Ender, Veli ile kendisi arasında karşılaştırma yaparken mantık unsurunu kullanmaktadır. Mantık unsuru ile Veli’nin eşcinsel kimliğini inkar eden Ender, bu konuyu konuşmama sebeplerini de mantık unsuruna bağlayarak retorikleştirmektedir.
--	--

Selda? Neredeyse on yıldır birlikteler. Yok şimdi sen bu işi en baştan bana anlatacaksın. Nasıl oldu? Ne yaptınız? Nasıl anladın? -Neymiş derdi? -Sktirsin! Manyak! Selda benim arkadaşım be. Arkadaştan da öte. Kardeşim gibi bir şey Selda. Veli'den daha eski. Annemin "Meliha hanımın kızı olmuş" dediğini hatırlıyorum. Komşuyduk biz. Yan yana büyüdük. Elimde büyüdü be. İstanbul'a ilk geldiğinde benim evimde kaldı bu Selda. Ben Veli'yle ben tanıştırdım be Selda'yı. Selda'yla benden kuşkuluyor diye seni elde edecek ve intikam almaya çalışacak öyle mi? Ulan alçak bu herif ya. -Yalan, ya yalan. Bana bak yatsak gençken yatardık kızım. Yalan. Hasta etme adamı yalan. Şu kadarcık boyuyla "Ender abi, ender abi" diye peşimden dolaşan sümüklü kızı mı şey edicem ben? -İbne! Hani gaydi bu herif. Tamamen platonik. Ulan hayatı boyunca ibne olduğunu saklayabilen birine nasıl güveneceksin? Kim bilir daha neler gizliyor bu herif? Harun amca, evet ya! Adam subay bir de ya. Esas Selda'ya yazık. Sektir lan, Selda'yı. Abi herife bak ya. Abi bu herif tekstilci olacağına casus masus olsaymış. Lan bunca yıldır yediğimiz bir, içtiğimiz bir. Lan bunca yıldır ben bile fark etmedim. Vay bee! Vay vay vay. -Halimize bak be! İşten erken geliyorum. Gelirken nefis balıklar, iki şişe şahane şarap almışım. Sevgilime yemekler hazırlıyorum. Sofrayı bile kuruyorum. Bir lokma bile alamadan ne duyuyorum: Sevgilim en yakın arkadaşım ile yatmış. Aa en yakın arkadaşım ibneymiş bir de! -Siz de kardeş kardeş uyudunuz ha! -Bizim ilişkimizde gözü dışarıda olan her an başkasıyla yatabilecek olan sensin. Paris metrosunda bile yatan ben değilim. Açtırma benim ağzımı şimdi. -Seni Aldatmadım. Aldatmadım. Aldatmadım. Bana bak Selda'yla aramızda bir şey olmadı. Ne duyduysan yalan! -Deli gibi kıskanıyorum seni be. Köpekler gibi. Seni aldatmam. Aldatmayacağım. Bizi bir arada tutan nedir peki? Ters insanlarız filan. -Koca, hem de sıırım gibi ha? Ben anlamam öyle lafın gelişi filan. Öldürücen sen beni. Ölücem lan. Bu kadar aşk fazla geliyor bünyeme. Alışık değil, kaldıramıyorum. Bu dünya ikimize fazla Gül! -Dün gece bir rüya gördüm... **	Selda ile arasında olan ilişki ortaya çıktığında mantık unsuru ile bunu red etmektedir. Veli'nin Gül'ü platonik olarak sevmesini ihanet sayan Ender, Veli'nin gizlediği şeyleri öğrenince, mantık unsuru ile Veli'nin yanlış mesleği seçtiğini söyler. Gül'ü aldatmakla suçlayan Ender, kendi ihanetini Gül'ü suçlayarak gizlemektedir. 2005
---	--

-Senden beklenir. Bir gün onu da yapacaksın. -Çünkü? Ne? O kadar oldu mu? Ben hiç hesap etmememişim. Perkisyon gecesi. Of ya! Ya herkes bütün bir şeyler çalışıyordu. Bombalar, tefler, davullar. Biz de elimizde çingirıklar böyle. -Okulda mı siz öğrendiniz onu öyle? Ama haklısın, opera da öyle nasıl öpüşülür öğrenemezsin. Veli nerdeydi o gün? Niye gelmemiştin? Oy bunun babası, oy bunun babası! Öyle baba insanı hayattan soğutur be abi. Şimdi biz bununla okuldayken bir hafta evinde yatıya kaldık. Çok tuhaf. Ben öyle baba görmedim ya. Ben askerde bile o kadar hazır ol da durmadım. Hakikaten. Ya sabah kahvaltıya kalkıyoruz. Kahvaltı mı sabah içtiması mı, belli değil. Herif tabur komutanı gibi. Senin bu havalı Veli var ya bir anda kuzu, kuzu gibi babasının yanında. Nasıl ama. “Babacım da babacım.” Ya siz diyor, adam babasına siz der mi ya? Yav güldürenine denk geldik ha. Gülecek bir şey de yoktu orada. -Hiç kendini şey hissettiğin oluyor mu; suçlu? –Sence başka biri mi var? Yani bu da insan sonuçta herkesin doğal ihtiyacı var. -Peki, ne kadar sürecek böyle. -Onu hakikaten seviyorsun değil mi? Başkasını öyle sevemezsin değil mi? Beni mesela. -Seviyorum. Seviyorum. ** -Bekarlık sultanlık, dedikleri buymuş ya. Vallaha kendimi buldum abi. Ne Gül’ün dırdırı, ne ev telaşı. Ben diyorum ki, çıkmayım burdan. Gül de ikna olursa satın alayım, benim olsun abi bura. -Ayrıldık. Birdenbire olur mu oğlum? Yılların şeysi, birikimi. Dandik bir olaydan kavga ettik. Ben dedim; “biraz ayrı duralım.” Ok, ama sen bunu bir ciddiye al abi. -Keşke kafam bassa da yazsam. Bütün gün oyun oynuyorum. Araba yarışı. Yok uzaylılardı, yok saçma sapan. Porno indirip duruyorum. Amazondan kitaptı filmdi bir sürü bok püsür şey sipariş ediyorum. Sanki hiçbir şeye vaktim olacakmış gibi. Babam hep yazar olmak istemiş ama sonunda ola ola liseye edebiyat hocası olabilmiş adam. İş güç, çoluk çocuk geçim derdi falan. Tek umudu bendim biliyor musun? Ben böyle liselerarası kompozisyon yarışmalarında birinci geldiğim zaman adam sevinçten deliye dönerdi. Oo oğlum yazar oldu falan diye. Hatta gazeteciliğe de razıydı ama işte biz tuttuk tüccar olduk. -Ya bir şey yapmam lazım Veli. Bir şey yapmam lazım. Biliyorum. Roman olur, hatıra olur ne biliyim şarkı bestelemek olur. Aile tarihi	Veli’yi aldatmasından suçluluk duyup duymadığını merak eden Ender, Veli ile Gül’ün ilişkisinin git gide çıkmaza sürüklendiğini söyleyince, Selda’nın Veli’ye olan sevgisi nedeniyle buna katlandığını öğrenir. 2005 Sevgilisi Gül ile ayrılışlarını iyi bir şey olarak göstermeye çalışan Ender, yalnızlığı överken bir boşlukta olduğunu da itiraf etmektedir. Kendisinden güzel üretimde bulunmasını isteyen ailesinin dileğini yapamamış olmaktan dolayı hayal kırıklığı yaşamaktadır. Kendi yaptıklarından tatmin olmayan, maddi zevk ve çıkara endesklenmiş bir hayat nedeniyle mutsuz olan Ender, etik unsuru ile
--	--

mesela. Soy ağacı çıkarmak falan. Kökler. Ender'in kökleri. Veli, kırk olduk abi. Kırk olduk ve şu hayatta hiçbir bok yiyemedik abi. İş iş iş hesap hesap hesap. Hadi paralar bankaya. Araba. Yetmedi bir araba daha. Yetmedi jeep. Yetmedi hummer. Ulan İstanbul'un orta yerinde biz hummerle ne yapıyoruz bir abi. Skiş skiş skiş, arada bir tatil. Arada bir kaçamak skiş. Bu mu? Veli abi bu mu ? Ben okulda herkesin imrenerek baktığı bir adamdım. "Yazar mazar, kesin bu manalı bir bok olur" diye bakılan bir adamdım ben. -Koyiyim şirketine. -Şirket bensiz de yapar Veli'cim. Benim beyin artık sıkılmış limona dönmüş. Sen varsın, bir sürü genç yetenekli oğlan var. Ekonomi de düzeliyor. Ben artık böyle uzaktan kumanda. Çok gerekirse diye şirketteyim. Şirket beni kesmiyor. Saçmalayorum, cidden budur. Mali cephesini daha sonra konuşuruz. Ama ben artık başka bir adam olucam. Olamazsam ölecem lan. -Yok abi. İşe sigaradan başladım. On gündür içmiyorum. On iki gündür. -İyidir herhalde. Son on-onbeş gündür görüşmedim. Sende görmedin mi hiç? Evden ufak tefek eşyalarımı göndermiş. Bavul hala orada açmadım daha. Ya kadın hayatımı öyle bir ele geçirmiş durumda ki! Kaçamıyorum kardeşim. Sabah evden çıkıcam, bir şey lazım oldu. Ben bak ayakkabılarımı bağlıyorum. Birden fark ettim ki ben ayakkabılarımı doğru dürüst bağlamayı bile ondan öğrenmişim. Ben otuz yaşına kadar bağcıklarım böyle çözüle çözüle yaşadım. Ama buna böyle çifte düğüm atarsan tüm gün çözülmez. Bunu bana Gül öğretti, annem değil. Ne yok artık. Sence de etkileyici bir kadın değil mi yani? - O başka bu başka şimdi. Ben seni yatağa atmayı hiç düşünmedim yani. Aman neyse ney abi. Neredeyse yedi yıl oldu. Şimdi kaçtın kaçtın. Kaçamadın evleneceğiz beraber yaşlanacağız falan. Burayı geçici kopardım ondan ama. İkna edicem Gül'ü alıcam burayı abi, kesin alıcam. Benim evi de ona vericem. Otursun orada mis gibi. Zaten sevmiyor burayı. -Aman yok abi. Ben İstanbul'dan bir hafta bile ayrı kalamam ki. Burası tam benlik. Tam benlik. Yani resmen huzuru dünyanın her yerinde aradıktan sonra. Eski sevgilinin babaannesinin evinde buluyorsun. Ayrıca bu pencereden baktığın zaman ev görünüyor. Hani ne oluyor ne bitiyor, evde mi değil mi, kontrol edebiliyorum.	kendisini kötü göstermektedir. Kendisi için bir değişimin gerekli olduğundan bahseden Ender, bu değişimi ne yönde gerçekleştireceğini aramaktadır. Mantık unsuru ile retorğinde kendisine yeni bir hayat kurma girişiminden bahseder. Gül ile arasındaki bağın kuvvetinden yakınan Ender, kendie ait özel bir alanın ve kendine özgü olmayışının acısını çekmektedir. Bunu da Gül'ün etkileyciliğine bağlarken, duygu unsurunu kullanmaktadır. Değişiklik için İstanbul dışına çıkabileceğini söyleyen Veli'ye Ender İstanbul'u sevdiğini gitmek istemediğini, eski sevgilisi Gül'e olan takıntısının bulunduğunu ifade ettiği bu retorğinde, takıntısının farkında değildir.
---	---

-Veliciğim bana söylemek istediğin bir şey var mı? Yani beni sadece işe geri dönmek için ikna etmeye gelmedin herhalde buraya? Başka söyleyeceğin bir şey varsa dinlerim, anlamaya çalışırım. -Efendim? Hiç, hiçbir şey. Abi konuşuyoruz. Çocuk değiliz küs de değiliz. Olur hayatta böyle şeyler. Olmuştur. Bir şey söylemişimdir farkında olmadan; kırılmıştır. Geçmiş olsun. Ee hayırlı olsun. Çok, çok güzel bir haber. -Bu karı bana neler gönderdi acaba ya? ** -Pijamamı beğendin mi? beni çok seven biri yolladı. Sen şimdi diyeceksin ki, sen şişko kısa boylu herifin tekisin. Kim sevsin? Niye sevsin? Neyini sevsin de mi? O seviyordu. Ben anlıyordum. Ben onu sevmiyordum. Ben kimseyi sevmiyordum ki. Çok isterdim, birini kayıtsız şartsız ötesini beklemeden sevebilseydim. Olmaz mıydı? Olamadı. Başaramadım. Sahip olmak istedim oldum. Kışkandım deliler gibi kaybedeceğim diye. Hayatı kendime zehir ettim. Yalnız kendime değil ona da. Herkese. Arkadaşlarımı harcadım teker teker. Hayat gençken sonsuz gibi geliyor insana. Bunu harcadık yerine yenisi gelir gibi sanıyorsun. Halbuki hepsi tek atımlık tek bir şansın var. Vurdun vurdun. Vuramadın bitti. ** -Abi yeni bir binyıl ben seni çekemem. Git başkasını bul Veli. Yeni bin yıl yeni arkadaşlar. Abi yalan mı? yeni bin yılın şerefine sigarayı bırakacağım bir. Gülme, kesin bırakıcam bu sefer. İki sevgilimi daha da çok daha da çok daha da çok sevicem. Ama sen de söz vericen tamam mı? Dünyanın en en güzel en şahane kadını beni seviyor. Şahane arkadaşlarım var. En azından iki tane var. Yeter adam olana çok bile. Ey ahali duyduk duymadık demeyin. Beni çok seven bir kadın var. Gül. Bu şarkıyı ona ithaf ediyorum.	Veli'nin eşi Selda ile Ender'in kendisine yaptığı ihanet sonucu Selda'nın hamile kaldığını ifade ettiği retoriğine karşılık Ender susmayı tercih etmiştir. 2005 Sevgilisi Gül'ü çok sevmek istediğini ancak sevedemediğini, çıkarsızca sevmenin mümkün olmaması nedeniyle bir türlü mutlu olamadığını ifade eden Ender için hayat, harcanmış ve bitmiş gibi görünmektedir. 2000 Yeni yılda sahip olduklarından memnun olduğunu duygu unsuru ile retoriğinde ifade etmektedir.
--	--

Gül: -Çizgili pijama mı? Ne? -Korkma ayrılmayacağız biz. Kendimi de öldürtmem. Merak etme. ** -Sen susmaz mısın hiç? -Ben bir şey yapmadım. Müzik karıştırdı herhalde aklımızı. Ya da bir şey içtik ya. -C'est super. -Dur, dur. Yüzümü yıkayacağım. Bağcıkların çözölmüş. Hep böyle bağcıkların çözöük dolaşıyorsun. -Babaannemin eviydi. Boşalttım satmak istedim. Ama fırsatçı bol memlekette. Kiraya veriyorum son yıllarda. Film milm. Reklam işleri falan. Duvarlar ondan böyle yamalı gibi. Her gelen ayrı boyuyor. Resim yapıyorum içerde arada. -Amatör olarak canım. -Yoo ilk gelen sensin canım. -Alo. Efendim? Yanlış numara kardeşim. -Arayamaz eski sevgililer. Yerim ben eski sevgilileri. Hani dişi şey böcekleri var ya; böyle kocaman olur. -Mantes Religieuses. -Bana göz koyan falan yok. Korkuturum ben erkekleri. Ağıma düşünler de ertesi sabah kaçarlardı. -Değilim dersem yalan olur. Ama buraya gelen ilk herif sensin. Genelde ben misafir giderim. İlk şişko ve çirkin adam da sen olacaksın. Genelde yakışıklı adamları tercih ederim. Ama sana bir güzellik yapacağız artık. -İstisnalar kaideyi bozmaz. Bir sus, bir sus, bir sus, suuuus. -Tinerici. Böyle sabaha kadar dolaşıp bağırıyor. -Ben mi zorluyorum? Sen istiyorsun. -Sende bir eksiklik var herhalde. Dengesiz beslenme. Çok tatlısın. Uzun zamandır kimseyle böyle olmadım ben. Gerçekten! Galiba ben seni sık sık isteyeceğim. -Ne gelirmiş?	2004 Gül, Ender'i ayrılık korkusu nedeniyle teselli etmektedir. 1996 Toplumsal cinsiyet söyleminin tam tersi bir ifade, kadının özgür cinsellik anlayışını ortaya koymaktadır.
---	--

** -Sktir git, sktir git. Yoksa polis çağıracağım! ** -Birincisi bizim evden manzara gözüktüyor, bir alt sokaktan deniz gözüktüyor. Muhteşem. Ben buradan para kazanıyorum. Film işleri filan bayağı para getiriyor. -Saki! -Ya bir ülkenin bütününde nasıl elektrik kesilir? Hiç anlamıyorum ben. -Ne zaman bir şey olsa, senin anan Fransız baban, zengin çocuğusun... Anlamıyorsun diyorsun. -Başladı yine bana sarmaya. -Vaay ağır konuştu Ender abimiz. -Ne zaman içsen bana sarmaya başlıyorsun. İçinde pis bir böcek var. O uyanıyor sanki. -Ender'in herhangi bir konuda irade göstermesi müm kün mü? Oral fiksasyon. -Hadi biz gidelim. Siz de uyuyun.	2004 1997 Gül, Ender'in sürekli kendisini suçlamasından şikayet etmektedir.
** -Veli'yle aramızda bir şey yok. Sohbet için geldik. Senle edemediğimiz sohbetler. -Bir kitabının ilk sayfasını. Ondan da hiçbir şey anlamadın. -Baban öğretmen. Sen ne biliyorsun? -Bir şey yapmadım! -Senle konuşmak bu demek. Sen busun işte! Karşıdakini dinlemiyorsun bile. Sen konuşuyorsun sen dinliyorsun. O kadar beninle meşgulsun ki,o kadar bencilsin ki, hiçbir şeyden haberin yok. Veli gay! -Veli gay! -O kadar bencilsin ki burnunun ucundakinden haberin yok. -Git sor! Git kendin sor. Hani en yakın arkadaşındı? -Mani değil.	2004 Gül'ün suçlamaları, Ender'in kendisine yönelttiği suçlamalar nedeniyledir. Ender'in Gül'ü kışkırdığı kişinin eşcinsel tercihi nedeniyle, bir tehlike olarak görülmemesi gerektiğini gösteren retorik mantık unsuruna dayandırılarak gerçekleştirilmiştir. Evliliğinin Veli'nin eşcinsel olmasına engel

-Sen Berlin’e gitmiştin. Hani bir anlatlaşma vardı ya hallolmayan. Veli aradı konuşalım dedi. Yemeğe çıktık. Kesmezsen anlatacağım. -Selda’yla senin aranda bir şey olduğundan şüpheleniyor. -Kuşku değil yanlış söyledim. Selda senle yatmış. Senle yatmış. -Veli de öyle düşünmüş. Ama çok kötü kavga etmişler. Eve gitmek istemiyordu. Otel’de kalıcam dedi. Bende benim daire hala boş orada kal dedim. Beraber buraya geldik. İkimiz de çok içmişiz. Oturduk. Şirkete ilk girdiğim günden beri benden hoşlanıyormuş. Tamamen platonik! -Herkesten saklıyor annesi babası... Selda’yı çok seviyor. -Yattım demedim, uyudum dedim. Türkçe’m bozuk! -Siz, siz Selda’yla uyudunuz mu kardeş kardeş? -Seni aldatabilirim diye o kadar korkuyorsun ki her fırsatta beni aldatıyorsun tedbir olarak. -Aldattın, aldattın, aldattın, aldattın, aldattın. -Neden anlamıyorsun. Sevdığım tek adam sensin. Sadece sen. Başkası yok. -Karıştırma fazla. Takıldık işte. Ben istemez miyim şöyle, uzun boylu sıırım gibi bir koca. -Başlama. Lafın geliş öyle söyledim. *** - Hah dur öyle. Çok güzel resim veriyorsun. Hiçbir işe. Bunlar olmasa nasıl eğleceğiz? Ender’e kalsa Nişantaşı’na gitsem, alışveriş falan yapsam yetmesi lazım. Ama sen de ben de öyle tipler değiliz. Ölürüz sıkıntıdan. Viski içer miyiz? -Kötü hatıralar! - Çocukluğum burada geçti. Onsekiz yaşımda filan gittim ben Paris’e. Annemle babam evliyken evimiz Maçka’daydı. Sonra ayrıldılar. Annem bizi bırakıp Paris’e gitti. Yani bana öyle söylediler. Altı yaşında filandım. Meğer babam ısrar etmiş onunla kalmam için. Ama sonra onun işleri çıktı. İnşaatlar filan. Rusya’da Almanya’da. Beni de buraya getirdi. Babaannemin yanına. -Masallarda kötü cadılar olur ya. Ormanda bir yerde evinde yaşar. Hiç dışarı çıkmaz. Mutfakta böyle kötü bir şeyler kaynatır. Ona tuzak, buna tuzak. Herkesin ardından dedikodu. İşte o beni babaannem. Bir de bir sürü kedisi. Takkeli, mırmır cırcır... Bilmem ne. Kedili kadın. Babamdan gizli. Para biriktirdim. Yazın Paris’e gidip annemi bulcam. Düşün kadını on sene göstermediler bana. Beni de ona. Büyük olay oldu tabi. Babam kıyameti kopardı.	olmadığı, bir leitmotif olarak kullanılan “mani değil” sözü ile ifade edilmektedir. Ender’in Gül’ü suçlamaları aldatılma korkusu nedeniyledir. 1999 Gül’ün ailesi ile bilgi vermesi sırasında kullandığı retorik duygu
---	--

-Annem uçmuş. Şeyde yaşıyor. La Chapel. Yalnız başına. Hastaneye girip çıkıyor. Zaten onu bulmak bir kaç ayımı aldı. Bulunca da beni tanımadı biliyor musun? -Anne, benim Gül diyorum. C'est moi maman, Gül, Gül... bomboş bakıyor bana. Babam geldi tuttu beni kulağımdan geri götürdü. Bende gittim ne yapayım. Annemi görmeme arada izin verirdi. Resmen arada kalmıştım. Ne burayı seviyordum ne orayı. Orada da arkadaşım yoktu burada da. Amerikalı bir çocukla sevgili olmuştuk. Fotoğrafçıydı o da. New york'a gidecektik. Olmadı. Sonra hepsi, teker teker gittiler. Önce bu evin cadısı. Sonra babam. Sonra annem. Boş evlerle yalnız kaldım. -Eşyalarını sattım. Giysileri resimleri filan attım. Geçmişim yok. Ailem yok. Derken Enderlerin şirkette çalışmaya başladım. Öylesine. Her şeyi bırakıp Paris'e gidecektim. Ender geldi. Sevgili olduk. Arabesk oldu di mi? Hani bir film var: "Acıların çocuğu." Ender hep der. Bilmiyorum ben. -Yılbaşı geliyor, ne yapacağız? Burada bir parti verelim. ** -Şu divanı yaparız sana şimdi. -Yemek yemişti. -Konyak? Tam olarak ne dedi, anlatsana. Bak şimdi giderim. Bütün anlatacakların, içinde kalır. -Onlar çocukluk arkadaşı. Kardeş gibiler. Yani olmaz öyle şey. -İlaç bitti. -Burada oturmuş senin karınla benim sevgilimi konuşuyoruz. Sanki biz çok uslu sadıkmışız gibi. Kim bilir sen neler kırmışsındır. Ne? -Hani bir şey kırılır ya. Ne kırılır. Fıstık fındık? Ceviz? -C'est moi... -Ne? Sen mi? İnanmıyorum. -Selda biliyor mu? Ender, en yakın arkadaşın? Bu kadar yalana ne gerek var. Bu kadar gizli gizli. -Kendini bu kadar mutsuz etmeye ne gerek var? Yapma bu kadar herekesten saklanarak, bu ülkede bile bunları rahat yaşayanlar... -Bununla baş eden bir sürü insan var. Buna gerek yok ki! Bu kadar gizlenmeye... **	unsuruna dayandırılmıştır. 2004 Etiğe dayalı retorikte, hayatlarındaki gizli gerçeklerin açıklandığı görülmektedir. Gül Veli'nin eşcinselliğini gizlemesine mana veremez ve bunun gizlenmemesi gerektiğini mantık unsuruna dayanarak aktarır.
--	---

-Öldü. Ölmüş. Eşim değildi o benim. Evli değildik yani. Sevgiliydik. Hayat arkadaşı. Kızımın hayat arkadaşı. Hayatı rezil ettik birbirimize. Ayrıldık. Bir sene oldu. Ölmüş. Yeni aldım haberini. -Sen şişko bir gerizekalıya git, onca sene takıl. - Benimle sevişir misin? Dalga geçmiyorum. -Viski.	2006
Veli: -Hah kirli çıkı Selda! Her durumu uygun bir şey çıkar o çantadan. Trirübüşon, lastik eldiven, yara bandı, elma. -Yaşlı bir yazar mazar diyordun. Adam ibne miymiş ne? - Yok ya rahatız, rahatız di mi aşkım? Ev de güzel. Eski. Siz niye kalmıyorsunuz burada? -Ya ben çok severdim. Elektrikler kesilince televizyonun hakimiyeti kalkardı ortadan en azından. Ailecek böyle kendi kendimize olurduk. Babamın bir cümbüşü vardı. O çıkardı ortaya. Hicazdan bir giriş yapardı her zaman. Sonra da ilk şarkısı hep şey olur. Ufuklara yaslanmış yorgun dağlar sırayla... Elektrikler kesilmeden önce herkes böyle sus pus olmuş. Ama sekize doğru bir hareketlenme başlar. Mumlar hazır edilmiş. Çay demlenir. Ve beklemeye başlardık. İlk şarkıdan sonra hep beraber katılırdık şarkılara. Tabi biz lafları uydurarak... Annemse eski plaklardaki gibi sesiyle. -Ne kadar narinsin... -Biz de vallaha. Uuuhhh... O pazar günleri. Ev banyo, çamaşır kokar. Akşama doğru ütü. Pazar 76, 77 programları. Naklen maç gürültüleri. -İlk uçağa ne zaman bindin? -İlk yurt dışı? -İlk ıstakoz? -Oyuncak dükkanlarının önünden her geçişte içim hala sızlıyor. Bazen durup bakıyorum bile. El kadar kurmalı bir motorsiklet için iki ay ağladığıydım. Alamamışlardı. -Fark etmeden çok içtin aşkım! -E hani sen bırakmıştın sigarayı. -Yakma oğlum şunu, hazır on beş-yirmi gün olmuş.	1997 Maddi zevkler peşinde geçen bir hayatın sonucunda elde edilemeyen isteklerin üzüntüsü üzerine yapılan bu diyalogta, diğer karakterlerden yalnızca Gül çocukluğunda maddi zorluklar geçirmedeği için, arkadaşlarının çocukluk anılarını paylaşmamakta, ancak Ender, Gül ve Veli aynı yaşlarda olmaları ve benzer bir statü konumundan gelmeleri nedeniyle benzer sorunlar yaşadıkları

-Yok ya nereye? Uyur Selda böyle. -Çocuk gibi sevindi şuna bakın! ** -E çok içtin sevgilim ya. Alışık olmayan kedilere olur böyle! kahve iç biraz iyi gelir. -Sevgilim Gül'le Ender ısrar edince bir şey diyemedim. Komşuculuk oynamak istiyorlar. Evin işi yarın bitmezse yarın otelde kalırız. Şu işi bitiriyim ya. Yarına yetişmesi lazım. Acil bir şey. -Neymiş? Bilemiyorum Selda hanım benim açımdan gayet sağlıklı bir cinsel hayatımız var. Son zamanlarda çok sık sevişemiyoruz... -Saçmalamasın Ender ya. Ender saçmalıyor. Sen de saçmalıyorsun. Ender Gül'ü benden kıskanıyor. Bunu düşünmesini gerektirecek hiçbir şey yok ortada. İşte kendi kafasında böyle saçmalıklar kuruyor. Sana da söyledi sandım. O yüzden yani... Geçen gün şirkette başbaşa kaldık Ender'le. Bir şişe viski içtik. İki saat başımın etini yedi. Sözde Gül benden hoşlanıyormuş. Al işte. Bak, paranoya bulaşıcı bir şey gördün mü sen de başladın. Benim Gül'le aramda hiçbir şey yok Selda. Olamaz da di mi? -Sevgilim ne varmış bizim aramızda. Siz Ender'le böyle şeyleri mi konuşuyorsunuz? Ender sana cinsel hayatının ayrıntılarını mı anlatıyor? Bir dakika, bir dakika. Anladık çocukluk arkadaşısınız ama bu ne biçim bir samimiyet ha? Sarhoşsun sen. İkinizde kafayı yemişsiniz. -Selda, Selda! Selda yeter! Gül, en yakın arkadaşımın sevgilisi. Kaldı ki mesele bu değil. Ben hayatta istediğim sevdiğim beraber olabildiğim tek bir kadın var o da sensin. Sen beni tanıyamadın mı? Benim şu hayatta enerjim bir işe bir de bir kadını sevmeye yetiyor. Başka herifler gibi değilim. Onu da yatağa atayım, bunu da götüreyim. Böyle bir derdim yok. Hayatımda senden başka hiçbir kadın olmadı. Olmayacak. En Fransız'ı, en esrarlısı gelse de olmayacak. -Ne? Aşkım sen daha kendin bebedsin. ** -Biliyorum. Ta zamanında kalmıştık hani Selda'yla. Evi su basmıştı. -Ya arasam mı Selda'yı?	anılarını anlatabilmektedirler. 1997 Ender'in Gül'den kendisini kıskandığını düşünerek söze giren Veli, Selda'nın başka bir konu hakkında konuşmak istediğini farketmez. Veli burada kendini ele verir. Veli, duygu unsuru ile Selda'yı aldatmadığı konusunda ikna etmeye çalışmaktadır.
--	--

-Çok içtik. Ben içtim. Yemekte de iki şişe şarap falan içtik di mi ha? Gül, Çok sarhoş oldum bak ben ha. Çoğunu da bana içirdin zaten. Ne yalan mı, ne gülüyorsun? -Sen beni buraya daha iyi sorguya çekmek için getirdin ha? Ya işte benim de bildiğim bir şey yok ki. Ne varsa anlattım. Kavga ettik. Manasız bir şeyden çıktı. Bir gün dedi, beni başka erkeklerin kollarında görürsen sakın şaşırma. Ben, “kim, ne erkeği ne diyorsun” felan dedim. Herkes olabilir. Ender bile olabilir dedi. Ben önce güldüm. Sonra delirmişim. Birkaç bir şey kırıldı. Şirkette bir arkadaş var; Doğu. Enderle Selda’yı birlikte görmüş. Ender’in arabasında. -Ceviz. -Gül... -Eğer her şey başka olsaydı. Senin her şeyine o kadar çok aşık olurum ki... Senin sesin. Ses tonun. Mesela konyak ya da randevu deyişin. Başkalarından duysam illet olurum. Ama senden duyunca. Böyle acayip. Ölmek istiyorum. Senin bu memlekette her şeye yabancı hallerin. Eğer her şey başka olsaydı... Başka zaman, başka ahlak, başka ülke... Ama zaman bu zaman. Ülke bu acayip ülke. Bu ülkede yaşayan Veli de bir ibne... -Nasıl istersen öyle söyle. Bende yıllarca inanmadım. Kendimi normal yapmak için o kadar çok uğraştım ki. Otuz yaşına kadar tam bir işkenceydi. Sonra yurt dışında birkaç tane saçmalık oldu. Ama şimdi bir sevgilim var Gül. Üç buçuk yıldır birlikteyiz. Doğu. Selda’yla biz normal evli bir çiftiz. Sorunlarımız var. -(Ender’in) O kadar yakın olmadığını anladın işte şimdi. Annem duysa ölür. Babam... -Sana mutsuz olduğumu söylemedim. Gül... Son on dakika yaşanmadı tamam mı? Bir an bir şey oldu, bir samimiyet oldu. Tamam mı? Aramızda kalacak. Söz ver. Lütfen! Sakın, sakın! Söz ver! ** -Ayrılıyor musunuz, ne oluyor? Nerden çıktı birden bire? -Bilgisayarı da getirmişsin. Ne o hayatının romanını mı yazacaksın?	2004 Cinsel tercihinin farklı olmasından dolayı, Veli’nin Gül’e olan duyguları hayranlık ve platonik bir sevgi olarak kalmaktadır. Veli, bunu mantık unsuru ile retorikleştirmektedir.
-Kurduğun şirket bir bok. Baya kalın bir bok hem de. Ulan memleketin geçirdiği krizlere baksana. Millet pıtır pıtır döküldü. Biz maşallah dimdik ayaktaız. Piyasada böyle şirket parmakla gösterilir. Büyük başlar hariç.	2005 Veli, Ender’i şirketi bırakma kararından vaz geçirmek için, mantık

-Ender kafana bir şey mi düştü senin? Sen tanıdığım herkesten daha kapitalist, daha acımasız bir adamdın. Bırak bu hayatımın muhasebesi ayaklarını da yarın işe gel. Şirket seni özlüyor. -Saçmalama şirket... -Peki dinlen biraz. Konuşuruz hallederiz. Sigara versene. Gül iyi mi? Konuşmuyor musun? Yoo, görmedim. -Yok artık. -Herkesten etkileniyorsun. Çabuk etkileniyorsun. Okuldayken de benden çok etkilendiğini söylemiştin ya hani. -İnzivaya çekilmek için daha güzel bir yer bulabilirsin. Deniz kıyısı falan. -Eski sevgilin ha! -Selda'yla aranızda ne var? Neden konuşmuyorsun o zaman? Benimle konuşuyorsun ama onunla küs çocuklar gibisiniz. -Son üç dört aydır sadece bir kere seviştik. O da yarım yamalak. İki aylık hamile. Ender şimdi ne olur beni iyi dinle. Arkadaşız evet. En yakın arkadaşımın.. On yedi on sekiz yaşımdan. Kesme bir dinle beni. Hayatım boyunca hep bir şey aradım. Bir denge... Kafamı da yani kendimi tanımak. Ben buyum, bu da budur diyebilmek için çok uğraştım. Ama son üç dört yıldır taşlar yerine oturdu. Her şey kıl payı dengede. Bu onun üstünde, o buna değişiyor. Bu ona değişiyor. Yan yana, küçücük. Bir dokunsan her şey tuzla buz oluverecek. Ama kimsenin dokunmasına izin vermeyeceğim. Bebek burda, sen burdasın. Gül burda. Selda burada. Aranızda bir şey yok. Değmiyorsunuz. Anladın mı? Gül'le hayatınız beni ilgilendirmez. Ayrılacaksınız bilemem. Ama şirketi böyle bırakmazsın. Yok hayır bırakacaksan da ciddi bir karar ver. Bende ciddi tedbirler alacağım. -Arayan Doğu. Yarın Almanlar gelecek. Kafası karışmış. Dosyayı bir göstermek istemiş bana. -Dosyayı getirdin mi? -Ender ben gideyim. Çözmek gereken şeyler var.	unsuru ile ikna etmeye çalışmaktadır. Retoriğin devamında duygu unsuru ile Ender'i kararından vaz geçirmeye çalışmaktadır. Veli, Selda ile arasındaki ilişkiyi bildiğini gösteren bu konuşmasında, hayatının düzeninin bozulmaması için Ender'i mantık unsuru ile uyarmayı ve ikna etmeyi seçmiştir.
Selda: -Ya Beyoğlu'nda adamın biri satıyordu. Bende dayanamayıp aldım. -Su baskınına içelim mi? -Ben çok küçüktüm. Bu elektrik kesintileri her gece olurdu. -Sonrası neydi ya? Hı!	1997

-E biz de sadece haftada bir yıkanırdık. -En ağır abi, Ender abi. -Ya ne uyuması ya. Hadi şarap koysun biri bana hadi. Daha saat kaç ki? -Aa yaşasın! ** -O gün Gül'ü hava alanına götürdüm ya. Bir baktık uçak iki saat rötar yapmış. Biz de votkaları içip kafayı bulduk. Uzun uzun sohbet ettik tabi. Gül sana çok aşık. Senden bahsetti durdu. Bende söylediği her şeyi melekler gibi onayladım. Sonra da ikimizden bahsetmek zorunda kaldım tabi. Şaka yapıyorum şaka. Dikme kulaklarını hemen öyle. -Aramızda olanları bu evde, sizin evde, bizim evde, İstanbul otellerinin yarısında, senin bana yaptıklarını ve benim sana yaptıklarını sadece sen ve ben bileceğiz. Çünkü bu arkadaşça seks. İnsan arkadaşıyla da sevişebilir değil mi? -Bu gece tam iki yıl olacak biliyor musun? İki yıldır sadece arkadaş değiliz. Arkadaşça sevişiyoruz. İki yıl önce Gül yine Paris'e gitmişti. Hatırlamıyor musun? Neydi o arkadaşının adı hani, seni o davet eden? -Ritm insanı en ilkel haline döndüror. En vahşi haline. Evet! -Veli İzmir'deydi. Ailesinin yanındaıdı. Babası mı hastaydı neydi? -Yani vicdan yapmıyorum. Veli'yle... Bilmiyorum. O çok tuhaf bir adam. Şirkette ne kadar normalse evde de başka. Bazı günler süper. Dışarı çıkıyoruz eğleniyoruz gülüyoruz hatta sevişiyoruz. Ama bazen eve resmen başka biri geldi sanıyorum. İçine kötü ruh girmiş gibi. Başka bir kadından bende kuşkulandım. Hatta takip etmeye bile çalıştım. Şirketin önünde böyle sabaha kadar, arabanın içinde. Ama hiçbir yere gitmedi. Resmen şirkette sabaha kadar çalıştılar. Doğu var ya designer, onunla şirkette olmadığı zamanlarda eve geliyor zaten. Bilmiyorum. -Ay, ben çok üşüdüm ya, bu soba buraya vız geliyor. -Ne Veli'yle mi? Sürecek işte. Ölene kadar herhalde. Gülme. O terketmezse, ben terk etmem. Seviyorum onu ben. Çocuk gibi zaten o. Bakamaz ki kendine. Onu terk edersem ölür. O terk ederse de ben ölürüm. -Evet. Kimi mesela? Yavrucum sen benim küçücük oyuncak ayımsın. Çocukluk aşkımsın. Dünyanın en tatlı, en sevişken	2004 Toplumsal cinsiyet yargılarının dışında, kadının cinsel özgürlüğünün olduğunu ifade eden bu konuşmada, retorik etik unsuru ile kurulmuştur. Veli'nin gizli bir hayatı olduğundan şüphelenen eşi Selda, gerçeğin ne olduğunu bulamamıştır.
---	---

şeyisin. Sen de Gül'ü seviyorsun. Hayatının kadını ben değilim ya. Yorma beni, sevmiyor musun? -“Mani değil” ** -Tam olarak ne işe yarayacak bu resimler? İnsan seninle sıkılmaz canım. Sen çok komik bir kadınsın. Ben olsam burayı filmcilere verip falan harap ettirmezdim. Güzel bir ev. Niye siz oturmuyorsunuz? -Aa! Ben seni Paris'te büyüdün sanıyorum. -Ok! Sormamış olayım. -Anlaşılan pek sevmiyordun babaanneyi. -Annen ne kadar sevinmiştir seni görünce. -E haklı kadın, nasıl tanırsın? -Saçmalama biz varız. Daha önemlisi Ender var. -Ailen biziz işte. -Ya aman, biraz deşince, herkesin hayatı öyle. Bunca zamandır tanışıyoruz, adamlar yüzünden şöyle oturup başbaşa sohbet etmemişiz hiç. Bunu daha sık yapalım bence. Güzelmiş seninle sohbet... -Bilmem. Olur. Hatta süper olur. ** -Aşkım! Aşkım uyuyamıyorum. Gözlerimi kapayınca her yer böyle dönüyor. -Bu ev de bana iyi gelmiyor zaten. Perili gibi. Niye otelde kalmadık ki biz? -Acil bir şey. Acil bir şey. Hep bir şey var zaten. Sevişirken de aramızda hep bir şey var zaten.	Ender'in Gül'ü, Selda'nın Veli'yi seviyor olması, arkadaşça cinsel ilişki yaşamalarına engel değildir; onlara göre. Bu düşüncelerini anlatan bu son diyalog, etik unsuru taşıyan retoriğin bir parçasıdır. 1999 Gül'ün kendini yalnız hissetmesi karşısında Selda, arkadaşlarının ve sevgilisinin varlığından basederek, mantık unsuru ile ikna yöntemini seçmektedir. 1997
--	---

-Bil bakalım neymiş! Kaç kere seviştiğimiz mühim değil ki? Aramızda bir şey var diyorum. Ender geçen gün dedi ki, Gül ile ne kadar... ne Gül mülü... Ya ben ne diyorum sen ne diyorsun? -Yok canım! Anlaşılan Sen Gül'ü aklından atamıyorsun. Ben espiri yapıyorum. Bizim aramızdaki bir şeyden söz ediyorum. Ender'le Gül hiç kullanmıyorlarmış. Ender söyledi. Demek kuşkulandırmakta haklıymışım. Aslında ben de Gül'le aranızda birşey olduğundan kuşkulamıştım ama demek ki Ender benden önce davranmış. Olmaz olmaz deme, olmaz, olmaz... olur mu olur. -Sen en yakın arkadaşının sevgilisine yazıl. Böyle ağzının içine düş. Utanmadan flörtleş. Sonra Ender'le Selda paranoya yapıyor! Ya şurda bir konu açıcım. Prezervatif istemiyorum falan diycem, onu bile ne yapıp edip Gül'e bağlamayı başardın ya. Hayır, ikiniz de neyini beğeniyorsunuz bu kadının anlamıyorum ki? Bir kere güzel değil. Böyle kulaklar. Böyle bir alın. Böyle mosmor gözler. Hayır sohbetiyle zekasıyla bağlıyor desem onu da görmedik. Ah tabii, tabii... Şu Fransız olayı aklınızı çeliyor sizin. O lalala, kes köse, c'est sui mua... Arada bir Paris hatırları, efendim bir esrar... bir hava... -Peki diğer konuya dönebilir miyiz? Prezervatiften bahsedecektim de şey oldu ya... Yöntem möntem istemiyorum. Seninle aramıza hiçbir şey girmeden sevişmek ve bebek yapmak istiyorum. -Merak etme. Büyüdüm ben. Hem sana bakarım hem bebeğimize. Tuhaf adamın tekisin ama seviyorum seni. Çok.	Veli'nin farklı bir konuya değinerek aşırı tepki göstermesi Selda'yı şüphelendirir. Gül'den hoşlanmalarının anlamsız olduğunu ifade etmekte Selda, mantık unsurunu kullanmaktadır.
---	--

Nar filmi

Diyaloglar	Açıklamalar
Deniz: -Günaydın Mustafa n'aber? Geçmiş olsun. Hadi kolay gelsin. -Yönetmenim. Buyrun yönetmenim. Süperim, siz nasılsınız?	

-Ha avukat Güler. Doğru fal ya. Ben unutmuşum. Buyrun, buyrun, kusura bakmayın. Ben unutmuşum.

-Çıkarmasaydınız. Şöyle buyrun.

-Güler size düzenli fal mı baktırıyor? Buyrun buyrun oturun. Ayakta kaldınız. Lütfen, kusura bakmayın. Unutmuşum geleceğinizi. Az kalsın çıkacaktım.

-Ama fal bakıyorsunuz. Güler'i bile ikna ettiğinize göre. Güler gözüyle görmediği şeye inanmaz. Tam bir pozitivisttir. Boşverin yani iyi fal bakıyorsunuz.

-Ama ben kahve yapmayı bilmem.

-Naber aşkım? İyiyim bende geç kalktım. Ha tahmin ettim acil olduğunu. Yok prova iptal. Ay bomboşum bütün gün. Bu havada evden çıkasım da yok. Kahve içicem şimdi. Şey baksana, sen fala inanıyor muydun? Kahve falı, iskambil falı. Tamam, neyse boşver. İyi ne zaman biterse işin. Ben evdeyim hep. Kolay gelsin, görüşürüz.

-Evlisiniz herhalde.

-Geçmiş olsun. Zor.

-Bir şey mi oldu? Kim yokladı? Peki ne dediler şimdi yani cinler?

-Şey, ben hiç fal baktırmadım da. Üstümde fazla para yok. Ücreti nedir? İlla ki bir rayici vardır. Elli mi yüz mü? Üç yüz mü? Sizi bir dinleyen tiryaki oluyor galiba. Kendinize güveniyorsunuz.

-Nereden bilebilirsiniz ki? E yıldız. Deniz yıldızı. Ben çok küçüktüm. Bodrum'da babam kocaman bir deniz yıldızı yakalamıştı. Sonra güneşte kuruttuk. Kuruyunca biraz küçüldü tabi. İstanbul'a getirdik. Yatak odamda duvara astık. Yıllarca böyle ayatağımın başında, baş ucunda tam burda durdu. Geçenlerde eve uğradım. Nem kapmış atmış annem. Ama siz nereden bilebilirsiniz ki?

-Olur tabi. Öyle bir hayvan var. Deniz yıldızı. Denize gitmediniz mi hiç? Televizyonda da mı görmediniz? Belgesel de filan? Böyle bir şey işte.

-İyiyim iyiyim. Birden başım döner gibi oldu. Dün şarabı biraz fazla kaçırdık da. Kahve falı bakanlar böyle daha klasik bir girizgah yapmazlar mı? Ne bileyim yüreğin kabarmış falan. Dileğin varmış, üç vakte kadar tutacak.

-Yok artık ya. Sümerce. Üniversite’de Sümer dili okudum ben. bir iki sene yani. Tıptan önce. İşte kararsızlık dönemi. Sümerler binlerce yıl önce kurulmuş bir medeniyet. Çoktan tarihten silinmişler yani. Yok ölü bir dil. -E, siz de cinlerin dilini öğrenmişsiniz ya. -Benim annem babam öğretmen. Üniversite’de Sümer dilini kazanınca çok kızmışlardı. Aç kalıcam, sefil olucam diye. İşte memur zihniyeti. Sonunda tıpı seçmek zorunda kaldım. Ama vallaha şaştım kaldım. -Peki peki başka neler doğuyor içinize. -Yani sıkça öleceğim öyle mi? Ya şöyle güzel umutlu bir şeyler görmüyor musunuz hakkımda? -Ne bu? Bunu da cinler mi diyor? Ne demek bu? Tamam kardeşim. Fal mal istemiyorum. Bu kadar yeter. Benlik bir olay değilmiş fal. Sabah sabah... -Bacaklarım tutmuyor. -Bak evde değerli bir şey yok. İçerde cüzdanım var. Orada ikiyüz elli falan var. Her şeyi al, beni rahat bırak. Ya bırak kapama perdeleri. İlaç mı koydun? İlaç mı koydun? Ya ne sakini? Nasıl sakın olayım? Manyak mısın sen? İlaç koydun de mi? Ne istiyorsun, benden ne istiyorsun? -Bak evde para mara yok. Altın da. İstiyorsan ara. Ne istiyorsan al git. Yeter ki bana dokunma. Ne istiyorsun o zaman? Ben sana ne yaptım? -Ben seni bugün ilk gördüm. Seni tanımıyorum. Ya kızından torununundan banane. -Yeter yeter bana bunları niye anlatıyorsun. Benim haberim yok. -Yazmadım. Ben yazmadım. -Ben yazmadım. Ben yazmadım. Ben yazmadım. -Ben Sema değilim. Sema değilim ben. Ben Sema değilim. Sema değilim ben. Bak kardeşim, bak ablacım. Hikayeni dinledim. Çok üzüldüm, başın sağolsun. Ben Sema değilim. Bak bu kadın Sema. Benima adım Deniz. Benim söylediğinle hiç alakam yok. Ayrıca bak Sema öyle yalan yere rapor mapor yazmaz. İsmi var. Sema namuslu bir kadın. Yani ben tanıyorum. Tanınan bir doktor. Herkes sever,	Falcı Asuman tarafından kahvesine ilaç katıldığını anlayan Deniz, hayatını kurtarmak için parayı öne sürer. Deniz, olayların nedenini bir türlü çözemez. Ölen torunu nedeniyle bu işi planladığını söyleyen Asuman’a aradığı kişinin kendisi olmadığını anlatmaya çalışır. Deniz, etik unsurlar ile sevgilisi Sema’nın yalan rapor yazmayacağı iddiasında bulunur.
---	--

herkes sayar. Bir sürü yardım kampanyasına üye. Doğu'ya gider. Şey yapar. Bedava bakar. Sema öyle... -Ben yazmadım be. Ben Sema değilim diyorum. Cahil, zavallı kadının tekisin. Ya sen ne anlarsın o ilaçmış, bu ilaçmış. Sen nereden biliyorsun? Ne gördün lan ne gördün? Hayal gördün anca. Kim söyledi? Cinlerin mi söyledi? O rapor yalan. Sema katil değil. Bir bok gördüğün yok be senin! Daha benim kim olduğumu göremedin. Gözünün içine baka baka ben Sema'yım dedim, sen de yedin. -Delisin sen be delisin. Paranoyaksın. Ben Sema değilim. -Nasıl bir belaya bulaştığını bilmiyorsun. Bu yaptığın var ya haneye tecavüz. Hapislerde çürürsün. Çürürsün inşallah. -Yardım edin. Yardım edin. -Mustafa, yardım et Mustafa. -Manyanın teki. Beni Sema zannediyor. -Benim adım Deniz dedim ya sana. -O kadın işte o kadın. Ben Sema değilim. -Hani her şeyi görüyordun, her şeyi biliyordun. Her şeyi bilen cinlerin sana en büyük şeyi söylememişler. -Sen başına ne bela aldın bilmiyorsun. Haneye tecavüz. Rehin alma. Bundan sonra ömrün hapislerde geçecek. -Bu kadının torunu, işte bebek. Semaların hastanede ölmüş. Hanımfendi hastaneyi suçluyor. Bayat iğne yaptılar falan diyor. Sema da annenin kusuru diye bir rapor imzalamış. İşte yalan rapor diyor. Değiştirsın. Öyle bir şeyler işte. -Hanımefendi falcı. Cinleri var. Böyle doğruyu söyleyip gidiyorlar. -Sosyete falcısı. Yememiş içmemiş, Sema'ya ulaşmanın bir yolunu bulmuş. Fal için randevuya geldi. Semanın da acayıplığı ya, öyle fala mala inanmaz. Hiç görmedim fal baktırdığını. Sabah acil bir işi çıkınca unuttu herhalde bana söylemedi. Bende öyle bir an dangalaklık ettim. Sema benim dedim. Bana ilaç içirmiş. Bacaklarım tutmuyor. -Fırlatma! -Oturamıyorum. Yardım edin. -Şuradan votkayı verir misin?	Asuman'ın yanıldığını mantık unsuru ile kanıtlamaya çalışır. Asuman'ı tehdit ederek yaptığının yanlışlığını ifade etmeye çalışan Deniz, mantık unsurunu retorğinde kullanmaktadır. Deniz, retorğinde Asuman'ı mantık unsuru ile işlediği suçtan vaz geçmesini sağlamaya çalışır. Deniz, mantık unsuru ile Asuman'ı yalancılıkla suçlamaktadır.
--	--

-Bir de kusura bakma diyor ya. Gerçekten yemiş kafayı. -Allah belasını versin o Güler'in. Seni başımıza saran O, de mi? Ya ben anlamıyorum ya, koca kadın. İşin var, gücün var, ilişkin var, sağlıklısın, mutlusun zenginsin ya daha ne falı. Kendi saçmaladığı yetmiyor bir de bize yolluyor. Biz de dinleyelim bu koca karı saçmalıklarını diye. -Ya Mustafa Sen de saçmalama işte. -Ne bu mannak noni? -Ya nerden bilecek, deliler birbirini bilir. Sizin köyden birini tanıyordur işte. Ne biliyim biri bahsetmiştir. -Bacaklarım karıncalanıyor. -Köpek sustu ne zamandır. Alt kattakiler gelmiş midir? ** Deniz'in rüyası: -Yok bir şey. Sema! İyiyim, iyiyim iyiyim. Nasıl uyumuşum. Ay bu lanet hava var ya beni mahvetti. Yok İsmet aradı, iptal etti. İsmet, yönetmen. Bende öyle bir anda bomboş kalınca,... Ama çok acayip bir rüya gördüm aşkım. Ay nasıl gerçeği anlatamam. Böyle burada geçiyor. Bayağı canlı gibi. Sen eve falcı çağırmışsın. Ama dahası var. Falcı beni sen sanıyor. Aslında ben ona, Doktor Sema benim diyorum. Ne biliyim, gırgırına. Falcı da tam fal bakmaya gelmemiş. Senden intikam almaya gelmiş. Ya bunun torunu, bir bebek senin serviste ölmüş. Sende olayı örtbas etmişsin. İşte, imzanı falan gösteriyor. Sahte raporlar falan. Kadın bizi resmen esir alıyor. Ha bak olaya, bizim kapıcı Mustafa var ya. O da karışıyor. Burada böyle oturmuş seni bekliyoruz. Çok acayipti ya. -Sema. ** -Su verir misin? -Kapının yanında bir hırsız alarmı var. Altında numaralar var. Yirmi iki otuz üç. Basarsan hemen polis geliyor. Unutma yirmi iki otuz üç.	Mantık unsuru ile falın saçmalığını anlatmaya çalışan Deniz, kendisini ve bu işe sebep olan arkadaşını da suçlamaktadır.
--	---

-Ya kocaman adamsın. Bir çaresine bakarsın. - Yirmi iki otuzüç aslı. -Sema gelince ne olacak? Sana yalan rapor imzalamayı kabul edecek mi? -Cinlerine sorsana. Biliyorlardır. Her şeyi biliyorlar nasılsa. -Herşeyim. Her şeyim o benim. Ev arkadaşım. Hayat arkadaşım. Eşim, dostum, karım, kocam, canım, ciğerim, kızım, oğlum, kardeşim. Kedim, kuşum, çiçeğim, her şeyim. Anladın mı? Anlamadın değil mi? Nasıl anlayacaksın? Senin dünyanda böyle bir şey yok. Bir kadın bir kadının her şeyi olmuş. Anlayamazsın. Hafsalan almaz. O görmediğin deniz yıldızı gibi. Sema benim deniz yıldızım. Anladın mı? Tatmin oldun mu? -Bak Sema benim her şeyim. Ben onu korumak için elimden ne gelirse yaparım. O da beni. Şimdi Sema gelmeden sktir git bu evden. İnsan gibi. Elinde tabanca insan gibi konuşuyormuş hanımefendi. -Ne anlıyorsun be? Sen ne anlıyorsun insanlıktan? Senin dünyanın şu kadar. Ev, temizlik, çocuk. İşte koca, yemek, bulaşık. O, onu mu dedi? Bu, bunu mu dedi? Günah mı değil mi? İmamın karısı ne dedi? Allah baba senden vazgeçti mi? Yok pilavın altı yandı mı? Cinlerin sana mesela hava durumunu felan bildirseler ya? İstanbul'daki bir sonraki büyük deprem ne zaman olacak? Ufukta bir ekonomik kriz var mı? -Susmazsam ne olacak? Bizi şimdi burada vursan, nasıl pisi pisine ölürüz. Saçma ölüm budur. Saçma! Benim gazetelere... Şu kadar haber oluruz. Falcı dehşeti. Genç sanatçının acı sonu. A yok! Genç oyuncunun. Genç oyuncu adayının. Haberin köşesinde benim böyle bir resmim. Mustafa'nın nüfus kağıdından alınma resmi. Senin resmin filan yok. -Sema! Sema! -Buraya kadar. Artık derdini polise anlatırsın. -İşimizi halldelim derken? Ya biz neyi hallediyoruz ki? Arayalım polisi. Gelsinler götürsünler. Polis bildiğimiz polis.	Deniz, Asuman'ın teklifinin gerçekleşmeyeceğini mantık unsuru ile retorikleştirmektedir. Deniz, Sema ile arasındaki ilişkiyi anlatmakta duygu unsurunu kullanmaktadır. Deniz, Asuman'ın hayatını aşağılayarak, duygu unsuru kullandığı retoriğinde, işlediği eylemin yanlış olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Deniz, tehdit edilince olayı dram halinde bir hikayeye dönüştürür, duygu unsurunun kullanıldığı bu retorikte, Asuman'ı kendisini öldürmekten vaz geçirmeye çalışmaktadır. Deniz, mantık unsuru ile olayın sonlanması için çözüm önerisinde bulunur.
---	--

-Ya kadın evimize yalan söyleyerek girdi. Beni ilaçla uyuşturdu. Ayaklarım tutmaz oldu. Sema! Kadın bizi silahla esir aldı. -Ne? -Sema konuşmamız gerek. -Sema konuşmamız gerek! Gel de içerde konuşalım. Sema! - Sen niye bu kadını ikna etmeye çalışıyorsun? Ya niye uğraşıyorsun? Arayalım polisi gelsinler götürsünler. Derdini karakolda anlatsın. İş büyüdü zaten. İş şu anda çok büyük. Ben anlamıyorum ki! Korktuğun çekindiğin bir şey mi var? Rapor gerçek değil mi? Orada yazanlar doğru. Altında imzan var. Rapor yalan mı? Gerçekten hastanede bir bebek öldü ve sen yalan rapor mu imzaladın? İmzalamadın de mi? Ya “imzalamadım” de Allah aşkına! Ya “imzalamadım” de! “Yalan söylüyor,” de! “Sen beni tanımıyor musun?” de. Ne olur Sema! İnanmıyorum. Sen böyle bir şeyi... -Ya ne meselesi. Elimde değil. Ben hayatı anlamıyorum. Oraya mı gelecek? Bir bebek senin çalıştığın serviste ölmüş. Annenin kusuru diye rapor yazılmış ve sen imzalıyorsun. Annenin hayatı mahvoluyor ve dünya böyle işliyor. Ben mi anlamıyorum? Seninle beş seneyi geçti. Benden bile... en sevdiğimden, en sevdiğimden en yakınımından... Ben mi anlamıyorum? -Cici kız dünyası mı? Ben mi istedim? -Gitmesek de olur! Her şey para mı? -Ben mi istedim? -Sen Sema değilsin. -Sema o imzayı atmaz. Ben Sema'yı çok iyi tanıyorum. Sema kimseye yalan söylemez. Hele bana hiç söylemez. Benim eşim o. Hayatıma anlam katan tek şey. Sema kimseden korkmaz. Ama bu Sema değil. Sen Sema değilsin. Çıldırılmışsın sen. Gerçek hayat, gerçek mercek değil. Tam bir kabus.	Sema'nın bu işte masum olduğuna inanan Deniz, olayları yalanlaması gerektiğini anlatır. Olayın gerçekten Asuman'ın anlattığı gibi olduğunu öğrenince Deniz, mantık unsuruyla Sema'nın kendisini savunduğu retoriğine karşılık, duygu unsuru ile cevap vermektedir. Deniz, Sema'nın öne sürdüğü maddi sebepleri kendisinin istemediğini, mantık unsuru ile kendini haklı göstermeye çalışan Sema'nın tanıdığı Sema olmadığını, duygu unsuru ile retorikleştirmektedir.
--	--

Asuman (Falcı):

-Ben hasta değilim, özel bir randevu.

-Ben Asuman. Randevulaştık. Doktor Sema Hanım? Doğru değil mi adres? Perşembe sabah on. “Boş günüm bugünüm” demiştiniz. Güler hanım vermiş size numarayı. Ben Güler hanımın falcısıyım.

-Bugün de hava çok sıkıntılı. Ben de böyle çıkmışım, böyle şemsiyesiz.

-Ayda bir iki kere arar mutlaka. Kendisi çok benden çok memnundur. Size de benden kendisi söz etmiş.

-Çok normal efendim. Doktorların kafası dolu olur. Çok zor iş. Ben şahsen hayatta doktor olamazdım. Zaten aklım yetmez.

-Pozi ne? Bilmem. Fal bakmıyorum ki ben. Fal bakmıyorum. Görüyorum. Ne gördüğümü de anlamıyorum. İki sene önce bana geldiler. Çok bunaldıydım. Böyle şekiller görmeye başladım. Her şey olabilir. Mesela su birikintisi. Duvar da rutubet izi. Bulutlar. Şunlar bile olabilir. Kaybolan çantaların yeri bana malum oluyor. Evliliklerde affedersiniz, zina filan varsa kesilmiş kavun gibi alıyorum kokusunu. Bir ses bana fısıldıyor. Bana lale lale... Bir de numara. Hoop, adamın gizli aşk yuvasının adresi çıkıyor. Hanımlar minnettar oluyor. İşte böyle meşhur olduk İstanbul’da. İyi de oldu. Bizim orada bir imam var. Onun karısı bile geldi. “Günah münah” dedi ama. Dedim günahı yok. Benim baktığıma fal denmez. Ben bakmıyorum ki fala. Sen kendi falına bakıyorsun. Ben gördüğümü, kulağıma çınlayanı söylüyorum. Sen mana veriyorsun. Esirikliyim işte.

-Zahmet olmazsa. Ama o sizin pozi mozi kahvelerle olmaz. Eğer kahve falına bakacaksak adam gibi Türk kahvesi lazım. Müsadenizle ben yapayım. Zaten falın çıkması için elimin değmesi şart.

-Derken Güler hanımla tanıştım. Çok dertli bir hanım. Güler hanım sizden bahsetti. “Ona da gider misin?” dedi. Siz hiç fal baktırmamışsınız galiba. Güler hanım öyle söyledi. Dünyanın en basit işleri en zor işlerdir. Kahve kaynatmak ne ki? Ama bir ayarı var. Kahveyi az koyarsan falın çıkmaz.

Fazla koyarsan bahtını kapatır. Her şeyin bir ölçüsü var. Ama milim milim. -Evet. Ama dul sayılırım. Kocam yıllardır yatalak. On iki yıldır belden aşağısı tutmuyor. Bir kızım var. Bir de torunum var. Vardı. Kaybettik. Az kalsın kızımı da kaybediyorduk. Neyse kurtuldu. -Çok zor. Yok geçti. Olur böyle. Yokladılar. Böyle sessiz sakin gecelerde ağaçların yaprakları arasında rüzgar eser. Ağaç konuşur sanki. Fısıltı gibi. İmamın karısı cinler diyor. Sen cinlere karışmışsın diyor. Ama o da beni dinlemeye geliyor. Anlatması zor. Bu dünyanın dili konuşmuyorlar. Konuşuyorlar bile denemez. Böyle içime doğuyor. Boşverin korkmayın. Esti geçti. - Gönlünüzden ne koparsa. Efendim şu an yoksa. Gelecek sefere verirsiniz. -Başının üstünde bir yıldız varmış. Artık yok. Yıldız. Böyle başının üstünde duruyormuş. Artık yok. Neyi? -Denizde yıldız mı olur? Görmedim, duymadım. Hiç! Deniz sevmem. Yıldız mıldız. Balık da sevmem. -Kafanın içinde eciz bücüş yazılar var. Çamura yazılmış gibi. Noldu? Onların yazısı bizimkinden farklı mı? Dillerini konuşan yok yani. Ölülerin dilini insan niye öğrenmek istesin ki? -Ben öğrenmedim, başıma geldi. -Doktor Sema hanım, ben yalan konuşmuyorum. Fitneci casuslar gibi hakkında bilgi toplamıyorum. O an içime ne doğuyorsa, ne görüyorsam onu söylüyorum. Biz de yalan dolan yok. -Bir kadın var. Elinde bir kalp tutuyor. Bu kadın sen değilsin. Kalp senin. Boynunda da kocaman bir kelebek var. Kara yalan keleş. Kalp tutan kadın eğer senin kalbini tutuyorsa çok yalan söylemiş. Sana da yalan söylemiş.	Mantık unsuruna dayalı retorikle Asuman'ın ailesinin yaşadığı dramın retorikleştirilmesi. Deniz'i inandırmak için belki kendi de inandığı için, başka alemlerle olan ilgisini mantık unsuru ile retorikleştirmektedir. Asuman'ın planının inandırıcı olması için, fal baktığına inandırması ve söylediklerinin çıktığına inandırması gerekmektedir. Asuman, Deniz'i Sema zannettiği için, duygu unsuru ile retoriğinde Deniz'in işlediği suç
---	---

-Hayır, karanlık. Sadece karanlık. Cinayet. Ah yavrum bu güzelliğinle bu kibarlığınla katil olabilir misin sen?	kabul ettirmeye çalışmaktadır.
-Biri bana gelse, “Torunum öldü. Kızım da az kalsın ölüyordu son anda kurtuldu” dese. “Ne oldu?” diye sorarım. Merak ederim. Herkes sorar. Sen sormadın. Merak etmez mi insan? Sormaz mı?	Mantık unsuru ile Asuman, Sema sandığı Deniz’in tepkilerindeki katılığı göstermeye çalışmaktadır.
- Korkma ölüm yok burda. Rüyada böyle olur. Sen bağırarak istersin ama sesin çıkmaz. Ama sen rüyada değilsin. Sakin ol. Komşular çok yakın. Bir şey sanmasınlar. Sakin ol anlatacağım. Sakin ol ablacım, anlatacağım.	Asuman, duygu unsuru ile Deniz’in yaşadığı çaresizliğin, torununun başına gelen ile aynı olduğunu göstermektedir.
-Bağırma. İlaç koydum. Bir sus bir dinle. İlaç koydum. Senin ilacın bu. Senin hastanede hademeye iki yüz lira verip aldım. İstesen de bir iki saat kıpırdayamazsın.	Asuman, duygu unsuru ile kızının güzel hayatının mahvoluşunu retorikleştirmektedir.
-Nar falına mı bakma mı istiyorsun? Aşkın arıyor. Biraz bekleyecek. Paranın, malının peşinde değilim. Kaç defa diyeceğim.	Mantık unsuru ile Menekşe’nin başına gelenler retorikleştirilmiştir.
-Bana bir şey yapmadın. Kızımla, torunum. Onlara bir şey yaptın.	Mantık unsuru ile Menekşe’nin başına gelenler retorikleştirilmiştir.
-Benim bir yavrum var. Kızım Selin. Hayatta tek yavrum. Başka olamadı. Selin ilk çocuğumdu. Sonra bir şey oldu. Başka çocuğum olmadı. Selin tek kaldı. Yemedim yedirdim, giymedim giydirdim. Üniversiteye bile gitti. Muhasebeci oldu. İşi var. Gücü var. Kocası var. Hayatı mahalle kızlarına benzemez. Kendi hayatını kurdu. Kızımı ben büyüttüm. Temizliğe gittim, zengin evlerine. O zaman fal mal da yok. Kızımdan ter damladı bir kuru başıma.	Mantık unsuru ile Menekşe’nin başına gelenler retorikleştirilmiştir.
-Dinle beni doktor Sema. Aklını biraz buraya ver. Beni dinleyesin, diye geldim. Kızımın da bir tane yavrusu vardı. Menekşe. İki aylık. İki aylık bir taş bebek. Bir gece ateşi çıktı. Hastaneye götürdük. Yatırdılar. İğne yaptılar. Sabaha varmadan öldü. Kızımın kollarında kaskatı kesilip öldü.	Mantık unsuru ile Menekşe’nin başına gelenler retorikleştirilmiştir.

Daha hayatının başlangıcında... Dinle Sema hanım. Menekşe senin servisinde öldü. -Bal gibi haberin var. Kadın doğum şeysi. Sen o servisin şefi değil misin? Kızım tanıyor seni. Günler boyunca, “bu ne biçim doktor” diye adını sayıkladı. Kahvene kattığım ilaç, Menekşe’ye yapılan ilacın aynısı. Koskoca kadını nasıl süründürüyor. Ama sen kızım için rapor verdin. Annenin kusuru dedin. “Bebeği havasız susuz bıraktı” diye yazdın. Yazdın Doktor Sema. Benim kızım yavrusunu havasız susuz bırakır mı? O “annenin kusuru” lafını kaldıramadı. Bir kutu hap içti. Neyseki yetiştik de kurtardık. Ne yiyor, ne içiyor. Yok içmesine içiyor. Her gün gizli gizli ne bulursa içiyor. İşini bıraktı. Evini bıraktı. Yanıma geldi. Kocasıyla konuşmuyor. Hiç kimseyle konuşmuyor. Kızımın hayatını mahvettin. Şimdi oturup yeni bir rapor yazacaksın, Sema hanım. Olayı anlatacaksın. Altına da imzayı damgayı basacaksın. Kızımın şerefi kurtulacak. Hayatı kurtulacak. Aklı kurtulacak. Hayatı yerine gelecek. -Boşuna uğraşma Sema hanım. Şimdi oturup raporun yenisini yazacaksın. -Gördüm, biliyorum. -O yalan raporu yazan sensin. Kendini kurtarmak için. Hastaneyi kurtarmak için. -Sen Sema değilsen kimsin? -Yani Sema o kadın. -Sen kimsin kapıcı mı? -Sus! Dur! Dokunma. O zaman oturup bekleyeceğiz Sema hanım gelsin. -Otur! -İki saat. Açılır sonra. -Ne intikamı? İntikam falan yok. Giden can geri gelir mi? Sema hanım yalan yere yazdığı raporu düzeltsin. Tek istediğim bu. -Allah baba benden vazgeçti. Çoktan. Ne yaptım bilmiyorum. Ne günah işledim, haberim yok. Yalan söylemedim. Çalmadım, etmedim. Temizliğimi yaptım.	Asuman, mantık unsuru ile kızının girdiği bunalımın sebebinin ve bu halinden kurtulması için doktor Sema’dan ne beklediğini anlatır. Asuman’ın kızının hayatını mahveden raporun yalan olduğunu ve bu raporu Sema’nın neden yazdığını mantık unsuruna dayanarak anlatan bir retorik. Yaşadığı dramatik olayın nedenini tahmin etmekte, etik unsurunu kullanan Asuman, etik kriterlerini inancını
--	---

Namazımı kıldım. Kıldardım. Oruç tutardım. Ama hep bana. Ceza üstüne ceza. İmtihan üstüne imtihan. Kocamı yatalak etti. Torunumun canını aldı. Kızımın aklını aldı. “Herhalde bir bildiği vardır” dedim. “Alın yazım bu benim” dedim. Ama artık korkacak şeyim kalmadı. Dedim çok dedim. “Herhalde ben bir günah işledim affet tövbe estağfirullah” dedim. Hep aynı. Sonunda karanlıkta gölgelerden ses geldi. Derdimden bir tek karanlıklar anlıyormuş. “Bende bari karanlıklara kulak vereyim” dedim. -Mannak noni, mannak noni. -Kıpırdama vururum. Bir adım atarsan vururum. Ne demek; bilmiyorum. Kimdir, nedir; bilmiyorum. “Mannak noni” onu duydum. -Sakin açma! Fırlat! -Kaldır kızı. Banyoya taşı. Şuraya geç! İçeri gir! Kapat kapıyı. -İstanbul’luyuz biz. Ne biliyim ben? Neyi? Ben bilmem, sen biliyorsun. -Çık dışarı. Kızı içeri taşıyacaksın. -Benim seninle derdim yok Deniz hanım. Baştan doktor Sema’yım demeseydin bunlar gelmeyecekti başına. Kusura bakma. -Başka çarem kalmadı. Gazetelere gittim olmadı. Kanalları aradım. Seda Sayan’ı bile aradım. Konuşturmadılar. Avukatla konuşayım dedim. “Bu hastaneyle baş edemeyiz çok iyi avukatları var. Çok büyük avukatları var,” dedi. Zaten ben oraya gitmeyecektim. Bizim damat istedi. Özelin en iyisi dedi. Sigortaları şeymiş. Ben bir yıldır doktor Sema’nın peşindeyim. Hastanenin kapısından sokmuyorlar beni içeri artık. Fal işi olmasaydı giremezdim buraya. Sonunda Güler hanımı buldum da... -Geçiyor etkisi. Şöyle oynat bir. Kalkarsın yakında, merak etme. -Uyandın mı? Bir saati geçti. Uyudun kaldın öyle. -Geç yerine! -Bir daha yaparsan, vallaha vururum. -Sus! Bundan sonra Doktor Sema gelene kadar konuşmak, kıpırdamak yok.	kaybettikten sonra, değiştirdiğini anlatan retorik kullanımı. Doktor Sema’ya ulaşım sorunu çözme girişimlerini anlattığı bu retorikte, mantık unsuru kullanılmıştır.
---	--

-Bu Sema, senin neyin oluyor? Akraban mı neyin oluyor? -Ağzını bozmaya ne gerek var Deniz hanım? İnsan gibi konuşuyorduk şurda. -Sus artık! -Resim mi görmek istiyorsun? Bak bu Menekşe torunum. Bu da kızım. Menekşe ölmeden çekinmişti. Mutluydu o zamanlar. Bir buçuk yılda bütün saçları ağardı. Her gün içiyor. Elimde son hali olsaydı da gösterseydim. Suratı kırmızı kırmızı şiş. Görsen miden bulanır. -Camda kocaman bir arı. Halka halka siyah sarı. Dolaşıyor dolaşıyor. Çıkmak için uğraşıyor. Aman yavrum arı sokar. İğnesinden zehir akar. Moraracak gözün mözün. Hali budur yaramazın. -Sema hanım bana raporumu ver. Ben giderim. Bir daha da yüzümü görmezsiniz. Tek istediğim bu. -Gelmek istedik. Ben ayrı. Kızımın kocası ayrı. Telefonlarıma çıkmadın. Bizi hastaneden attı senin adamların. Sonra da kapıdan içeri sokmadılar. -Kızım gelemez. Herkesten korkuyor. Evden çıkmıyor. Yemeklerini kusuyor. Benimle bile konuşmak istemiyor.	Asuman torununun yaşadığı dramı, duygu unsuru ile retorikleştirmektedir. Asuman'ın tek isteği, Sema'nın raporu yeniden yazması ancak bu sefer doğru bir şekilde yazmasıdır. Kendisine ulaşmaya çalıştıklarında bir türlü ulaşamadıklarını mantık unsuru ile retorikleştirmektedir. Kızının doktor Sema'nın yardım etmek istediği yöntemle iyileşmeyeceğini, mantık unsuru ile retorikleştirmiştir.
---	--

Sema: Deniz'in Rüyası: -Deniz! Aşkım orada mı uyudun sen öyle? Neyin var senin? İçki mi içtin sen? -Kurt gibi açım ben. Bir sandviç hazırlayacağım kendime ben. Sen de bir şey ister misin? -Canım, iyi misin? Provan yok muydu bugün senin? İsmet kimdi? -Falcı, ben? Baya uçmuş. Niye ki? Ne intikamı ya? Allah Allah, rüyaya bak sen! Çok fenaymış. Aşkım senin bilinçaltında neler kaynıyor böyle. Düşünmesi bile korkunç. Kaç kere aradım seni telefonun kapalı gözüküyor. Niye ki? ** -Biraz bekle! Bekle. Hanımefendiyle işimizi nasıl halledeceğiz karar verelim. -Ne polisi? Polislik bir iş yok canım! Bir sakın ol Allah aşkına Deniz. Hanımefendinin işini makul yoldan çözebiliriz. -Ama ayaklandın geçti. Oyuncak! Oyuncak silah o. Sen şimdi yarım gün boyunca oyuncak bir silahın karşısında susta durduk deyip güldürmek mi istiyorsun polisleri? -Asuman hanım. Bakın bu yaptığınız çok ciddi bir suç. Ama ben sizi şikayet etmeyeceğim. Hem itirazınız vardı da siz neden bana gelmediniz? -Bakın siz şimdi eve gidin. Yarın bana kızınızı yollayın.	Sema suçlu olduğunu bildiği için, kendisine ve servisine bir zarar gelmemesi amacıyla polise başvurmak istememektedir. Polise başvurmak için mevcut bulunan sebepleri, mantık unsuru ile bertaraf ederek herkesi polise başvurmaktan vaz geçirmeye çalışmaktadır. Asuman'ın yaptıklarını mantık unsuru çerçevesinde suç ilan eden Sema, retoriğinde çözüme sıcak baktığını göstermektedir. Sema'nın çözüm olarak sunduğu ise Asuman'ın kendisinden beklediği değil, kendine zarar
---	---

- Asuman hanım. Kızınız bana gelsin konuşup halledeceğim bak. Gerekirse psikolog arkadaşım var. Ücretsiz görüşme de ayarlarım. Siz bana güvenin.	vermeyecek bir yöntemdir.
-Ne hakkında? Söyle ne söyleyeceksen. Hanımefendiyle Mustafa'dan gizli bir olayımız yok bizim.	Sema, olayın büyümemesini ve şahitler dışında kimsenin olayı öğrenmemesini istemektedir.
-Ben kimseyi ikna etmeye çalışmıyorum. İş büyümeden çözmeye çalışıyorum.	
-Neyi? Neye? İnanç meselesi değil bu! Deniz ne olur yapma. Anlamaya çalış. Hayat! Dünyanın işleyişi. Dünya böyle işliyor. Anlayamıyorsun çünkü sen bunları hiç düşünmedin hayatında. Çünkü senin dünya şu kadar, şu kadarcık. O dünyada ben varım. Aşk var, sevgi çiçekler böcekler var. Ailen var belki. Annen baban var. Solcu emekli öğretmenler. İdealistler. Kediler, başka ufak yumuşak mahluklar. Sümerce, çivi yazısı. Hammurabi. Oyuncu olma hayallerin var sonra. İki tane özel kurs. Üç tane oyunda yan roller. Çay, kahve, güzel şarap. Senin dünya bu. Cici kız dünyası. Bu ev nasıl dönüyor bilmezsin sen. Tatillere nasıl gidiyor. Londra'ya ya da New York'a nasıl uçuyoruz biz? Aklın ermiyor hesaplara. O yediğimiz yemekleri, gittiğimiz spor salonu yada yüzme havuzunu kim ödüyor? Hiç kendi parayı kazandın mı sen? Başkalarının hayatları, onların sorumlulukları bindi mi senin omzuna? Sen benim elimde kaç kişi var biliyor musun? Kaç kişi ekmek yiyor sadece o servisten! Üstümde kaç kişi var. Ben kimlere ne raporlar vermek zorundayım. Ne ecel terleri döküyorum, sen bunu biliyor musun ha? Kaç kişinin yerimde gözü var. Kaç tane kurt sıraya girmiş zayıf bir anımda, böyle kıştırıp boğuvermek için bekliyorlar. Bu kadın savcılığa gidip suç duyurusunda bulunsa, bu bebek olayı televizyona ya da gazetelere çıksa, sen bize neler olur, sen bunu düşünebiliyor musun ha? Sen bir insanın hayatı boyunca biriktirdiği her şey, bütün eğitimi, bütün emeği, kariyeri, tecrübesi, her şeyi böyle bir anda, bir saatte, böyle bir anda nasıl harcanabilir sen bunu düşünebiliyor musun ha? Sen bunu bilemezsin. Çünkü senin böyle bir eğitimin yok. Senin böyle bir kariyerin, böyle bir tecrüben yok. Senin kaybedecek bir şeyin yok. Bazen doğru olan yanlıştır. Bazen büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklere izin verilir. Evet	Deniz'in ısrarları sonucunda, Deniz'in hayat anlayışını ve polise gitmek istemesinin yanlış olduğunu anlattığı bu diyalogda, Sema karakteri maddi çıkar ve zevkleri ön plana aldığı hayatını yaşamak için, yaptığına haklı olduğunu gösteren retoriğinde mantık unsurunu ön planda kullanmaktadır.

bir bebek ölür bazen. Kaza, kader ya da alın yazısı olabilir. Ardından bazılarının hayatı yanar. Bazıları kendini kurtarır. Doğa böyle işliyor. Gücün kadar varsın. Talep ettiğin kadar varsın. Ama sen bunları anlayamazsın. Sen romantiksin. Senin romantik olmaya imkanın var. Cebinde harçlığın var. Sana bakan, seni seven eden birileri var. Sen böyle aklın bir karış havada hercailik et. Otuz yaşında çocuk gibi hayal dünyasında yaşa. Hiç büyüme. Büyüme hatta benim kılığıma gir. Sema ol, rezil et beni. Her şeyi her şeyi böyle bir anda çöpe at. -Bana ahlak dersi verme. Bu gerçek hayat. Aç gözlerini de bak. -Deniz! Deniz! -Size bir teklifim var. Sana ailenin zararlarını telafi etmek için on bin lira. Dolar. On bin dolar vericem. Sana da bugün gördüğün her şeyi unutman için beş bin lira vericem. -Ne? Ne demek şimdi bu? -Ne yaptın sen? -Sen nerden biliyorsun?	Etik kriterlerinin kendine özgü başlıklar içerdiğini ifade ettiği bu retoriğinde Sema, Deniz'in hayata duygusal yaklaşımının yanlış olduğunu göstermek için mantık unsurunu kullanmaktadır. Olayın şahitlerini polise gitmekten vaz geçirmek için, Sema para teklifinde bulunur. Rüşveti kabul etmeyen Mustafa polise haber vererek adaletin sağlanmasını tercih ettiğini gösterir.
Mustafa: -Ne olsun be abla? Hanımla oğlanı memlekete gönderdik üç günlüğüne. Babası biraz rahatsızdı, biliyor musun? Sağol abla. Ya bu alt kattakiler de köpeği bırakıp gitmişler. -Yalnız Sema hanım öyle evde felan hasta şey etmez. -Deniz hanım iyi misiniz? -Ne oluyor öyle bağırtılar mağırtılar. Sen bir çekil bakıyım. -Deniz hanım ne oldu size? Deniz hanım bu kim, ne oluyor ya? -Sen ne istiyorsun Sema hanımdan? Sen kimsin be?	

-Sen bir kere elinde silahla milahla... Yav sen ne istiyon doktor Sema hanımdan? Senin ne işin olur doktor Sema hanımla? -Ellerimi indirsem olur mu? -Deniz hanım, nedir bu olay? Bu hale nasıl düştük yav? -Tövbe tövbe. Yalan ne kelime yav. Sema hanım benim kızımın hayatını kurtardı. Herkese laf ettiririm, Sema hanıma laf ettirmem. Hem bir kere Sema hanım yalan raporun altına imzasını koymaz bir kere. -Sen nerden biliyon be? -Falcı? -Bir dakika şimdi sen rüyanda görür gibi gördün. He mi? cinler minler söyledi. Sen de intikam almaya geldin öyle mi? -Sema hanım yalan yanlış iş yapmaz, tamam mı? Böyle cinlere kanıp silahla ev basılır mı lan? Allah var be, Allah'tan kork. -Tövbe tövbe de kadın. -Bacım yazık sen iyice şey olmuşsun. Bak Allah aklını ızanını kaybedene günah yazmaz. Sen hülyalara hayallere kapılmışsın. Bak daha zarar gören eden yok. "Yol yakınken bu işi bırak," derim ben. -Allah'ıma kitabıma parçalarım bak kadın seni ben. -Kimsin sen lan Allah'ın belası. -Sen bizim köyden misin? Bizim köyden birini mi tanıyon? -Nerden biliyon? Mannak noniyi? -Deniz hanım, ablanın cinleri doğru söylüyor galiba. Yani saçmalık falan değil. Bir bildiği var. -Mannak noni konuşuyor buna işte. Demin geldi konuştu. -Abla ben küçükken bizim köyde deli bir karı, kadın vardı. Ama benim anam yaşımda falandı yani. Bu böyle dağ bayır dolaşıp "mannak noni, mannak noni" diye gezer dururdu.	Doktor Sema'nın çok iyi ve masum bir doktor olduğunu anlatmak için Mustafa retoriğinde, mantık unsurunu kullanır. Mustafa, etik unsuru ile retoriğinde Sema'nın yanlış yapmayacağını ve işlemekte olduğu suçtan vaz geçmesi gerektiğini yine etik unsuru ile retoriğinde belirtir. Etik unsuru ile retoriğinde Asuman'ın durumunun kötü olduğunu ifade eden bir retorik.
---	---

Ama başka kelime yoktu. Bebekler gibi keklerdi. Ama Allah için çok güzel kadındı. Böyle uzun ince, yani bildiğin düz deliydi ama çok güzel kadındı. -Demin bana baktı ve “mannak noni” dedi. Demedin mi güzel ablam? Ya nerden biliyon mannak noniyi? Ablam deliricem kurban olduğum güzel ablam, mübarek ablam. Sen nerden biliyon manyak noniyi yaaa? -Yok bu öyle basit değil. Bu iş öyle basit değil. Ablamız farklı. Yani ben biraz... Yani imkansız bir olay. Hakikaten imkansız bir olay abla. Mannak noniyi bilmesi ya. Ben sana bir şey söyleyim mi; bu mannak noninin aklını çelen cinler temin kesin buradaydılar ve ablanın kulağına şey ettiler. Kesin yani. -O da can abla. Uyumuştur yazık. Hem zati yok gelseler ben duyardım. Benim gözler bozuk falan ama kulaklar tilki gibidir abla. Apartmanın her köşesinde ne oluyor, ne bitiyor hemen tak duyarım yani. -Abla anladım yirmi iki otuzüç de. Kadında tabanca var. -Yok abla. Yok bu kadın bildiğin gibi değil. Bu kadın her şeyi görüyor, biliyor. Ben tırstım bu kadından. -Beni bir kere vurdulardı askerde. Yok, kaza kurşunu. Eğitim sırasında. Anam anam böyle bir acı yok; Deniz hanım. Kelimelere gelmez biliyon mu? Dünya bitiyor gidiyor. Tek istediğin bir yudum su oluyor. Bir yudumcuk su. Sen de ister misin abla. Tut! Allah! -Abla, bokunu yiyim ablam. Tamam sıkma, canını yidiğim ablam. Tamam sıkma. -Bastım otuz üç elli iki. -Oyuncak bu! Oyuncak bu! -Abla ben aşağıya iniyim. Yapılacak bir sürü işim...	Doğa üstü olaylar nedeniyle, Asuman'ın doğru söylediğine inanan Mustafa'nın korkusu artar. Mustafa, Asuman'ın haklı olduğunu ve doktor Sema'nın suçlu
---	---

-Ama anlamıyorsun ki abla ilk başta... Benim gözler de bozuk olunca ayıkamadık. -Bir saniye Sema hanım, pardon. Abla sana el kaldırdım canını yaktım. Kusura bakma. Ama sen de çok üstüme geldin. Çok sıkıştırdın abla beni. Ben de ayrı deli tabi. Patlayınca öyle olur tabi. Yani kusura bakma tamam mı? Bu bir. İkincisi; bak paraya her zaman ihtiyaç var. Hep olur. Ama bizde de vicdan var be abla. -Hiç öyle eski bir kelime.	olduğunu görünce, etik unsuru ile kurduğu retoriğinde vicdanın varlığını hatırlatarak adaletin yerine gelmesini sağlar. Sema'nın kendisinde vicdan kalmadığı için bu suçu rahatça işlediğini belirten retoriğinde etik unsuru kullanılmıştır. Vicdanın eskilerde kalan bir kelime olmasına yapılan vurgu, Sema'nın vicdanını kaybettiğini göstermek içindir.
---	--

ÖZGEÇMİŞ

Emine Sevde Yazıcı

Sinema ve Tv Anabilim Dalı

Doktora

Eğitim

Üniversite: Doğu Akdeniz Üniversitesi/İletişim Fakültesi/Radyo, Tv ve Sinema 1999-2004/Tam Burslu

Yüksek Lisans: Anadolu Üniversitesi/Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı/Sinema ve Televizyon Bölümü 2005-2008

Tez Konusu: ‘Türk Sineması’nda 1983-1991 yılları arasında çekilen filmlerde Yeni Orta Sınıf Habitusu’

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: 30/11/1980 -Ankara **Cinsiyet:** Kadın **Yabancı Dil:** İngilizce