

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

SİNEMADA SUÇ VE CEZA

**MODERN TOPLUMLARDA ADALET ARAYIŞININ SİNEMADA
TEMSİLİ**

Emel YUVAYAPAN

**DANIŞMAN
YRD. DOÇ.DR. ZUHAL ÇETİN ÖZKAN**

**2006
İZMİR**

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

SİNEMADA SUÇ VE CEZA

**MODERN TOPLUMLARDA ADALET ARAYIŞININ SİNEMADA
TEMSİLİ**

Emel YUVAYAPAN

**DANIŞMAN
YRD. DOÇ.DR. ZUHAL ÇETİN ÖZKAN**

**2006
İZMİR**

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sinemada Suç ve Ceza – Modern Toplumlarda Adalet Arayışının Sinemada Temsili” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

03.07.2006

Emel Yuvayapan

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi.....'nun konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Toplumların politik, ekonomik, ahlaki yaşamlarıyla sanatsal üretimleri arasında kopmaz bir ilişki vardır. Sanat üretiminin analiziyle, ele alınmak istenen toplumlar hakkında pek çok ipucuna ulaşmak mümkündür. Aynı şekilde, ele alacağımız bir kavram da bizler için toplum yaşamına dair önemli veriler sağlayacaktır. Adalet ve adaletin kendini somut olarak görünür kıldığı yasa aracılığıyla belirlenen suç ve ceza kavramları da bu bağlamda takibi yapılabilecek kilit kavramlardandır. Tüm topluma karşı gerçekleştirilmiş bir edim olarak kabul edilen suç, bir bütün olarak toplumun, bu dışsallaştırmayı oluşturan değer yargılarını anlamamızın yolunu açar. Suçun bir sonucu olarak ortaya çıkan ceza, suçtan birebir etkilenmiş olanların dışında adaletin zarar görmüş olduğu ve yeniden kurulması gerekliliği üzerinde temellenmektedir. Aynı zamanda, sanat anlatısı için oldukça uygun bir içerik de oluşturan bu kavramlar, sinema tarihi boyunca pek çok filmde ya olay örgüsünü kurabilmek ya da toplumsal bir tartışmanın izini sürebilmek için kullanılmıştır.

ABSTRACT

There is a hard relation between the artistic production and political, economical and moral lives. It is possible to reach much information and many clues about the societies to be taken up by analyzing the art production. Similiarly any concept which we deal with will provide us vith valuable information. The crime and the punishment concepts that are being concrete by the help of justice and the law are also two important key figures for us to examine. The crime concept as an action against all the society helps us to understand the standards of the judgement forming this externalism. The punishment which occurs as the reasult of the crime is based on the damage affecting people except the effected ones and the must to re-establish it. At the same time, these concepts which make up a suitable content for the art narration have been used for the cinema history in many movies and to set up a narration or to follow a social discussion.

İÇİNDEKİLER

SİNEMADA SUÇ VE CEZA

MODERN TOPLUMLARDA ADALET ARAYIŞININ SİNEMADA TEMSİLİ

YEMİN METNİ	III
TUTANAK	IV
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	V
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
ÖNSÖZ	X
GİRİŞ	XI
BİRİNCİ BÖLÜM:	
1. ADALET	1
1.1.Erdem Olarak Adalet	4
1.2. Adaletin Toplumsal Görünümü ve Hukuksal Biçim	15
1.3. Vicdanın Yasası	22
2. SUÇ VE CEZA	31
2.1. Suç: Yasanın Karşısında	31
2.2. ‘Yasakoyucu’ ve ‘Yasakoruyucu’ Şiddet	38
2.3. Verili Düzenin Yeniden İnşası: Cezalandırma	42
2.4. Cezalandırmanın Kökenlerindeki ‘İntikam’ (Öç) Duygusu ve Tatminsizliğin Yaratacağı ‘Hınc’ (Ressentiment)	52

İKİNCİ BÖLÜM:

1.SUÇ ve CEZA KAVRAMLARININ SİNEMADA ELE ALINIŞ BİÇİMİ	58
1.1. Suç Filmlerinin Yazınsal Kökeni	58
1.2. Dramatik Bir Unsur Olarak Karakterin Eyleminde ‘Suç Olgusu’	64
1.3. ‘Suç Filmleri’nin Türsel Yaklaşım Bağlamında Değerlendirilmesi	68
1.4. Film Noir	73
1.5. Alfred Hitchcock	81
2. TEMEL KAVRAMLAR BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	88
2.1. Bir Ayrıcalık Olarak Cinayet: ‘İp’	88
2.2. ‘Hıncı’ Sağaltan Cinayetler: ‘Koyu Kırmızı’	93
2.3. Uzlaştıran Ceza: ‘Otomatik Portakal’	102
2.4. Yasanın Adaleti: ‘Sacco ve Vanzetti’	108
2.5. İşlenmeden Cezalandırılan Suçlar: ‘Azınlık Raporu’	114
SONUÇ	121
KAYNAKÇA	125

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında adlarını tek tek anmakta zorluk çekeceğim sayıda kişinin emeği bulunmasına rağmen; çalışma disipliniyle her birimiz için model olan bölüm başkanımız Prof. Dr. Oğuz Adanır'a, gösterdiği güvenden dolayı sevgili hocam ve danışmanım Yrd. Doç. Dr. Zuhâl Çetin Özkan'a, kendisinden çok şey öğrendiğim ve hocam olmasından büyük mutluluk duyduğum Prof. Dr. Ertan Yılmaz'a, beni 'Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi' ile tanıştıran D.E.U Hukuk Fakültesi Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Veli Özer Özbek'e, verdikleri moral destekten ötürü ve ileride birlikte çalışmaktan mutluluk duyacağım Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Üyeleri Yrd. Doç. Dr. Senem Duruel Erkılıç ve Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç'a, sıkıcı ve zor işleri her zaman kolaylaştıran, yardımlarını hiç esirgemeyen Enstitü Sekreteri Hanife Gürbulak, Filiz Aygün, Nergis Doğan ve Ayşen Kurşun'a, desteği nedeniyle Resul Geyik'e, sinema sevgisini ve ürettiklerini her daim paylaşan hocam ve dostum Öğretim Görevlisi Dr. Dilek Tunalı'ya, her şeye rağmen neşesi ve enerjisiyle her zaman yanımda olan İhsan Koluvaçık'a, aynı zaman diliminde hem telaşlandırıcı hem sakinleştirici olabilen Yörükhan Ünal'a, yaşamıma ve çalışmama verdikleri çok önemli emeklerden ve tüm paylaştıklarımızdan dolayı dostlarım Suzan ve Burak Bakır'a, doğal terapi yetenekleriyle en büyük yatıştırıcılarım olan dünyanın en güzel Dersu'su ve Duru'suna, yaşamımda varlıklarını büyük bir şans kabul ettiğim annem Aydan Yuvayapan, babam Mustafa Yuvayapan, kardeşim Erdinç Yuvayapan ve en büyük moral kaynağım ve destekçim ablam Elif Yuvayapan'a , okuma merakımı kendisinden aldığıma inandığım dedem Abdullah Yuvayapan'a ve her zaman yanımda oldukları için Yuvayapan ailesinin diğer tüm fertlerine, yokluğuyla işleri çok zorlaştıran, ancak buna rağmen sevgisi ve desteğiyle yaşamımı 'güzeltten' İlker'e ve son olarak burada adını anmadığım, emeği geçen herkese sonsuz teşekkür ediyorum.

GİRİŞ

Toplumların evrimi, o toplumların önemseddiği, yücelttiği, dışladığı, küçümsediği kavramların tarihidir aynı zamanda. Dinamik bir dönüşüm içindeki bu kavramlar yakından incelendiğinde, toplumsal yapıya dair önemli ipuçları elde etmek mümkündür. Genelde gündelik yaşam, bazı kavramların kullanılışı, algılanılışı, uygulanışı ile ilgili 'bilinç' içermez; fakat bunların toplumbilimcinin laboratuvarında incelenişi, bu kavramların gündelik yaşamı çevreleyen mantığının ipucunu verir. Bu mantık, sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılan 'paradigma' kavramıyla da anlatılabilir. Paradigma, belirli bir toplumun, belirli olaylar topluluğuna verdiği gayri-ihiyari tepkidir aslında. Bu olguyu yakından inceleyip, ayrıntılandırdığımızda, o toplumun belirli konularla ilgili net bir resmini elde ederiz. Bu çalışma belirli kavramlar çerçevesinde bu resmi doğru okumak arayışındadır. Bu kavramlar, temel olarak 'suç ve ceza' terimlerinden oluşmaktadır. Amacımız bunların modern toplumda, adalet, eşitlik, yasa, yasak, erdem, masumiyet, hukuk, güvenlik, özgürlük, iyilik, kötülük, şiddet gibi varyantlarıyla birlikte izini sürmektir. Aslında çoğu zaman farkında olmasak da, yaşamımızın en derin noktalarına dek nüfuz etmiş bu kavramlar öbeği, 'adalet' üstbaşlığı altında ele alınabilir.

Muhakkak ki toplumsal olarak oluşturulmuş her kavram gibi, 'adalet' sözcüğünün de bir tarihi vardır. Bu tarihin izini sürmek, toplumsal dönüşüm süreçlerini, değişen değer yargılarını, süreçten sürece değişen vurguların manasını anlamak açısından *önemli* bir çabadır. Gündelik yaşamda duygusal düzeyde deneyimlediğimiz hak, denge, eşitlik, yasa, yasak, erdem, hukuk, güvenlik, özgürlük, iyilik, kötülük, sözcüklerini kullandığımız her anda, aslında farkında olmadan daha soyut bir kavrama, 'adalete' gönderme yaparız. Genelde gündelik konuşmalarımızda bu sözcüğü çok telaffuz etmesek de, bütün toplumsal yapımız, bu kavramın yansımalarıyla doludur. Fakat genelde bunu 'negatif' yönüyle algılamaya eğilimliyizdir. Yani daha çok 'yokluğu' durumunda 'adaletten' söz ederiz. Halbuki toplumbilimcinin karşılaştığı gerçek, bu kavramın tüm gündelik ilişkileri baştan başa kuşattığıdır. Bir toplum, adalet arayışını ya da bunun yokluğunu gündelik siyasetinde, gündelik başkaldırılarında, sanat eserlerinde, şarkılarında, filmlerinde, kutsal metinlerinde bilinçsizce yansıtır. Burada bize düşen görev, bunları doğru analiz etmek, diğer bir deyişle bu 'metinleri' konuşturmadır. Bir toplumun edebiyat yapıtlarından, sanat eserlerine sanatsal üretiminin analiz edilmesini, sözünü ettiğimiz kavramlar grubunun izini sürmek olarak tanımlayabiliriz.

Toplumsal ahlak ve sanatsal üretim süreci arasındaki karşılıklı üretime dayalı ilişki, sanat tarihini biçimlendiren en önemli unsurlardan biridir. Üretim ilişkileri, ahlak, bilimsel üretim, gündelik yaşam, ideoloji ve sanatsal algının bütünlüğü ile oluşan toplum paradigması, aynı zamanda tüm bu üretimlerin devamlılığını ve biçimini belirlemektedir. Toplumun yaşamını inşa ettiği paradigma, bu yaşamı yeniden üretmek ve açıklamak noktasında yetersiz kaldığında, toplum yeni bir paradigmaya ihtiyaç duymakta ve tüm inşa süreci köklü bir değişime uğramaktadır.

Hiçbir surette mutlak bir tanımı (tarihsel ve sosyal olarak değişmeyen) elde edilemeyen adalet kavramı, sözünü etmiş olduğumuz nedenlerden dolayı çalışmamız için temel kavramlardan biri olacaktır. İlk bölüm başlangıç olarak, adaletin ilk sistemleştirilmelerinden* bu yana insanların eylemlerine yön veren moral yanıyla da ele alınmış olması ve '*adil toplum, adil bireylerden oluşur*' tezinde temellendirilebilecek kişisel bir erdem olarak adaletin ne anlama geldiğinin anlaşılması üzerine odaklanacaktır. Fakat adalet, kişinin tek başına taşıyıcısı olabileceği bir erdem olmaması ve kişiler arası ilişkilerde ifadesini bulacağı için konumuz açısından asıl önem arz eden, adaletin toplumsal düzlemde taşıdığı anlamlar ve yansımasını bulduğu ilişki biçimleri olacaktır. Bu nedenle 'Adalet' üst başlığını taşıyan ilk bölümün, ikinci alt başlığında adaletin toplumsal tezahürleri üzerinde durulacaktır. Pek çok kez, '*herkesin ihtiyacı kadar ve hak ettiği ölçüde*' alması olarak tanımlan adalet, bu anlamıyla eşitlik, hak (haktan söz edilen her yerde zorunlu olarak '*çatışma*'dan da söz edilmesi gerekecektir), değer ve toplumsal ilişkileri düzenleyecek olan yasa gibi kavramları da beraberinde taşımaktadır. Üretim ve üretim araçları üzerindeki mülkiyet ilişkileri tarafından belirlenen egemenlik biçimlerinin, adaleti gerçekleştirmesi beklenen yasa/hukuksal biçim ile ilişkileri üzerinde durulacak, bu bağlam çerçevesinde adaletin olanaklılığı tartışılmaya çalışılacaktır.

Eğer toplumsal adalet arayışının bir yanını hukuk temsil ediyorsa diğer yanını da etik temsil etmektedir. Etik ahlak üzerine sistemli bir düşünce biçimidir. Ancak ahlaktan ayırılır. Ahlak genelde daha kişiye özel bir olgu olarak kabul edilirken, etik kişiye toplum içinde bir takım davranış kuralları sunar ki bunlar da etik yasayı oluştururlar. Neyin iyi veya kötü olduğunu, insan hayatının anlamını belirleyen bir dizi kurallar bütünü oluştururlar. Kuşkusuz ki çoğu zaman bu kurallara uymamanın hukuki bir yaptırımı yoktur. Ancak gene de toplum içinde etkin bir role sahip olan

* Platon ve Aristoteles bu noktada önem kazanır, çalışmamızın ilk bölümünde her iki düşünürün de adalet üzerine yapmış buldukları analizlere ayrıntılı olarak değinilmeye çalışılmıştır.

kurallara uymamanın, toplumun tepkisine neden olması beklenebilir. Günümüz açısından etikin önemi, onun siyaset sonrası bir çağın siyaseti olarak tanımlanmaya başlamasıdır. Eğer dünya radikal bir biçimde değişmiyorsa, o zaman onu daha yaşanılabilir bir yer haline getirmek gerekmektedir. Bu gittikçe yasa koyucu bir bütünlük olarak etiğin de sonunu getirir ve onun yerini ahlak alır. Etik ile ilgili bölümde bu yaklaşımlardan yola çıkarak, böylesi bir konumu benimseyen Bauman ve Levinas gibi düşünürlerin söylediklerine, ardından da bu konunun karşısına farklı bir etik, siyasallaştırılmış bir etik teori ile çıkan Badiou'nun teorisine bakacağız. Siyasetten arındırma sadece etik alanında değil, gittikçe bütün toplumsal hayatta, kültürel boyutta, sinemada vb. alanlarda yaşanan bir olgu olduğu ve siyasal tepkinin yerine vicdani bir tepkiyi yerleştirdiği için önemli görünmektedir.

Temel kavramlarımız olan 'suç' ve 'ceza'; adalet, hukuk ve etik tartışmalarında başat bir rol oynamaları; kavramlarımızın izini sürdüğümüz sinema anlatısı için zengin bir içerik oluşturmaları ve toplumsala dair pek çok anlamın üreticisi ve taşıyıcısı olmaları nedeniyle seçilmiştir. Bir yasayı zorunlu kılan suç, yasanın dolayısıyla yasayı oluşturan toplumsal ilişkilerin dönüşümüyle birlikte farklı anlamlar taşıyan bir kavramdır. Suçu anlamak, karşısında konumlandığı yasayı, dolayısıyla toplumsalı anlamak adına büyük önem taşır. Suç, bir değer ihlal edilmesi anlamına gelmekle, bütün bir değer sistemini tanımlamış olmaktadır. Bu noktada suçun ve yasanın niteliklerini daha iyi ortaya koyabilmek için Walter Benjamin'den yola çıkarak, suçla birlikte açığa çıkan şiddetin '*yasakoyucu*' ve yasanın reddi üzerine kurulu olduğu durumundaki görünümüne değineceğiz.

Suç, peşi sıra güçlü bir yeniden inşa sürecine gereksinim doğurmakla cezai yaptırımların yolunu açmış olur. Suç aracılığıyla adaletin zarar görmüş olduğu kabul edilmekte, oluşan zararın tazmin edilmesi adına ceza meşruiyet kazanmakta ve suçun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Cezalandırmanın (bedenin bir acı verme aracı olarak gösteri nesnesine dönüştürülmesinden başlanarak) tarihine bakmak, aralarında kopmaz bir ilişki bulunması nedeniyle suçun değişen niteliklerini anlamak; suçlama ve cezalandırma yetkesini elinde bulunduran erkin tarihini anlamak olacaktır. Suç ve ceza toplumsal ve gündelik yaşama dair algı biçimlerinin belki de en görünür olduğu alanlar olmaktadır. Adalet ile ilgili sözcüklerin hemen her zaman bir suçun karşılığı olarak verilen cezanın değerlendirilmesi esnasında telaffuz ediliyor oluşu göz önüne alındığında gündelik yaşamdaki yerleri daha iyi anlaşılacaktır. Sinema bölümünde kullanılacak kavramların tanımlanması ve kullanıldıkları bağlamların netleşmesi amacıyla temel olan ilk bölümümüzün sonunda, cezalandırmanın tarihsel ve kültürel kökenlerinde önemli bir yere sahip olan 'intikam' ve 'hınç' kavramlarına değinilerek,

adalet olgusunun, adaletsizlik ile kurduğu dolayımısz ilişkinin aımlanmasına çalışılacaktır.

İkinci bölüm sinemada suç ve ceza kavramlarının, ve bununla bağlantılı olarak da ilk bölümde tartıştığımız adalet, hınç, ahlak gibi kavramların temsil ediliş biçimleri üzerine yoğunlaşıyor. Öncelikle, konumuz modern toplumlar ile sınırlandırıldığından, doğuşu ancak böyle bir toplumsal yapılanmada mümkün olan suç edebiyatına genel hatları ile bakmaya çalışacağız. Suç edebiyatı, modern hukuk sisteminin oluşması ile kendisini var edebildiğinden daha önceki toplumlarda yoktur ve gelişimi, kapitalizmin ve onun hukuk sisteminin gelişimine paraleldir.

Diğer yandan suç ve ceza olguları daha geniş bir bağlamda bütün tarihsel metinlerin içine yerleştirilebilir. Pek çok tiyatro oyununda, masalarda, destanlarda ya da benzeri yapıtlarda bu olguları bulabilmek mümkündür. Bunun en önemli nedenlerinden biri, özellikle oyunların, romanların, öykülerin ya da günümüzde yapılan filmlerin ağırlıklı bir kısmının, kendi yapılarını dram sanatı üzerine kuruyor olmalarıdır. Dram sanatı hem mevcut dengenin bozulması, hem karakterinin ahlaki bir itki ile gerçekleştirdiği eylem, hem de iyi/kötü gibi karşıtlıklar üzerine kurulu olduğu için konumuz açısından ilgi çekicidir. Suç edebiyatının tarihsel gelişiminden sonra yer alan bu kısımda, dram sanatının geniş alanını sinema ile sınırlandırıp, söz konusu saptamaları ayrıntılandıracağız. Burada da görülecektir ki suç sineması diyebileceğimiz bir türden söz edebilmek pek mümkün değildir. Suç, adalet gibi kavramlar her filmde bulunabilecek düzeyde ve genelliktedir. Oysa türler daha özel durumlar gerektirirler ve anlatı dünyaları kapalıdır. Ancak gene de suç olgusunu doğrudan ele almaya çalışan türler, akımlar ya da yönetmenler mevcuttur. Bunlarda suçun kendisi doğrudan anlatılan öykünün ana konusu haline gelir. Bu bağlamda dram sanatının sinema ile ilişkisi noktasında genel hatlarına baktıktan sonra, suç ve cezayla ilgili olarak daha özgül durumlar olan Gangster sineması ile Alman Ekspresyonizmine genel hatları ile değineceğiz. Ancak buradaki asıl ilgi alanımızı, suçu ve doğasını daha ayrıntılı olarak işleyen ve bu konuda sonuna kadar ısrar eden *Film Noir* ile Alfred Hitchcock sinemaları oluşturmaktadır. Bu filmler suç, ceza, ahlak gibi konuları, belirli bir iyi/kötü ikili karşıtlığından ziyade, toplumsal anlamda muallak bir konu olarak ele aldıkları için daha zengin bir içerik sağlarlar. Burada hem *film Noir*'ın hem de Hitchcock sinemasının genel özelliklerine baktıktan sonra birer örnek film aracılığıyla daha ayrıntılı saptamalara yöneleceğiz.

Son kısımda ise bütün çalışma boyunca ortaya koyduğumuz yaklaşımlardan ve elde ettiğimiz verilerden yola çıkarak suç ve ceza olgularına doğrudan bağlı olarak görünen bir kısım filmi ele alacağız. Her film, ele aldığımız kavramların genel bir

bağlamı içine yerleşmektedir. Bu noktada özgürlük, suç, hınç gibi kavramların sinemada nasıl temsil edildiklerinin çözümlemesi ve eleştirisi yapılmaktadır. Bu filmlerin ayrıntılı incelenmesi, çalışmanın ortaya koyduklarını daha anlaşılabilir hale getirmesi bağlamında önemlidir. Kuşkusuz böylesi bir çalışmanın içine çok daha fazla filmi almak mümkündür. Ancak ele alınan filmler ortaya koymaya çalıştığımız saptamaları daha açık hale getirmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

1. ADALET

*“Doğru adam kiminle oturmaz
Adaletle yardım etmek için?
Hangi ilaç çok acıdır
Ölen adam için
Hangi alçaklığa katlanmamalısın alçaklığı
Yok etmek için?
En sonunda, dünyayı değiştirebileceksen, nedir
Seni çok iyi yapabilecek bunun için?
Sen kimsin?
Çirkefe bat kasaba sarıl, ama
Dünyayı değiştir; buna ihtiyacı var!”*

Bertolt Brecht

Suç ve ceza kavramları arasındaki ilişki ve kendi başlarına taşıdıkları anlam bizi, iki kavramı da tek başına kapsayan başka bir kavrama götürür. Bilindiği gibi suç, cezayı önceler, bir cezanın gündeme gelebilmesi için suç aracılığıyla oluşmuş bir kaybın meydana gelmesi zorunludur ki ceza, kaybı tazmin edebilmek adına anlam kazansın. Suç ve karşılık olarak gelecek ceza arasında bir oran bulunması ilişkinin temel belirleyenlerinden biridir. Suç olarak kabul edilen bir fiilin, yarattığı zararları tazmin edecek şekilde, ne suçu aşacak boyutta ve haksızca ne de suç olan eylemin yanında hafif kalacak ve suça teşvik edecek oranda az olmamak koşuluyla cezalandırılması öngörülmektedir. İleride değineceğimiz gibi suç olarak kabul edilen bir eyleme yönelik verilecek cezanın, suçla oranı ceza teorilerinin temel tartışmalarından biridir.

Bir giriş olması adına suçu en genel anlamıyla tanımlayacak olursak, “*yasaya aykırı davranış*”¹ olarak belirleyebiliriz; bu tanımla beraber suç, kendi dışında başka bir kavrama göndermede bulunmaktadır. En somut haliyle yasada vücut bulan ‘adalet’ kavramından söz etmekteyiz. Belli bir suç, yasaya karşı girişilen bir eylem olmakla, adaletin belli bir zaman ve toplumda kendisini ortaya koymuş olduğu biçime karşı bir eylemde bulunmuş olmaktadır. Dolayısıyla suç, adaleti bozan bir eylemdir. Bozulan adalet, tekrar kurulabilmek için bir yaptırıma ihtiyaç duyar ki bu

¹ **Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük**, 2. Cilt, Basım: Milliyet, İstanbul, 1992, s.1344.

da cezanın oluşumundaki en önemli etken olarak belirlenebilir. Suç ve ceza kavramları üzerinde düşünmek bizi zorunlu olarak, adalet kavramı üzerine düşünmeye yöneltir. Adaleti bozan ‘suç’ ve yeniden kuran ‘ceza’ varlıklarını bu kavram sayesinde kazanmaktadır. Bu nedenle önümüzde duran öncelikli soru; ‘adalet nedir?’ sorusu olacaktır. Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğü’nde adalet kavramını şöyle tanımlar:

“Bir toplumda, değerlerin, ilkelerin, ideallerin cisimleşmiş, somutlaşmış, hayata geçirilmiş olması durumu. Herkesin hak ettiği ödül ya da cezayla karşılaşması durumu. Adalet en yüce, nesnel ve mutlak bir değerın anlatımı olarak, insanın davranışını ahlaki açıdan inceleyen ve eleştiren bir düşünce, hakka ve doğruluğa saygıyı temel alan ahlak ilkesi, doğruluk, dürüstlük, tarafsızlık, uygun ve doğru muamele olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede içinde, adalet bir kimsenin haklarıyla başkalarının (toplumun, halkın, hükümetin ya da bireylerin) hakları arasında bir uyumun bulunması hali, hak ve hukuka uygun olma durumu, devletin farklı hatta karşıt çıkarları olan insanlar arasında hakka uygun bir denge oluşturması durumu olarak anlaşılır.”²

Cevizci, tanımlamasında hak edilen ödül ve cezaya yaptığı vurgu ile sözünü etmiş olduğumuz orana değinmektedir, bu adil olanın, suç ve ceza arasındaki oranla olan ilişkisini oraya koyar. Bu bağlamda suç toplumda yer etmiş ‘değerlere’, ‘ilkelere’ ve ‘ideallere’ karşı işlenmiş, yıkıcı bir eylem olarak ortaya çıkar, değerlerin yeniden oluşturulması yani suçla birlikte bozulmuş olan adaletin yeniden sağlanması gerekmektedir, ceza bu noktada devreye giren bir adalet sağlayıcıdır. Ancak biçimi ve oranı, cezanın adil olup olmadığını belirleyecek olan kıstaslar olacaktır.

Dilimizde kullanılan adalet (İng. Justice, Fr. Justice, Alm. Gerechtigkeit) kelimesi, Arapça ‘adala’ kelimesinin ‘adl’ ya da ‘idl’ kökünden gelmektedir. Anlamı devenin iki yanına yüklenen yükün eşit miktarda olmasıdır. Burada fark edileceği gibi adalet kelimesi bizi çok tartışmalı olan başka bir kavrama, eşitlik kavramına götürür. Bu tartışmaya tekrar dönmek üzere, adaletin kelime olarak köklerine ve anlamına bakmayı sürdürdüm. Grekçe’de adaletin karşılığı olarak ‘dikaiosyne’ kullanılmaktadır ve ‘dike’ kökünden gelmektedir. Dike, Grek mitolojisinde zaman tanrıçaları olarak bilinen üç tanrıdan biridir. Diğerleri barış tanrısı olan Eirene ve düzen tanrıçası olan Eunomia’dır. Dike kelime anlamı itibarıyla yol, patika gibi sözcüklerle karşılanmaktadır. Adaletin kökeni olarak kabul edilen dike sözcüğünün zıttı ‘adikia’dır ve adaletsizlik anlamına gelmektedir. Dike’ye uygun olana, yani

² Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, Ekim 2002 s. 11-12.

yoluna sadık olana, geleneğe, normal olana uyana ‘dikaios’ denilmektedir. Dikaiosyne, bir erdemın adı olarak, dikaios’tan kavramsallaştırma yoluyla türetilmiştir. Kitab-ı Mukaddes’te ise adalet ya da adillik olarak kullanılan İbranice kelime ‘tsedek’ tir. Kök olarak sadık, sadakat kelimeleriyle aynı anlama gelmektedir. Dolayısıyla İbraniler için adalet kelimesine karşılık olarak sadakatin kullanıldığı söylenebilir. Son olarak Latince ‘iustitia’ adalet olarak kullanılır ve kelimenin fiili olan ‘iubeo’ emretmek, buyurmak anlamlarına gelir. Kanun sözcüğünün Latince fiili olan ‘lego’ ise derlemek, söylemek anlamlarına gelerek, büyük buyruğun, tanrısal emrin aktarılmış, düzenlenmiş hali olarak ortaya çıkar. Latince iustitia-adalet emre uygun olmayı ifade etmektedir.³

Kelimenin köklerinden yola çıkarak sırasıyla eşitlik, düzen, sadakat, emre uygun olma gibi anlamlara ulaşıldığını görmek mümkün olmaktadır. Arapça’daki adalet kavramı, eşitliğin yanı sıra başka bir kavrama daha işaret etmektedir ki bunun da denge olduğu söylenebilir. Kendini dünya üzerindeki asimetrik oluşumun karşısında konumlandırır, insanın dünyadaki asimetriden duyduğu rahatsızlığın, denge ve düzen arayışının ifadesidir. Yine Grekçe’deki dike’de bir düzen ve iç ahenk çağrışımı yaparak ahlaki bir vurguda bulunmaktadır. Dike’de ve diğer dillerdeki kullanımlarda bir düzene sadık olmak ya da bir düzen ve denge aramak olarak ortaya çıkan adaletin, bir erdem olarak nasıl üst bir kavrama dönüştüğü, üst bir yasaya gönderme yaptığıyla ilgili olarak bunun, ilk kez on emir ile gerçekleştiği iddia edilmektedir.

“(…) nizama sadık olmak, kanuna sadık olmak haline nasıl geldi? Emir ile geldi, O, On Emir ile geldi. İbraniler, adaletten yani adillikten, adil olma halinden On Emir’e sadık olmayı anladılar ve bunu öğrettiler. Emir veya buyruk, insanlık için nispeten kısa bir sürede evrilip kanun veya yasa terimini pratiğimize soktu. Eski Ahit ile, emre sadık olmanın kendisi adalet diye, adil olma diye anlaşılmaya başlanmıştı”⁴

Genel yasa, Tanrısal buyruğun düzeni, cesaret, bilgelik, yiğitlik, doğruluk gibi pek çok erdemi kendisinde toplamakta, buyurmaktadır. Adalet, bu genel yasaya uygunluk olarak tanımlandığında, aynı zamanda bu erdemleri içine almış olmakta, bir erdemler toplamı ve ulaşılabilecek en üst mertebeye olmaktadır.

³ Kelimenin kökenleri hakkında ayrıntılı bilgi için: Solmaz Zelyut Hünler, “Adaletin Muadili Nedir?” **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyoloji Arkivi)**, Haz: Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, Muğla Üniversitesi ‘Felsefe Günleri’(9-12 Ekim 2003) “Adalet” Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004, s. 67-71. Solmaz Z. Hünler’in kelimeyi ‘dikaiosune’ şeklinde kullanmış olmasına karşın karşılaştığımız diğer metinlerin tamamında ‘dikaiosyne’ şeklinde kullanılmış olmasından dolayı biz de bu şekilde yazmayı uygun bulduk.

⁴ **A.g.y.**, s.70-71.

Adalet hem kişisel, hem de toplumsal bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih içinde geçirdiği evreler, anlamındaki dönüşüm ve bu anlamın takibi adaletin kişisel ve toplumsal bir değer olarak anlamını ortaya koymaktadır:

“Platon’dan beri adaletten bireysel ve toplumsal düzeyde iki şey anlaşıla gelmiştir:1. Adalet, insanın diğer erdemler yanında sahip olduğu veya olması gereken bir erdemdir; fakat o diğer erdemleri de belli ölçülerde kapsayan, onları birleştiren, uyuma getiren, dolayısıyla insanın kişiliğini oluşturmak ve kendini denetleyip geliştirmek için sahip olması gereken temel erdemdir de. 2. Adalet, toplumsal uyum ve denge halidir. Bireyin tek başına erdemli (adaletli) olması yetmez; zaten böyle bir şey olanaklı da değildir; Çünkü birey, ancak toplumsal uyum ve denge hali olarak adaletli bir toplumsal içinde düzen içinde ise aynı zamanda birey olarak da adaletli olma olanağına sahip olur. Tam da bu nedenlerle, adalet bireysel yoldan edinilebilecek veya gerçekleştirilebilecek bir şey değildir. O toplumsallık zemininde yani doğal yaşam koşullarının üstüne çıkmasını başarabilmiş tinsel varlıklar olarak insanların, birlikte, toplumsallık zemininde edinebilecekleri ve tarihsellikle gerçekleştirebilecekleri ve gerektiğinde anlamını değiştirebilecekleri bir şeydir.”⁵

1.2. Erdem Olarak Adalet

Platon (Eflatun) ‘Devlet’ adlı eseri boyunca, kişinin yaşamdaki en büyük amacı olan mutluluğa nasıl ulaşabileceğini sorgular. Hocası Sokrates’in ağzından yaptığı tartışma, ‘doğruluk* insanı mutluluğa götürebilir mi?’, ‘eğer mutluluk için ilk ve en

⁵ Doğan Özlem, “Neoliberalizm ve Adalet”, **HFS**A, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005, s.121.

* Burada doğruluk, metinde ‘dikaiosyne’ un yerine kullanılmaktadır. Yaralandığımız her iki çeviride de zaman zaman adalet karşılığı kullanılmasına karşın, çoğunlukla tercih edilen karşılık doğruluktur. Biz de bu bölümde dikaiosyne kavramının karşılığında kullanılmış olan doğruluğu takip edeceğiz. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, ‘Devlet’ için yazdıkları önsözden alıntıladığımız bölümde, niçin doğruluk kavramını tercih ettiklerini açıklarlar: “Devletin önemli kavramları arasında adalet ve adil başta gelir. Bu terimleri Arapça diye değil, düşüncenin akışını bozdukları, yerlerine oturmadıkları için değiştirmek zorunda kaldık. Buna karşılık doğruluk ve doğru hiçbir yerde aksamadı. Bunun sebebi şu olsa gerek: bizim eskiler adalet ve adil kavramlarını başı kaba saydıkları Türklerin diline sığmayacak kadar yüksek saymış ve bunları Kur’an’ın diliyle söylemeyi, adaleti Tanrı katına yükseltmeyi daha doğru bulmuşlardır. Eski Yunan aydını burada faka basmamış: adaleti yani Devletin en büyük ilkesini, Devletin hizmet ettiği, daha doğrusu hizmet edeceği halkın diliyle söylemiş. Bakın Eflatun ya da Sokrates adaleti, yani doğruluğu nasıl anlamaya çalışıyor: bir delinin eline silah vermek doğru mudur? diye başlıyor. Siz gelin de burada doğru sözü yerine adil sözünü koyun! Tutmuyor.” Eflatun, **Devlet**, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1958, Önsözden s. 9-10). Başka bir çeviri de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Klasik Filoloji Başkanı Prof. Dr. Georg Rohde’nin yönetiminde, doktora öğrencileri Azra

önemli araç doğruluk ise, doğruluk nasıl bir şeydir, nasıl elde edilir?’ gibi sorular üzerine odaklanmaktadır. Eğri olan, yani doğru bir kişinin davranışlarının tam tersi şekilde eylemde bulunan kişinin, isteklerine daha kolay ulaştığı, arzularını keyfince gerçekleştirdiği düşünülürse doğruluğun mutluluğu sağlayan temel araç olduğundan emin olunabilir mi? İnsan hangi sebepten dolayı doğru olmak ister ve bu ona nasıl bir mutluluk sağlar? Platon bu sorunun peşinde birbirinden farklı pek çok neden sıralar. Haksızlığa uğrama korkusu, ayıplanma ya da tam tersi doğru bir insan olarak şan ve şeref kazanma isteği bunlardan bazılarıdır. Eğer insan eğri olmanın hiçbir riskiyle karşı karşıya olmasaydı, bu durumun yalnızca olanaklarını kullanabilseydi yine de doğru olmayı seçer miydi? Platon bunun için istenildiğinde insanı görünmez kılabilen bir yüzük efsanesine başvurur. Efsaneye göre, Lydia Kralının çobanı Gyges, günün birinde yerde, deprem nedeniyle oluşmuş bir yarıkla karşılaşır, yarığın içine girer ve orada tunçtan yapılmış bir at ve atın üzerinde insan boyutlarından büyük bir ölü olduğunu görür. Ölü'nün parmağında altın bir yüzük vardır. Gyges, yüzüğü ölü'nün parmağından çıkararak kendi parmağına takar ve daha sonra bir tesadüf eseri, yüzüğün taşını avucuna doğru çevirdiğinde görünmez olabileceğini fark eder. Bundan böyle her istediğinde ortadan kaybolup tekrar görünür olabiliyordur. Sonrasında krallığa kadar uzanan entrikaların içine girer, kralın karısını baştan çıkararak kralı öldürür ve kendisi kral olur. Dilediği şeyi yapabilme hürriyetine kavuşmuştur.⁶

Doğruluk bir kar-zarar hesaplamasına tabi tutulduğunda eğrilik karşısında gerilerde kalacak, doğruluğu tercih eden kişi, eğriliğin sağladığı pek çok nimetten yararlanamayacaktır. Efsanedeki Gyges'in, nihai hedefin mutluluk olduğu düşünüldüğünde, yüzüğü kullanmayı reddetmesi durumunda, kullanmayı seçtiği durumdan daha iyi ve daha mutlu olacağını iddia etmek zor görünmektedir. Yüzüğü ele geçiren kişinin evvelinde doğru mu yoksa eğri mi olduğu bilgisi, mutluluğu vadeden kar-zarar hesabı içinde anlamını yitirecektir. İddia edildiği gibi doğruluğun en önemli getirisi, doğru olmaktan dolayı kazanılan şeref payesi ise, eğri olduğu halde doğru görünmek olanaklıdır. Kaldı ki, eğri bir davranışın eğriliğinden dolayı açıkça övüldüğü, doğruluk karşısında yüceltildiği görülmemiş, eylem eğri bile olsa,

Erhat, Samim Sinanoğlu ve Suat Sinanoğlu tarafından aslından gerçekleştirilmiş ve aynı noktaya bu çeviride de değinilmiştir: “Biz bu sözcüğe karşılık olarak genellikle "doğruluk", bazen de "adalet" sözcüğünü kullandık. "Dikaios"a karşılık olarak genellikle "doğru" sözcüğünü kullandık; bazı yerlerde "adaletli" veya "haksever" sözcükleri de uygun olurdu. "Dikaiosyne" ve "Dikaios"un karşıtı olan "Adikia" ve "Adikos" sözcükleri için "doğru" köküinden gelme bir karşılık olmadığından, Platon çevirilerinde kullanılagelen "eğrilik" ve "eğri" sözcüklerini biz de kullandık. Fakat yerine göre "haksızlık" "adaletsizlik" "adaletsiz" sözcüklerini de kullanmayı uygun bulduk”(Platon, **Devlet**, s.59, 7-8 numaralı dipnot, Erişim: 25.04.2006, <http://www.ayrinti.net/nietzsche/yazi/index.html>)

⁶ Eflatun, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1958, s. 78-79.

eyleyen tarafından doğruluk olarak sunulabilmiştir. Diğer taraftan haksızlık yapmamanın en önemli nedeni haksızlığa uğrama korkusu ise, ki Platon böyle olduğunu söyler⁷, yapılan ya da yapan gizlenebildiği oranda geçerliliğini yitirecektir. Bu sorulara tam olarak yanıt bulabilmek için öncelikle doğruluğun ve eğriliğin ne anlama geldiğini araştırmamız gerekmektedir.

Platon, doğruluğu tanımlayabilmek için, toplum-devlet gibi geniş bir alandan yola çıkılmasının işi kolaylaştıracağını savunur. Devlet, kendisini oluşturan kişilerin özelliklerini alacağı ve bu özelliklerin bir toplamı olacağından, doğruluk, eğrilik gibi vasıfların orada daha rahat görülebilir ve kavranabilir olacağı tezinden yola çıkarılır. Devlet gibi bir yapıda doğruluğun ne olduğu bulunabilirse, insan üzerinde bulguları araştırmak ve uyup uymadığına bakmak yeterli olacaktır. İlk olarak, düzenli bir toplum yaşamını oluşturan ve insanların başkalarına yönelik eylemlerinin niteliğini belirleyen en önemli gösteren olan işbölümüne bakılmaktadır. İnsanlar yemek, barınmak, giyinmek, korunmak gibi temel gereksinimlerini karşılayabilmek için birbirleriyle işbirliği yaparlar, toplu halde yaşayan insanların tümü için, işbirliği yapmak gereksinimlerinin tamamını kendisinin karşılamasından hem iş zamanı hem de harcadığı emek miktarı açısından karlıdır. İşbölümü ve insanların birlikte yaşamaya yönelik duydukları bu ihtiyaç düzenli bir toplum yaşamını oluşturur.

*“(…) bir insan başka bir eksiği için, bir başkasına başvurur, başka bir eksiği için de bir başkasına. Böylece bir çok eksikler birçok insanların bir araya toplanmasına yol açar. Hepsi yardımlaşarak bir ortaklık içinde yaşarlar. İşte bu tür yaşamaya toplum düzeni deriz.”*⁸

Karşılıklı yarar sağlama üzerine kurulu işbölümünde, herkes birbirine hizmet edecek ve karşılığında da gereksindiği hizmeti alacaktır. Kendi ürettiğini başkalarıyla paylaşacak, diğer yandan başkalarının ürettiklerinden de payını alacak, bu sayede enerjisini ve zamanını bir işte ustalaşmak yolunda kullanabilecektir. Toplum büyüdükçe ihtiyaçlar, üretim ve paylaşım da artacak, ihtiyaçlar temel gereksinimlerle sınırlı olmaktan uzaklaşacaktır. Zaman içinde üretilenlerin değiştirildiği pazarların oluşması, nüfus artışına paralel olarak toprağın ve ürünlerin paylaşımı üzerinde çıkar çatışmalarının vuku bulması, diğer toplumlarla ilişkiye geçilmesi, toplumun kompleks yapısını meydana getiren unsurlar olarak gelişir. Bu yapıyı düzenleyen, herkesin uymakla yükümlü olduğu sözlü ve yazılı kanunlar, savaşlar, savaş sonrası yeniden yapılan paylaşımlar, üretim fazlasının oluşturduğu birikimin paylaşılmasının

⁷ “İnsanlar eğriliği, eğrilik yapmak korkusundan değil, eğriliğe uğramak korkusundan ayıplarlar” a.g.y., s. 55.

⁸ A.g.y., s. 92.

düzenlenmesi, Platon'un doğruluğun izini sürdüğü toplumun özellikleridir. Karşılıklı alışveriş ve işbölümü toplumunda herkes üzerine düşeni en iyi düzeyde yaparsa, bu kurulan düzenin iyi işlediğini gösterir. Bu nedenle herkes kendi işini yapmalı, hekim, hekimlik biliminde ustalaşmalı, çiftçi çiftçilikte ve başka insanların işlerini yapmaya kalkmamalıdır.

Platon, oluşturduğu düzende toplumu üç bölüme ayırır; yönetenler (filozoflardan oluşması gerektiğini savunur), yönetilenler (para kazanalar, ürettiklerini değişenler) ve bekçiler (koruyucular, savaşılar). Düzeni sarsacak ve toplumu çökertecek olan şey bu üç sınıfın birbirinin işine karışmasıdır. Her sınıfın alacağı eğitim, yetenekleri, yaşam biçimi belirlenmiştir ve toplumun iyiliği için kurulan bu düzene uyulması gerekmektedir. Adı geçen üç sınıfın özellikleri, nasıl eğitilecekleri, kimlerden seçilecekleri başka bir araştırmanın konusu olduğundan burada yalnızca bölümlenmeyi göstermekle yetiniyoruz. Doğruluk dışında bir devlette bulunması gereken üç temel erdem daha bulunmak durumundadır; bunlar bilgelik, yiğitlik ve ölçülülük olarak sıralanır. Eğer bu üç temel erdem toplumda mevcutsa, doğruluğu bunların arasından bulup çıkarmak oldukça kolay olacaktır. Bilgelik, azınlık olan yönetici sınıfına has bir özelliktir, diğer sınıflardaki kişilerin kendi işlerini yapabilmeleri için sahip olmaları gereken bilgiden ayrılmaktadır. Tek bir alanda bilgi sahibi olmak, işini bu bilginin ışığında gerçekleştirmek, bir toplumu yönetmek için sahip olunması gereken, özel bir eğitimle edinilen bilgelik erdeminden farklıdır. Bu nedenle bir azınlığa mahsus bir özelliktir. Keza toplumun tümünün yiğit olması da gerekmemektedir. Savaşanlar ve koruyucuların bu vasfı taşıyor olmaları, toplumun devamının sağlanabilmesi açısından yeterlidir. Yönetenleri bilge, savaşanları yiğit olan bir toplumun tamamı bilge ve yiğit olarak kabul edilecektir, bilgece yönetilmekte, yiğitçe korunmaktadırlar. Ancak, Platon'un doğruluk kavramında önemli bir yer tutan ölçülülük erdemi, diğerlerinden farklı olarak her üç sınıfta da bulunmak zorundadır. Bu ölçü toplum yaşamının ahengini ve düzenini oluşturan en önemli etkidir, herkesin kendi işini yapıyor olması, yönetilenler arasındayken şeref ve ün kazanmak için yönetilenler ya da koruyucular sınıfına dahil olmaya çalışmaması, yapabileceğinin en iyisini yapması, becerilerine ve eğitimine uygun olan görevde-sınıfta bulunması, hak ettiğinden fazlasını ya da azını değil, hak ettiğini talep etmesi, topluma zarar verebilecek eğilimlerde bulunmamak için kendine hakim olması ölçülü olmanın gerekleri arasındadır. Sıra doğruluğa geldiğinde Platon, doğruluk için ayrı meziyetler aramanın gereksiz olduğunu, bu üç erdemi içinde taşıyan toplumun doğru bir toplum olacağını ifade eder. Tam tersi, toplumdaki bölümlenmenin kişilerin eğitim ve meziyetlerine göre yapılmaması, insanların kendi alanlarına ait olmayan işleri yapmaya kalkmaları devlete karşı işlenmiş bir suç ve eğrilik olarak kabul edilmektedir. Devlet için doğruluk ve eğrilik kavramlarının

anlamalarını herkesin üstüne düşeni, sadece kendi üstüne düşeni yapıp yapmamasıyla belirledikten sonra elde edilen verileri tek tek insanlar üzerinde araştırmaya başlar Platon.

İnsanda da tıpkı devlette olduğu gibi genel olarak üç bölüm bulunmaktadır. İnsanların tüm eylemlerine aynı itki yön vermemekte, birbirinden farklı olan itici güçlerle hareket sağlanmaktadır. İnsanın eylemlerine yön veren bölümlerden ilki sadece arzulayan, almak isteyen, gereksinimlerin büyük oranda yön verdiği tutkular bölümüdür. İnsan, tutkularını bir süzgeçten geçirmek ve eğer tutkuları kendisine ya da bir başkasına zarar verecekse engellemek durumundadır. Bir kötülük yapmaya, başkalarına zarar vermeye zorlanan birinin açlık ya da susuzlukla tehdit edilmesi durumunda, kendisini kötülük yapmaktan alıkoyan, açlık ve susuzlukla mücadele etmesi gereken bir durum bu sürece örnek olarak gösterilebilir. İşte insanın tutkularıyla mücadele etmesi gerektiğinde devreye giren, tutkularına yön veren süzgeç, akıl olarak adlandırılan bölümdür. Kişi kendisine akıl yoluyla hakim olmaya çabalar. İnsanı ölçülü yapan, bu akıl ve istek yanının anlaşılabilirliği, insanın bu yolla ahenge ulaşmasıdır. Akıl yönüne yakınlık gösteren bir üçüncü yan da öfke olarak adlandırılmaktadır. Arzularına karşı koyamayan kişinin, bu doğrultuda eylemesi sonucu ortaya çıkan sonuçları akıl yoluyla yargılayarak kızgınlığa kapılması ve akıl ile tutkuları arasında bozulan dengeyi bu sayede yeni baştan kurması öfke yanının üçüncü yan olarak kabul edilmesinin nedenidir. Öfke akıldan yana olarak tutkuları dizginlemek görevini üstlenir. Ancak burada da ölçü yeniden önem kazanmakta, öfkenin dozunun aşırı ya da az olmaması gerektiğine vurgu yapılmaktadır. Öfkesinin dozunu ayarlayamayan kişi yeniden tutkularının egemenliği altına girmiş olacaktır. Pek çok yerde adaletin temelindeki önemli duygulardan biri olarak kabul edilen öfke, kızgınlık ve intikam alma isteğinden ayrılmaktadır. Çünkü Platon'un sözünü ettiği öfke, insanın kendi eylemlerine yönelik olarak ortaya çıkmakta, intikam gibi başkasına yönelmemektedir. Buradaki işlevi, belirtildiği gibi akıl ve tutku arasında bir denge sağlamak, aklın tutkular karşısında yenik düşmesini engellemektir. Akıl, bilgi sayesinde zararlı ve yararlı davranışları birbirinden ayırabilmekte ve öfkenin de yardımıyla kişinin eylemlerine yön verebilmektedir. İnsandaki doğru kavramına da bu üç yönün birbiriyle uyum içinde olup olmadığına bakarak ulaşılmaya çalışılmaktadır. İnsanın içindeki her bölüm kendi görevini diğerleriyle uyum içinde yapabiliyorsa o insan doğru olarak kabul edilebilir artık, ancak tersi bir durum söz konusuysa ve kişi iç ahengini yakalayamamış ise orada eğrilikten söz etmek gerekecektir.

“Eğrilik de ister istemez içimizdeki bu üç bölümün uyuşmazlığı olacak. Biri ötekinin işine karışacak, onlara karşı koyacak. Kumandayı kendi eline almak

isteyecek. Ona düşenin yönetmek değil, yönetilmek olduğunu hesaba katmayacak. Bizce eğrilik, ölçsüzlük, korkaklık, bilgisizlik, bir kelime ile bütün kötülükler işte bu bölümlerin düzensizliği kargaşalıdır.”⁹

Doğruluk ve eğriliğin hangi anlamlarda kullanıldığına değindikten sonra, başlangıçta sorduğumuz sorulara geri dönebiliriz. Eğer temel amaç mutluluk ise hangi davranış modeli kişiyi mutluluğa ulaştırmada daha elverişlidir. İnsan ister gizleyebilsin, ister açıkça eğrilikte bulunsun, ister cezalandırılsın, ister ödüllendirilsin eğri bir insan olarak mutluluğa ulaşabilir mi? Platon bunun yanıtını, insanı, bu defa daha küçük bir model seçerek, bedeniyle karşılaştırarak verir. Toplumdaki sınıfını ve görevini bilen, bu doğrultuda eğitilmiş, eylemlerine bu çerçevede yön veren, ölçülü olan, yani toplamda doğruluk erdemine sahip olan kişi, bedeninin sağlıklı olduğu durumundaki kadar mutlu olacaktır. Nasıl bedende tüm organlar kendi işlevlerini yerine getirdiğinde sağlıklı bir işleyiş kuruluyorsa, insanın yaşamında da bu şekilde tezahür edecek, değindiğimiz bölümler kendi işlevlerini birer organ gibi yerine getirdiğinde insan erdemli bir kişi olarak mutluluğu yakalayabilecektir. Eğri bir kişi, zaman zaman kazanımlar elde etse bile, sahip olduğu ölçsüzlük ve uyumsuzluk nedeniyle er ya da geç, hasta bir bedende olduğu gibi çürüyecek ve asla arzu ettiği mutluluğa ulaşamayacaktır. Bu nedenle eğrilik ve doğruluk başkalarının gözünde nasıl görüldüğümüz, elde edeceğimiz unvanların getiri ve götürüleriyle değil, içimizdeki bölümlerin birbirleriyle uyumuyla ilgili olmaktadır. Bu noktadan sonra, ahengi yakalamış olan bir kişinin eğrilik yapmak elinde olmayacaktır. O aldığı eğitim, aklını kullanışı ve sahip olduğu bilgi ile her durumda doğruluk erdemine sahip olacaktır.

Aristoteles için de ‘ölçülülük’ son derece önemli bir erdemdir. Genel olarak erdemli olabilmek için ölçülü olunmalı ve ölçülü olunduğu oranda daha fazla erdemli olunabilmektedir. Ölçülü olmayı kişi için zorlaştıran unsur, eylemlerin sonrasında gelen haz ve acı duygularıdır. Çok fazla haz talep etmek, haz uğruna kişinin bir takım erdemlerden ödün vermesi anlamına gelecek, eylemleri sonucunda haz düşkününü olarak nitelendirilecektir. Pek çok kişi iyi bir yaşama ulaşmanın doyasıya haz yaşamak olduğunu düşünecektir. Aristoteles iyiyi ve iyi bir yaşamın olanaklarını düşünürken bunu iki kategoriye ayırır.

“Kendileri için arananlara ve sevilenlere bir türe göre iyi denir; bunları meydana getirenlere veya bir şekilde koruyanlara, ya da karşıtlarını engelleyenlere

⁹ A.g.y., s. 209.

de onlardan ötürü başka bir anlamda iyi denir. Açıktır ki, iyi olanlara iki anlamda iyi denmiş oluyor: Bazılarının kendilerine bazılarına da bunlardan ötürü deniyor”¹⁰

Aristoteles’e göre tek bir iyi ideası olması durumunda bu insanın ulaşabileceği bir iyi olmaktan uzaklaşacaktır. Bu nedenle birbirinden farklı olan iyileri insanların eylemlerinde, ulaşabildikleri alanlarda aramak, sonuca götürecektir bir girişim olarak elverişli olacaktır.

Platon, ‘iyi’ yi daha önce sözünü ettiğimiz tüm erdemlerin üzerine koyarak, iyiye hizmet etmedikleri takdirde tamamının anlamsız olacağını ifade eder. Birbirinden farklı iyilerin, kendiliğinden iyi ve güzel şeylerin varlığını kabul etmekle birlikte, bunun yalnızca kavranabilir ancak görülemez bir tek iyi ideasından kaynaklandığını belirtmektedir. Görülebilir ancak kavranamaz olan çeşitli ‘iyi’ler ancak yüksek bir düşünce gücü ve bilgi ile tamamının kaynağı olan iyi ideasına bağlanabilir. Platon düşüncesini daha iyi açıklayabilmek için güneş benzetmesini kullanır; dünyadaki tüm nesnelere görülmesini sağlayan güneştir (ışıktır). Göz görme yetisini kendinde taşımakla beraber, güneş olmadan bunu gerçekleştiremez, karanlık tüm nesnelere anlamsız kılmaktadır. Gözün güneş aracılığıyla önceden deneyimlediği nesnelere karanlıkta da tanımlama olanağı olmakla beraber, bu yine güneş aracılığıyla edindiği bilgiye zorunlu olarak bağlıdır. Göz güneşin yardımıyla görmekte, aynı zamanda bu görme yetisi sayesinde güneşi de görmektedir. İyi, güneşin nesnelere ve görme üzerinde oluşturduğu etkinin aynısı, kavramlar dünyasında yapar. Doğruluk, dürüstlük, ölçülülük gibi erdemlerin, bilimin ve hakikatin de kaynağı iyi ideasıdır. Ancak Platon bir uyarıda bulunarak, gözün güneşle özdeş olmaması gibi bu erdemleri, bilimin ve gerçeğin de iyinin kendisi olmadığını, iyinin tüm bunların üzerinde olduğunu vurgular. İyi kavranabilir tüm dünyayı çevreler, erdemler, bilim, gerçek iyi ideasıyla aydınlanabilir, ancak kişinin bu ideaya ulaşabilmesi oldukça zordur, güneş benzetmesinden de bu noktada ayrılır. İnsanın iyiyi görmesi, gözün güneşi görmesinde olduğu kadar kolay olmamaktadır.

“Herhalde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında ‘iyi’ ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görülen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. Kavranan dünyada da doğruluk ve kavrayış ondan gelir. İnsan ancak onu gördükten sonra bilgece davranabilir.”¹¹

¹⁰ Aristoteles, **Nikomakhos’a Etik**, Çev. Saffet Babür, Kebikeç Yayınları, Ankara, 2005, s. 14-15.

¹¹ Eflatun, **a.g.y.**, s. 317.

‘İyi’nin Aristoteles için tek bir ideadan kaynaklanmadığını belirtmiştik. İnsanların işleri ve amaçları doğrultusunda iyi kavramında değişiklik olmaktadır. Amaca uygun eylemde bulunmak bir anlamda iyinin işaretlerini vermektedir. Bir hekimin sağlıklı insan bedenine ulaşmak için çalışması, bir tamircinin bozulmuş yeniden işler hale getirmesi örnek olarak gösterilebilir. Aristoteles’in yaptığı kategorizasyonu hatırlarsak, burada iyi bir araç olarak görülmektedir. Sağlıklı olmak, bozulmuş bir nesneyi tamir etmek kendi başlarına amaç olarak görülemezler. İnsanın işi, sanatı onun, iyi ve mutlu olmasının yolunu açacak olandır. Amaca ulaşmak için yapılandır. Sadece kendisi için aranan en büyük amaç olan başka hiçbir şey için tercih edilmez olanlar ise başka bir kategori oluşturur. Mutluluk bu sınıfta kabul edilmektedir. Başka hiçbir şey mutluluk uğruna tercih edilmez. Pek çok erdem hem kendisi için hem de başka şeyler için, getireceği kazanç uğruna tercih edilmekte, ancak mutluluk sadece kendisi, kendisine ulaşmak için seçilmektedir.

“Aristoteles’te ‘iyi’; a) sırf kendileri için aranan erdemler, b) insanın bu erdemlere göre aktivitesi ve c) bu tür bir aktiviteden duyulan mutluluktur. Sırf kendileri için aranan erdemler, entelektüel erdemler ve bir orta olan moral erdemlerin bir kısmıdır. Bunlar ruhun rasyonel yönüyle ilgili erdemlerdir. Aynı zamanda bir aktivite ve bir imkan olan bu erdemler bilgelik, usluluk, doğru yargılama gücü gibi erdemler; ve ruhun hep orta yola yönelmiş olması şeklinde anlaşılan adalet, doğru olanı hür olarak seçmek olan ‘objektiflik’, sevgi-dostluk gibi erdemlerdir. İyi olanın belli başlı üç özelliği sırf kendisi için seçilmesi, başka bir şeye araç olmaması; kendi kendine yeter olması; ve sürekli olmasıdır.”¹²

Eğer kişinin işinde iyinin ne olduğuna ulaşmak için, işinin gereklerine, nasıl icra edilmesi gerekliliğine bakılıyorsa, en yüksek iyi olarak mutluluğa ulaşacak kişinin de doğal olarak işinin ne olduğuna bakılması gerekliliğinden yola çıkmaktadır Aristoteles.

“Eğer insanın işi ruhun akla uygun ya da akıldan yoksun olmayan etkinliği ise ve belirli bir işin ve bu işte yetkin olanın işinin aynı olduğunu söylüyorsak (örneğin gitarcinın işi ile erdemli gitarcinın işinin aynı olduğunu söylüyorsak, bunu da genel olarak her iş konusunda söylüyorsak-buna o işteki erdemde üstün olmayı eklemek koşuluyla; çünkü gitarcinın işi gitar çalmak, erdemli gitarcinın ise iyi gitar çalmaktır); eğer bu böyle ise [ayrıca insanın işinin belli bir yaşam olduğunu; erdemli insana yakışanın bunları iyi ve güzel bir biçimde yapması olduğunu; her şeyin ise kendine özgü erdeme göre iyi yapılırsa, iyi gerçekleştirilmiş olduğunu da

¹² Nesrin Kale, “Platon’dan Günümüze Adalet Kavramı”, **HFS**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005, s. 125.

ileri sürüyoruz], insansal iyi, ruhun erdeme uygun etkinliği olur- üstelik yaşamın sonuna kadar etkinliği”¹³

Aristoteles, insansal iyinin ruhun erdeme uygun etkinliği olduğunu belirttiikten sonra, iki tür erdem olduğundan söz eder. İlki düşünce erdemidir ki eğitim ve zamanla oluşur. Bilgi sahibi olmak, herhangi bir konuda yargıda bulunmak, akli kullanarak eylemde bulunmak düşünce erdeminin özellikleri arasındadır. İkincisi ise karakter erdemidir ve hazlarla ilgili olan erdem de budur. Karakter erdemi deneyim ve alışkanlıklar yoluyla edinilir. Erdemler, kişide bunu edinebilecek doğal bir yapısı olması nedeniyle bulunabilmektedir. Bu doğal olarak erdem sahibi olmak anlamında değil, erdem sahibi olabilecek bir doğaya sahip olmak anlamındadır ki; eğitim, deneyim, alışkanlık ve zaman faktörleri burada devreye girmektedir. Bir insanın adil, cesur bir insan olarak tanımlanabilmesi için bu yönde eylemde bulunması, bu yönde eylemde bulunduğu sürece de adil ve cesur gibi tanımlamaları taşımaya devam etmesi mümkün olmaktadır. Sürekli olarak bir yönde eyleyen insan için artık bu değişmesi oldukça zor olan ‘huy’ şekline ulaşacaktır. İnsansal iyiye ulaşmanın erdemli davranmak olduğunu ifade eden Aristoteles için, bir yönelimi olan eylem ve eğitimin oluşturduğu huyun merkezi bir önemi bulunmaktadır. İnsan ruhu ve erdem arasındaki ilişkide kişinin dış faktörler aracılığıyla etkilendikleri, erdemli olabilme olanağı ve bunların da bir anlamda toplamı olan huylar ön plana çıkmaktadır.

“Her erdem neyin erdemi ise, onun iyi durumda olmasını ve kendi işini iyi gerçekleştirmesini sağlar. (...) Bu her şeyde böyleyse, insanın erdemi insanın iyi olmasını ve kendi işini iyi gerçekleştirmesini sağlayan huy olmalı”¹⁴

Huy, eylemle ve alışkanlıkla oluşuyor olmasına karşın, niyette ve huyda iyi olanla, sonuçta eylemde de iyi olan birbirinden ayrılır. İyinin yalnızca eylemle ortaya çıkabileceğini, ancak iyi huyu içinde taşıyan bir eylemle gerçekleşebileceği belirtilir. Bu noktada erdemli olmak için, iyi huyu içinde taşıyan kişinin neyi tercih etmiş olduğu önem kazanmaktadır. İyi olanı tercih etmek iyi eylemde bulunmak, kötü olanı tercih etmek kötü eylemde bulunmak anlamına gelir. Tercih, düşünmek, dolayısıyla ‘akıl’la ilgili olduğundan kişi tercih ederek yaptığı eyleminden sorumludur. Eğer bilgisizlik nedeniyle iyi bir amaç sonucu ortaya kötü bir eylem çıktı ise bu bağışlanabilir ve kişi sonrasında pişmanlık duyacaktır. Fakat durum bu değil ise, bilerek ve isteyerek eyleyen kişi sonuç olarak kötüye ulaştıysa cezalandırılacaktır. İyi ve kötü olan, kişinin tercih ettiği eylemlere bağlandığı vakit, erdemli olmanın, iyiliğin ve kötülüğün kişinin elinde olan bir özellik olduğu vurgulanmış olmaktadır.

¹³ Aristoteles, **a.g.y.**, s. 18.

¹⁴ **A.g.y.**, s. 36.

Bilerek, tercih ederek ve süreklilik haline getirerek eylemek iyinin, adil olmanın ve ölçülülüğün en önemli gösterenleri olmaktadır.

Erdem, ölçülü ve orta olandır, ondan alınabilecek ya da eklenebilecek hiçbir şeyi olmayandır. Keza adalet de bu noktadan yola çıkılarak, ortanın istenmesi, yani hak edildiği kadar istenmesi anlamını taşımaktadır. Adaletsiz olanın, çıkarıcı olma özelliğinden dolayı daima iyiyi isteyeceği, kötü sonuçlardan uzak duracağı, bunun da iyiyi aşırı olarak arzulamaktan kaynaklanmasından dolayı adaletsizliğin eşitliği gözetmediği vurgulanır. Burada eşitlik, insanlar arası eşitlik kavramından çok, ölçülü olmak anlamında, Aristoteles'in metninde sıklıkla söz ettiği 'orta' olma anlamındadır. Adaletli olmak ve tam tersi adaletsiz olmak, rastlantısal olarak yapılan eylemlerin bir toplamı değil, belli bir huya göre yapılan ve huya sahip olanın eylemlerini bu yönde olanaklı kılan birer özelliktir.

“Adalet özelinde Aristoteles'in erdem etiğine baktığımızda görürüz ki, Aristoteles'e göre toplumlar ancak bireylerin hak ettiklerini almalarıyla adil olurlar: en erdemliler en çok iyiyi hak eden kişilerdir. Hak etmeye dayalı bu sosyal adalet anlayışı, kişisel adalet erdemini de adil sosyal düzene saygı göstermek ve onu korumak olarak tanımlar. Hak ettiğinden az veya fazla isteyen bir kişi adil değildir, zira Aristoteles, erdemi, iki aşırı uç arasında yer alan bir ortayı isteme ve yapma eğilimi olarak tanımlar.”¹⁵

Aristoteles doğru* ve adaletli olmak arasında varolduğunu düşündüğü bir ayrıma işaret eder. Her ikisini de erdem olarak tanımladıktan sonra, doğruyu adaletin üzerine koyar. Yasaya uygun olan adalet, yasayı da düzeltebilen doğrudan, bir adım geride yer almaktadır. Çoğu zaman birlikte düşünülen bu iki kavramı, yasanın koyulması ve uygulanması aşamalarında birbirinden ayırmak mümkündür. Genel olarak yasa, bazı özel durumlarda, özelliği hesaba katmaksızın 'çoğu zaman olan' üzerinden düşünmek ve karar vermek zorundadır. Doğru, yasanın adalet için özeli hesaplayamadığı durumlarda devreye girer.

Yasa, erdem olarak kabul edilen şeyleri buyurur, erdem olarak kabul edilmeyen ve 'kötü' tanımlaması içinde yer alan şeyleri ise yasaklar. Yasa, ancak kabul görmüş

¹⁵ Şahabettin Yalçın, “Adaletin Felsefi Temelleri”, **HFS**A, 9. Kitap, s. 80.

* Aristoteles, dilimize 'doğru' olarak çevrilmiş sözcüğün karşılığı olarak 'epieikes'i kullanmıştır. “ 'Epieikes' bütün erdemlerle ilgili olarak o andaki duruma en iyi davranışı seçebilen kişidir; en önemli özelliği ise adaletle ilgili olan özelliğidir: Aristoteles'in belirttiğine göre 'epieikes', aynı zamanda adildir ama onun adaleti yasaya tıpa tıp uyan bir adalet değildir. Yasa, genel olduğu için, kimi ayrıntılarda yetersiz kalır; işte 'epieikes', bu durumda yasa koyucunun o özel durumda ne yapabileceğini kestiren ve onu uygulayıp, hakkı sağlayandır.” Aristoteles, **a.g.y.**, 8 numaralı dipnot, s. 218.

olan erdemlere göre yapılmış ise doğru bir yasa olarak kabul edilebilir. Yasaya uygun olmak olarak anlaşılması nedeniyle adalet, tüm erdemleri içinde taşıyan, başka hiçbir erdem olmadığı kadar diğer insanlarla ilgili olan en önemli erdem olarak kabul edilmektedir.

“O halde adalet erdem bir parçası değil, erdem bütünüdür; karşıtı olan adaletsizlik ise kötülüğün bir parçası değil, kötülüğün bütünüdür. Erdem ile bu adaletin arasında ne fark olduğu söylediklerimizden bellidir; bu adalet erdemle aynı şeydir, ama adaletin olduğu şey ile erdem olduğu şey aynı değildir; Başkasıyla ilişkide söz konusu olduğunda adalettir; kendi başına böyle bir huy söz konusu olduğunda erdemdir.”¹⁶

Robert C. Solomon ‘Adalet Tutkusu’ adlı metninde adaletin felsefi ve kurumsal boyutunu bir kenara bırakarak, adaletin asıl anlamına, insanın sahip olması gereken bir duygu olarak kavuşabileceğini ileri sürmektedir. Adaletin bireysel bir erdem olması düşüncesinin zaman için yok olduğunu, toplumu oluşturan bireylerin her birinin adaletin sağlanması görevini kendi dışlarında üst bir kuruma devrettiklerini belirterek, böylelikle adaletin, gerçekleşmesi imkansız bir ütopyaya dönüştüğünü söyler. Adalet kişinin sahip olması gereken bir duygudur, gerçekleşmesi için herkesin sorumluluk alması gereken, gündelik yaşamda her gün yüzlerce kez karşılaşılan ikilemler karşısında alınan tavrın biçimlendirdiği somut bir bütünlük olarak tanımlanır. Adaletin ussal bir kategori olmaktan ziyade, ussallığı dışlamaksızın, kişinin hisleriyle ilgili olduğunu, adil bireylerin adil toplumun asli unsuru olduğunu ifade etmektedir. Elbette hisler tek başına yeterli olmayacak akıl tarafından yönlendirilmesi gerekecektir, adalet için akıl ve hislerin birlikte hareket etmesi gerekmekte, ancak asıl itici gücün duygular aracılığıyla sağlanabildiği kabul edilmektedir. Bir kuram olarak adalet, tarih boyunca pek çok düşünürün farklı şekillerde tanımladığı, yorumladığı adalet, Solomon’a göre aşırı ussallaştırılması nedeniyle insanların yaşamına sirayet edemez hale gelmiştir.

“Adalet kuramları, duygularımızın anlaşılabilir ve sistematik ifadeleri olma görevi görebileceği gibi, kaçış bahanelerine, duygularımızın karşısına çıkan şaşırtmacalara, engellere de dönüşebilir. İşte bu yüzden, önemli olan duygularımıza ve o kolayca bir kenara atılan içten adalet duygusuna bakmak; o ya da bu adalet kuramına değil, adalet kuramı düşüncesinin kendisine şüpheyile yaklaşmaktır. Duygular, yalnızca adalet kuramlarından birini ya da diğerini destekleyecek (ya da

¹⁶Aristoteles, **a.g.y.**, s. 93.

desteklemeyecek) kanıt veya “sezgiler” değildirler; adalet duygumuzun özüdür onlar.”¹⁷

1.2. Adaletin Toplumsal Görünümü ve Hukuksal Biçim

Bir erdem olarak adalet, kişinin iç dünyasıyla ilgili olarak tanımlanmakla beraber, eylemden bağımsız düşünülemediğinden ve eylemin kendi dışında olanları doğrudan etkilemesi nedeniyle toplumsal bir görünüm arz etmektedir. Kişi ancak bir toplumsal bir yapı içinde eylemlerinden sorumlu tutulabilir ve toplumsal değer yargıları dolayımı ile değerlendirilir. Adalet, herkesin hak ettiğini alması, doğru olarak eylemde bulunma, ölçülü olma (ne çok ne az isteme ve verme, orta olma anlamlarında), eşitlik, yasaya uygun olma gibi anlamlarından dolayı zorunlu olarak toplumsal bir kategoridir. Moral yanıyla incelenmesinin ötesinde, toplumsal düzlemde ortaya çıkan, görünür olabilen bir değerdir.

Bir arada yaşamı gerekli kılan, ihtiyaçların karşılanmasını sağlayan iş bölümü ve korunma gibi nedenler, insanlar arasında bir takım anlaşmaları zorunlu hale getirmektedir. Toplulukların sahip olabilecekleri kaynakların sınırlı olması, bu anlaşmaları birlikte yaşamının bazı kuralları olmasının ötesinde daha da önemli kılmaktadır. Adil bir toplumsal düzenin kurulmasında varolan kaynakların dağıtılması ve sonrasında ki ilişkilerin düzenlenmesi ön plana çıkmaktadır. Aristoteles bu noktadan yola çıkarak adaleti iki ana kategoriye ayırır:

- a) dağıtıcı adalet
- b) düzeltici adalet

“Özelinde adaletin –ve ona karşılık olan hakkın- bir türü, onurun, paranın ya da topluma katılanlar (yurttaşlar) arasında bölüştürülebilir olan diğer şeylerin dağıtılmasında söz konusu olanıdır (çünkü bunlarda kişilerin eşitliğe aykırı ve eşit olarak bir şeye sahip olması söz konusudur); bir başka türü ise alışverişlerde düzeltici olanıdır.”¹⁸

Suç ve ceza kavramları bağlamında düşündüğümüzde ‘dağıtıcı’ ve ‘düzeltici’ adalet ayrımının anlaşılması oldukça önem kazanmaktadır. Dağıtıcı adalet, suç ile; düzeltici adalet ise ceza ile birebir ilişkili görünmektedir. Fakat arada oldukça karmaşık bir ilişki vardır. Kimi durumlarda dağıtımdaki eşitsizlik suça neden olurken, ceza ile kurulan mekanizmada hedef alınan suçlu aracılığıyla eşitsiz

¹⁷ Robert C. Solomon, **Adalet Tutkusu**, Çev. Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 56.

¹⁸ Aristoteles, **a.g.y.**, ss. 94-95.

dağılım, dolayısıyla var olan adalet yeniden oluşturulmaktadır. Düzeltici adalet, dağıtıcı adaleti denetlemek gibi bir özelliğinin yanında korunmasından da sorumlu kabul edilmektedir. Ele alınması gereken ilk nokta dağıtıcı adalet, dolayısıyla eşitlik ilkesi olmaktadır. Dağıtıcı adalet, toplumda herkesin yeteneğine, ihtiyacına ve toplumdaki durumuna göre payına düşeni alması üzerine kuruludur. Doğanın başlangıçta insanlar arasına koyduğu fiziki eşitsizlik, kişilerin toplumsal statülerini kazanma olanakları arasındaki eşitsizlik önemini yitirmektedir. Platon ve Aristoteles'te, eşit özelliklere sahip olmayanların, eşit şeylere sahip olmaları adaletsizliğin kendisi olarak görülmektedir. Toplumda, statülerin bulunması, insanların birbirlerinden yetenekleri, sahip oldukları erdemler ve bunların sonucu olarak sahip olacakları maddi olanaklarla ayrılması zaten olması gerekendir. Solomon adaleti, toplumsal zenginliğin dağıtımındaki eşitsizlikle ilişkilendirmenin yanlış olacağını, bunun adaleti sisteme ve politikaya indirgeyerek insanın sorumluluk alanlarında olanı görünmez kılacağını iddia eder. Zenginliğin dağıtımındaki eşitsizlik, adaletsizlik değil aksine doğal bir unsurdur. Dünya eşitsizliğin verili olduğu bir yerdir, adaleti tanımlamak için eşitlik ilkesinin kullanılması gerçek bir adalet anlayışının yerleşmesini engeller. Bununla birlikte 'eşit olmayan bir toplumda' adaletsizliğin kaynağı, diğerlerine göre daha fazla mal, mülk ve refaha sahip olan kişinin sahip olduklarını bencilce, salt kendi çıkarları için kullanması, toplumsal yükümlülüklerini yerine getirmemesindedir. Toplumsal zenginlik kaynaklarından büyük bir kısmını elinde tutan kişi, bir kısmını yeniden toplum için harcamalı, yoksullar için kurulan 'hayır kurumlarına' katkı sağlamalıdır. Salomon, adil bir toplum tasarımını yoksulluğun ortadan kaldırılmasında değil, yoksulluğun, eşitsizliğin devam ettiği, ihtiyacından çok fazlasını biriktirmiş olan kişinin hayır duygularıyla servetinin bir kısmını, birkaç yoksulun en azından açlıktan ölmemesini sağlayacak kadarını, paylaşması üzerine kurmaktadır. Eşit paylaşımın anlamı toplumun bir bütün olarak yoksullaştırılması olacağından, mülkiyet ilişkilerinin temel belirleyen olduğu günümüz toplumları için geçerliliği olamayacak bir ideal olarak kalmaya mahkumdur.

“Servet düşmanlığı yaparak adaleti savunmak, adalet konusunu baştan bir kenara atmak demektir. Düştüğümüz hata, çok zengin ve çok yoksullar arasında bağışlanamaz eşitsizlik karşısında hissettiğimiz yoğun adaletsizlik duygusunu, eşitsizliğin ortadan kalktığı ve insanın maddi kaygılarının pek kalmadığı, dolayısıyla bu dünyaya ait olmayan bir adalet idealiyle bir tutmaktır. Oysa yaşadığımız dünya böyle değil; gerçekte maddiyatçı bir toplumuz. Ne olursak olalım, insanın toplumsal konumunun –en azından kısmen- sahip olduğu şeyler ve kazandığı parayla ölçüldüğü, renkli televizyonun bir konfor veya lüks değil hayatın gereklerinden biri kabul edildiği tüketici toplumuyuz biz. Burada yanlış olan, mal veya konfor

düşkünlüğümüz değil, bunları arzularken içinde bulunduğumuz ahlaki perspektif. Servet ve zenginlik, yükümlülük ve sorumlulukları da beraberinde getirir. Ama birkaç filozofun imkansız hayallerini gerçekleştirmek üzere iyi bir hayattan vazgeçmemizi gerektiren bir adalet anlayışında ısrar etmek de işe yaramayacaktır”¹⁹

Toplumda kimileri yönetmek, kimileri yönetilmek ve hizmet etmek durumundadır, toplumsal yaşamdaki adalet ve düzen, herkesin ait olduğu yerde kalmaya razı olması ve payına düşenle yetinmesi üzerine kurulmaktadır. Söz konusu eşitlik sayısal bir eşitlik değil, hak kavramı doğrultusunda belirlenen bir eşitliktir. Toplumsal ilişkide taraf olanların, dağıtıcı adaletin ilkelerine uymamaları durumunda düzeltici adalet devreye girecek, büyük oranda cezai yaptırımlarla, dağıtıcı adalet ilkeleri yeniden oluşturulacaktır.

“Düzenleyici/denkleştirici/ düzeltici adalet, toplumsal yaşamda aksayan durumları veya bozulan eşitliği yeniden tesis etmek, adalet dengesini yeniden kurmak amacıyla başvurulan ilkeleri ve bu yoldaki uygulamaları ifade eder”²⁰

Toplumda hakların ve malların dağıtımı ve söz konusu dağılımın korunması, herkesin uymakla yükümlü olduğu bir ‘toplum sözleşmesi’nin varlığını ortaya koymaktadır. Rousseau’ya göre toplumsal yapıdaki eşitsizlik ancak bir sözleşme yoluyla giderilebilir. İnsanlar anlaşma yoluyla kendilerini bir taraf olarak konumlandırmış olmakla ve genel sözleşme eşit miktarda yükümlülükle bağlı olmakla eşit bir duruma gelirler. Ancak genel iradenin sözleşme yoluyla doğru yönlendirilmediği, haksızlıkların engellenemediği durumlarda sözleşme eşitliği ve katılanların özgür iradelerini oluşturmada yararlı olamaz, Rousseau’nun sözleşmenin anlamlı olabilmesi için belirttiği en önemli koşul; *“herkesin bir şeyleri olması ve hiç kimsenin gereğinden fazla şeyi olmaması durumunda yararlıdır.”²¹* Toplum sözleşmesini oluşturan, mallar ve haklar üzerindeki özel çıkarların oluşturduğu çatışmanın önlenmesidir. Haktan söz edilen her yerde çatışmadan ve bu çatışmayı düzenleyecek olan toplum sözleşmesinden/yasalardan söz etmek gerekecektir. Yine aynı noktadan yola çıkıldığında özel çıkarların, herkesin daha iyi durumda bulunabilmesi için genel çıkarla birlikte düşünülmesi ve bu yolla kişilerin özel bazı çıkarlarından vazgeçerek sözleşmeyi olanaklı kılmaları söz konusudur. İnsan istediği her şeyi elde etme özgürlüğünü sözleşme yoluyla kaybetmiş olmakla birlikte, sahip oldukları üzerinde sınırsız hak kazanmış olmaktadır. *“İnsanlar, esenlik, güvenlik ve dirlik düzenlik uğruna hiç değilse özgürlüğün geri kalanından*

¹⁹ Robert C. Solomon, **a.g.y.**, s. 43.

²⁰ Doğan Özlem, “Adalet ve Görecilik”, **HfSA**, 9. Kitap, s. 200.

²¹ J.J. Rousseau, **Toplum Sözleşmesi**, Çev. Alpogut Erenulu, Öteki Yayınevi, Ankara, 1996, s. 57(dipnot).

*yararlanmak amacıyla onun bir parçasını gözden çıkarmışlardır.”*²² Sözleşme aracılığıyla oluşturulan yasalar, insanların bir arada yaşamalarını ve her tür ilişkilerini düzenlemektedir.

David Hume, adaletli olmak, yasalara uymak ve suç işlemek gibi özelliklerin deneyim ve sonradan kazanılmış yapay ahlaki motifler sayesinde mümkün olduğunu belirtmektedir. İnsanın doğası, bir erdeme aklıyla uymaktan çok, büyük yararlar sağlayabileceği bir suçu işlemeye yatkındır. Bununla birlikte toplumu oluşturanların büyük kısmının suç işlemekten kaçınmasının nedeni insanın doğasından kaynaklanmayan bir ödev hissidir, fakat bu his toplumsal sözleşmeden değil toplumsal deneyim ve geleneklerden kaynaklanmaktadır. Adalet bu ödev çerçevesinde gelişen toplumsal bir olgu olmaktadır. Adalet, ortaya çıkabilmek için bazı özel koşulları zorunlu kılar. Bu nokta öncelikle toplumda mallar ve haklar üzerindeki paylaşımında bir adaletsizliğin varlığı ile ilgili görünmektedir. İnsanın doğal olarak bir sözleşmeye katılıyor oluşu, sözleşme yoluyla, yasalar çerçevesinde ilişkilenebilen bir toplumun oluşması, toplumsal ilişkinin tam olarak anlaşılabilmesi ve soyut bir varlık olarak tasarlanması anlamına gelmektedir. Marx’ın belirttiği gibi sözleşme, insanın doğasından kaynaklanan bir anlaşma biçimi değil, toplumsal üretim ve ekonomik ilişkilerin belirlediği, kişileri mülk sahibi olan ya da olmayan, başka bir şekliyle de iki ya da daha fazla mülk sahibinin taraf olarak yer aldığı bir yapı olmaktadır.

*“Şeyleri birbiriyle ticari mallar olarak ilişkilendirebilmek için, mal bekçilerinin birbirleriyle, iradeleri bu şeylerde barınan insanlar olarak ilişki kurmaları gerekir, öyle ki biri diğerinin malını ancak diğerinin rızasıyla edinebilir; birbirlerini özel mülkiyet sahibi olarak kabul etmeleri gereklidir. Biçimi sözleşme olan bu yasal – ortaya yasal yoldan çıkıp çıkmadığına bakılmaksızın- ekonomik ilişkiyi yansıtan bir iradeler ilişkisidir. Bu hukuk ya da iradeler ilişkisinin içeriğinin kendisi de, bizzat mevcut ekonomik ilişki tarafından verilmiştir.”*²³

Gündelik yaşam ve toplumsal yaşamın eşitlik, işbölümü, kaynakların ve üretilenlerin paylaşımı gibi pek çok alanında, bir yoksunluk olarak ortaya çıkan adaletsizlik dolayısıyla gerçekleşen adalet arzusu yansımalarını, “*hak kavramının çoğulu*”²⁴ olan ‘hukuk’ta bulmaktadır. Adaletin en somut anlamda hukuk yoluyla gerçekleşmesi beklenir. Ancak, hukuku toplumsal ilişkiyi bir adalet beklentisi

²² Cesare Beccaria, **Suçlar ve Cezalar Hakkında**, Çev. Sami Selçuk, İmge Kitabevi, Ankara, Haziran 2004, s. 24.

²³ Karl Marx’ın **Kapital**’inden aktaran Ernst Bloch, “Marksizm ve Doğal Hukuk”, **Defter**, Yıl:14, Sayı: 40, Yaz 2000, s. 121.

²⁴ Nesrin Kale, “Hukukun Adalet Uyumluğunu”, **HFS**, 9. Kitap, s. 61.

çerçevesinde düzenliyor oluşundan çok, yansıtan ve taşıyan/sürdüren bir form olarak ele almak yapısal özelliklerinin anlaşılmasının yolunu açar. Hukuku soyut, adaletin temsili olan genel bir biçim olarak ele aldığımızda tarihsel ve ait olduğu topluma ilişkin verilerini çözümlenmek mümkün olmamaktadır. Toplumsal bir ilişkinin biçimi olarak kavranabildiği ölçüde oluştuğu koşulların da dinamiklerini ortaya çıkarabilir. SSCB'nin önemli hukuk kuramcılarında Evgeny B. Paşukanis, "*toplumsal ilişkilerin düzenlenmesi bazı koşullarda hukuksal biçim alır*"²⁵ diye yazarak, toplumsal yapının belirleyiciliğine değinmektedir. Hukuk çıkar çatışmalarının olduğu yerde, bu karşıtlıkları düzenlemek adına başlar. Sözü edilen karşıtlıkların tarihsel, sosyal ve ekonomik olarak kavranması hukuksal biçimin kavranabilmesini sağlamakta, bu biçimin temelini oluşturmaktadır.

"1/ Hukuk ancak mevcut üretim ilişkilerine bağlı olarak vardır.

*2/ Hukuk ancak varlığını borçlu olduğu üretim ilişkilerinin Hukukun kendisinde tamamen var olmaması koşuluyla hukuk biçimine, yani biçimsel sistematiğine sahiptir."*²⁶

Yukarıdaki alıntıda Althusser, hukukun genel bir biçim olarak kendini var edebilmesinin koşulunu, içinde oluştuğu üretim ilişkilerini ve mülkiyet biçimini kendisine rağmen gizlemesinde göstermektedir. 'Kendinde tamamen var olmaması' kapsayıcı olma özelliği ve taraflara eşit muamele zorunluluğu nedeniyle, ifade ettiği üretim ilişkilerinin kurallarını kendi sistematiği içine yerleştiremez. "***Kendi içinde tamamen soyutladığı bir içeriğe (üretim ilişkileri) bağlı olarak var olan hukukun bu tekil konumu, Klasik Marksist formülü açıklar: Hukuk, üretim ilişkilerini 'ifade eder', ama söz konusu üretim ilişkilerini, kendi kurallarının sistemi içinde asla zikretmez, tersine onları gizler.***"²⁷ Buna örnek olarak Althusser, hukukun toplumdaki herkese mülkiyet hakkı tanımış olmasını ve burjuva hukukun hiçbir maddesinde proletaryanın üretim araçlarının mülkiyetinde hak iddiasında bulunamayacak olmasının yer almıyor oluşunu göstermektedir. Hukuk yükümlülük ve haklarla donattığı kitlenin farklılıklarını ortadan kaldırarak, homojen bir birliktelik üzerinden kurallar koymaktadır. İktisadi ve sosyal bakımlardan eşit olmayan bir kitleye, eşit muamele ederek bir eşitlik ideolojisi yaratmış olur. Anatole France bu hususu şu şekilde ifade etmiştir: "*Hukuk, muhteşem eşitlikçiliğiyle, yalnız*

²⁵ Evgeny B. Paşukanis, **Genel Hukuk Teorisi ve Marksizm**, Çev. Onur Karahanoğulları, Birikim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 75.

²⁶ Lois Althusser, **Yeniden-Üretim Üzerine**, Çev. A. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s. 82.

²⁷ A.g.y., s. 82.

yoksulların değil, zenginlerin de köprü altlarında uyumalarını, sokaklarda dilenmelerini ve ekmek çalmalarını yasaklar”²⁸

Sözleşme kavramı, hukuk öznesi ve genel olarak hukuk açısından son derece önemli bir kavramdır. İki ya da daha fazla mal sahibinin bir araya gelerek bireysel ve ortak çıkarları için iktisadi işlemlerine hukuksal bir nitelik kazandırmaları sürecidir. Diğer yandan soyut hukuk öznesi kavramı mal sahibi olmayan büyük çoğunluğu da kapsamakta salt biçimsel bir kategori olarak varlığını sürdürmektedir, bunun olanağını da eşit bir mal edinme özgürlüğünün bulunmasıyla sağlamaktadır. Hukuk öznesinin (burada özneye sözü edilen ilişkide hak ve yükümlülükleriyle konumlanan kişilerdir) oluşumu mübadele ilişkilerinin gelişkin aşaması olan burjuva toplumuna denk düşmektedir. Ortaçağ toplumunda hukuku ve özneyi biçimlendiren unsur belli guruplara ayrıcalık ve haklar tanınması ve toplumsal işlev oranında yükümlülüklerin oluşmasıydı. Hukuk mertebesine ulaşmamış, fakat toplumsal yaşamı düzenleyen bir dizi kurallar bütününden söz etmek gerekmektedir. Tüm “vatandaşları” kapsayan bir genel ilkedен ziyade benzer konumdakileri eşit kılan, belli haklar, ayrıcalıklar ve yükümlülüklerle donatan kurallardır. Sahip olduğu ‘mala iradesini yükleyen’ kişi sahip olduklarının sağladığı ayrıcalıkla başka bir ‘mal sahibi iradeyle’ ilişkiye girdiği düzeyde hukuk öznesi olma yolunda gelişmektedir. Bu anlamda somut kişiler, genel bir insan imgesini kapsayan soyut bir hukuk öznesine dönüşebilmektedir ki, bu aşama burjuva üretim aşamasına denk düşmektedir:

“Hukukun soyut bir nitelik kazanması ancak, burjuva ilişkilerin tam anlamıyla gelişmesiyle gerçekleşmiştir. Her insan genel insana; her emek, toplumsal olarak yararlı genel emeğe; her özne, soyut hukuk öznesine dönüşür.”²⁹

Hukukun bu ideolojik bir yapı olarak tanımlanışı, sözleşmeye tabi olan herkese özgür, eşit kişiler olarak muamele ederken, özgürlük ve eşitliği olanaksız kılan üretim ilişkileriyle ilgilidir. Hukuk, ceza verme hakkıyla birlikte bir yaptırımlar dizgesi olarak kendisine uyulmasını zorunlu kılmakta, ancak toplumun büyük bir çoğunluğu için cezai yaptırım ilkesini görünürde kullanmaksızın, ahlaki söylemlerin etkinliğinin arttırılması ve bir ödev hissi çerçevesinde gerçekleşmesi bu zorunluluğu da gizlemektedir. “Sanki hukuki ve ahlaki ideoloji, sözleşmenin hukuki pratik alanındaki var olmayan jandarma rolünü oynuyormuş gibi, var olmayan jandarmanın ‘temsilcileri’ymiş gibi cereyan eder her şey.”³⁰ Hukuk ancak kurallarına uyulması durumunda kendisini var edebilir. Kişi hukuki sözleşmeye

²⁸ Aktaran Robert C. Solomon, **a.g.y.**, s. 217.

²⁹ Evgeny B. Paşukanis, **a.g.y.**, s. 121.

³⁰ Lois Althusser, **a.g.y.**, s. 94.

katılmakla fiili durumda böyle bir tehdit olmaması halinde de cezalandırılma hakkını da bu sözleşmeye vermiş olmaktadır.

Paşukanis, Marx'ın meta ve değer kavramlarından yola çıkarak hukuksal biçimin de benzer bir sürece tabi olacağından söz eder . Meta, özel mülkiyetin, üretkenler ve üretilenler üzerinden elde edilen kar olgusunun ortadan kaldırılmasıyla, meta olma özelliğini yitirecek bir doğaya sahip olması nedeniyle ideolojik bir kavramdır. Ancak Paşukanis; *“Bir kavramın ideolojik niteliği, ifadesi olduğu ilişkilerin maddiliğini ve gerçekliğini ortadan kaldırmaz.”*³¹ diyerek hukuk içinde benzer bir tespitin geçerli olacağını belirtmektedir. Bu bağlamda ilişkilerin gerçekliğinin çözümlenmesi, tarihsel boyutunun da ele alınması yoluyla ortaya çıkardığı biçimlerin sürekliliği ve dayanaklarını da ifade etmektedir.

Özel mülkiyetin, üretim ilişkilerinin ve bunların sonucunda meydana gelen çatışmaların biçimlendirmiş olduğu hukuk, söz konusu ilişkilerin dönüşümüyle; özel mülkiyet yerine kolektif mülkiyetin değil, ama Marx'ın tanımladığı anlamda *“özgürce ‘bir araya’ gelmiş insanların kolektif ortak sahiplenmesi”*³² nin geçirilmesiyle, toplumsal olan ile kişisel olan arasında çatışmaların ortadan kalkacak olması nedeniyle Ernst Bloch'un belirttiği gibi; *“(Üretim araçlarındaki) özel mülkiyetin ilgası, hukuk ilmini otomatik olarak işlevlerinden yoksun kılacak, ölüp gitmesine neden olacaktır.”*³³

Suç, verili hukukla belirlendiğinden ve cezai yaptırımların tümü (sadece bir olasılık olarak bulunmasıyla bile) hukukun korunması/sürdürülmesi işlevlerini yürüttüğünden, toplumsal ilişkinin aynı dinamikleri tarafından belirlenmektedirler. Bir eylemin suç olarak kabul edilmesi *‘üretim ilişkilerinin aldığı hukuksal biçim’* nedeniyle olanaklı olabilmekte, yine aynı nedenlerle meşru kabul edilen bir karşılığı ceza yoluyla oluşturulmaktadır.

³¹ Evgeny Paşukanis, **a.g.y.**, s. 72.

³² Lois Althusser, **a.g.y.**, s. 84.

³³ Ernst Bloch, **a.g.y.**, s. 122.

1.3. Vicdanın Yasası

Etik üzerine düşünmek, gündelik hayat içerisinde ahlakın bizzat bir sorunsal haline gelmesi ile başlar. Ama ahlak nasıl ve niçin sorunsal haline gelir ve etik buna nasıl bir cevap verir? Modern dünyada, yaşamda etik rasyonel düşüncenin, aklın ürünüdür. Tanrının her şeyi kapsayıcı yasalarının egemenliğini yitirdiği, bireyin/öznenin dünyanın merkezine yerleştiği bir çağın yasasını koyma girişimidir. Gündelik yaşamın tüm noktalarında, bireyin bütün davranışlarını belirleyecek olan, bir normlar sistemidir. Kuşkusuz ki metafizik bir evrenden (kavramın dinsel anlamıyla) rasyonel bir evrene geçiş ile birlikte, eski ahlak kalıpları da birer sorunsal haline gelirler, yaşama cevap veremez durumda kalırlar. Eğer artık modern hayat olarak adlandırılan bu dönem, birey ile, onun akli davranışları ile belirlenecek ise, ahlakta düşünsel bir mesele, akıl yolu ile sistematize edilmesi gereken bir davranışlar bütünü olmalıdır. Artık davranış kalıplarını belirleyecek ilahi bir ölçüt, kesin ve sorgulanamaz bir tanrı buyruğu yoktur, ama toplumsal yaşamın düzenini koruması gereken, onu bir tür kaos ya da anomali durumundan koruyacak olan ahlak yasasının gerekliliği de zorunlu görülmektedir. Modern dünyada etik, ya da modern etik bu zorunluluğa verilen bir cevap olarak görülmelidir.

Ancak öte taraftan, modern toplum sadece rasyonel olması ile tanımlanamaz, o aynı zamanda bireylerin birbirleri ile rekabete girdikleri, sürekli tekelleşme (her bireyin karını maksimuma çıkarma) eğilimi taşıdığı kapitalist bir piyasa toplumdur. Bu yapılaşma hem modern etiğin ön koşulu olduğu gibi, çünkü katılaşmış her türlü ilişkiyi çözer, hem de etik için bir sorundur, çünkü piyasanın işleyiş yasaları ile aklın koyduğu etik yasalar birbirleri ile çatışır. Adam Smith'in tanımladığı şekli ile bir toplum içindeki bireylerin çıkarına, yararına olan şeylerin bütün toplum için mutlaka ahlaki kavramlarla açıklanması gerekmez: *“yemeğimizi kasabın, biracının ya da fırıncının yardımseverliğinden dolayı değil, onların kendi çıkarlarını gözetmeleri nedeniyle elde ederiz. Onların insancılıklarına değil, bencilliklerine sesleniriz ve hiçbir zaman kendi ihtiyaçlarımızdan değil onların kazançlarından söz ederiz.”*³⁴ Burada ifade edilmek istenen, kişilerin maddi çıkar dürtülerinin diğer insanların her zaman zararına olacağı gibi bir düşüncenin doğru olmadığıdır. Toplumda işbirliği yapan insanlar çıkarlarını, yine başka insanların kazanç ve çıkarlarıyla ister istemez birleştirmiş olmaktadır. Dolayısıyla ekonomik ilişkilerde kişisel çıkar unsuru ve etik çelişki, karşılıklı yarar sağlama ve bu yolla toplumun tümünün zenginleşmesi düşünceleriyle bertaraf edilmeye çalışılmaktadır. Bu *‘kendiliğinden düzen’*³⁵

³⁴ Adam Smith, **Ulusların Zenginliği**, (1776)s.26'dan aktaran: Ayşe Buğra, “İktisat ve Ahlak”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 41, Bahar 1988, s. 14.

³⁵ **A.g.y.**, s. 14.

sayesinde kişiler hem doğa karşısında hem de birbirleri karşısında özgürleşerek, toplumsal zenginliği arttırabilir, burada davranışlara yön veren itki, insanın bencilliği değil, toplumun yararının kişisel yararada yattığı düşüncesi olarak sunulur. Maddi çıkar dürtüsüyle davranmanın ahlaki olarak kabul edilen bir davranış olmamasının, toplumun geleceği ve zenginleşmesi için gerekli olan bir davranış biçimi olarak benimsenerek haklılaştırılması söz konusudur. Adam Smith, kişisel çıkar dürtüsünü toplumsal gelişme ve zenginlik için itici güç olarak kabul ediyor, karşılıklı yarar üzerine kurulu toplumsal ilişkiyi iyi ya da kötü niyetten bağımsız olarak kurguluyordu. Ancak bu ahlaki çelişkiyi bertaraf etmek için, ekonomik ilişkinin, insanların bir biri üzerinde güç kullanmasına neden olabileceği ve bunun denetimsiz bir hale gelmesinin toplum için tehlike yaratabilecek olmasından dolayı, üst bir kurumun müdahalesine gereksinim duyabileceğini belirtiyordu. İktisat alanında sürdürülen bu ahlaki tartışmada, Smith'i izleyen pek çok iktisatçı iyi ve kötü kavramlarını, ahlaki birer kategori olmaktan çok, ekonomi alanında salt faydacı görüşler üzerinden tartışma eğilimi göstermişlerdir.

J. M. Keynes'e göre, çıkar ilişkilerine dayalı piyasa ekonomisinde ahlaki kategorilerle düşünmek imkansızdır. Dikkate alınabilecek tek kıstas ekonomik gelişme olacaktır, ta ki tam anlamıyla bir bolluk toplumuna ulaşılan kadar. İhtiyaçlar ve paylaşım sorunu çözülene kadar kapitalizmin ahlaki açmazları varlığını zorunlu olarak sürdürecektir, kapitalizmin bu koşullar altında varlığını sürdürebilmesinin tek yolu, ekonomik gelişmenin bolluk toplumuna doğru kesintisiz olarak devam etmesidir.

“(...) modern kapitalizm kesinlikle dinsizdir, içsel birlikten yoksundur, pek bir toplum ruhuna sahip değildir, her zaman olmasa da çoğu zaman, yalnızca bir sahip olanlar ve sahip olmaya uğraşanlar topluluğudur. Böyle bir sistemin varlığını sürdürebilmesi, onun az buz değil çok fazla başarılı olabilmesine bağlıdır.”³⁶

Liberal düşünce, iktisadi yaşamın Smith'in belirttiği gibi bir üst kurumun zaman zaman olaşabilecek müdahalesinden bağımsız olarak işlemesi gerektiğini düşünür. Piyasa koşulları devlet gibi bir kurumun iyi ya da kötü belirlenimlerinden bağımsız kendi yasaları ile işlemelidir. Kişisel yarar, genel bir iyi anlayışı içinde kavranılamaz ve devlet tarafından geliştirilebilecek bir müdahale her durum için geçerli olmayacak bir iynin dayatılması anlamına gelecektir.

“Liberalizmin iyi kavramından kaçışının çoğulcu topluma yer bırakmak kaygısından kaynaklandığı iddia edilir: Her vatandaşın kendi iyisini seçmesine izin

³⁶ J.M.Keynes, **Essays in Persuasion**, (London, 1963) ss.306-7' den aktaran Ayşe Buğra, **a.g.y.**, s. 40

verme ve bu bakımdan vatandaşlara eşit biçimde davranma. Böylece devlet hiçbir iyi kavramını diğerine üstün tutmaz.”³⁷

Bireysel çıkar ile toplumsal çıkar arasındaki uyumsuzluğu, *Akıl Oyunları* (Ron Howard-2001) filminde John Nash karakteri, Smith`in teorisinde yola çıkarak çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Sonuçta toplum ile birey arasındaki ilişkilerin ortak çıkar üzerinden kurulabilmesi, böyle bir toplum modelinde mümkün değildir.

Bu bağlamda dikkatimizi, hukuk ile etik arasındaki ilişki üzerinde oluşturmamız gerekir. Bunları birbirlerini tamamlayan iki ayrı kategori olarak görebiliriz. Hukuk ve etik farklı toplumlarda da mevcuttur, örneğin en çok bilinenleri olarak Yunan ve Roma uygarlıkları düşünülebilir. Ancak modern toplum, her bir bireyin “özgür” olması ile tanımlanmaktadır. Herkes yasalar önünde eşit hak ve yükümlülükler sahiptir. Ve buna bağlı olarak da bir insan hakları düşüncesinin geliştiği görülmektedir. Öyle ise, modern toplum, eşitlik ve özgürlük ilkeleri bağlamında, bunları güvence altına almak için, hukuk ve etik bağlamında, belirli bir haklar ve yükümlülükler sistemi getirir. Bu durum, dini düşüncenin, öbür dünya tasavvurunun, mevcut dünya içerisinde ete kemiğe bürünmüş halidir.

Burada din ile bağlamı içerisinde ele alındığında, bir kez daha Marx`ın sözlerini hatırlamakta fayda vardır: *“Öyleyse tarihin görevi gerçeğin ötesinin ortadan kalkmasından sonra, bu dünyanın gerçeğini göstermektir. İnsanın kendi kendisini yabancılaştırmasının kutsal biçimi bir kez açığa çıkarıldıktan sonra, kutsal olmayan biçimlerde kendi kendini yabancılaştırmanın maskesini indirmek ilkin tarihin hizmetinde olan felsefenin görevidir. Böylece cennetin eleştirisi yeryüzünün eleştirisine, dinin eleştirisi hukukun eleştirisine, tanrıbilimin eleştirisi politikanın eleştirisine dönüşür.”³⁸*

Her eleştiri öncelikle kendi nesnesini tanımlamak, onun çıkarımlarını ortaya koymak ve soyut içerimlerini mevcuda getirmek durumundadır. Diğer bir ifade ile, eleştirinin öncelikli aşaması, bir tür yeniden üretim olarak görülebilir. Yukarıda söylediklerimiz hatırlanacak olursa, tanrının “öldüğü” bir çağda oluşan kapitalist piyasanın, yeni bir ahlak ve hukuka ihtiyaç duyduğu anımsanacaktır. Peki bu, toplum içerisinde nasıl temellendirilebilir? Kuşkusuz günümüz düşünce dünyasında da farklı veçheler ile ağırlığını hala hissettiren Kant, bu konuda ele alınması gereken en önemli düşünürlerden birisi olagelmektedir. Ancak sorun Kant`ın nasıl ele

³⁷ Hatice Nur Erkızan, “Yeni Aristotelesçi Sosyal Adalet Kuramı: Bir Yeni Liberalizm Eleştirisi”, **HFS**, 13. Kitap, s. 142.

³⁸ Karl Marx, Fredric Engels, **Din Üzerine** içinde, Karl Marx, **Hegel`in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi**-Giriş, Çev. Kaya Güvenç, Sol Yayınları, Ankara,1976, s. 39.

alınacağıdır? Bu konuyu bütün bir tarihçesini çıkartmaktansa, bugün içerisinde tartışmak daha yararlı görünüyor.

Günümüz dünyasında Kant'a dönüşe yol açan en önemli saptamalardan birisi, içinde yaşadığımız evrenin "siyaset sonrası bir evren" biçiminde tanımlanıyor oluşunda yatmaktadır. "Siyaset sonrası" denilmesinin temel nedenleri, bir yandan soğuk savaşın sona ermesi ve ardı sıra meydana gelen gelişmeler iken, diğer yandan da 1968 sonrasında Avrupa ve ABD düşünce dünyasında ve toplumsal yaşamlarında gerçekleşen değişimlerdir. Böyle bakıldığında, modern toplumlarda, etik ve ahlak kavramlarının ön plana çıktığı iki dönem ayırt edilebilir. Birincisi, burjuva uygarlığının kuruluş süreci olarak siyasallığın icadı, ikincisi de siyaset sonrası dönem. Bu ikisi arasında kalan dönemde, özellikle Marx, Freud ve Nietzsche gibi düşünürlerde gördüğümüz, ahlak yasasının eleştirisi ve olumsuzlanmasıdır.

Günümüzün modern toplumlarında, etik kavramı, siyaset sonrası bir evrene uygun bir biçimde iyi bir varoluş tarzı, doğru yaşayış anlamlarına karşılık gelmeye başlar. Buradaki bağlamın, 'mevcut toplumsal yapılanmanın değişmesi artık mümkün olmadığı' gibi bir temelden yola çıkarak, varolan sistemin temellerini değiştirmeden nasıl daha insani hale getirilebileceği olduğu aşıkardır. Öyle ise sorun, bugünümüz için, herhangi bir genel etik yaklaşımın inşa edilip edilemeyeceği ya da bu etik yaklaşımın nasıl şekilleneceği üzerinedir. Şu an için bu yaklaşım biçimlerini iki ana eğilime ayırabiliriz. Bir yandan siyaset sonrası dünya yaklaşımını benimseyip genel bir etik teori inşa etmeye çalışan yaklaşımlar, mesela Emanuel Levinas ve Zygmunt Bauman; diğer yanda ise bu yaklaşımın kendisinin bir ideoloji olduğu görüşünden yola çıkarak yeni bir siyaset inşa etmeye yönelik yaklaşımlar bulunmaktadır ki bu konuda en güncel örnek Slavoj Žižek gibi görünmektedir.

Bauman'ın önemi kendi adlandırması ile, postmodern dönem içerisinde, etik teoriye ilişkin olarak çarpıcı bir yaklaşım meydana getirmesidir. Onun çarpıcılığını ortaya koyan nokta, modern döneme damgasını vuran, genel, kapsayıcı ve yasa koyucu, böylelikle de özgürlükleri kısıtlayıcı etik teoriye onun gündelik hayat içerisindeki pratik uzantılarına eleştirel bir mesafe ile yaklaşmasıdır. Bu yaklaşım modernliğin, Aydınlanmanın özcü yaklaşıma karşıt bir noktada kendisini konumlandırır. Artık postmodern dönem içerisinde insanın özünde iyi olduğuna, bütün sürecinde bu iyiye ulaşmak olduğuna ilişkin, özünde siyasal olan etik bir yaklaşım sergilenemez. Tam da bu sebepten ötürü günümüzde etikten çok ahlaaktan söz etmek gerekmektedir. Bauman, bu durumu, çeşitli sakıncalar koymak ile beraber olumlu bir süreç olarak tanımlamaktadır. Çünkü böylelikle zorunluluk alanından ziyade özgürlük alanından hareket etmek daha mümkün görünmektedir.

*“bireysel özgürlüğün ahlaki açıdan olumlu sonuçlar vermesinin tek yolu (teoride değilse de pratikte) bu özgürlüğün dış erke dayalı olarak belirlenen standartlara teslim edilmesidir; neyin iyi olduğunu karar verme hakkını toplumsal olarak onaylanmış kurumlara bırakmak ve onların kararlarına boyun eğmektir.”*³⁹

Demek ki, ahlak ile etik yasa, özgürlük ile zorunluluk arasında ortaya çıkan bir çatışma söz konusudur. Eğer içinde yaşadığımız çağ, zorunluluktan ziyade özgürlük, etikten çok ahlaki bir çağ ise, bu aynı zamanda beraberinde her şeye ilişkin bir kuşkuyu da beraberinde getirecektir. Çünkü artık her şeyi belirleyen etik bir yasa yoktur. Bu durumda iyi ile kötünün ne oldukları da tartışmalı bir hale, belirsizlik alanının içine düşerler. Burada Bauman'ın çözümü, “öteki için olmak” biçimine gelir. Bu ilişki karşılıksız bir biçimde yürümek zorundadır, yani benim öteki için olduğum gibi öteki de benim için olmak zorunda değildir.

Ancak bu yaklaşım, genel toplumsal ve siyasal sorunları ahlaki bir alanın içine doğru çekmektedir. Bu yüzden Bauman ortaya koyduğu ahlak anlayışının hiçbir temeli ve zemini olmadığını, onun ontoloji öncesi olduğunu belirtmektedir.⁴⁰ Ve daha da öteye geçerek ahlakın ‘mutlak başlangıç’ olduğunu söylemektedir. Öyle ise siyasal alan da bu mutlak başlangıç noktasının bir uzantısından başka bir şey değildir.

Bauman'ın etik ve ahlak üzerine olan görüşlerinin temelinde çoğu kez Levinas'ın yaklaşımının ve diğer yandan da Avrupa'daki liberal “sol” düşüncenin etkileri olduğu görülmektedir. Bunlar içinde en büyük pay Levinas'a aittir.

Levinas'ın etik ile ilgili teorilerinin kökeninde Yahudi dininin etkileri vardır.⁴¹ Diğer yandan ise, ontoloji öncesi bir etik, bir ahlak anlayışı oluşturması bağlamında (Bauman'da buradan yola çıkmıştır) Heidegger, Husserl gibi filozofların etkisi görülmektedir. Her iki düşünürün de yola çıkış noktaları, Habil ile Kabil hikayesindeki sorumluluğu üstlenme meselesidir. Her iki düşünür de Kabil'e Habil'in sorumluluğunu üstlenmemesi konusunda hak verirler, ama yine de ahlakın zaten sorumluyum gibi sorumluluğu üstlenmekle başlayacağını söylerler.⁴²

³⁹ Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, Çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Şubat 1998, s. 42.

⁴⁰ A.g.y., s. 94.

⁴¹ “Levinas'ın başvurduğu anlamda Yahudi etiğine göre, her şey, Öteki'ye açıklığın düşünümsel özneyi silahsız bırakan dolaysızlığı içinde temellenir. ‘Sen’ her zaman ‘ben’e baskın çıkar. Yasa'nın / Şeriat'ın bütün anlamı budur.” Alain Badiou, **Etik**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 34.

⁴² Zygmunt Bauman, a.g.y., s. 96.

Teorinin bu noktasını, ideolojinin yeniden işlediği nokta olarak görmek gerekir. “Ötekinden sorumluymuşsun gibi davran, sorumlu olduğunu göreceksin” demek, Yasa`ya (etiğin yasasına, tanrının yasasına) boyun eğmek demektir. Varlık öncesi bir sorumluluk inancına dönmek, metafiziğe dönmek anlamına gelir. Oysa inanç gündelik yaşamdaki maddi faaliyetlerin ürünüdür. Diğer yandan ise, diğerinden sorumlu olduğuma dair inancın nedenleri, sadece buna inananlar için mevcuttur. Eğer inanmıyorsam, çiçeğin açışında tanrıyı görmediğim gibi, ötekinde de sorumluluğumu görmem. Bunu oluşturabilmek için, ahlaki değil siyasal bir jeste ihtiyaç duyarım.

Buraya kadar ki yaklaşım “ben” ile “öteki” arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Levinas ve Bauman`a göre, üçüncü bu alana ahlak alanının ötesinde, adalet aracılığı ile girmektedir; *“bu devletin, adaletin, politikanın alanıdır. Adalet belli bir eşitlik ve ölçüm biçiminin, devletin ve dolayısıyla aynı zamanda politikanın yargısına göre belirlenmiş bir dizi toplumsal kuralın müdahalesine izin vermesiyle hayırseverlikten ayrılır. Benim ile öteki arasındaki ilişki artık üçüncü için, iki eşit arasında karar veren egemen bir yargı için yer bırakmalıdır.”*⁴³

Bu iki öteki birbirlerinden tamamen ayrılır. Sorumluluk sahibi olmanın istendiği öteki, yakındır, örneğin kapı komşusudur. Üçüncü olarak adlandırılan öteki ise, uzaktır, bir soyutlamadır ve ahlaki birliktelik alanının dışında yer alır. Birincisi bir tür cemaat ya da komünyon alanını belirtirken, üçüncünün devreye girdiği yer modern anlamda anladığımız toplumdur. Teorinin varacağı nokta, öteki ile birlikte bir arada yaşayabilmek için, bir farklılıklar etiği, çokkültürcülük inşa etmek olacaktır.

Burada kullanılan retorik, siyasetten arındırılmış bir dünyada oluşturulan etik teoriye aittir. Büyük dönüşümler çağı geride kalmıştır, artık mevcut içinde, hep birlikte, nasıl daha iyi yaşayabileceğimizin yollarını aramak gerekmektedir. Bunun en temel yolu başka kültürlerle saygı göstermekten geçer, onlar “bize” göstermese bile. Herkese eşit ve adil davranmalıyız; böyle olmalıdır ki, sadece “ben” ve “öteki” değil ama üçüncü de dahil olabilsin. Bunun yasa ile, zorlama ile olamayacağı açıktır, bunun herkesin çıkarına olduğuna inanmak gerekmektedir; eğer inanılır ise gerçekleşeceği de görülecektir. Anlaşılacağı gibi, bu çıkarsama, daha önceki çıkarsamaya bağlıdır. Sorumluymuş gibi davran, sorumlu olduğunu göreceksin. Bu teori kapitalizmden bağımsız olarak ve onun günümüzde bürünmüş olduğu biçim göz önüne alınmadan tartışılmaz.

⁴³ Levinas`tan aktaran, Zygmunt Bauman, **a.g.y.**, s. 141.

“(...)küresel kapitalizmin ideal ideoloji formu tabii ki çokkültürcülüktür; bir tür boş küresel konumsan her yerel kültüre, sömürgecinin sömürge halkına baktığı gibi bakar. Yani geleneksel emperyalist sömürgecilik ile küresel kapitalist kendi kendini sömürgeleştirme arasındaki ilişki; Batı kültürel emperyalizmi ile çokkültürcülük arasındaki ilişkinin aynısıdır: Küresel kapitalizm, nasıl Ulus-Devlet metropolünü sömürgeleştirmeden sömürgeleştirme paradoksunu içeriyorsa, çokkültürcülük de kendi tikel kültüründe kök salmadan yerel kültürlerle karşı tepeden bakan Avrupa merkezci mesafe ve/veya saygı tavrını içerir...çokkültürcülük ‘mesafeli bir ırkçılıktır’. – Öteki`nin kimliğine saygı gösterir... kendi konumunu her türlü pozitif içerikten arındıran bir ırkçılıktır (Öteki`nin karşısına kendi tikel değerini çıkarmaz), ama yine de diğer kültürleri gerektiği şekilde takdir edebileceği ayrıcalıklı konumu elinde tutar...Ötekinin özgülüğüne duyduğu saygı kendi üstünlüğünü beyan etme biçimidir.”⁴⁴

Bauman`ın aksine, Zizek`in bu yöndeki eleştirilerini benimseyerek, farklı bir etik teori inşa etmeye çalışan Alain Badiou da konumuz açısından önemli görünmektedir.

Görüldüğü üzere genel olarak günümüzdeki tartışmalar yeni bir etik anlayışın nasıl icat edilebileceği üzerine kuruludur. Bunu hem genel etik üzerinden hem de çeşitli meslek (tıp gibi) etikleri üzerinden tartışmaktadırlar. Mevcut tartışmalarda genellikle neyin kriterleri ortaya konulmaya çalışılan etiğe uyduğu, neyin uymadığı, şu ya da bu alanın etiğinin veya deontolojisinin hangi temeller üzerinden kurulabileceği üzerinde durulmaktadır. Ama etik kavramının kendisi sorgulanmamakta, sorgulansa dahi ürkekçe dokundurmaların ardından, liberal bir düşünce ile biçimlendirilmiş olarak Kant'a kadar uzanan bildik bir anlayış tekrar edilmektedir.

Bu noktada Alain Badiou doğrudan etik kavramının Kant'tan beri süre gelen temellerine saldırarak, bildik anlayışı tersine çevirmeye girişir. Badio`nun en temel varsayım noktası etik teorisinin öteki ile ilgili olduğu yolundaki ideolojiyi radikal bir biçimde eleştirmesi olarak gösterilebilir. Ötekini tanımaya yönelik etik anlayışları sözde demokratik görünen ırkçılığın vazgeçerek, aynılıklar üzerinden giden bir etik anlayışı ortaya koymak gerekmektedir. Çünkü Badiou`ya göre gerçek etik anlayışın aynısı mevcut olan değil ama olacak olandır, diğer bir ifade ile ancak siyasal bir jest ile tamamlanabilecek olan bir etik anlayış söz konusudur burada.

“Tek sahici etik, hakikatlerin etiğidir – daha doğrusu tek etik, hakikat süreçlerinin, dünyaya bazı hakikatler getiren emeğin etiğidir. Etik Lacan`ın, Kant`a ve genel bir ahlak anlayışına karşı psikanalizin etiğini tartışırken benimsediği

⁴⁴ Slavoj Zizek, **Kırılğan Temas**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 282.

anlamda ele alınmalıdır. Etik diye bir şey yoktur. Sadece bir şeyin etiği (siyasetin, aşkın, bilimin, sanatın etiği) vardır... Aslında tek bir Özne yoktur, ne kadar hakikat varsa o kadar özne, ne kadar hakikat usulü varsa o kadar öznellik tipi vardır.”⁴⁵

Badiou, ‘Etik’ metninde özellikle 1990`ların başından beri günümüz dünyasında gittikçe evrenselleşmeye başlayan insan hakları etiği anlayışının nasıl bir ikiyüzlülük içinde olduğunu bu bağlam içerisinde tartışmaya çalışmaktadır. Eğer etik konusundaki mevcut anlayış, etiği yeni bir tür hümanizm meselesine indirgiyorsa, daha net bir ifadeyle gerçekten özgürleştirici olan her türlü adanmışlığı etik adına yok saymak ideolojisine hizmet ediyorsa ve tüm bunlar için mevcut bir özneyi varsayıyorsa, Badiou bu bakışı, Lacan-Althusser çizgisinden gelen bir anlayışla, gerçek anlamda bir öznenin yokluğu bağlamında reddeder. Badiou için, insan en temelde hayvandır, sadece kıyım yaptığı zaman söylenen bir söz olarak değil ama kurban olduğu zaman için de o bir hayvandır. Onu hayvandan kopartan, onu bir özne olmaya çağıran sürecin kendisi, onun deyiimiyle bu hakikat-olay ortaya konulmalıdır.

Sıradan alan aslen sabittir, burada hakikat yoktur, deyim yerinde ise mevcut etik teorisinin sabit kılmaya çalıştığı alan burasıdır. Varolan durumu hegemonize eder ve onu mevcut sistemin çıkarlarını korumak noktasında yönlendirir. Badiou bunu “durumun statükosu” olarak kavramsallaştırmaktadır. Diğer yandan, bunun karşısında, istisnai olarak yer almakta olan hakikatler alanı yer almaktadır. Sabit alanın hegemonyasından kaçan tarafından oluşturulur. Radikal bir kopuşa, devrime işaret etmektedir. Badiou'ye göre “*bir hakikat, içkin bir kopuştur... 1792 Fransız Devrimi, Héloïse ile Abélardus'un buluşması, Galileo'nun fiziği yaratması, Haydn'ın klasik müzik üslubunu icat etmesi... Schönberg'in on iki tonlu gamı icat etmesi*” bu tür kopuşlardandır.⁴⁶

Badiou ortaya koymaya çalıştığı etik teoride önemli bir yeride ‘Kötülük Sorunu’na verir. Kötüyü mevcut bir hakikat olarak değil de ‘iyi`den yola çıkılarak kavranılması gereken bir durum, hakikat sürecinin bir boyutu olarak tanımlar. Ama kötü insanın ayakta, hayatta kalmak için uyguladığı bir şiddet biçimi değildir. Bu yüzden Badiou kötüyü özneye ait bir kategori olarak tanımlamaktadır. Hakikatler etiği bu kötüyle mücadele etme etiğidir ve üç önemli boyut içermektedir;

“Durumdan, kanaatlerden, kurumlaşmış bilgilerden ‘başka bir şey’ ortaya çıkaran olay; olay, ortaya çıkar çıkmaz kaybolan tehlikeli öngörülemeyen bir eklentidir;

. sürecin adı olan sadakat, durumun, bizahiti olayın buyruğuyla sürekli araştırılmasına karşılık gelir; içkin ve sürekli bir kopuştur;

⁴⁵ Alain Badiou, **a.g.y.**, s. 41.

⁴⁶ **A.g.y.**, s. 51.

. *hakikat, yani sadakatin adım adım inşa ettiği, duruma içsel çokluk; sadakatin bir araya toplayıp ürettiği şey.*⁴⁷

Bu üç aşamanın dizilişini *Ateş Altında* (Roger Spottiswoode-1983) filminde de bulmak mümkündür. Bu filmde Amerikalı bir gazeteci, hükümet tarafından öldürülmüş olan bir gerilla liderinin canlıymış gibi fotoğrafını çekmesi için kampa götürülür. Gazetecilik etiği bağlamında çekmemesi gerekmektedir, ancak o bu mesleki etiği askıya alır. Karşılaştığı olay karşısında, mevcut etikten kopar ve kendi hakikatini inşa eder. Ölmüş olan liderin fotoğrafını çeker ve devlet ile gerillalar arasında süren mücadelenin kaderini değiştirir.

Badiou'nun etik perspektifi radikaldir. Siyaset sonrası bir dünyanın etiği değil, tamamen siyasallaştırılmış bir etik teoridir. Etiğin sadece ötekinden yola çıkılarak kavranılamayacağını, 'ben'den de yola çıkmak zorunda olduğunu, çünkü benin zaten öteki olduğunu belirtir. Bu kitabımı İngilizce'ye çeviren, Peter Hallward yazdığı son sözde Badiou hakkında şunları söylemektedir; "*Badiou'nün etiğinin en önemli ve dolaysız esin kaynağı, 'üstadı' Jacques Lacan'dır. Lacan'ın bir psikanaliz etiği arayışı, Badiou'ye usule-özgü bir yaklaşım modeli sunar; Lacan'ın ünlü 'arzundan vazgeçme' buyruğu da bu tür bütün usuller için geçerli soyut bir ilke. Çünkü arzunun kendine özgülüğüne bu şekilde bağlı kalmak, öncelikle 'belli bir iyi fikrini kökten reddetmeyi' gerektirir; yani salt mutabakata dayalı bütün toplumsal normları (mutluluk, haz, sağlık, vb.) reddedip 'değeri'nin ille de kanıtlanması ya da iletilmesi gerekmeyen istisnai bir olumlamayı benimsemeyi gerektirir. Lacancı panteondan verilen örnekler arasında, mağarasındaki Antigone, hakikatin peşine düşmüş olan Oedipus, baldıran içmeye mahkum edilen Sokrates, Katolikliğine sadık kalan Thomas More, kaçınılmaz yenilgiye teslim olmayı reddeden Geronimo, vb. sayılabilir. Arzu bizim mutluluğumuzu umursamadığı gibi başkalarının onayını da umursamaz.*"⁴⁸

Sonuç olarak, sözünü ettiğimiz etik teorilerin farklı sonuçları vardır. Ancak siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlarda köklü, radikal değişimler yaşanmadan, herhangi bir etik yaklaşımın eşitliğin ve adaletin teminatı olamayacağı ve bunu sağlayamayacağı da aşıkardır. Eşit konumda olmayan insanların, eşit hukuki muamelelere tabi kalması adaletin sağlanması olarak kabul edilemez. Devingen değil, Bauman gibi düşünürlerin oluşturduğu biçimi ile sabit bir "ötekine saygı" etiği; modern toplumlardaki suç ve ceza olgusu ile karşılaştığında, eşit olmayan ben ile ötekinin eşitsizliği karşısında bir şey yapamaz hale gelir. Suç ve ceza modern hukuk sistemini ve onun ideolojisini kurduğu gibi, onun çözülüşünün anahtarını da verir.

⁴⁷ A.g.y., s. 72.

⁴⁸ Peter Hallward, "Sonsöz", a.g.y., s. 146.

2. SUÇ VE CEZA

2.1. Suç: Yasamın Karşısında

Toplumda genel olarak kabul görmüş değerlere, ekonomik-sosyal ilişkilerin oluşturmuş olduğu egemenlik biçimlerine ve iktidarın kendini dayattığı/ koruduğu yasalara karşı girişilmiş eylemler suç olarak algılanmakta, dolayısıyla değer/ilişki/yasa tartışmalarını ihtiva etmektedir.

Gordon Marshall ‘Sosyoloji Sözlüğü’nde suç maddesini; *“kişisel alanı aşırıp kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak meşru cezaların ya da yaptırımların uygulandığı ve kamusal bir otoritenin (devlet ya da yerel bir kuruluş) müdahalesini gerektiren fiiller suç sayılmaktadır.”*⁴⁹ şeklinde açıklamıştır. Kişisel olanı aşmak, toplumun bir arada yaşamak zorunluluğundan kaynaklanan çatışmaların neden olduğu toplumsal statüden duyulan rahatsızlık, adalet yoksunluğunun doğurduğu bir yeniden kurma çabası, haksızlığa uğramış olma yolundaki inanç/öfke, ekonomik çıkar, daha önce sözünü etmiş bulunduğumuz erdemlerden yoksun olma ve belki de sadece hayatta kalma çabası gibi faktörler sonucu oluşabilen bir süreçtir. Beccaria, suçu toplumsal yaşamda vuku bulan çatışmaların oluşturduğu bir merdivenin basamakları olarak tanımlar. Çatışmaların en aza indirilmesi adına kurgulanmış olan toplumsal sözleşmenin dışına çıkan her eylem suç kategorisinde bulunmaktadır.

*“Bu merdivenin ilk basamağında doğrudan doğruya toplumu yıkan kargaşalar, en sonuncusunda da toplum üyelerine karşı yapılmış olan küçük haksızlıklar yer alırlar. Bu iki uç arasında ise suç diye adlandırılan ve kamu esenliğiyle bağdaşmayan bütün eylemler bulunurlar.”*⁵⁰

Bir davranışı suç olarak belirlemek ya da aynı davranışı suç olmaktan çıkarmak, yasayı koyan iktidar ve devlet modelleriyle ayrılmaz bir şekilde ilintilidir. Devlet ya da benzer bir erkin oluşturduğu kurallar ve yasalar bütünlüğünü ifade eden hukuki yapı, korumak durumunda bulunduğu bir değerler sistemini de oluşturur. Suçun tanımlanmasındaki en önemli faktörlerden biri, geçerli hukuki yapıya biçim vermiş olan ‘hukuksal değer’⁵¹dir. Suç, özelde bir eylemle genel olarak hukuksal değeri ihlal etmiş varsayılmaktadır. Hukuksal değer varlığı ve kendini ortaya koyduğu biçim,

⁴⁹ Gordon Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 702.

⁵⁰ Cesare Beccaria, **Suçlar ve Cezalar Hakkında**, Çev. Sami Selçuk, İmge Kitabevi, Ankara, Haziran 2004., s. 46.

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Doç. Dr. Yener Ünver, **Ceza Hukukuyla Korunması Amaçlanan Hukuksal Değer**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2003.

suçun tanımlanabilmesi ve karşılıklarının hesaplanabilmesi adına önem kazanmaktadır.

“Hukuksal değer kavramının belirlenmesine yönelik çabalar, suç kavramının daha iyi belirlenip açıklanmasına yöneliktir.(...) hukuksal değer ihlalinin bulunmadığı durumda, herhangi bir suçun varlığı kabul edilemez ve buna rağmen o eylemin suç olarak düzenlenmesinin meşruluğundan söz edilemez.”⁵²

Ancak suç da, tıpkı adalet ve ceza kavramlarında olduğu gibi, mutlak/değişmez bir içeriğe sahip değildir. Üretim ve mülkiyet ilişkilerinin farklılaşmasıyla birlikte dönemsel olarak suçlu sayılan kişi ya da sınıflar da buna paralel olarak değişmiştir. Adalet anlayışının ve yasa koyucunun kurduğu adaletin dönemsel tüm özelliklerini taşıyan bir tezahürüdür. Suçun algılanma biçiminin anlaşılması, bir sonraki bölümde de değineceğimiz gibi cezalandırma anlayışı ve yöntemleriyle doğrudan ilişki halindedir.

“Feodal bey, boyun eğmeyen köylüleri ve egemenliğine karşı çıkan kentlileri cezalandırmıştır. Birleşik kentler soyguncu şövalyeleri asmış ve onların şatolarını yıkmıştır. Ortaçağda loncaya girmeksizin bir mesleği icra etmek isteyen bireyin hukuku ihlal ettiği kabul edilmiş; kapitalist burjuvazi de doğar doğmaz, işçilerin derneklerde bir araya gelmesini suç saymıştır.”⁵³

Tarihsel olarak yaşadığı dönüşümlerin yanı sıra aynı dönem ve toplumda, çoğu zaman yasayla kesin olarak tanımlanmış olmakla birlikte, farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Suç olarak addedilen bir eylemin içerik ve amacı göz önüne alındığında, birbirinden ayrı değer ve sınıfsal aidiyetleri taşıyanlar için, yasanın tanımlarından yola çıkarak mutlak bir suç kavramına ulaşmak mümkün görünmemektedir. Yasa tarafından suç olarak kabul edilmiş kimi eylemler, bazı kesimler için onurlu ve zorunlu bir eylem biçimi olarak kabul edilebilir. Adalet kavramında oldukça önemli bir yere sahip olan haklar kategorisi işleyişinin, toplumda adaleti sağlamaktan uzak olduğu dönemlerde özellikle ortaya çıkan bir durumdur. Eylemlerin, yasa karşısında (mitsel-dinsel-hukuksal) taşıdığı bu söz konusu farklılığın mitolojiden günümüze değin izini sürdüğümüzde, Sisifos, Prometheus, Antigone, Sokrates, Galileo, Socco ve Vanzetti, Rosenberg’ler, Ulrike Meinhof gibi pek çok isim sayabiliriz. Yasadışıların önemli biçimlerinden biri, varolan yasanın adil ve meşru olup olmadığı sorunsalından yola çıkarak, ‘yasakoyucuyu’ hedef alan siyasal bir yasadışılıktır. Tüm bir yasayı ve onu

⁵² A.g.y., s. 46.

⁵³ Evgeny B. Paşukanis, a.g.y., s.184.

oluşturan/sürdüren iktidarı hedef alır ve kendini tanımadığı bir yasanın konumlandırmasını reddeder. Bu nedenle var olan ceza sistemi tarafından hedef alınan bir ‘suçlu’ olmaktan kurtulamamasına karşın Michel Foucault’un belirttiği gibi; “(...) yasanın etkin olmasının gerekmesine rağmen, bir sınıfın, kendininkiyle ne aynı fikirlere, ne de aynı kelimelere sahip olan diğer bir sınıfa çektiği bir nutuktan ibaret kalmaktadır.”⁵⁴ Yasanın meşru ve haklı olarak kabul edilmesi durumu, suçlama yetkesinin dışında kalan diğer tüm yaptırımların ve dahası cezalandırılma olasılığının da kabul edilmesi anlamına gelir. Fakat kabul edilmelidir ki; suç, tanımlanmasında yaşanan tüm karmaşaya rağmen her zaman kötü bir anlama sahip olmuştur. Bir eylemin suç olarak sayılmasının ardından (sınıfsal, kültürel, ahlaki farklılıkları içinde) kabul görmeyen ve cezai yaptırıma neden olan bir eylem olarak belirir.

Örneğin cinayet, bir cinayet olarak kabul edilmesinde yine bazı tartışmaların olabileceğini kabul etmekle birlikte, genellikle suç olarak kabul edilen bir davranıştır. On emirden birinin ‘öldürmeyeceksin’ olduğunu hatırlarız bu noktada. Kutsal emirler eylemin gerçekleşmesi halinde, dünyevi ve somut bir yaptırımı içlerinde barındırmaması nedeniyle birer yasa olarak algılanamazlar. Bu nedenle cinayetin suç sayılması bu emire dayandırılmaz. Kutsal emir, kişinin kendisiyle ve eylemi dolayısıyla oluşacak sonuçlardan sorumlu olmasıyla ilişkilidir. Öldürmeyeceksin emri, kişinin yaşamı tehlikede olduğunda geçerli olamayacak bir emirdir. Tehdit altında olan bir yaşam için, tehdit unsuru olan başka bir yaşam feda edilebilir. Öldürmeyeceksin emrinin temellendiği sav yaşamın kutsallığı savıdır. Ve varlığın taşıyabileceği tüm özelliklerin ötesinde, salt varlığı nedeniyle üstün olması anlamına gelmektedir. İnsanın bedenini kutsal kılan, bedenine yönelik zarar verici her davranışı suç olarak kabul eden düşüncenin temellerini, Benjamin, sanıldığı gibi aksine mitsel ve dinsel olanda aramanın hatalı olacağını, yakın bir geçmişte bulmanın olanaklı olduğunu ifade eder; “*Belki de, aslında büyük olasılıkla demek gerek, bu kök görece yakın bir geçmişte bulunuyor, zayıflayan Batı geleneğinin, kozmosun anlaşılabilirliğinde kaybettiği ermişini aramaya yönelik son hatalı girişimi. (Öldürmeyi yasaklayan dinsel emirlerin en eski çağlara kadar uzanması bir karşı tez oluşturamaz, çünkü bunlar modern savdan ayrı kavramlar üzerinde temellenir.)*”⁵⁵

Burada biraz farklılık göstermekle birlikte değer kavramına yeniden başvurabiliriz. Öldürmek, bir değer tartışmasını beraberinde getirerek yaşamın kutsallığı düşüncesinden kolaylıkla sıyrılabilir. ‘Suç ve Ceza’ romanında

⁵⁴ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, Kasım 2000, s. 400.

⁵⁵ Walter Benjamin, ‘**Şiddetin Eleştirisi**’ Çev. Efe Çakmak, Der:Besim Dellaloğlu, ‘**Benjamin**’ içinde, Say Yayınları, İstanbul, 2005, s. 123

Raskolnikov'un öldürmeye karar verdiği yaşlı kadın üzerine yaptığı çıkarımlarla, yaşamın başlı başına bir değer oluşturmadığı fikrine ulaşılır. Kadın sahip olduklarını, Raskolnikov'un kullanabileceğinden daha iyi amaçlar için kullanabilecek durumda değildir. Raskolnikov'un kendi amaçlarını ve olanaksızlıklarını düşündüğünde kapıldığı çaresizlik, kadının yaşamını (bir işe yaramadığı gerekçesiyle) kolaylıkla değersizleştirmesine neden olur. Dolayısıyla, cinayet anı ve sonrasında kapıldığı vicdan sorgulamasından kaynaklanan buhranlara kadar, bu eylem onun için bir cinayet olmamaktadır. Amaçlarının kutsallığı, yaşamın kutsallığının önüne geçmiş ve bu uğurda kullanabileceği tüm araçları meşrulaştırmıştır. Önemli başka bir nokta da, 'dağıtıcı adalet' ilkesinin herkese yeteneklerine/ihtiyaçlarına göre ve hak ettiği ölçüde olarak belirlenmiş haliyle işlemiyor olmasının suçu hazırlayan nedenlerden biri olmasıdır. Burada hedef alınan yaşam, sahip olduğu toplam mülkiyet ile ölçülmekte ve ikisi arasındaki kıyaslamada geri sırada kalmaktadır. Bedene yönelik girişilen eylemin beden/yaşamla kurduğu ilişki, mülkiyet dolayımıyla olmaktadır.

18. yüzyıl burjuvazinin üretim ve mülkiyet ilişkilerini belirlediği yüzyıl olmakla birlikte, mülkiyete yönelik suçların, salt bedene yönelik olan suçların yerini aldığı dönemdir aynı zamanda. Yasanın suçu öncelmesi koşulunda olduğu gibi, özel mülkiyetin doğal haklar arasında sayıldığı gelişmiş bir aşamasında, mülkiyete yönelik olan zarar verici eylemlerin ağır bir suç olarak kabul edildiği görülmektedir. Özel mülkiyet, üretim araçlarının mülkiyeti ve sahip olduğu biçimler aynı zamanda suçu yaratan (bu suç biçimini tanımlayan) bir niteliğe sahip olmaktadır. Engels özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla birlikte vaaz edilen genel bir ahlak yasasına değinir; '*çalmayacaksın*'⁵⁶. Özel mülkiyetin oluşmadığı ya da ortadan kalktığı bir toplumsal yapılanmada böyle bir ilkedden ve eylemin gerçekleşmesi halinde ortaya çıkan suçtan söz etmek olanaksızdır.

Burjuvazinin üretim araçların sahibi olarak tarih sahnesine çıkışının öncesinde halkın, cezai yaptırımlarla karşılaşmadan kullanabildikleri limanlardaki artık malları toplamak, izinsiz odun toplamak ya da avlanmak gibi yasadışılıkların, mülkiyet biçimiyle ilgili bir denge oluşumuna katkı sağlaması nedeniyle göz yumulabilir olmasının da sonudur. Bu hoş görülebilen ve halkın da kendini hak sahibi olarak gördüğü yasadışılık, mülkiyet hakkının merkezi bir önem kazanmasıyla son bulacaktır. Mallara yönelik yasadışılık, ceza sistemindeki genel bir yumuşamanın yaşandığı bir döneme tekabül etmesine karşın, en ağır cezalandırılan suçlar arasına dahil edilmiştir. cezalandırmadaki genel yumuşama, çok ağır olarak cezalandırılan bedene yönelik suçları kapsayarak, mülkiyetle ilgili alanı dışarıda bırakmıştır.

⁵⁶ Friedrich Engels, **Anti-Dühring**, Çev. M. Reşat Baraner, Sol Yayınları, Ankara, Kasım 1966, s. 156.

Burjuvazinin mülkiyet ve üretim ilişkilerinin belirlediği bir adalet ve bu noktadan doğan bir suç kavramı ortaya çıkmıştır.

“(…) yasadışıların ekonomisi, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte yeniden yapılanmıştır. Mallara yönelik yasadışıları, haklara yönelik olanlardan ayrılmıştır. Bu bir sınıf zıtlaşmasını kapsayan bir paylaşım, çünkü halk sınıflarının en kolay ulaşabilecekleri yasadışı olacak olanı, mallara yönelik olanı olacaktır –mülkiyetin şiddet yoluyla intikali-”⁵⁷

Burjuvazinin oluşturduğu sınıf iktidarı, hukuksal biçim ve değeri belirlerken; aynı zamanda bu iktidarı sürdürmenin yolunu da aynı hukuksal biçim ile sağlamaktadır. Dolayısıyla varlığına ve bu varlığı temellendirdiği mülkiyet ilişkisine yönelik her türlü tehdit suç kapsamında kabul edilmektedir. Doğrudan mülkiyeti ya da iktidarı hedef almayan kişisel nedenlerden kaynaklanabilen suçlar için de çoğu zaman benzer sert yaptırımların oluşması, yasanın tanınması gerekliliği ile ilişkilidir. Kapitalizmin suçla kurduğu ilişki yalnızca bir korunma/çatışma hali olmanın dışında da bir takım özelliklere sahiptir. Bu ilişkinin ipuçlarını kapitalizmin içine düştüğü büyük kriz dönemlerinde suç oranlarındaki artışta görmek mümkündür. 1929 bunalımında Amerika’da mafyanın güçlenmesi (akabinde sinemada Gangster filmlerinde yansımaları bulmuştur), İkinci dünya savaşı öncesi Avrupa ve özellikle Almanya’nın içinde bulunduğu iktisadi durum ve faşizmin ortaya çıkışındaki bağlantı, kriz anlarında burjuvazinin suçu kendi eliyle yarattığı ve bu sayede güç kazanabildiğini göstermektedir. Özellikle mafyanın kullanımı, burjuvazinin kendisine yönelik bir tehdit olabilecek kadar büyümediği ve çıkar çatışmalarına yol açmadığı sürece önemli bir ekonomik hareketlilik ve kaynak kazandırmaktadır. Kapitalizm özü gereği sürekli büyümeyi sağlayabileceği en verimli şartları oluşturmak durumundadır, bu nedenle yasadışı alanları kullanmak ve suçu ‘kar maksimizasyonu’ için kullanmanın yolu mafya dolayımının yaratılmış olmasıdır; *“Örgütlü suç, kapitalizmin daha çok kar elde etme (‘karın maksimizasyonu’ der burjuvalar) güdüsünün gerçekleşmesinin eksiksiz biçimidir. Başka bir anlatımla, örgütlü suç kapitalizmin ilk(el) ve son biçimi, yani kendini açığa vurmuş dolayimsız hakikatidir.”⁵⁸*

Örgütlü suçun kullanılması ve yönlendirilmesi ekonomik ilişkilerin ötesinde de iktidara yarar sağlayan özellikler taşımaktadır. Yasadışı alanın, yasa dışı yollarla ele geçirilmesi ve bu sayede elden kurtulan yasadışılıkla mücadelenin kolaylaşması önemli olanlardan biridir. Mafya aracılığı ile oldukça kapsamlı bir denetim

⁵⁷ Michel Foucault, **a.g.y.**, ss. 143-144

⁵⁸ İbrahim Aksoy, “Örgütlü Suç ve Kapitalizm”, **Sanat ve Hayat**, Sayı:10, Şubat-Mart 2004, s. 108

gerçekleştirme olanağına kavuşulur. Yasadışı alanların ötesinde de, toplum yaşamı üzerinde bir baskı ve korku yaratarak başka bir işlevini daha yerine getirir. Suç toplumsal yaşamda yasanın gücüne ihtiyaç duyulan bir güvensizlik ve kaygı durumu yaratmaktadır. Adalet kaybı ile adalet arzusu arasındaki gerilim düzenleyici ve adaleti sağlamakla yükümlü erkin önemini arttırmakta, yasanın uygulanması/suçların cezalandırılması bu gerilimi azaltmak, adalet arzusunu tatmin etmek işlevini yerine getirmektedir. Bu nedenle suç, birebir ekonomik yapı ile kurduğu ilişkinin yanı sıra cezai yaptırım oluşturabiliyor olması ile de yasanın meşruiyet kazanmasının yolunu açmaktadır. Körüklenen güvensizlik duygusu, güvenlik ihtiyacı sayesinde pek çok yaptırımın kolaylıkla uygulanabilmesini sağlamaktadır. Polisiye türünde üretilen Tv dizilerinde, suçla her yerde ve her an karşılaşılabilir; bir anlamda her kesimden insanın tehlikede olduğu sıklıkla vurgulanmakta, fakat her defasında suçlunun yakalanması ve cezasını çekeceğinin bilinmesi sayesinde güven duygusu tekrar tekrar tesis edilmektedir. Suç, her an, hepimize yönelik olarak gerçekleşebilir, güçlü bir yasa ve yasakoruyucuya duyduğumuz ihtiyaç, tüm özgürlük ve haklarımızdan daha büyük bir önem kazanmaktadır. Bu paranoyanın sürekli olarak diri tutulması, önce sağaltılması sonra yeniden inşa edilmesi gerekmektedir.

Suçun bu çok boyutluluğu içinde bir diğer önemli nokta da, eylemin gerçekleşmesinden sonra kurulması gereken cezalandırma sistemi içinde anlaşılması gereken noktadır. İktidarın gücünü gösterme olanağı bulduğu bir düzenek olmanın yanı sıra, ekonomik ve sosyal boyutlarıyla başlı başına bir sistem yaratmaktadır.

“Cani sadece cürüm üretmez, aynı zamanda ceza hukuku ve ceza hukuku profesörü de üretir. Dahası var, profesörün kitaplarını, polis ve adalet örgütünü, memurları yargıçları cellatlar da üretir. Bu çeşitli üretimler, yeni gereksinimler ve yeni tatminler doğuran sosyal işbölümü kategorilerini teşkil ederler. Cani için hazırlanan işkence bile en ince mekanik icatlara imkan verir ve işkence aletlerinin üretilmesi için birçok namuslu işçilere iç alanları açar. Bundan başka canı, halkın estetik duygularına hizmet eder. Sanat, edebiyat, romanlar ve trajediler üretir. Böylelikle burjuva yaşamının durgunluğunu canlandırır ve renklendirir, serbest rekabeti dürter ve güçlendirir.”^{59}*

⁵⁹ Karl Marx’tan aktaran Orhan Hançerlioğlu, **Toplum Bilim Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, Ankara, 1993, s. 61

* Alıntının başka bir çevirisinde başlangıç cümlesi şöyle başlamaktadır. ‘Suçlu yalnızca suç değil, aynı zamanda ceza hukukunu da üretir...’ (K. Marx, **Theories of Surplus Value**; part 1, s. 387-88/s. 189-190’dan aktaran Ahmet Ümit, “Kapitalizmin Yarattığı İki Olgu: Marksizm ve Polisiye Roman”, **Marksizm ve Gelecek Dergisi**, Sayı: 14, Yaz 1998, s. 117.) Cani yerine suçlu kelimesinin kullanılmış olması, suçtan kaynaklanan bir sistem ve sanayinin varlığı tespitini gölgelememekle birlikte, ortaya bir paradoks çıkarmaktadır. Daha önce değindiğimiz gibi, suçun oluşumunun ön koşullarından biri adalet örgütünün varlığıdır. Yasayla belirlenmemiş bir değer sistemi olmadığı sürece suç kavramından

Suç, aynı zamanda büyük bir sanayi yaratarak avantajlı bir konum sağlamaktadır. ‘The New Internationalist’ dergisinin 1996 Ağustos ayındaki sayısında, Oslo Üniversitesi Öğretim Üyesi Nils Christie ile yapılan söyleşide, Christie büyük ekonomik kazançlar ile suçun yaptırımları arasındaki ilişkiden söz etmektedir. 90’lı yıllarda suç/ceza ile kurulan ilişkinin, savunma sanayinin savaflara ve iç/dış tehlikelere olan bağımlılığındaki ilişkiye benzerliğini vurgulamaktadır. Kanada’da dört cezaevinin kapatılmak istenmesi karşısında gardiyanlar sendikasının karşı çıkışlarını hatırlatarak, bunun yalnızca bir işsiz kalmak sorunu çevresinde gerçekleştirilmiş bir karşı çıkış olmadığını, ardındaki büyük çıkar çevreleri göz önüne alınarak anlaşılması gerektiğini belirtir. “Özellikle elektronik sanayisi, cezaevlerinin elektrikli tellerle çevrilmesi, elektronik kelepçe imali, cezaevi içi ve dışında elektronik gözleme sistemleri kurulması gibi konulara yoğun olarak girmiş durumda. İşin içinde, inşaattan, yemek servislerine, ve hatta telefon şirketlerine kadar sürüyle sanayi var. Amerikan Ceza ve İslahevleri Derneği’nin dergisi, bu milyarlarca dolarlık piyasaya yönelik ilanlarla dolu.”⁶⁰

Suç kaynağını, yasada, yasayı oluşturan mülkiyet ve iktidar ilişkilerinde bulmakta; kimi zaman eylemi gerçekleştiren tarafından yasanın ve arkasındaki yapılanmanın kabul edilmemesi nedeniyle suç kapsamı dışında düşünülme ve bu yönüyle iktidarı tehdit etmektedir. Kimi zaman da ekonomik ve toplumsal sonuçlarıyla yasanın meşruiyet zeminini güçlendirmekte iktidar tarafından yararlı yönlerinin olabileceğinin kabul edildiği bir eylem biçimi olmaktadır. Her iki durumda da kendini iktidar ve yasa bağlamında konumlandırmış olur. Dolayısıyla suçun önlenmesi ve yok edilmesi, suç zeminini sözünü ettiğimiz şekillerde oluşturan bir toplumsal düzende, herhangi bir caydırıcı yaptırım aracılığı ile mümkün görünmemektedir.

söz etmek mümkün görünmemektedir. Burada yasayla anlatılmak istenen yalnızca modern anlamdaki kurallar dizgesi değil, tüm toplum tarafından kabul görmüş ve uyulması zorunlu kabul edilen bütünlüktür.

⁶⁰ Nils Christie, “Suç ve Uygarlık” (söyleşi), **Varlık Dergisi**, Yıl:64, Sayı: 1068, Eylül 1996, s. 46.

2.2. ‘Yasakoyucu’ ve ‘Yasakoruyucu’ Şiddet:

Bir toplumsal düzende şiddetin, verili olan yasalarla ilişkisi, şiddetin, hangi ‘araç’lara ulaşmak için kullanıldığında meşru kabul edilebileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Bu, o çok tanıdık olan ‘*amaca giden yolda her şey mübah midir?*’ sorusunun sorulmasıdır bir bakıma. Amaç adil ise, şiddet adil bir eylem olarak amacıyla bütünleşebilir mi? Walter Benjamin ‘Şiddetin Eleştirisi’ adlı metninde, şiddetin kendisinin ahlaki bir eylem olup olmadığı sorusunu sorar ve şiddeti tanımlamak için derin bir ikilem yaratan araç-amaç ilişkisi dışında bir kriter bulmak gerektiğini ileri sürer. Benjamin için, şiddetin eleştirisini yapmak, kendi dinamiklerini ortaya çıkarmak, araç-amaç kategorisinin dışına çıkabilmek, ‘şiddetin tarihinin felsefesi’ni yapmaktır.

Şiddet, amaçlarının adil olup olmaması tartışmasının dışında, farklı bir ölçütle ele alınabildiği takdirde karşımıza şiddetin doğasını oluşturan bir özellik çıkar: şiddetin ‘yasakoyucu’ özelliği. Benjamin’in belirttiği gibi, şiddeti meşru kılacak ölçüt adil olması olarak belirlenirse; “*eğer amaçların ölçütü adaletse, araçların ölçütü de yasallık olacaktır.*”⁶¹

Doğal hukuk, şiddeti, insanın adil amaçlarına ulaşabilmek için kullanabileceği, özgürce seçebildiği bir silah olarak kabul eder. İnsanın daha iyi olana kavuşabilmek için –adil amaçları için- şiddeti kullanması hakkıdır. İnsanların belli bir sistem içinde, birlikte yaşayabilmeleri, karşılıklı olarak şiddetten vazgeçmek hususunda anlaşmış olmaları sayesinde mümkün olmakta, tam da bu nedenle adil olan bir amaç için, tekrar bu gücü ellerine geçirme hakkını ‘uzlaşma’ içinde taşımaktadırlar.

“*(...) çatışmaların bütünüyle şiddet dışı bir çözümü asla hukuksal sözleşmeye götürmez. Taraflar söz konusu hukuksal sözleşmeye ne kadar barışçıl bir tavırla katılırlarsa katılırlar, sözleşme önünde sonunda şiddet olanağı getirir. Çünkü tarafların her birine anlaşma bozulduğu takdirde, diğerine karşı bir şiddet biçimine başvurma hakkı tanır. Yalnızca bu da değil; sözleşmelerin tıpkı getirileri gibi kökenleri de daima şiddete işaret eder. (...) her hukuksal sözleşmeyi güvence altına alan güç şiddet kökenli olacağı için, onda temsilini bulacaktır.*”⁶²

Benjamin, devletin, verili hukuk sisteminin şiddeti kendi tekeline alarak, toplumsaldan uzaklaştırma arzusunun şiddetin yasakoyucu özelliğinden kaynaklandığını belirtir. Her hukuk öznesinin, amaçları için şiddete başvurabilir

⁶¹ Walter Benjamin, **a.g.y.**, s. 102.

⁶² **A.g.y.**, s. 112.

olmasının yaratacağı kaos, hukukun şiddeti dışlamasının zorunlu nedeni gibi görünmesine karşın, hukukun asıl olarak korktuğu, şiddetin varlığını kendisine karşı bir tehdit olarak görüyor olmasıdır. Hukuk, engellenemez olan şiddeti kabul etmek zorunda kaldığında, bunun kendi oluşturduğu-oluşturacağı yasal düzenlemeler çerçevesinde kalması için büyük bir çaba sarf eder. Şiddetten doğacak karşılıklı kayıpların korkusu, şiddet araçları yerine başka araçlar bulunmasını zorunlu kılar. Benjamin burada işçi sınıfının grevlerini örnek gösterir; tek tek iş yerlerinde , belli amaçlar için, salt bazı koşulların iyileştirilmesi için yapılan bir grev, devlet için göz yumulabilir olandır, taleplerin yasal hak haline getirilmesi, daha büyük bir yasakoyucu şiddetin oluşmasının engellenmesi ve denetim altına alınması anlamına gelir. Devlet yasakoyucu olma özelliğini elinde tutmaya çalışmaktadır. Ancak, grev büyüyüp, devrimci bir niteliğe kavuştuğunda verili hukuk büyük bir tehlike ile karşı karşıyadır. Karşısında yasakoyucu kimliğe bürünme potansiyeline sahip bir şiddet mevcuttur. Bu nedenle, daha önce belirlemiş olduğu tüm yasal hakları rafa kaldırarak, karşı şiddet uygulamaya, dolayısıyla yasakoyucu gücünü tekrar kazanmaya çalışır.

“Bu şiddet (...) hukukun karşısına, yeni bir hukuk ilan etme tehdidiyle çıkar, bu öyle bir tehdittir ki bugün bile, (...), toplumun gözünü korkutabilir. Dışsal güçler onu savaşıma hakkı vermeye, sınıflarsa onu grev hakkı vermeye zorladığı sürece, şiddetin yasakoyucu niteliğini onaylamaktan başka çaresi kalmayan devletse, şiddetten yalnızca bu yasakoyucu niteliği nedeniyle ürker.”⁶³

Yeni bir yasa koyabilecek düzeye ulaşan her talep, var olan hukuk için bir tehdittir. Fakat, talepler tek tek yasalarla uğraşıyorsa, tepki, var olan yasaların belli bir bölümüne yönelik ise, bu defa bir tehdit olmaktan çok, var olan hukukun kapsayabileceği, kendi içine alarak yok edebileceği, uzlaşabileceği bir eylemlilik düzeyinde kalacaktır. Belli bir yasaya yönelik tepkisel bir eylem, verili hukukun düzenine ait olmaya devam eder. Var olan yasanın en önemli özelliklerinden biri, her ne pahasına olursa olsun varlığını sürdürmektir. Yasa koyma bir iktidarın kendini kanıtlamış, var etmiş olması anlamına geldiğinden, yasanın devamı iktidarın devamı anlamına gelecektir. Bu anlamda şiddetin başka bir görünümünü de yasakoyucu şiddet oluşturur.

“Araç olarak şiddet ya yasakoyucudur ya da yasa koruyucu. Eğer bu iki işlevin ne birini ne diğerini yerine getiriyorsa, o zaman tüm geçerliğini yitirir.”⁶⁴

⁶³ A.g.y., s. 108.

⁶⁴ A.g.y., s. 112.

Yasakoruyucu şiddet gelişimi içinde zorunlu olarak yasakoyucu şiddeti zayıflatır. Bu iki boyutlu olarak ele alınabilir. Koruduğu yasa adına, oluşmak üzere olan yeni yasakoyucu şiddeti bastırmak durumundadır. Varlığını sürdürmenin temel belirleyeni olması dolayısıyla, yasakoyucu şiddetle her zaman mücadele halindedir. İkinci olarak ise, koruduğu yasanın, oluşum aşamasında ortaya çıkmış olan yasakoyucu şiddetin yerini almış ve koruma adına yeni yasalar üretmek, ve yine koruyucu olma vasfı nedeniyle ilk şiddetten ödün vererek tam bir döngü ortaya çıkarmıştır. Yasanın tanımladığı genel durumların kapsamında kabul edilen ve geneli korumak için geliştirilen bir yöntemin sonucunda ortaya çıkan özel her durum için verilen hükümler, zaman içinde genele dönüşür. Yasa kağıt üzerindeki varlığının yanı sıra bu özel hükümlerin bir toplamına doğru evrilir.

Yasakoyucu ve koruyucu şiddet, modern devletin polislik kurumunda birleşmektedir. Yasayla her an denetlenemeyen alanlar onun kontrolü altındadır, görev ve hüküm verme alanlarının sınırları belirsiz olduğundan, bu alanlarda hem yasa koyucu hem de verili olanı koruyucu nitelikte, iki şiddet türünü kendi yetkesinde birleştirir.

“Yasakoyucudur, çünkü karakteristik işlevi yasaların beyanı değil tüm hükümler için yasal hak iddiasında bulunmadır, aynı zamanda yasakoruyucudur çünkü bu alanların hizmetindedir.”⁶⁵

Yasakoruyucu şiddet, oldukça güçlü bir savunma güdüsünden hareket ettiği için, yok etmeye yönelik tehdit içeren bir şiddet türüdür. Bu tehdit, salt yasaya yönelik bozma girişimlerinden caydırıcı niteliği olan bir tehdit değildir. Benjamin'e göre, hukukun elinden her zaman kurtulacak, kendi yasalarına tabi olmayacaktır. Bu tabi olmama durumu yasakoruyucu şiddeti büyük bir tehdit haline getirmektedir. Koruma adına tüm yaptırımlardan soyutlanır, varlığını devam ettirmek zorunda olduğu yasa karşısında, başka hiçbir şeyin olmayacağı kadar bağımsız bir konum elde eder. Bizzat yasanın suç olarak tanımladığı alanlar dahil, bir tek yasakoruyucu şiddet karşısında geçerliliklerini yitirmektedir. Daha önce de bir döngü olarak söz ettiğimiz gibi, elde ettiği bu bağımsızlık sayesinde, yasakoyucu şiddeti güçsüzleştirmiş olur. Böylelikle koruyucu şiddetin ortaya çıktığı her durumda, yeni bir yasakoyucu şiddetinde oluşmaya başlamış olduğu görülebilir. Benjamin, şiddetin yasadan bağımsızlaşabildiği oranda devrimcileşeceğini ve böyle saf bir şiddetin, başlangıçta değinilen araç-amaç ilişkisi içinde değerlendirilmekten kurtulabileceğini belirtir.

⁶⁵ A.g.y., s. 111.

“Yeni ya da daha önce bastırılmış olan güçler, şimdiye kadar yasa koyan şiddeti mağlup edip, yine çürümeye yazgılı, yeni bir yasa oluşturana kadar böyle sürüp gider bu. Yasanın mitsel formlarının ayakta tuttuğu bu döngünün kırılmasıyla; bağlı olduğu ve ona bağlı olan tüm güçlerle birlikte hukukun askıya alınmasıyla; son olarak, böylece devlet gücünün ortadan kaldırılmasıyla, yeni bir çağ kurulur. (...) şiddetin hukukun dışındaki varlığı, saf dolaysız şiddet olarak, güvence altına alınırsa, bu da devrimci şiddetin, yani insanın sergilediği katıksız şiddetin en yüce açıklamasının olanaklı olduğuna ilişkin bir kanıt sunar, ayrıca bunun araçlarını da gösterir. İnsanoğlu için daha az olanaklı ve daha az acil bir diğer şeyse, katıksız şiddetin ne zaman ve hangi özel durumlarda gerçekleştirildiğine karar vermek olacaktır.”⁶⁶

⁶⁶ A.g.y., s. 124.

2.3. Verili Düzenin Yeniden İnşası: Cezalandırma

“Adalet yerine ancak bir suç aracılığıyla gelecek.”

Dürrenmatt

Suç, kişinin hakkı olmayan bir eylemi gerçekleştirilmesi, başkalarına ait olan hakları ele geçirmeye çalışması, ya da doğrudan bir kazanç elde edilmemesine rağmen, bir hakkın ihlali şeklinde ortaya çıktığından, ceza, haklar düzeninde oluşmuş bu tahribatı onarmak anlamına gelmektedir. Cezanın bir yaptırım olarak ortaya çıkabilmesi için, hakların güvence altına alınmış olması gerekmektedir. Güvence altına alınmış olan haklar karşısında suç fiili, karşılık olarak güvence altına alan kurum ya da değerler tarafından cezai yaptırımla karşılanır. Ceza verme hakkını oluşturan, kişilerin, toplumun iyiliği adına ‘özgürlüklerinin bir kısmından vazgeçmeleri’ anlamına gelen toplum sözleşmesine uyulma gerekliliğidir. Bu hakkı elinde bulunduran, toplum adına yasayı koyan ve uygulayandır.⁶⁷ Suçun faili, bu anlamda sadece suçtan zarar göreni değil, hakları güvence altına almış olan tüm bir sistemi de karşısına almış olmaktadır. Bilerek ve isteyerek yasalara karşı eylemde bulunmuş olan, böylelikle toplum yaşamına ve genelin iyiliğine zarar vermiş kişilere karşı geliştirilmiş önleyici tedbirleri içermektedir. Cezalandırma, salt eylemi nedeniyle birilerini zarara uğratmış olan kişiyi değil, ‘sözleşmenin’ dışına çıkmış olmakla tüm toplumun düşmanı haline gelmiş olan ‘suçlu’yu hedef almaktadır.

“Klasik çağın hukukuna göre, yasa ihlali muhtemel olarak yol açabileceği zararın ötesinde, hatta çiğnediği kuralın ötesinde, yasayı geçerli kılanın hakkına zarar vermektedir.(...). Suç asıl kurbanın dışında, hükümdara da saldırmaktadır; ona kişisel olarak saldırmaktadır, çünkü yasa hükümdarın iradesi olarak geçerlidir; ona fizik olarak saldırmaktadır, çünkü yasanın gücü hükümdarın gücüdür.”⁶⁸

Toplumda, hakların dağılımını belirleyen, yasayı koyan erk, cezalandırma hakkını da elinde tutmaktadır aynı zamanda. Suç yasaya karşı gelmekle, iktidarın iradesine zarar vermiş olmaktadır. İktidar ise uyguladığı ceza yoluyla, otoritesine karşı girişilmiş bir eylemle karşı karşıya olmasına rağmen, iktidar olmanın sağladığı gücü halen elinde bulundurduğunu gösterme olanağına kavuşmaktadır. Tam da bu nedenle ceza, basit bir anlamda suçun telafi edilmesi olarak tarif edilemez, aynı zamanda zarar görmüş olan yetkenin kendini yeniden kurma olanağıdır; ceza, iktidarın suçludan aldığı bir intikam biçimi olarak belirir. Emile Durkheim bu karşılıklılığı şu sözlerle ifade eder:

⁶⁷ Orhan Hançerlioğlu, **a.g.y.**, s. 62

⁶⁸ Michel Foucault, **a.g.y.**, ss. 91-92.

*“Yapılan kötülüğü telafi etmenin yolu nedir? Görünüme rağmen, çiğnenen yasanın geçerliliğini, sahip olduğu otoritenin gücünü kendisini çiğnemiş olan eyleme karşın halen eskisi gibi koruduğunu, bir başka deyişle uğramış olduğu saldırıya, bu saldırının enerjisiyle doğru orantılı bir tepki vererek göstermesi gerekmektedir.”*⁶⁹

Suçlunun eyleminde, toplumu kuran erke karşı gelmiş olmaktadır büyüklük nedeniyle, cezası –ölüm bile olsa- ile arasında bir oran kurulabilmesi oldukça zordur. Cezanın meşruiyet kazanabilmesi için, cezalandırma hakkını elinde tutan iktidarın, toplumsal düzlemde tanınıyor olması gerekmektedir. Aksi halde, cezalandırma hakkını da kapsayan yasanın zaten tanınmıyor olduğu, dolayısıyla suçtan söz etmenin olanaksız olacağı anlaşılmaktadır.

Cezalandırmayı yalnızca hukuk kurallarının uygulanması, hukuksal değeri zedeleyen suçun bir karşılığı olarak değil, iktidarın kendini bir dizi teknik aracılığı ile görünür kılması olarak da okumak gerekmektedir.

Cezalandırmanın, iktidarla ve adalet anlayışıyla olan ilişkisi doğrultusunda tarih içinde birbirinden farklı biçimler kazandığını görmek mümkündür.

*“Ceza adaleti ya da cezalandırmak suretiyle adaletin sağlanması tarihsel gelişim süreci içinde deyim yerindeyse spiral bir gelişim gösterir. Bu nedenle bir dönem başvurulmuş cezalandırma araçlarından bir süre sonra vazgeçildiğini, daha sonra aynı araçların yeniden kabul edildiğini görüyoruz. Ancak cezalandırma –ki burada kastedilen genelde cezalandırma aracı olarak seçilen yaptırımdır- her zaman adaletin gerçekleştirilmesi için en önemli araçlardan biri olmuştur. Ceza adaleti ve yaptırımın şekli adalete verilen anlama göre şekillenir.”*⁷⁰

Genel olarak cezanın meydanlarda, halkın katılımıyla infaz edilmesi ve sonrasında, modern toplumlarda tutsaklığa dönüşmesi üzerinde duracak olmakla birlikte, köleci toplumlardan itibaren beden, en önemli iş gücü olması nedeniyle ağırlıklı olarak çalıştırma üzerine kurulu cezaların veriliyor olması da üretim ilişkileri ve ceza teknikleri arasındaki ilişkiyi gösteren önemli unsurlardan biri olmaktadır. İnsan bedeninin çoğu zaman cezalandırmanın nesnesi olması, beden bir üretim gücü olmasından dolayıdır. Aynı zamanda beden siyasal bir düzene de aittir. Beden, tüm toplumun ‘iyiliği’ adına yasalar koyan ve bunu uygulayan hükümdara

⁶⁹ Emile Durkheim, **Ahlak Eğitimi**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Mart 2004, s.150.

⁷⁰ Veli Özer Özbek, “21. Yüzyılda Ceza Adaleti”, **HfSA**, 13. Kitap, s. 98.

aittir, bu yolla sahibi olduğu bedeni, bir suçlu olarak ilan edip, toplumun diğer üyeleri için en etkileyici ve korkutucu ceza yöntemleriyle iktidarının onaylandığı bir gösteri nesnesine dönüştürmektedir. Çalıştırılmanın, acı çektirilmenin ya da tutsak edilmenin dışında beden, pek çok simgeyle kuşatılabilmekte, cezanın (dolayısıyla iktidarın) damgasını taşıyabilmekte, böylelikle iktidarın temsili olan siyasal bir figür olarak kurulmaktadır.

Cezalandırma biçimleri, ceza verme hakkı, suçla oranı ve amacı ‘ceza teorisi’ içinde ele alınmaktadır. Ortaya atılan teorilerde, cezanın hangi amaçla verilmesi gerektiği üzerine tartışmalar ağırlık kazanmaktadır. Bu tartışmalar ve sonucunda oluşan anlayışlar dört ana başlık altında toplanabilir.⁷¹

- a) Misilleyici Ceza Anlayışı: ‘Göze göz diş diş’ ilkesine dayanmaktadır. Suçlu verdiği zararın aynısına uğratılacak bir intikam nesnesi olarak algılanmaktadır. Yaptığı kötülüğü aynı biçimde ödemelidir. Aksi halde, adalet büyük bir zarar görmüş olacak ve mağdurun intikam hissi doyurulamadığından kontrol altına alınamayacak bir şiddetin doğmasına neden olacaktır. Suçludan intikam alma üzerine kurulu olmasıyla, tüm ceza biçimlerinin temelinde misilleyici anlayışın olduğunu söylemek mümkündür.
- b) İslah Edici Ceza Anlayışı: Cezanın suç işleyen kişiyi dönüştürmesi, ihlal ettiği yasanın geçerliliğine ikna edilmesi ve suçun tekrar edilmemesi koşullarının sağlanması üzerine kuruludur. Cezanın salt bir intikam düzeneği olmasına karşı çıkılmakta, cezanın meşruiyetini suçluyu ıslah edebildiği oranda kazanabileceği iddia edilir.
- c) Caydırıcı Ceza Anlayışı: Cezanın suçun oluşumunu engelleyebilecek etkinlikte olması, suçludan çok cezaya tanık olanlar üzerinde caydırıcı bir etki yapması gerekliliği savunulur. Cezanın kaçınılmaz olması caydırıcı etkisini arttırması açısından önemsenmektedir.
- d) Yararcı Ceza Anlayışı: Cezanın özü itibarıyla bir acı kaynağı olması nedeniyle olumsuzlanması ve ancak verdiği zarardan çok daha büyük bir yarar sağladığı durumlarda meşru kabul edilebileceği ileri sürülür. Toplum için ceza kaçınılmaz olduğunda uygulanmalıdır yalnızca. Ceza, hem zarara uğrayan hem de suçlu için olumlu bir sonuç üretmelidir.

18. yüzyılda, Aydınlanma düşüncelerinin etkisiyle ceza alanında bir ıslahat hareketi gelişmiş ve öncesinde uygulanan, halkın önünde suçludan ‘azap çektirme’ yoluyla intikam alınması şeklindeki cezalandırma biçiminde farklılaşma başlamıştır. Cezaların seyirlik bir özelliğe sahip olması büyük bir eleştiri kaynağı olmuş, ancak

⁷¹ Sınıflandırma için bkz. Ahmet Cevizci, **a.g.y.**, s. 214.

cezanın bir intikam biçimi olarak iktidarla ilişkisi tüm ıslahat çalışmalarına rağmen devam etmiştir. 19. yüzyıla kadar yoğun olarak süren azap çektirme törenleri, halk kitlelerine açık olarak, suçun ağırlığı, suçlunun ve kurbanın kimlikleriyle orantılı, çoğu zaman ölümlü sonuçlanan bir cezalandırma biçimiydi. Misillemeci ceza anlayışına dayanmakta ve suçun, ‘ceza töreni’ sırasında yeniden üretilerek yok edilmesi söz konusuydu. Ceza, suçu çağrıştırmalı, dolaysız bir gönderme yapmalıdır ki, suçun doğal bir uzantısıymışçasına zihinlerde belirebilsin. Kişi işlediği suçun niteliğine göre kazığa bağlanarak, yakılarak, boğularak, uzun süren bir acı çektirme sonucu öldürülmekte ya da suçunu sürekli olarak hatırlatacak şekilde damgalanmak suretiyle cezalandırılmaktaydı.

“Azap çektirme bir tekniktir ve yasadışı bir öfkenin azgınlığıyla özdeşleştirilmemesi gerekir: öncelikle kesin olarak ölçülemez bile, en azından değerlendirilebilen, kıyaslanabilen ve hiyerarşik hale getirilebilen belli miktarda acı üretmelidir; ölüm sadece yaşama hakkından mahrum bırakma olmaması ve hesaplı bir acı çektirmenin basamaklarının fırsatı ve sonu olması ölçüsünde azaptır.”⁷²

Azap çektirmenin, seyredenlerin belleğine kazınacak bir dehşet oluşturması, korku salması ve kurbanın üzerinde, ölümü halinde dahi silinmeyecek izler bırakması gerekmektedir. Cezanın gizli yapılması, iktidarın bu dehşet salma biçiminden mahrum olması anlamına gelecektir. Hükümdar, infazda yalnızca yasanın çiğnenmesinin intikamını alan güç olarak değil, aynı zamanda bu intikamı askıya alabilen, affetme yetkisini de elinde bulunduran güç olarak, suçla kurulabilecek her türlü ilişkiyi kendi bünyesinde topluyordu. Suçlunun af dilemesi ise, ihlal ettiği yasanın geçerli olduğunu ve iktidarın gücünü yaşamını ellerine bıraktığı bir güç olarak kabul etmesi adına oldukça işlevseldir. Suçlunun, herkesin önünde suçunu kabul etmesi ve af dilemesi bazı durumlarda, korkunç işkence sahnelerinden daha etkili olabilmekteydi. Yasanın tereddüde yer bırakmayacak şekilde yeniden kurulmasının yanı sıra, hükümdar (yasa) bağışlama yetkisini kullanarak halkın gözünde daha fazla güç ve saygınlık kazanmaktaydı. Peşi sıra ‘af’ gelmesi bile, suçun kabul edilmesi, çoğu zaman gizli olarak yürütülen soruşturmaların gidişatı için oldukça önem taşımaktaydı. Soruşturmalar suçlanan kişi ve halktan gizleniyor, kararın açıklanmasının ardından infaz gerçekleştiriliyor, böylelikle gerçeği bilme hakkı yalnızca hükümdara ve onu temsil eden yargıçlara ait kabul ediliyordu. İtiraf, tüm bu gizlilik içinde, toplanan kanıtların yanında ek bir kanıt olarak görülüyor, ancak sanığın soruşturma sürecine dahil edilmesi, cezalandırılma hakkını tanımasını sağlaması ve kanıt arama yükünü hafifletmesi –fakat asla sona ermesi değil, çünkü tek başına itiraf yeterli bir kanıt olarak görülüyordu- gibi işlevleri yerine

⁷² Michel Foucault, a.g.y., s. 73.

getiriyordu. Yazılı tüm kanıtlara ek olarak, sanığın kendiliğindenmişçesine suçu sözlü olarak da kabul etmesi gerekliliği işkenceyi sistemin içine yerleştirmiş oluyordu.

“Devre tamamlanmıştır: beden sorgulamadan infaza kadar, suçun gerçekliğini üretmiş ve yeniden üretmiştir. Veya daha doğrusu beden, koskoca bir ayinsel çerçeve ve sınavlar boyunca suçun meydana geldiğini itiraf eden, bu suçu kendinde ve kendi üzerinde yazılı olarak taşıdığını gösteren, cezalandırma işlemine dayanan ve onun etkilerini en görkemli biçimiyle dışa vuran unsuru meydana getirmektedir. Birçok kereler azap çektirilen beden, olayların gerçekliği ile toplanan bilginin gerçekliği, usul eylemleri ile suçlunun söylevi, suç ile caza arasındaki sentezi sağlamaktadır. Bunun sonucu olarak, hükümdarın izleme ve gizlilik gibi müthiş haklarının çevresinde düşünülmüş olan bir ceza ayininin esas parçası olmaktadır.”⁷³

18. yüzyıldan başlayarak azap çektirme törenlerinde azalma başlamıştı, törenler halkın önünde suçun oluşturduğu etkiyi aşan derecelerde şiddet sergiliyor ve halkı bu şiddete karşı duyarsızlaştırıyor, ceza, başka bir suç aracılığı ile gerçekleşiyordu. Meydanlarda kurulan azap sahnelerinin sıklaşması, yasaların ne kadar fazla ihlal ediliyor olduğunu göstermesi bakımından da sakınca üretmeye başlamıştı. Bunların dışında hükümdar ve yargıçlar birer ölüm makinesi şekline bürünmüş, neredeyse suçluyla benzerlikler oluşturmaya başlamıştır. Halkın gözünde acı çektirme sahnelerinin etkisini yitirmeye başlamasıyla birlikte cezalandırma biçimi de farklılaşmıştır. İşkence ve ölüm sahneleri, halkın göremediği yerlere ve zamanlara taşınmış, cezanın kaçınılmaz olması nedeniyle, gözlerden uzak olması halinde de korku salma işlevini sürdürmüştür. Bu yolla birer canıye dönüşen yargıçlar ve infazı uygulayan celladın mahkumla paylaştığı şiddetin görünmez hale gelmesi, caniliğin yalnızca suçluya mahsus olarak ortaya konmasına olanak vermiştir. Foucault, tüm bu dehşet salan azap çektirme töreninin bir boyutuna daha işaret eder; seyir halinde bulunan halk, aynı zamanda suçluyu kurtarabilecek güce de sahiptir. Suçsuzluğuna inanılan bir kişinin, kalabalık tarafından celladın elinden alınması mümkündür. Özellikle, iktidara yönelik bir isyan sonrası yakalanıp idam edilecek kişiler söz konusu olduğunda halkın tepkisi daha açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu defa halkın üzerinde etkili olan, çekilen acıdan dolayı duyulan haz değil, artık ölüm noktasına kadar gelmiş olan bir bedenin isyanının izlenmesinden alınan haz olmaktadır.

“Halkın darağacının dibine yığılmasının nedeni yalnızca mahkumun acılarını seyretmek veya celladın öfkesini tahrik etmek değildir; bu aynı zamanda, artık

⁷³ A.g.y., s. 91.

kaybedecek hiçbir şeyi olmayan kişinin yargıçlara, yasalara, iktidara, dine lanet okumasını duymak içindir.”⁷⁴

Halk, adaletin temsilcisi olan yasaların ve mahkemelerin önünde varlıklarını gösteremediğinden, bu adalet mekanizması içinde kendilerini var edebilecekleri tek yer olarak işkence alanlarını bulabilmekteydi. İşkence törenleri, şiddetin bu denli yoğun bir gösterisi olma özelliğiyle, içerdiği şiddeti tersine çevirme tehlikesini de barındırıyordu. Halk, adil olmadığına inandığı infazlarda, infazı uygulayandan daha büyük bir öfkeye kapıldığından, öfkesi iktidara yönelmeye başlıyordu. Gerçekten suçlu olduğuna inanılan karşısında ki öfke de, aynı oranda ciddi taşkınlıklara yol açabiliyordu. Şiddetin etkisinin aşınması ve doğal olarak yaygınlaşması söz konusuydu. Bu, meydana gösteriyi izleyen halkın, kimi zaman güçlü bir dayanışmaya girmesine, kimi durumlarda da aralarında şiddet olaylarının meydana gelmesine meydana gelmesine neden oluyordu. Bu ciddi anlamda büyük bir siyasal tehlike demektir aynı zamanda. Ceza gösterilerinin halkın üzerindeki korkutma ev ıslah etkisi geçerliliğini yitirme noktasındaydı. Bu nedenlerle 18. yüzyıl ıslahat çalışmalarında, azap çekirme gösterilerinin sona erdirilmesi talebi önemli bir yer tutmaktaydı. İslahat düşünürlerinin karşı çıktıkları bir diğer nokta da, adalet sisteminde baş göstermiş olan kuralsızlık ve düzensizlikti. Yargıçların iktidarın aşırı yetkisiyle, aşırı yetkilendirilmiş olmaları, kararların keyfi olmasına neden olmakta ya suçla kıyaslanamayacak kadar ağır ya da suçu karşılayamayacak kadar hafif olması bir eleştiri konusu oluyordu. Dönemin önemli ıslahat düşünürlerinden biri olan Cesare Beccaria, 1764 yılında adı açıklanmadan yayımlanan eseri ‘Suçlar ve Cezalar Hakkında’ da suçla ceza arasında kesin olarak bir oran bulunması zorunluluğuna değinir.

“Hepimizin ortak yararı, suçların sadece işlenmemesinde değil, işlendikleri zaman topluma verdikleri zararında hiç değilse çok az olmasındadır. Öyleyse insanları suç işlemekten vazgeçiren yaptırımların/cezaların, suçun kamu esenliğine verdiği zararla ve insanları suça iten nedenlerle orantılı ve bu suretle çok daha etkili olmaları zorunludur. Demek, suçlarla cezalar arasında bir oran bulunması gerekir”⁷⁵

Bunun yanı sıra, cezanın artık bir intikam alma biçiminden kurtarılması gerekliliği, suçlu her ne yapmış olursa olsun, ‘insan’ değerlerine zarar verecek şekilde cezalandırılmamasına vurgu yapılmakta; cezaların, bedeni hedef almaktan

⁷⁴ A.g.y., s. 109.

⁷⁵ Cesare Beccaria, a.g.y., s. 45

vazgeçerek daha etkili olacağı ve cezaya uğrama korkusunun zihinlerde daha derin izler bırakacağı ifade edilmekteydi.

“Cezaların amacı, suçlunun kendi yurttaşlarına karşı zarar vermelerini engellemekten ve başkalarının benzer eylemlerde bulunmalarını önlemekten başka bir şey değildir. Bu nedenlerle söz konusu cezaların oranları ve onların uygulanma yöntemleri öyle seçilmelidir ki, bunlar insanların ruhları, zihinleri üzerinde pek çok kalıcı ama suçlunun bedeni üzerinde en az üzücü iz bırakacak biçimde olsunlar.”⁷⁶

Modern cezalandırma yöntemlerinde, belli bir suça karşı, belli bir ceza ilkesi yerleşmekte, arada hiçbir keyfi uygulamaya göre değişmeyecek bir oran kurması zorunlu kabul edilmektedir. Ceza sürecinde, suçun yeniden sahnelenmesi değil (azap çektirmede olduğu gibi), sadece suça gönderme yapmak, iktidar müdahalesini ve önleyiciliğini göstermek söz konusudur. Ceza ‘*dışa vurulan bir ayin değil, engel oluşturan bir işaret*’⁷⁷ olmalıdır. İslahat düşünürleri, cezalandırmayı belli kurallara bağlamayı ve saptanacak ilkelerden asla şaşılması gerektiğini savunmuşlardır. Foucault ‘Hapishanenin Doğuşu’ adlı metninde bu ilkeleri aşağıdaki gibi formüleştirebilir:*

- a) En Az Miktar Kuralı: Ceza ile, suçun sağlayacağı avantajı, onu belli bir miktarda aşan bir dezavantaja dönüştürmek.
- b) Yeterli Ülküsellik Kuralı: Cezalandırmanın acıyı merkeze almaktan vazgeçmesi. Ceza alma düşüncesinin yarattığı/yaratacağı etkinin tasarlanması; zihinlerde bedenle birebir ilişkili olmayan, fakat yine de suçu engelleyici bir acı doğuran tasarımın yerleştirilmesi.
- c) Yan Etkiler Kuralı: Cezanın suçludan çok, henüz suç işlememiş olanlar üzerinde etkili olması gerektiğine vurgu yapan kuraldır. Burada ölüm cezası yerine, ömür boyu kölelik gibi bir cezanın verilebileceği örnek olarak gösterilir. Söz konusu cezanın, suçlu için o an tercih edilebilir olmasına karşın, cezaya tanıklık edenler için ölümden daha korkutucu, caydırıcı olacağı kabul edilir. Cezaya çarpıtılmış olan için ceza, etki gücünü, cezanın varlığını bilen, ancak henüz karşılaşmamış olanla kıyaslandığında yitirmektedir; ceza, suçludan çok toplumu hedef almakta, dolayısıyla suçun gerçekleşmiş olduğu geçmişle değil, tekrar edilmemesi gereken gelecekle ilgili görünmektedir
- d) Tam Olarak Emin Olma Kuralı: Hangi suçların karşılığında, hangi cezaların verileceğinin kesin olarak bilinmesi ve oranın nasıl hesaplanacağına açık

⁷⁶ A.g.y., ss. 69-70

⁷⁷ M. Foucault, a.g.y., s. 153

* Ayrıntılı bilgi için bkz., a.g.y., ss. 153-163

olması kuralıdır. Belirlenen cezanın kesin olarak uygulanması, tüm af olanaklarının ortadan kaldırılması gerekmektedir. Ceza yasaları herkesin bilgisine açık olmalı, her eylemin sonucu hesaplanılabilir hale getirilmeli, hiçbir suç adaletin gözünden kaçmamalıdır. Cezanın etkisinin modern toplumlarda şiddetinden değil, kaçınılmaz olmasından alması beklenir, cezanın yaptırım gücü cezaya uğrama korkusunda saklıdır. *“Suçları önlemenin en etkili yolu, gerçek suçların bağışlandığı bir toprak parçasının yeryüzünde asla bulunmadığına ilişkin inançtır.”*⁷⁸

- e) Harcıalem Gerçek Kuralı: Suçluluğun kesin kanıtlar ortaya çıkana kadar kimseye mal edilemeyeceği kuralıdır. Cezanın bu kanıtlar aracılığıyla meşru kılınmasını ifade eder.
- f) Optimal Nitelik Belirlenmesi Kuralı: Yasanın, tüm yasadışılığı ayrıntılı bir şekilde belirlemiş olması, karşılığını eşit cezalarla hesaplanması gerekmektedir. Fakat aynı suçu işlemiş iki kişi arasındaki toplumsal statü farkları, görünürde tam tersi olmasına karşın, cezalar arasındaki eşitlik ilkesine zarar vermektedir. Varsıl biri içi para cezasına çarptırılma hiçbir caydırıcılığı olmayan bir ceza olacaktır. Bu gibi nedenlerle, cezanın belirlenme aşamasında, suçlunun nitelikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Azap çektirmeyle suçlunun bedenine vurulan damga insanlara korku salarken, modern cezalandırmayla bir söylem oluşturmaya dönüşmüştür: suçla ceza arasındaki bağın her an hatırlatılması, bu yolla suçun önüne cezanın geçirilmesi ve yaşamın tüm alanlarına yayılacak şekilde tasarlanması; cezalandıran somut varlığın yerine (infazı uygulayanda somutlaşan hükümdar gibi), bütün bir kanunlar siteminin, ardındaki ekonomik ve toplumsal pratiğin geçirilmesi; dolayısıyla yasayı koyan ve uygulayan iktidarın gizlenmesi toplumun tüm katmanlarına yayılmasıdır. Ceza yoluyla tüm yasadışı alanları kapsamak, büyük bir disiplin sistemi kurmak modern cezalandırma yöntemlerinin temel belirleyenlerinden biridir.

*“İslahatın, daha en genel formülleştirmelerinden itibarenki asıl amacı, daha eşitlikçi ilkelerden hareketle yeni bir ceza hukuku kurmaktan çok, yeni bir cezalandırma ‘ekonomisi’ kurmak, onun en iyi dağıtımını sağlamak, bunun ne birkaç ayrıcalıklı elde yoğunlaşmamasına, ne de birbirleriyle zıtlaşan merciler arasında aşırı bölünmemesine özen göstermek; bunu her yerde icra edilebilir türdeş akımlar halinde ve toplumsal bünyenin en küçük parçalarına ulaşacak şekilde dağıtmak olmuştur.”*⁷⁹

⁷⁸ Cesare Beccaria, **a.g.y.**, s. 182

⁷⁹ M. Foucault, **a.g.y.**, s. 135

En sıklıkla başvurulan modern cezalandırma yöntemleri zorunlu çalışma, sürgün ve hapsedme olmuştur. 19. yüzyılda önemli miktarda azalmış olan azap çekirme törenleri yüzyılın sonuna doğru neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Böylelikle cezalandırma suçla beraber başlayan zincirin en gizli halkası olma yolunda evrilmeye başlamıştır. Cezanın gizli infaz edilmesi aynı zamanda, suçlunun, zarar verdiği toplumun artık bir parçası olmadığı, toplum dışına itildiği anlamına da gelmektedir. Hapsedmek, mahkumun başkaldırdığı yasaya iradi olarak katılmaması sonucu, zorunlu olarak yasalar çerçevesinde kuşatılmasının bir aracı olmaktadır. Hapsedme, 19. yüzyılda artmaya başlayan sıklığıyla, günümüze kadar en çok başvurulan cezalandırma yöntemi olmuş ve kentlerin içinde ve yakınlarında pek çok hapisane inşa edilmiştir.

Kendini tek bir cezalandırma biçimi olarak gösteren hapsedme farklı suçlar arasında bir benzerlik kurmuş olmakta, cezalandırma bir zaman birimiyle ölçülmektedir. Acı çekirme üzerine kurulu ceza sisteminde zaman, acıyı arttırma işlevi görürken, hapsedmede suçun karşılığı olarak ön görülen süre, özgürlük ve yurttaşlık haklarından mahrum bırakma anlamlarına gelmektedir. Paşukanis, kapalı olarak geçirilecek sürenin, insanın emeğinin zamanla ölçülebilmesiyle yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir. İlk ve Ortaçağlarda da, kapatılma cezasının bulunduğu fakat bunun süre ile ilişkisinin bulunmadığını genellikle ölüme değin sürdüğünü değinir. Ancak, burjuva toplumlarında kullanılan hapsedme yöntemi; *“soyut insan ve zamanla ölçülebilen soyut insan emeği tasarımıyla derinden fakat bilinçsizce bağlıdır.”*⁸⁰ Zaman, bunun yanı sıra bir ıslah/dönüştürme süresi olarak da işlemektedir. Mahkumun, hapisane içindeki tüm zaman ve eylemi kuşatılır. Çalışma, dinsel ayin, sürekli olarak gözetim altında tutulma yaptıkları kötülüğü her an hatırlatma ve ıslah adı altında uzaklaştırma uğraşdır.

Bedenin, üretim gücü olmasının ötesinde bir meta niteliğine ulaştığı kapitalist toplumlarda, suçlu acılar içinde yok edilecek bir nesne olarak değil, suçla zedelediği kamu yararına çalışmak zorunda olan bir nesneye dönüşmüştür. Foucault'un belirttiği gibi, bir yandan cezasının maliyetini öderken diğer yandan, kamusal yaşamda görünerek hapsedmenin gizliliğini bir miktar azaltarak cezanın 'yan etkiler kuralı'nı devreye sokmaktadır.

“(...) suçlu böylece iki kez ödemektedir: sağladığı emek gücüyle ve ürettiği işaretle. Mahkum toplumun kalbinde, meydanlarda veya şehirler arası yollarda

⁸⁰ Evgeni B. Paşukanis, **a.g.y.**, s. 191.

bir kar ve anlam ocağıdır. Herkese göze görünür bir şekilde hizmet etmektedir; ama aynı zamanda herkesin zihnine suç-ceza işaretini sokmaktadır.”⁸¹

Cezaevleri, suçlunun yalnızca kapatıldığı, tehlikesiz hale getirildiği ve toplumdaki uzaklaştırıldığı bir yer değil, aynı zamanda mahkumun dönüştürülmesi üzerine tekniklerin geliştirildiği birer disiplin ve gözetleme merkezleri olarak işlemektedirler. Hapsedilmiş suçlu, basit bir yasa ihlalcisi değil; değiştirilecek bütün bir yaşamıyla kurumsal bir yapı özelliğine kavuşmuştur. Suçlunun ‘ıslah olma’ seyrinin izlenmesi, gerekiyorsa cezasının ağırlaştırılması ya da hafifletilmesi, cezaevi personelinin ahlaki ve teknik olarak bu ıslah etme projesine katılabilecekleri donanıma sahip olması ve mahkumların cezaevinden çıktıktan sonraki yaşamlarının da kontrol altına alınması hapsedme sisteminin birer parçasıdır. Kapalı kalma sürecinin sonunda dışarı çıkan, toplum yaşamına dönen kişi, teorik olarak ıslah edilmiş ve suçunun bedelini ödemiş olmaktadır. Ancak, pratikte böyle olduğunu söylemek oldukça zordur. Mahkum yaşamının geri kalan kısmında da suçun damgasını sicilinde taşır, suçlu-mahkum kimliği onun ayrılmaz bir parçası olmaktadır. Böylelikle suçun bedelini ödetmenin dışında, bir boyun eğdirme ve cezanın dışında kalan alanları da ele geçirme politikasının varlığından söz etmek mümkün olmaktadır. Cezaevlerinin gerçek birer cezalandırma aracı olamayacağı, suçlu için caydırıcı olmaktan uzak ve yeni suçlara zemin hazırlayıcı olduğu yolundaki tüm eleştirilere rağmen, etkili ve sıklıkla kullanılan bir ceza aracı olarak varlığını sürdürüyor olması sağladığı avantajların, cezalandırma adına gerçekleştirmediklerinden fazla olmasından kaynaklanmaktadır. Suçluluğu bir kurum haline getirmekle yasadışı alanını büyük oranda ele geçirmiş olmakta, yasaya tabi olmayı boyun eğdirme ve denetim altına almakla sistematize etmektedir. Hapishanenin en önemli özelliği toplumsal bir disiplin modeli olmasından gelmektedir. Yasanın kapsamadığı basit disiplin kuralları bile, aslında oluşturulmuş büyük bir hapishanenin basamakları olmaktadır. Suçlu çoğu zaman, teoride hapishaneden uzak kalması gereken yapılardan (aile, okul, örgütlenmiş bir iş yaşamı ve toplumsal alan) geçerek suçlu olmaktadır. Hapishane bu kurumlardan biri olarak kendini oluşturur. Suçlu, toplum dışına itilmiş olmakla değil, tüm bir kapsanmışlığıyla hapishane sistemi içinde var olur. Kapalı kapılar, yüksek duvarlar ardında suçlulardan kurulu küçük bir toplum, ‘dışarıdaki’ denetim ve disiplin altına alma halinin en görünür biçimini sunmaktadır. Cezalandırmanın evrelerine bakıldığında, iktidarın olabildiğince damgasını vurduğu bir cezalandırmadan, diğer toplumsal kurumlarla büyük benzerlikler gösteren hapishanene sistemi aracılığıyla suç ve cezada en önemli belirleyen olan iktidarın kendini gizleyebildiği bir cezalandırmaya geçildiği gözlenebilmektedir.

⁸¹ M. Foucault, **a.g.y.**, ss. 174-175.

“(…) cezalandırmanın monarşik hukukta bir hükümdarlık töreni olduğu söylenebilir; (...) Islahatçı hukukçuların projelerinde, cezalandırma bireyleri hukuk özneleri olarak yeniden nitelermeye yönelik bir süreçtir; damgalar değil işaretler, ceza sahnesinin en hızlı bir şekilde dolaşımını ve mümkün en yaygın kabulünü sağlaması gereken şifrelenmiş temsil bütünleri kullanmaktadır. Son olarak da yoğrulmakta olan hapisane kurumu taslağında, cezalandırma bireylerin bastırılmasına ilişkin bir tekniktir; beden –işaretlerin değil- terbiye edilmesi usullerini alışkanlıklar ve tavırlar biçiminde bıraktığı izlerle devreye sokmaktadır; ve ceza yönetimi konusunda kendine özgü bir iktidarın kurulmasını gerektirmektedir. Hükümdar ve gücü, toplumsal bünye, yönetim aygıtı. Damga, işaret, iz. Tören, temsil, uygulama. Yenilen düşman, yeniden nitelenmekte olan hukuk öznesi, dolaysız ıslaha tabi kılınan birey.”⁸²

2.4.Cezalandırmanın Kökenlerindeki ‘İntikam’ (Öç) Duygusu ve Tatminsizliğin Yaratacağı ‘Hınc’ (Ressentiment)

İntikam, bir zarar karşısında duyulan öfkeyle birlikte kişinin bu zararın karşılığını benzer yöntemlerle alması, uğradığı kötülüğü telafi etmesidir. Ceza hukukunun tarihsel ve kültürel kökenlerinde ilkel öç alma duygusu bulunmaktadır. Suçlunun tek bir kişiye ve topluma verdiği zarar, bir eş değeriyle tazmin edilmekte ve adaletin ancak böylelikle sağlanabileceği düşünülmektedir. Öç almanın yanı sıra gelişen tazmin yöntemleri yasada ‘göze göz, dişe diş’ ilkesinin vücut bulmasını zorunlu kılmıştır. Bu sayede, tek telafi yöntemi olmayarak öç alma farklı bir nitelik kazanmış, ceza hukukundaki yasalar yoluyla alternatif bir eş değer olarak hukuksal bir kimliğe bürünmüştür. Toplumsal şiddet olaylarının önüne geçilmesini, yasakoyucunun ve yasakoruyucunun denetimi altına girmesini sağlamak adına intikam, cezalandırma düzeneğinin tek elde toplanmasıyla rasyonel bir boyut kazanmış olmaktadır.

“İntikam tehdidini bertaraf eden, yargı sistemidir. Yargı sistemi intikamı ortadan kaldırmaz; bu sistemin yaptığı şey gerçekte intikamı egemen ve kendi alanında uzmanlaşmış bir makamın icraatına bırakılmış bir misillemeyle sınırlandırmaktır. Yargı makamlarının verdiği hükümler her zaman intikamın **son sözü** olarak verilir.”⁸³

⁸² A.g.y., s. 203.

⁸³ René Girard., **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Necmiye Alpay, Kanat Kitap, İstanbul, Kasım 2003, s. 2

İntikam, bir suçun cezalandırılmasıdır ve suçla (eşdeğerlilik ilkesi nedeniyle) aynı özellikleri taşımaktadır, ancak daha önce gerçekleşmiş eylemin karşılığı olarak kabul edilmesi nedeniyle, tıpkı cezalandırma hakkını elinde bulunduranların varsaydığı gibi, kendisini bir suç olarak kabul etmez. Fakat yasal olmayan intikam alma biçimleri hemen yeni intikamları doğuracağı ve önlenemeyecek bir şiddet dalgasına neden olacağından ‘ilk suçlu’ için olduğu kadar mağdur için de tehlikeli olmaktadır. Yargılama ve yasal cezalandırma/intikam toplumsal intikamı tatmin etme adına büyük bir önem taşımaktadır. Adaletin anlamını bir adaletsizlik karşısındaki düzeltme olarak bulmasından yola çıktığımızda intikam duygusunun adalet fikriyle dolaylımsız bağı ortaya çıkmaktadır. Temelde adil olduğu varsayılan durumun, bir suç aracılığıyla tahrip edilmesi ve intikam duygusunun tetiklediği cezalandırma ile tahribatın giderilmesi bulunmaktadır.

Girard suç ediminden sonra, öyle görünmemesine ve cezalandırma üzerine geliştirilen tüm iyileştirme ıslah politikalarına karşın, asıl ilginin suçluya değil intikamının alınmasını bekleyen mağdura yönelik olduğunu belirtir. Çünkü artık suçlu, üzerinde topladığı nefret duygularının yol açabileceğinden daha fazla zarar verebilecek bir noktada bulunmamaktadır. Fakat intikamı alınmamış bir mağdur gerçek bir tehlikeyi barındırmaya başlar. Böyle bir tehlikenin varlığı kolektif bir intikam hissine dönüşmektedir. Ortada alınmamış bir intikam dolayısıyla büyüyecek bir şiddet potansiyeli oluşmuştur. Günümüzde halen ‘yasal intikam’ sözcüklerinin neredeyse hiç telaffuz edilmemesine rağmen, bir suçluya gösterilen ilgi ceza kararının açıklandığı anda çok büyük oranda son bulmaktadır. Buradaki ilgi intikamın alınıp alınmadığına yönelik ilgi olmaktadır asıl olarak; dikkatleri çeken suçun bir eş değeriyle tazmin edilip edilmediğidir.

İntikam, kayba uğratılmış kişinin gücünün, kayba neden olanın sahip olduğu güce yakın bir nitelik taşıması yoluyla gerçekleşebilir. Uğranılan haksızlık karşısında öfkeye kapılıp anlık bir tepki vermek intikamla özdeş kabul edilmemekte, bu yalnızca yenmek ve yenilmek doğrultusundaki sonuçlardan bağımsız bir öfke patlaması olarak kabul edilmektedir. ‘*İntikam, soğuk yenen bir yemektir*’ sözünde olduğu gibi suç olan eylemle, cezası arasında bir zaman geçmesini ve eylemin eş değerinin tam olarak bulunup uygulanmasını gerektirir. Eğer kişi intikamını alabileceği güçten yoksun ise bu ‘hınç’ a (ressentiment) yol açmaktadır.

Fransızca bir sözcük olan ‘ressentiment’ farklı dillerde tam olarak karşılığı kurulamaması nedeniyle Nietzsche tarafından da bu haliyle kullanılmış, Almanca

karşılığı ‘groll’ olan ressentiment, dilimize ‘hınç’ sözcüğüyle aktarılmıştır.* Nietzsche, Hıristiyan ahlakında bulunan ‘yüzüne bir tokat atıldığında öteki yanağını uzat’ anlayışının intikam almama duygusunu geliştiren ve temelde zayıflığa dayanan (intikam alamama) bir ahlak anlayışı olduğunu belirtir. Zayıflığın erdem sayılması, gücün yetmemesinin sabır gibi olumlu bir içeriğe çevrildiğini ve yeni bir ahlak oluşturduğunu belirtir. İntikam hissi oluşturan değerler, olumsuz duyguların bastırılmasıyla birlikte olumsuzlanmaya başlanır. Bu değerlerle baş edemeyen kişi, değerlerin kendisinden vazgeçer, tüm değer sistemini değiştirerek, içinde yükselen öfke ile baş etmeye çalışır. Nietzsche, Hıristiyan ahlakının ve kölelik ahlakının temelini bu bağlamdan yola çıkarak ‘hınç’ kavramına bağlamaktadır.

*“Ahlakta kölelerin başkaldırısı, **ressentiment**’ın yaratıcı hale gelip değerler doğurmasıyla başlıyor: Gerçek tepkisi, eylemi olmayan, kendilerini hayali bir intikamla avutan bir varlığın **ressentiment**’ı bu. Her soylu ahlak, muzaffer bir edayla kendini olumlamaktan doğarken, köle ahlakı ta baştan ‘dışarı’da olan ‘farklı’, ‘kendi olmayan’ her şeyi yadsır: Bu yadsıma, onun yaratıcı eylemidir. Bu değer koyan bakışın tersine dönmesi –kendisinin değil, dışarının bu zorunlu belirlemesi- **ressentiment**’ın tipik özelliğidir: Var olması için köle ahlakı her zaman hasmane bir dış dünyaya muhtaçtır. Fizyolojik açıdan bakıldığında, bu ahlak eylem için bir dış uyarıcıya muhtaçtır; onun eylemi temelde bir tepkidir.”⁸⁴*

Hınç, bir öfke anında gösterilen ani bir tepkiden oldukça farklı bir duygu durumudur. Bir haksızlığa ya da kötü muameleye uğramış bir kişinin yaşanan olayın hemen sonrasında tepkisini göstermemesi, daha iyi ve etkileyici bir tepkinin verilebileceği ana kadar ertelenmesidir. Bu anlamda bir intikam arzusunu da içinde taşır. Bu, olay anında verilecek tepkinin başarısızlıkla sonuçlanma olasılığının yarattığı eziklik durumudur. Hınç, o an yaşanan eziklik duygusu sonrasında gelişebilen bir tepkidir, dolayısıyla bir güç yokluğuna işaret etmekle birlikte ani bir duygu durumu olmadığı da görülmektedir. Hıncın oluşumundaki en önemli kaynak bu intikam arzusudur. Ancak ne intikam ne de kin, haset, kıskançlık ve kara çalma hınç değildir. Kökenlerinde bu duyguların karşılık bulmasına rağmen, başlı başına hınç salt bu kavramlarla karşılanamaz. Eğer ‘ahlaki bir kendine hakim olma durumu’ (ki bunun temelinde de ‘hınç’ın varlığına işaret etmişti Nietzsche) söz konusu ise, intikam önlenebilir ya da tam tersi durumda dizginleme gerçekleşmez ve intikam alınır. Eyleme geçmemenin ardında bir iktidarsızlık durumu söz konusu ise, ancak bu durumda hınçtan bahsedilebilir. Hınç intikam arzusu, hasetlik, öfke gibi duyguların

* Ayrıntılı bilgi için bkz. Max Scheler, **Hınç-Ressentiment**, Çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Yayınları, İstanbul, Şubat 2004.

⁸⁴ Nietzsche’den Aktaran Max Scheler, **a.g.y.**, s. 6.

çok güçlü olması, ancak eyleme geçildiğinde başarısız olunacağıın bilinmesinin verdiği bir bastırmayla oluşabilir. “(...) intikam, nefret, haset ve bunların etkileri iktidarsızlık ile birleştiğinde özellikle şiddetli bir gerilim doğar. Bu gerilimin etkisi altında, söz konusu duygu durumları ressentiment biçimine bürünür. Ama bunlar boşaltıldıklarında aynı şey olmaz.”⁸⁵ Bastırdığı duygular tüm kişiliğini ve deneyimlerini etkisi altına alır ve içinde sürekli olarak büyür ve öznesinin kendisini yok etmesine neden olabilir.

Hınç, bir intikam arzusunun bastırılması sonucu, belli bir süre sonra, bu arzunun nedeni olan nesne ile ilişkisini kaybeder. Başlangıçta o nesneyi çağrıştıran her durum ve kimse intikam arzusunu körüklemek için yeterli olurken, zamanla nedensizmiş gibi görünen bir nefrete dönüşür, hınç her yana yayılır. Kıskançlık duygusundan da arzu nesnesinin belirsizliği ve nesnenin ele geçirilmesiyle yok olması arasında bir ilişki bulunmaması ile ayrılır. Kontrolsüz bir şekilde öfkesini yönelttiği şeyi yok etmeye uğraşır. Bu her zaman yoksunluğunun nedeni olmak durumunda değildir.

Şiddetli bir şekilde bastırılan duygular, kimi zaman kişinin kendisine kimi zamanda asıl nesne ya da durumla ilgisizmiş gibi görünenlere zarar verecek şekilde kişinin iç dünyasında büyür ve mutlak surette fırsatını bulduğunda dışa vurulur.

*“Doyurulmamış şiddet her zaman bir yedek kurban arıyor, sonunda buluyor da. Öfkesini uyandırmış olan yaratığın yerine, birden, zayıf ve el altında olmak dışında öfkelenenin şimşeklerini üstüne çekecek hiçbir özelliği olmayan birini koyuyor.”*⁸⁶

Hınç, intikam arzusunun doyurulamamasıyla birlikte diğer insanların değerinin düşürülmesi durumunu da beraberinde getirir. Bu yaşanan gerilimin düşürülmesinin bir yoludur. İntikam duygusunun gelişebilmesi için, içinde bulunulan durumun kabullenilememesi gerekmektedir. Kişi olduğundan daha güçlü ve daha iyi bir konumda olması gerektiğini tasavvur etmelidir ki, karşılaşılan durum karşısında gerçek bir güç yoksunluğu oluşabilsin.

Nietzsche’den devralınan, Freud ve Lacan aracılığıyla psikanalitik analiz yöntemlerinde kullanılan, günümüz analistlerinden Slavoj Žižek’in ve edebiyata, antropolojiyle yaklaşan René Girard’ın ele aldığı bu kavram, daha çok kitlenin gazabına yönelik sessiz bir öfkenin farklı bir zaman diliminde ve yüzeydeki nedenler incelendiğinde farklı nedenselliklere dayalı gibi görünse de, bilinçdışı anlamında

⁸⁵ Max Scheler, **a.g.y.**, s. 28.

⁸⁶ René Girard, **a.g.y.**, s. 3.

kökenindeki nedenin bir 'eksiklik' ya da 'yoksunluktan'tan kaynaklandığına işaret eder. Durum böyle olduğunda, genelden özele (ya da tersini izleyen süreç takip edildiğinde) kavramın hem toplumsal hem bireysel ilişki/iletişim biçimlerine de rahatlıkla uyarlanabileceği görülür. Konuyla ilgili basit bir örnek vermek gerekirse; Milan Kundera'nın 'Gülünesi Aşklar' adlı romanındaki bir durum ressentiment'ı belki de en yalın haliyle, ikili ilişki düzleminde algılayabilmeyi kolaylaştırır. 'Gülünesi Aşklar'da; flört etmeye başlayan kadın ve erkek bir gün plaja giderler. Denize girerler. Kadın çok iyi yüzme bildiği için açılır. Erkek yüzme bilmediği için kıyıda kalır ve onu izler. Aylar sonra (ilişki devam etmektedir) erkek kadına nedensiz yere bir tokat atar. Bu dışavurum tipik bir hınç örneğidir. Verdiğimiz örnek Scheler'in hınç için yaptığı tanımlamayla büyük bir benzerlik göstermektedir.

*“‘hınç’ zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmış bir gazap duygusudur. **Ressentiment** sonunda nefret ya da başka düşmanca duygulanımların tekrar tekrar yaşanması yoluyla şekillenir. O kendi başına düşmanca bir niyet taşımaz ama çok sayıda böylesi niyeti besler.”⁸⁷*

Hınç benzer şekilde güç yoksunluğu içinde bulunan ve bu duyguyu farklı dışavurumlarla yaşayan kişiler arasında bir ortaklık kurar. 'Hınç'ı yaşayan kişi bu zihinsel durum içinde yalnız kalmak istemez. Bununla birlikte hınç, yalnızca ortaya çıkışı sonrasında yayılabilen değil, toplumsal olarak da ortaya çıkabilecek bir durumdur. Özellikle her an daha güçlü olabilme beklentisinin diri tutulduğu kapitalist bir toplumda 'hınç'ın oluşması, beklenen ve arzulanan gücün hiçbir zaman gerçek anlamda elde edilemeyecek olmasıyla ilişkilidir. Yasaların, medyanın, alışveriş reyonlarının (kimsenin oralarda dolaşması, sergilenenleri izlemesi yasak değildir) karşısında eşit oldukları yanılsaması yaratılan kişiler, pratikte yaşadıkları ile bu eşitlik arasında bağlantı kuramadıklarında 'hınç'ın oluşması için oldukça uygun bir durumla karşılaşmış olurlar. Haklar bağlamında düşünüldüğünde, yaşam, eğitim, sağlık vb. haklar toplumdaki tüm sınıflara eşit olarak tanınmış olarak görülmektedir. Yasalar herkese kağıt üzerinde eşit mesafede durmaktadır. Fakat, sözü edilen haklara ulaşmak toplumsal statü ve sınıf koşullarıyla bağlantılı olarak imkansızlaşabilmektedir. Burada mesele, bir kast sisteminde olduğu gibi, bu sınıfların birbirinden haklar düzeyinde ayrılmamış olmasının, çelişkiyi daha da arttırmasıdır. Sürekli olarak yaratılan 'yapabilirsin' umudu maddi koşulların olanaksızlığıyla bir araya geldiğinde hınç engellenemeyecek zihinsel bir durum olacaktır.

⁸⁷ Max Scheler, a.g.y., s. 3.

*“Toplumsal **ressentiment**, en azından, yalnızca politik değil sosyal de olan ve mülkiyet eşitliğini gözetemeyen bir demokraside cılız kalacaktır. Ama aynı şey Hindistan’daki gibi bir kast toplumu ya da sınıfların kesin çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir toplum için geçerli olacaktır- ve öyle de **olmuştur**. Dolayısıyla, bizimki gibi, açıkça tanınan, yaklaşık olarak (politik ya da diğer) eşit hakların ya da biçimsel toplumsal eşitliğin, iktidar ve servet dağılımındaki ve derin olgusal farklılıklarla yan yana olduğu bir toplum **ressentiment** için en uygun zemindir.”⁸⁸*

Bu noktada ‘hınç’ın tipik özelliklerinden biri olan nesnesiyle ilişkisini kaybetmesi büyük önem taşımaktadır. Toplumsal adaletsizlik ve haksızlık bilhassa nedenlerinin ve kendisini zorunlu olarak doğuran üretim ilişkilerinin kavranamaması, nesnesini kaybetmesi durumunda ‘hınç’ın birebir tezahürünü verecektir. Hınç, taşıyıcısını nesnesini kaybetmiş olmak ve derin bir tatminsizliğin içine itmeye kadar götürülecektir.

Modern toplumlarda hınç ve intikamın kontrol altına alınması, dengelenmesi görevini, hukukun en önemli ayaklarından biri olan cezalandırma sistemi yerine getirmektedir.

⁸⁸ A.g.y., s. 11.

İKİNCİ BÖLÜM:

1.SUÇ ve CEZA KAVRAMLARININ SİNEMADA ELE ALINIŞ BİÇİMİ

1.1. Suç Filmlerinin Yazınsal Kökeni

Modern toplumlar olarak adlandırılan Batı toplumları, son dört yüzyıllık zaman dilimi içerisinde kendilerini oluştururlarken, suçu, cezayı, adalet kavramını bireyden yola çıkarak tartıştıklarında ortaya nasıl etik mefhumunu sürüyorlar ise, bir anlamda bunun diğer yanında da estetik yer alır. Denilebilir ki, eğer etik aklın yasası ise, estetik olan da duyguların yasasıdır. En temel noktada Kant'ın çalışmaları sözünü etmiş olduğumuz bu durumun altını çizmektedirler. Yaklaşımın kökeninde, sanatsal olguları açıklamaktan çok, yasanın katı buyruğu altında özneye bir yer bulma girişimi olduğu öne sürülebilir. Yeni kurulmakta olan bir uygarlığın temel çelişkilerini çözme çabası ile oluşturulan bu teori, sonuçları itibarı ile, çözümden çok sorunun bir parçası gibi görünmektedir.

Hala Kant'ın temel teorik yaklaşımından hareket edecek olursak, esas sorunsal özgürlük sorunsalıdır. Yasaya boyun eğmek bile özgür bir seçimin ürünüdür ve modern bireysel öznenin ayırt edici özelliğidir. Öznenin söz konusu özgürlüğü ise kuşkusuz kapitalist toplum içerisinde çıkmaktadır. Ve böyle bir toplumda özgürlüğün tartışılmaz sınırları vardır. Bunların en temeli tartışılmaz bir biçimde özel mülkiyetin bizzat kendisidir. Özel mülkiyet ve meta fetişizmi ile damgalanmış bir toplum içerisinde bireysel öznenin özerkliğinin ve özgürlüğünün biricik teminatını ise, en azından Kant'a göre, estetik olan oluşturacaktır. Bu durumu Kant'tan çok, modern, kapitalist toplumların kendi içsel çıkmazı, çelişkisi olarak görmek daha mümkündür. Bireysel öznenin özgürlüğü sınırlandırılmalıdır, daha sonra oluşacak olan teklici toplumda tümünden yok edilmek üzere.

Özneye getirilen bu sınırlamanın gerekliliği, estetik teorisinin üçlü yapısı içerisinde bulunabilir: yüce ve güzel kavramları ile birlikte, daha az bilinen canavarca kavramı çerçevesinde. Canavarca mefhumu yücenin bir görünümü olarak değerlendirilebileceği gibi, bunun ötesine, öznenin özgürlüğünün sınırlarının ötesine işaret eder. *“Kant'ın tasavvur ettiği şekliyle Canavarca, (acımasız bir üveyanneye dönüşen doğanın kaotik yığılmasından şeytani kötülüğe dek) büriüdüğü o muhtelif kisveleriyle,...Varlık'ın yeni bir tarihsel şekil altında şiddetle dayatılışının, buna tamamen karşıt olan bir öte-yüzüdüdür, ezcümlle Kant için Canavarca, Dünyanın-Açığa-Çıkışı'nı askıya alan jestin ta kendisidir. Temelinde bastırılmış olan içeriğini,*

henüz herhangi bir Yasa ile bağı olmayan bir kendiliğindenliğin Canavarcalığı, Freudçu terimlerle ‘ölüm dürtüsü’ oluşturduğu sürece, etik Yasa boştur/ yücedir.”⁸⁹

Bu bağlamda canavarcanın iki olası varyantına ulaşabilmek mümkündür. Birincisi burjuva toplumu ve onun Yasasının öteki yüzünü oluşturan proletarya ile bunun edebi muadili olarak değerlendirilebilecek olan, Mary Shelley tarafından 1818 yılında kaleme alınan Frankenstein’dır.⁹⁰ Proletarya, o cisimsiz kütlesi ile, burjuva uygarlığı için hem tedirgin edici bir ‘heyula’, hem de kurucu bir öğedir. Kentlerin etrafını saran, korkutucu bir güçtür. Artık hem estetiğin, hem de toplumsal bölünmüşlük ve eşitsizliğin göstergeleri, geçmişte olduğu gibi akıldan ya da ruhtan değil bizzat bedeninin kendisinden türetilmektedir. Frankenstein, bedensel görünümü ile bunun başlangıç noktalarından birisi olarak kabul edilebilir.

*“Proletarya gibi canavara da bir isim ve bireysellik reva görülmez. O Frankenstein’in canavarıdır; bütünüyle yaratıcısına aittir (“Ford İşçisi” demek de benzer bir şey). Tıpkı proletarya gibi o da **kolektif** ve **yapma** bir yaratıktır. Doğada bulunmaz, insan elinin eseridir. Yaratıcı bir mucit-bilimci olan Frankenstein ile daha çok düşüncelerini derinleştirmeyi seven kaşif-bilimci Walton arasında açık bir çatışma vardır... Canavarın bedeninde yeniden bir araya getirilip hayata döndürülen şey, feodal ilişkilerin çözülmesiyle suç, yoksulluğa ve ölüme sürüklenenlerin, yani “yoksulların” vücutlarının parçalarıdır... Frankenstein ile canavar arasında ikircikli, diyalektik bir ilişki vardır – Marx’ın sermaye ile ücretli emek arasında gördüğü ilişkinin aynısıdır bu.”⁹¹*

Buradaki temel sorun şudur; burjuva uygarlığı içerisinde pek çok özgürlük biçimi ortaya konulabilir, ancak bunlardan en temel olanı, proletaryanın kendi emeğini piyasada özgürce* satabilecek olması, yani özgürlüğünden vazgeçişidir. Kendisini akıl üzerinden kuran, evrensellik iddiasındaki toplumun diğer yüzü ancak bu biçimde kurulabilir. Proletarya (ya da canavar) varlığı ile suç işlemektedir adeta.

Söz konusu romanın diğer bir özelliği ise, kendisini geçmiş korku-gerilim edebiyatından ayıran anlatı özellikleridir. Şoklar üzerinden değil de, dedektif ve suç edebiyatında olduğu gibi, yavaş yavaş ortaya çıkıp, sürecin aklileştirilmesidir. Canavar, okuyucusunun gözleri önünde, ‘bilimsel’ yöntemler ışığında inşa edilir.

⁸⁹ Slavoj Zizek, **Gıdıklanan Özne**, Çev. Şamil Can, Epos Yayınları, Ankara, 2003, s. 68.

⁹⁰ Bu konuda bkz. Franco Moretti, **Korkunun Diyalektiği-Mucizevi Göstergeler**, Çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 105.

⁹¹ Franco Moretti, **a.g.y.**, s. 108.

* Proletaryanın emeğini *özgürce* (aslında vazgeçisi) satabilmesi, sözleşmede burjuvazi ile birlikte taraf olarak yer alması, hukuksal biçiminin ideolojik niteliğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Deyim yerindeyse, Frankenstein canavarını bir dedektifin ipuçlarını birleştirmesi gibi birleştirir.

Canavarın gerçekten korkutucu bir özelliği varsa bu onun insanileşme talebidir. Kendisini yaratana benzemek, evlenmek istemektedir. Böyle bir talep, bütün toplumsal sistemi değiştirmeye yöneliktir. Eğer toplum yatıştırılacak ise canavar da yaratıcısı da yok edilmelidir. Romanın son kertede yaptığı da budur. Endişeleri yatıştırmak ve okuyucusunu buna ikna etmek için, anlatı geçmiş zaman kipinde geçer. Henüz suçun daha çok bedene yönelik olduğu bir çağda, mülkiyete yönelik saldırı ortaya çıkmadan bastırılır.

Bununla birlikte öyküden (story) kovulan tarihte (history) geri döner. 18. yüzyılda kapitalizmin tarihi geri döndürülemez bir biçimde başlamıştır. Kentlerde artan nüfus, mülksüzleşme, toplumsal sınıflaşmanın değişen çehresi ile birlikte suçun ve buna bağlı olarak da adalet ile hukuk kavramlarının bağlamı değişir. *“18. yy`ın sonundan itibaren mülkiyete karşı işlenen suçlar artmış, cinayet, yaralama gibi suçlar öncesine oranla azalmıştır. Suçun yoğunluğu, biçimi ve örgütlenmesi değişmektedir. Suçlar genellikle anlık öfkelerin ve bir intikam dürtüsünün sonucu olarak değil, planlanarak ve kurnazca işlenmektedir.”*⁹²

Böylelikle, kapitalist örgütlenmenin, yabancılaşmanın ya da şeyleşmenin şafağında nasıl etik ve estetik ortaya çıktıysa; bunun tamamen oturduğu 19. yüzyılda da suç edebiyatı meydana gelir. Bu dönemde, Balzac gibi yazarlardan da bildiğimiz üzere, finansa bağlı sahtekarlıklarda da büyük bir yükseliş vardır. Suçun kompleksleşen bu yeni doğası, suçlu ile mağdur arasındaki katı zıtlığın yumuşaması ile birlikte suç olgusu da kati tanımını yitirmiş, bir sorunsal haline dönüşmüştür. *“Böylece ilk dedektif romanlarının gerçek konusu suç veya cinayet değil muammadır. Sorun analitiktir, toplumsal veya adli değil...dedektif romanının klasik biçimi, ilkin Poe ve Conan Doyle tarafından yaratılan yedi aşamalı bir sıradan oluşur: Problem, İlk Çözüm, Düşüm, Karışıklık Dönemi, İlk Pırlı, Çözüm ve Açıklama.”*⁹³

Suçlu ile zekasını çarpıştıran dedektif, en sonunda hem hikayenin diğer karakterlerinin, hem de okuyucunun anlayabileceği bir biçimde öyküyü tekrardan düzenler. Anlamsız görünen izler, farklı bir bakış altında anlamlarına kavuşurlar. Bu özellikten dolayı dedektif ve suçlu, diğer herkesten farklıdır, bireysellikle damgalanmışlardır. Bütün sahneyi, ortalığa yanlış bir takım ipuçları serpiştirerek

⁹² Michel Foucault, **a.g.y.**, s. 135.

⁹³ Ernest Mandel, **Hoş Cinayet**, Çev. N. Saraçoğlu, Yazın Yayıncılık, İstanbul, 2. Baskı 1996, s. 35.

suçlu düzenler, dedektif ise, bütün toplumun temsilcisi gibi görünen yardımcısı aracılığı ile (herhalde en önemlisi doktor Watson'dır) olayı çözer. Çözüm, yardımcının yanlış çözümü sayesinde gerçekleşir.

Dedektif romanının doğuş yılları 19. yüzyıl sonudur. 18. yüzyılda suçla ilişkili görülen yazın, kendini daha çok suçlunun ilanı ve infaz anı üzerine oluşturmaktaydı. Suçlu, dedektif romanlarında sahip olduğu zekadan yoksundu ve yalnızca cezasına dayanma gücüyle doğru orantılı olarak varlığını anlam kazanıyordu.

Doyle, *Sherlock Holmes'in Maceraları'nı* 1892'de yazar. Böylelikle suç hikayeleri, serbest kapitalizmin sonu, tekelci kapitalizmin başlangıç evresine denk düşer. Demek ki, tekellerin bireyselliğe son verdiği bir çağın ürünüdür. Bu sebeple, suçlu ile dedektifin ayrıksı yapıları önem kazanır. Onlar ortalamanın dışında tiplerdir.⁹⁴ Kamusalığın ve burjuva kültürünün ortadan silinmeye yüz tuttuğu dönemin kalıntıları gibi iş görürler. "*Dedektif anlatısının amacı en başa dönmektir. Anlatı, bireyin yaşamayı değil, ölmesi sayesinde başlayabilir.*"⁹⁵

Klasik dedektif hikayelerinde suçun nedeni, çoğu kez paradır. Üretim sürecindeki değil ama dolaşım sürecindeki para. Bu sebeple dedektif anlatıları ve onlardaki suç örgüsü ile suçlu kesilen ceza, dolaylı olarak değil fakat doğrudan sermaye ile bağlantılıdır. Son kertede sermayenin işleyiş yasaları güvence altına alınmalı, her şey normale dönmeli ve düzen sağlanmalıdır. Zaten dedektifin en sonunda karmaşık öyküyü düzenli bir biçime sokması, bu mantığın bir iz düşümüdür. Dedektif hikayelerindeki suçlunun konumu hakkında Moretti şunları yazmaktadır:

"...Suçlu, genelde iki ana sosyolojik tipten biri olur: **asilzade** ya da **türedi**. Asilzade servetinin giderek erimesine dur demek, yani tarihin **doğal** akışına karşı koymak ister. Dedektifin müdahalesi ise ekonominin kendi mantığını izlemesini ve feodal keyfiliğin hortlaması gibi görünen bu durum tarafından sekteye uğratılmamasını sağlamaya yöneliktir. Türedi ise toplumda çabucak yükselmek ister. İlkel birikimin hayaleti onunla cisim kazanır: hırsızlık, hatta cinayet olarak sermaye. Dedektif onu yakalayıp beğenisi gelişmemiş okurlara acı veren bir hatırayı, on dokuzuncu yüzyıl 'yasallığın' ilk günahını silmiş olur. Bu dünyanın geleceği olmadığı gibi, geçmişteki irinli kökleri de yok edilmelidir."⁹⁶

⁹⁴ Franco Moretti, "*Masumiyet norma uygunluktur, bireysellik ise suç*" diye yazmaktadır. "İpuçları", **Mucizevi Göstergeler** içinde, s. 166.

⁹⁵ A.g.y., s. 168.

⁹⁶ A.g.y., s. 171.

Ancak, kapitalizmin gelişim şartları, Holmes'un dünyasının da bir geleceği olmadığını gösterecektir. Conan Doyle'dan Agatha Christie'ye geçerken dedektif anlatısının mekanında ve tiplerinde büyük bir kayma yaşanır: Londra'nın karanlık caddelerinden sayfiye yerlerinin güneşli mekanlarına ve polis memurlarından burjuva-aristokrat bir toplumsal tabakaya. İngiltere için düşünüldüğünde, 19. yüzyılın atılğan burjuvaları, yerlerini, kendilerini sabitlemiş atıl seçkinlere bırakır. Büyük Britanya İmparatorluğu 1900'lerin başında, nerede ise tamamı sömürgeleştirilmiş olan dünyadan en büyük payı almaktadır. Burada, Immanuel Wallerstein'in "burjuvazinin aristokratlaşması" dediği eğilimle karşılaşıyoruz.⁹⁷

Wallerstein'in yaklaşımına göre, burjuvazinin serbest rekabetin riskli doğasından ise, tekelciliğin getireceği, daha güvenli bir rantıye ekonomisine doğru bir eğilimi vardır. Ama sistemin işleyiş biçimi, sınıf mücadelesi gibi unsurlar bu eğilimi frenlemektedir. 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı tüm bunlara bir nokta koyar. Dağılan İngiliz İmparatorluğuna paralel bir biçimde, suç edebiyatı da bir kez daha yön ve mekan değiştirir. İki dünya savaşı arasındaki dönemde, ABD bu yeni eğilimin merkezi olmuştur.

Amerika'nın merkez olmasıyla klasik dedektif hikayelerindeki suçun bireysel doğası yerini gittikçe daha örgütlü bir suç anlayışına bırakır. Gangsterlerin, çetelerin, organize suç örgütlerinin gündelik hayatı kaplaması, elbetteki suç edebiyatında da filmlerde de etkili olacaktır. 1920'ler boyunca mafyanın artan ağırlığı, suçun gündelik bir rutin haline gelmesi, artan toplumsal güvensizlik, ekonomik bunalım ve Büyük Buhran sonucunda *Hard Boiled* diye anılan polisiye tür ortaya çıktı. Bunun en önemli iki yazarı Dashiell Hammett ile Raymond Chandler oldular.

Dedektif artık bir 'aristokrat' ya da 'türedi' ile değil, örgütlü suçla uğraşmaktadır. Artık kendine güvenen, analitik akıl sahibi, mükemmel bir gözlemci yerini, sinik ve kırılğan bir karaktere bırakmıştır. Bu yeni dedektif türü sert görünümünün altında fazlası ile duygusaldır. Yerel düzeydeki yolsuzluklarla uğraşan dedektifin talebi, düzenin yeniden tesis edilmesi yönündedir, yoksa düzenin değişmesi değil. Klasik dedektif, olayları bir görev etiği ile çözer, hiçbir vicdani muhasebe yoktur. Oysa bu yeni, sert dedektif için olayın çözümü gittikçe vicdani, ahlaki bir hal alır.

Suç bireysellikten arınmış örgütlü bir yeraltı faaliyeti haline gelmiştir. 2. Dünya Savaşının ardından ise suçun doğası bir kez daha değişecektir. Artık odakta büyük şirketler vardır. Rüşvet, yolsuzluk, tehdit ve hatta gerekirse cinayete kadar varan

⁹⁷ Bkz. Immanuel Wallerstein & Etienne Balibar , **İrk, Ulus, Sınıf**, Çev. Nazlı Ökten, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 2003. ss. 171-179

şirket suçları, devlet organları ile beraber yürütülmeye başlanır. Organize suçun kapsamı, Hard Boiled geleneğinde olduğu gibi, yanlış bilinç ile yerel yönetimlere bağlanamayacak kadar büyür. Buna paralel olarak kurulan özel hukuk firmaları işin hukuki boyutlarını düzenlemeye başlar. Söz konusu durum, kuşkusuz polisiye roman için verimli bir alandı, ama türsel kalıpların doğası gereği, sorun sistem sorunundan ziyade tek tek şirketlerin sorunu biçiminde değerlendirilmiştir.

“Görüyoruz ki, polisiye romanın evrimi, gerçekten de tıpkı bir ayna gibi, burjuva ideolojisinin, burjuva toplumundaki toplumsal ilişkilerin ve belki de bizzat kapitalist üretim tarzının evrimini yansıtmaktadır... Johannes Gross da kayda değer bir biçimde, dedektif romanıyla burjuva toplumunun birbirine bu karşılık düşüşünü görmüş ve bunun tarih içindeki yerini belirlemeye çalışmıştır:

‘Feodal dönemde, dedektif romanı yazılamazdı; çünkü bu roman türü, rasyonel bir hukuk sistemini gerektirir.

(...)Klasik polisiye romanın dedektifi, dış müdahaleden uzak, kendi işlerini kendi başına yola koyabilen bir toplumun ifadesidir. Şu anda klasik olarak nitelenen kitapların hiç birinde, dedektif, suçun işlendiği toplumsal grup –toplumun en yüksek tabakaları- dışında bir toplumsal gruptan değildir.(...)Ve burjuva kurumlarının çözülmesi ve terk edilmesi hakkındaki her yeni haber bülteni polisiye roman için de yeni bir dipnottur.”⁹⁸

Üretim ve iktidar ilişkilerinin biçimlendirdiği ve bu yolla sürdürülmeye çalışıldığı hukuksal biçim, suçun merkezde rol aldığı edebi anlayışı da aynı doğrultuda biçimlendirmiş bulunmaktadır. Sinema, suç odaklı filmlerde büyük oranda beslendiği söz konusu edebi türden böyle bir miras devralmıştır.

⁹⁸ Ernest Mandel, a.g.y., s. 159.

1.2. Dramatik Bir Unsur Olarak Karakterin Eyleminde ‘Suç Olgusu’

Tiyatro oyunları, romanlar, operalar ve de sinema bize birer öykü anlatırlar. Kuşkusuz bu aşırı bir genellemedir ve bunlar içinde belirli bir öyküyü anlatmayan çok sayıda örnek bulunabilir. Ancak bizim burada üzerinde durduğumuz yapı, öykü anlatmak üzerine kurulu olan dramatik yapıdır. Deneysel çalışmalar ya da avant-garde yapıtlar farklı bir düzlem içerisinde değerlendirilebilir. Öykü anlatımı, biçimsel yapısında çeşitli farklılıklar gözüke de, bütün kültürlerde, insanlık tarihi boyunca var olan bir olgudur. Burada bizim için önemli olan, bu tür bir evrensellikten ziyade, anlatılan öykülerin, hemen her zaman *suç, ceza, adalet, ahlak* gibi temel kategorilere gönderme yapıyor olması ve toplumun bu yöndeki taleplerine geçici bir tatmin sağlamasıdır. Bu yüzden, mimesis, katharsis, özdeşleşme gibi kavramlar buradan yola çıkılarak da tekrardan düşünülebilir.

Dramayı oluşturan kurucu unsur temel bir çatışmanın varlığıdır. Bu çatışma ikili bir karşıtlık üzerine kurulu olabileceği gibi (iyi ve kötünün çatışması) diyalektik bir çatışma üzerine de (adaletsizlik/adalet, sınıflı toplum/sınıfsız toplum gibi) kurulabilir. Onun kuruluş biçimi, oluşturduğu anlamı kökten değiştirir. Dramatik olan, çatışmaları (ki bunlar her zaman toplumsal çatışmalardır) yansıtma prensibinden hareketle oluşturmaktadır. Toplumsal bir durumu, kendi bakış açısı ve ideolojisi ile yeniden oluşturur, temsil eder. Tüm bu temsil sürecinin ve çatışmaların işleyebilmesi için, minimum düzeyde de olsa bir eyleme ihtiyaç duyar. Bu sebeple, dramatik anlatı formunun merkezinde, çatışmaları ortaya çıkartacak eylemi/edimi sergileyecek, gerçekleştirecek olan karakter yer alır. Burada karakter, belli bir özgül durumda seçim yapmak durumunda kalır ve verdiği karar yaşamını geri dönülmez bir biçimde etkiler. Bunun için *Oedipus*'un verdiği kararın hayatını nasıl radikal bir biçimde değiştirmiş olduğunu düşünmek yeter. Elbette tüm karakterlerin kararlarının *Oedipus* örneğinde olduğu gibi radikal sonuçlar doğurması beklenemez.

Karakter hem toplumsal anlamda, hem de kendi içinde bütünlüklü bir görünüm arz etmez. En önemli roman kahramanlarından biri olan, Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah* romanındaki *Julien Sorel* kadınlar arasında, taşra ile şehir arasında, Kırmızı ile Siyah arasında bölünmüştür. Bütün çatışma ve çelişkiler bu bölünmüşlük ve karakterin bunlar arasında yaptığı tercihler üzerinde kuruludur. Keza *Hamlet* de benzeri bir biçimde, feodal ilişkiler ile onları dağıtmaya başlayan gelişim aşamasındaki kapitalizmin ilkel birikim aşaması, annesi ile babası arasında bölünmüş trajik bir kahramandır. Bölünme, toplumsal yaşamın ve insanın iç dünyasının bütünlüğüne, homojenliğine son verir.

Öyle ise önce karakter vardır. Bu karakter kendi içinde bulunduğu çelişkileri çözme arzusunda/isteğindedir. Bu arzu ve isteği yerine getirmek için eyleme geçer ve eylemi, çatışmanın oluşumunun temel yönlendiricisi olur. Eylemin nihai ufkunda çatışmalar bir sonuca ulaşırlar. İzleyicinin, dinleyicinin ya da okuyucunun anlatıyı takip edebilmesi için, toplumun aksine anlatı yapısı bütünlük arz etmelidir. Her süreç arasında mantıksal bir neden-sonuç ilişkisi kurulmalıdır ki izleyici olayların akışını takip edebilsin. Bu sürekliliği karakter sergilediği eylemle, “*arzusundan sonuna dek vazgeçmeyerek*” sağlar. Karakterin eyleminin bütünlüklü yapısı anlatının bütünlüğünün teminatıdır.

İzleyici karakterin eylemini takip ederek, onunla belli bir bilinci paylaşarak dramatik aksiyonu takip ediyorsa, izleyicinin karakter ile özdeşleşmesi gerekir. İzleyicinin sadece, teknik anlamda, karakterin bakış açısını paylaşması yeterli değildir. Duygusal anlamda da ona bağlanması gerekir. Bu sebeple, genelde karakter tanımı çağa ve kültüre göre değişim gösterse de *iyi* olana bağlanır. Ama sadece bir karaktere iyi olduğu için bağlanılmaz, bunu yaratacak farklı bileşenler gerekir, ki Aristoteles bunları *acıma* ve *korku* biçiminde tanımlamış, ‘*ruhu tutkularından temizleme*’nin bir aracı olarak kabul etmiştir. Acıma ve korku duygularının gerçek bir etkinliğini oluşturabilmek için; “*ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli; çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır, ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli;(...). Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir. Böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de korku ve acıma uyandırmaz. Çünkü acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar.*”⁹⁹ İzleyici karakterin içine düştüğü durumdan dolayı ona acır ve karşılaştığı durumlar karşısında da korkuya kapılır. Bu sayede de duygusal yatırımının derecesi artar.

İyi ve *Kötü* olana ilişkin bu yaklaşım önemlidir ve bir dizi sonuç doğurur. Bu kavramların belirlenim biçimi, parçalanmış sınıflı bir toplum içinde ideolojiktir ve *yanlış bilinç* ürünüdür. Diğer yandan anlatının kodları içerisinde yönlendirilebilir niteliktedir. Örneğin 1980’lerde *Rambo* vb. filmlerde yüceltilen savaş makinelerini göz önünde tutabiliriz. Buradaki iyi belirli bir dünya görüşünün iyisidir. İzleyici bu karakterlerin sergiledikleri eylemlerin sonuçlarını görür, yüzlerce Vietnamlı ya da daha sonrasında Somalili öldürülmektedir. Akan kanın miktarı arttıkça, izleyicinin bunlara olan duygusal bağlanımı da artmaktadır. Bunlar uç örnekler kabul edilebilir ama pek çok film bir biçimde bunların çeşitlemelerinden oluşur. Evrensel bir *İyi* ve

⁹⁹ Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, Nisan 1995, s. 36

kötü kavramsallaştırılmasından yola çıkılmaktadır. Bu sadece sinema ya da diğer sanat alanlarında değil, gündelik hayatın kendisinde de mevcut bir yaklaşım biçimidir. Bir tür *etik ideoloji* olarak tanımlanabilecek bu yaklaşım biçimi, evrensel bir kötü anlayışından yola çıkmaktadır. Bunun günümüzdeki en önemli temelini Naziler ve kısmen de ‘komünizm tehdidi’ oluşturmaktadır. Hitler ile Stalin’in özdeşleştirilmesi bu yüzden boşuna değildir.

“...etik savunucuları Kötü’nün mutabakatla saptanmasını bir radikal Kötülük varsayımına bağlı hale getirirler...Radikal Kötü fikrinin kökleri en azından Kant’a kadar geri götürülebilse de, bu fikrin günümüzdeki versiyonu sistematik olarak tek bir “örnek” üzerine temellendirilir: Nazilerin Avrupa’daki Yahudileri imha edişleri...Sonuç olarak, bu imhanın ve Nazilerin düşünülemez, dile getirilemez, öncesi ya da sonrası tasarlanamaz oldukları ilan edilir –çünkü bunlar Kötü’nün mutlak biçimini tanımlarlar- hem de ne zaman kanaatler arasında bir Kötü’nün farkında olma efekti ayartılmak istense sürekli bunlara başvurulur, bunlarla kıyaslama yapılır –çünkü genel olarak Kötülük’e sadece tarihsel bir radikal Kötülük durumunda ulaşılabilir.”¹⁰⁰

Saddam’ın, Nasır’ın ya da Miloseviç’in nasıl yeni Hitler benzetmesine maruz kaldıklarını hatırlamak yeter. Ya da bir dizi Hollywood filminde, kötülerin ya soğuk, sarışın, duygusuz tipler olması (hem Almanca hem de Ruslara benzerler) ya da günümüzde Araplara benzemesi bu ideolojiyi açığa vurur. İzleyici bu filmleri izlerken sadece o karakterle değil, onu arkasındaki ideoloji ve bu ideolojinin dünyada yarattığı sonuçlarla da özdeşleşir. Bunun arkasında Aristoteles’ten beri gelen, evrensel bir iyi ile kötü tanımlarının bulunduğu fikri yatmaktadır.

Dramatik yapıda karakter üzerinden devam edersek, onun eyleme geçmesi ve bu eylem içinde güçlü/engellenemez bir arzu, istek duyması gerekmektedir. Karakter (özne) bir şeyi arzular (nesne), bu arzusunu gerçekleştirmek, ona ulaşmak için harekete geçer. Onlar ayrıdır çünkü bölünmüşlerdir. Bunlar arasındaki bölünmüşlüğü meydana getiren ama aynı zamanda da ilişkiyi sağlayan üçüncü bir figür olarak öteki (kötü) araya girer. En basit formül ile, çobanın prenses ile evlenebilmesi için, prensesin komşu ülkenin kötü kralı tarafından kaçırılması gerekir. Başka türlü, bu ilişkinin sağlanmasının hiçbir koşulu olamaz. Öteki, karakterin arzusunu kışkırtır ve onun harekete geçmesini sağlar. Bu sebeple, arzu doğrudan özne ile nesne arasında olamayacağından, ötekinin dolayımından geçeceğinden, özünde etik bir meseledir.

¹⁰⁰ Alain Badiou, a.g.y., ss. 67-68

Yukarıda verdiğimiz çoban masalı örneğinde, üç kişi arasında ciddi bir mesafe vardır. Bu mesafenin varlığı, mekansal uzaklık öyküyü masalsı bir boyuta taşır. Modern romanın doğuşunu simgeleyen *Don Kişot*'ta bile bu mesafe varlığını hala hissettirir. Ancak 19. yüzyılda Avrupa'da kentler gittikçe yayılmaya başlayınca, kentlere göç arttıkça mesafe kısalır. Feodal ilişkilerin dağılması, birey-öznenin doğuşu, gittikçe toplum içindeki her kesime eşit hak ve özgürlüklerin sağlanması ile mesafe nerede ise ortadan kalkar hale gelir. Ötekinin özneye bu kadar yaklaşması onun rolünü büyütmektedir, bu yüzden Hitchcock "*bir filmin çekiciliği kötü adamın çekiciliğine denktir*" derken haklıdır.

Buradan şu sonuçları çıkarabiliriz. Karakterin arzusunun nedeni nesnesi değildir, nesne buna sonradan, ötekinin eylemi aracılığı ile dahil olur. İkincisi bu arzu içsel olarak kendisinden de kaynaklanmıyordur. Bu nesnel yanılsama ile aynı kapıya çıkan öznel bir yanılsamadır. Ötekinin eylemi, karakterin eylemleri arasındaki neden sonuç ilişkisini zamansallıktan, bir öncelik sonralık ilişkisi olmaktan çıkararak mantıksallaştırır. Öznenin eylemlerinin, arzusunun mantığının anahtarlarını, bu yüzden öteki vermektedir. Özellikle 19. yüzyılda ben ile öteki arasındaki mesafenin iyice azaldığı bir toplumda, Rimbaud'nun "*ben bir başkasıdır*" demesi boşuna değildir.

*"Nesneye yönelen dürtü aslında dolayımdayıcıya yönelen dürtüdür, içsel dolayımdayıcı bu dürtü bizzat dolayımdayıcı tarafından engellenir, çünkü o da aynı nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir. Örnek aldığı kişinin büyüdü altında olan izleyici, dolayımdayıcının önüne çıkardığı bu engeli doğal olarak kendisine karşı bir kötü niyetin kanıtı olarak görür. Sadık bir ast olduğunu açıklamak şöyle dursun, bütün gücüyle dolayımdayıcıyı inkar etmeye çabalar. Oysa bu bağ her zamankinden daha kuvvetlidir, çünkü dolayımdayıcının görünüşteki düşmanlığı onun itibarını azaltacağına tam tersine güçlendirmektedir onu. Özne, örnek kişinin onu mürit olarak kabul etmeyecek kadar kendini üstün gördüğünden emindir. Dolayısıyla özne, örnek karşısında birbiriyle çatışan iki duygu arasında bölünmüştür: en boyun eğmiş saygı ile en yoğun hınç. Bu, nefret adını verdiğimiz tutkudur."*¹⁰¹

Karakter, ötekinin kışkırttığı bir arzu ile, nesnesine ulaşmak için harekete geçer ve eylemde bulunur. Her eylem dramaya dahil edilemez, eylemin çatışmayla bağlantılı olması, onu derinleştirmesi gerekmektedir. Dramanın en temel unsuru olduğu için, baştan sona bütünlüğünü korumalıdır ve kendi içinde tutarlı olmalıdır.

¹⁰¹ Rene Girard, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 30.

Bu süreç içerisinde, yukarıda verdiğimiz özne, nesne ve öteki arasındaki üçgen daralır ve nihai bir çatışma ile onu çözecek son eyleme doğru ilerler.

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 hesaplaşma alanı içerisinde halleder. Bu sebeple dramatik yapıtlı filmlerde siyasaldan çok ahlaki olan bulunmaktadır.

Tüm bunlar göz önüne alındığında, dramatik yapının suç, ceza, adalet gibi kavramların etrafında oluştuğu aşıkardır. Dramatik yapıt toplumsal dengenin bozulması ve bunun en sonunda tekrardan temin edilmesi üzerine kendisini kurar. Elbette bu bir genellemedir ve istisnaları vardır. Toplumsal dengenin yeniden tesis edilemediği, karakterin eylemini sonuçlarına ulaşamadığı, ya da en az öteki kadar ahlaki yönden zayıf ya da yoz olduğu yapıtlar mevcuttur. Örneğin daha sonra üzerinde duracağımız *film noir*'da (*kara film*) bunları bulabilmek mümkündür. Ancak bu tarz yapıtlar, daha çok içinde buldukları özgül toplumsal durumun sonuçlarıdır.

1.3. 'Suç Filmleri'nin Türsel Yaklaşım Bağlamında Değerlendirilmesi

Dramatik bir yapıt bu genellik düzeyi dışında, özel bir durum olarak suç, ceza ya da toplumsal ahlak gibi durumları konu alabilir. Bunun da pek çok örneği vardır. Sinema alanında *suç filmleri* diyebileceğimiz doğrudan bir tür yoktur. Suç hemen her filmin içine bir biçimde zaten girmektedir. Bunun yerine daha somut olarak, gangster ya da polisiye filmler gibi tür ya da alttürler mevcuttur. Keza Western bile bu bağlam içerisinde düşünülebilir. Eğer sinemada tür olgusuna genel hatlarıyla bakacak olursak, neden *suç filmleri* diye bir türün olmadığı da açığa çıkacaktır.

Diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da, tarihsel süreç içerisinde gelişen anlatıların çeşitli gelenekleri ve bu geleneklere bağlı olarak da belirli formülasyonları oluşmuştur. Bu gelenek ve formüller, izlenen ya da yapılan filmi sınıflandırmada çeşitli kriterleri meydana getirirler. Sinemada türsel yapıtlar genelde endüstriyel zincirle birlikte anıldıklarından, yönetmen, yapımcı ve izleyici arasında bir birlik; sınanmışlık/kabul oluştururlar. Bu anlamda yönetmenin kişisel yaratıcılığı kadar, izleyicinin beklentileri ve yapımcının ticari kaygıları da ön plandadır. Türlerle ait

filmlerin izleyici ile olan bu ilişkileri, onları topluma yanıt oluşturmaya, onun sorunlarını farklı biçimlerde temsil ve tatmin etmeye yönlendirir.

Her tür kendi ikonografisini yaratmaktadır. Çöl, atlar, Kızılderililer vb Western'i tanımlarken, ışın silahları, uzay gemileri, zamanda yolculuk vb. de bilimkurgu türünün ikonografisini oluşturur. Bu sebeple izleyici, bir tür filmine giderken, yaklaşık olarak ne ile karşılaşacağını bilmektedir ve tür filmlerinin hem genel karakterlerinde hem de konularında çok büyük kırılmalar görülmemektedir. Daha çok sabit bir hat üzerinde, niceliksel diyebileceğimiz bir gelişme gösterirler.

Tür filmlerinin anlatı yapısı genel olarak ikili karşıtlık dizgeleri üzerinde kuruludur eril/dişil, vahşi/uygar, doğu/batı, iyi/kötü vb. gibi. Tür filmleri bu tür bir dizge içerisinde anlatacakları şeyi yapılandırır ve sınırlandırır. Bu sayede de kendi dünyalarını oluştururlar. Kendi dünyalarını oluşturabilmelerinin koşulu gerçek dünya ile aralarında bir mesafe oluşturabilmelerine bağlıdır. Zafer Özden, bu konuda yaptığı çalışmasında şöyle demektedir;

“Tür filminin anlatımı, anlatının geleneksel yapılandırılmasına uymayacak, tür filminin öyküsünün saflığını bozacak her şeyi dışarıda bırakma konusunda gösterdiği başarı ölçüsünde değerlendirilecektir. Tür filmi içinde yer alan olayların ve karakterlerin türsel dünya içinde varolabilmelerinin nedeni budur. Tür filmlerinde türsel dünyanın inandırıcılığını ihlal edecek kadar gerçek dünyaya ait olan izler mümkün olduğunca silinmeye çalışılır. Türsel malzemenin türün anlatı gelenekleri, tür filminin öykü süreci içinde ele alınması önem taşır.”¹⁰²

Kuşkusuz sinemada tür geniş bir konudur ancak *suç filmleri* başlığı altında bir türün oluşamayacağı buraya kadar söylenenlerden ortaya çıkmaktadır. Birincisi bütün türler içerisinde ya da tür dışı sinema yapıtlarında suç ve ceza doğrudan temel konu haline gelebilir. Elbette bütün polisiye filmlerin ya da gangster sinemasının temel mevzusu suç olgusudur, ancak bu Western'in ya da Bilimkurgu türünün de içine dahil edilebilecek bir konudur. Suça ilişkin herhangi bir ikonografinin oluşturulamayacağı açıktır. Habil ile Kabil hikayesinden günümüze kadar yer yüzünde suç, suçlu ve cezalandırma vardır. Bu sebeple *suç filmleri* gibi bir türden ziyade suç konu alan filmler ve bunu ele alış tarzlarından söz etmek daha doğru görünmektedir. 1920'ler ve 1930'larda Amerika'da ortaya çıkan ve Büyük Bunalım ile içki yasağına bağlı olarak gelişen *Gangster Sineması* muhtemelen her zaman kendisine suç olgusunu konu almış olan ilk kapsayıcı türdür. Bundan önce yer alan *Fantomas* ise bir türden çok seriye ait sayılmalıdır.

¹⁰² Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000, s. 207.

Gangster Sineması yaklaşık olarak Büyük Bunalım ile beraber başladı ve bir süre daha farklı bir biçimde devam edecek olsa da 1934 yılında Dillinger'in* polis tarafından vurulmasıyla son buldu. Bu çok kısa bir dönemdir. Daha sonraları sinemada devamı gangsterlerden çok mafya ile beraber geldi ve döneme nostaljik bir bakışı yansıttı. Francis Ford Coppola'nın *Baba (1972-1975)* serisinin ilk iki filmi bunun en önemli örneklerini oluşturmaktadırlar.

Gangster Sinemasının en önemli örnekleri arasında Hoawrd Hawks'ın *Yaralı Yüz'ü* (1932), Mervyn Leroy'un *Küçük Sezar'ı* (1930) ve William Wellman'ın *Halk Düşmanı* (1931) filmleri sayılabilir. Bunlardaki temel özellik, 1929 bunalımı ile çöken ekonominin ve toplumsal güvenin sonucunda gangsterin olumlu bir tip haline gelmiş olmasıdır. Bu anlamda toplumsal beklentiyi yankırlarlar. Polisler olumlu tipler olarak sahneye, ancak Dillinger'in öldürülmesinden sonra girerler.

*“İçki yasağı ve Chicago olayları gangster filmleri türüne gerçekçi temeller sağladıysa da türün popülerliği büyük ölçüde ABD’de Büyük Kriz’in yarattığı karmaşık duygular ağını dile getirmesinden kaynaklanır. Robert Warshaw’un, çığır açıcı denemesi ‘Trajik Bir Kahraman Olarak Gangster’de (1948) belirttiği gibi: ‘Gangster, resmi kültürümüzde bu kadar etkili damgası olan büyük Amerikan ‘evet’ine verilen bir ‘hayır’dır.’ Warshaw’un denemesi (bazen çok fazla genellemeye kaysa da) 1930’ların gangster filmleri ve kabul görmeleri hakkında temel bir gerçeği aydınlatır. Büyük Kriz sırasında yerleşik resmi toplum tarafından hayal kırıklığına uğratan izleyicileri gece elbisesi giymenin ve doğuştan gece elbisesi giymeye hakkı olanların arasına karışmanın keyfini sadece ruhen de olsa...gangsterlerle paylaşarak onları alkışlamaktaydı.”*¹⁰³

Ancak dediğimiz gibi suç türe indirgenemez. Suç, iki dünya savaşı arasında, birbirine rakip iki ülkeden biri olan ABD’de *Gangster Sinemasında*, hemen ardından da *Film Noir*’da ve Almanya’da da *Ekspresyonizmde* yoğun olarak yer almıştır. Ekspresyonizm 1920’li yıllarda çeşitli sanat dallarında bütün Avrupa’da yaygınlaşmıştı, ancak sinemadaki örnekleri ilk başlarda Danimarka ve daha sonrasında da Almanya’da ortaya çıktı. Yaklaşık olarak da Hitler’in iktidarı almasına

* John Herbert Dillinger (1903-1934). ABD’li ünlü bir banka soyguncusu. Pek çok kereler yakalanmasına karşın her defasında kaçmayı başaramış, ancak 1934 yılında davetli olduğu bir tiyatro gösterisine giderken FBI tarafından öldürülmüştür. Bkz. **Ana Britannica**, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1994, Cilt 10, s. 158

¹⁰³ Phil Hardy, “Suç Filmleri”, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2003 içinde s. 355.

dek sürdü. Bu tarihten sonra pek çok sanatçı ülkeyi terk etmeye başlayıp özellikle 1940'larda ABD'ye yerleşti ve *film noir* üzerinde büyük bir etki yarattılar.

Paul Wegener'in 1913 tarihli *Praglı Öğrenci* filmi, akımı sinemada haber veren ilk filmlerden biriydi. Ekspresyonizmin bütün özelliklerini göstermese de mekanların kullanım biçimi, ışık ve gölgenin kullanımı (*chiaroscuro*) gibi temel bir takım özellikleri bulunduruyordu. 1919'da bu sefer Almanya'da Robert Wiene tarafından çekilen *Dr Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ise Ekspresyonizmin başlangıcını oluşturur. Film baştan sona tiyatro ve resim sanatları üzerine kurulmuştur. Çılgın bir adamın öyküsünü anlatan film, onun psikolojisini vermek için ışık ve gölgeden oluşan çizilmiş dekorlar kullanmaktadır.

Sinemanın kendi anlatım olanaklarını kullanarak bunu ekspresyonizm ile bağlantılandıran yönetmenler ise Murnau, Lang gibi yönetmenler olmuşlardır. Lang'ın *Niebelungen*'i (1924) ve Wegener'in *Golem*'i (1920) gibi filmlerde Ekspresyonizm efsanelere ve mite yönelir. Diğer yandan gene Murnau'nun *Alçağın En Alçağı* (*Der Letzte Mann*-1924) gibi filmleri gündelik yaşam içerisindeki insanların ezilmişliğini ele alırlar. Gene bu sinemanın en önemli örneklerinden biri olarak gösterilen 1927 tarihli Fritz Lang'ın *Metropolis* filmi, işçi sınıfı ile burjuvazi arasında bir uzlaşma arayışını dile getirir. Bu sayede işçiler birer makineye dönüşmüş köleler olmaktan çıkabileceklerdir. Alman Ekspresyonist sinemasının genel özelliklerini belirtirken Thomas Elsaesser şöyle demektedir;

“Alman sineması tiplerinde Caligari'ye verilen belirleyici rol, Weimar Cumhuriyeti yıllarında yapılan filmlerden hiçbirinin Alman sinemasını temsil etmemesi açısından dikkate değerdir. Açıkça 'dışavurumcu' dekoru neredeyse benzersiz ve bu filmin uluslar arası ticari başarısını yinelemeyi başaran Madame Dubarry, Variete (1925), Son Kahkaha ve Metropolis gibi Alman filmleri birbirinden oldukça farklıydı. Öte yandan Caligari, dönemin ortak bir modelini oluşturur...Anlatıbilimcilere göre, tüm öykülerin arkasındaki itici güç olan 'yoksunluk' Weimar sinemasında neredeyse değişmez bir biçimde parçalanmış aileleri, kıskançlıkları, baskıcı baba figürlerini, kayıp anneleri konu alır ve bu durum genellikle ulaşılabilir ya da arzu edilen bir nesnel tercihle düzelmez. Hala anımsanan bir düzine kadar film ele alındığında açıkça Oedipal senaryolar, babalarla oğullar arasında sonu gelmez çekişmeler, dostlar, kardeşler, ya da arkadaşlar arasında kıskançlıklarla karşılaşılır. Krakauer'in de belirttiği gibi, isyanı babaların yasasına boyun eğme izler; fakat öyle bir boyun eğiştir ki bu, asilere kendi gölgeleri, kendi ikizleri, kendi hayalet benleri musallat olur.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Thomas Elsaesser, “Almanya: Weimer Yılları”, **a.g.y.** içinde s. 175

Gangster filmlerinde izleyici kahramanlar aracılığı ile üst sınıflardan intikam almaktadır. Ekspresyonist sinemada durum farklıdır. O izleyicisinin duygularını tatmin etme isteği ile yola çıkmaz. Ticari başarı getiren yapıtları varsa da amaç bu değildir. Bir yandan tarihe ve mitolojiye sığınma girişimidir, ki bu sayede bugünün baskısı sindirilebilsin ama aynı zamanda bugün üzerine de yıkıcı bir söylevidir. Ekspresyonist sinemanın devrimci olduğu iddia edilemez, ama doğrudan faşizme bağlanması da o kadar kolay değildir. Ama bu sinema insanların duydukları iktidarsız nefreti, hıncı (*ressentiment*) açığa vurur. Duyulan hıncın, öfkenin belirli bir nesnesi yoktur, her şeyi kapsar ve kendi yıkımına dek ilerler.

Gangster Sinemasında karakter hala güçlüdür, eylemlerinin sonuçlarını sonuna kadar takip edebilir. Toplumsal tabakaların en altında yer alanların, yasadışı yollarla da olsa yükselbilme umudunu temsil eder. Dengeli bir toplumsal yapı içinde, ahlaki yönden kabul edilemeyecek olan, bu dengenin bozulduğu, toplumsal yozlaşmanın uç noktaya vardığı anomali dönemlerinde olumlu hale gelebilir. Ancak gangsterler bütün toplumu temsil edemezler. Diğer yandan onlar da sistem kadar yozlaşmış bir yapının ürünüdür.

Alman Ekspresyonizmi kendi anlatıları içinde, kendi ikizini yaratıyordu. Bu başlangıcı sayılan *Prag'lı Öğrenci*'den *Metropolis*'e kadar akıma hakim olan bir tutum oldu. Karakterler yasa ile arzuları arasında, akıl ile kalp arasında bölünmüşlerdi. Bu filmler ben ile ötekinin nasıl aynı şey haline geldiğini gösterme konusunda başarılıydılar. Merkezine akli olarak oluşturulmuş bir toplumun, dışında bıraktıklarının akıl dışı çığılığıydı. Ama hala bir uzlaşma arayışı söz konusuydu.

Burada geçmişten gelen romantik duyarlılığı görmemek mümkün değildir. Ekspresyonizm de romantizm gibi uç noktaya varmış bir öznelci bakışla hareket eder. Ruhsal gerçeklik toplumsal gerçeklik ile çatışmaktadır. Özne, öteki ile ne kadar yakınlaşıyorsa, ki artık ikiz haline gelmişlerdir, nesnesi ile arasındaki mesafe de o kadar açılmaktadır. Ruhsal olan ile toplumsal olan arasında açılan bu uzaklığa çözüm bulmak için ya mite (*Golem, Nibeluengen*) ya fantastik anlatılara (*Nosferatu*/Murnau-1921) ya da bilimkurgunun alanına (*Metropolis*) sığınmak gerekecektir. Şimdiki zaman yozlaştırıcıdır ve bir ütopya olacaksa bunun ilerisinde ya da berisindedir. “*Ama bu estetik sorun, kökeninde etik bir sorundur; dolayısıyla sanatsal çözümü de,...etik soruna bir çözüm bulunmuş olduğunu varsayar. İçsel gerçekliğin mi yoksa dışsal gerçekliğin mi üstün olduğu yolundaki hiyerarşik soru, ütopyanın etik sorunudur.*”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, Mart 2003, s. 118.

Alman toplumunun bu soruya son kertede verdiği cevap faşizm olmuştur. Savaş makinesinin yıkıcılığında kendi ideal imgelerini, toplumsal çürümenin ve suçun altında doğmakta olan saflığı bulmuşlardır. Dünya kapitalist sisteminin hegemonyasını ele geçirme mücadelesi içinde, 1930'lu yıllar boyunca Alman toplumu yüceltime giderken, ABD toplumu ise, anlık beklentilerinin boşa çıkması, *New Deal* ile yeniden yapılandırılan kapitalizmin yıkıcılığı yüzünden, kendi sinemasında bireyin, karakterin yıkımına doğru ilerlemektedir. *Film Noir* bu yıkımın, yaşanan hayal kırıklıklarının sinemasal ifadesidir.

Başta da söylemiş olduğumuz gibi, sinemada suç ve ceza olgusunu, adalet arayışını hemen her filmde, örtük ya da açık bir biçimde bulabilmek mümkündür. Ancak bazı türler, akımlar, eğilimler ya da bazen yönetmenler için bunlar doğrudan ana konu haline gelirler. Sinema tarihinin ilk yılları boyunca *Gangster Sineması* ve *Alman Ekspresyonizmi* bunlar içerisinde sayılabilir. Gelgelelim *Film Noir* ve Alfred Hitchcock için suç olgusu her zaman ilgi çekici, merkezi bir konu olmuştur.

1.4. Film Noir

Suç ile sinema arasındaki en yakın ilişki muhtemelen *Film Noir* (kara film) aracılığı ile oluşturulmuştur. 1940'ların başlarından 1950'lerin sonlarına dek Hollywood'a hakim olan ve pek çok filmde etkileri görünen tarz, daha sonra da farklı biçimlerde tekrardan görülmüştür. *Film Noir*, basitçe tür olarak tanımlanamaz, ancak bir akım olarak değerlendirilmesi de bir o kadar zor görünmektedir. En iyi ihtimalle onu bir tarz olarak görebilmek mümkündür. Bu tarzın en az Alman Ekspresyonizmi ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi döneminin ruhuna uygun düştüğü söylenebilir. Büyük umutların boşa çıktığı, aldatılmış, baştan yenilgiye uğramış insanların oluşturduğu bir toplumun sinemasal temsilidir.

Film Noir pek çok farklı kaynaktan beslenmektedir. Bunlardan en belirgin olanlarından biri Alman Ekspresyonizmidir. Özellikle II. Dünya Savaşı sırasında ve Alman faşizminden kaçan pek çok sanatçının, bu tarzın oluşmasında önemli etkileri vardır. Örneğin *Noir* öncesi *Gangster Sineması*nda mekanların, ışığın bu tarz bir kullanımına rastlamayız. Ama etki sadece biçim düzeyinde değil aynı zamanda içerik düzeyinde de mevcuttur. Alışılmış kahraman kalıplarını kırar. Kahramanlar da ahlaki anlamda yoz, filmin sonuçları itibarı ile de yeniktir. Kuşkusuz belli bir dönemde, Amerikan Hard Boiled yazım tarzının etkileri mevcuttur ve bu polisiye öyküler filmlere aktarılmış, Chandler ve Hammett gibi yazarlar senarist olarak çalışmışlardır.

Paul Schrader ‘*Kara Film Üzerine Notlar*’ adlı makalesinde ‘Film Noir’ı ortaya çıkartan dört temel özellik saymaktadır. Bunlardan birincisi savaş sonrasında yaşanan hayal kırıklığıdır. Aslında savaş Almanya ile ABD arasında, İngiltere`den boşalan dünya kapitalist sisteminin hegemonyasını ele geçirme mücadelesi adınadır. Savaşın galibi ABD`dir ama karşılığını ancak 1950`lerin ortalarından itibaren alabilecektir. Bu nokta da hem Yeni Gerçekçiliğin hem de *Film Noir`ın* bu dönemde sona ermiş olması anlaşılırdır. Ancak sıradan insanın gözünde beklentiler kısa vadelidir. Savaştan dönen pek çok insan, daha iyi bir yaşamdan ziyade eskisinden de kötü bir ortamla karşılaştılar. Ya sevgilileri ya da iş arkadaşları tarafından aldatılmış bir biçimde buldular kendilerini. “*Savaş sürüyordu, ancak artık düşmanlık yeni ve aşırı bir saldırganlıkla Amerikan toplumunun kendisine yönelmişti.*”¹⁰⁶

İkinci özellik *savaş sonrası gerçekçiliğidir*. Bunun iki temel noktası mevcuttur: birincisi Hollywood stüdyo sisteminin hakimiyetinin yitmeye başlaması ve kameranın sokağa inmesi, ki aynı dönem Yeni Gerçekçilik de kamerayı sokağa indirmiştir, ve buna bağlı olarak da gündelik hayat içindeki sıradan insanın sinemada temsili. “*Savaş sonrasının gerçekçi eğilimi kara filmi üst sınıf melodramın alanından kopararak aslında ait olduğu yere, sıradan insanların olduğu sokaklara yerleştirdi.*”¹⁰⁷

Schrader`in saymış olduğu diğer iki özellik, başta söz etmiş olduğumuz Alman etkisi ve Hard Boiled geleneğidir. Ekspresyonizm de I. Dünya Savaşı sonrasında ruh halini yansıtan bir akımdır. *Dr. Caligari* (Robert Wiene), *Nosferatu*(Murnau), *Golem* ve *Metropolis* (Lang) gibi filmler, karanlık ve umutsuz bir dönemi çarpıcı ve çarpıtılmış imgeler aracılığı ile aktardılar ve bir anlamda da Alman faşizminin yükselişini önceden haber verdiler. Farklı bir biçimde de olsa, *Film Noir* da iki ayrı dönemin, İngiliz İmparatorluğunun sonu ile ABD “yüzyılımın” başlangıcı arasında bir yerde yer almaktadır.

Diğer yandan *Film Noir`ı* etkileyen en önemli filmlerden birisi de, Orson Welles`in ‘*Yurttaş Kane*’(1941) adlı filmidir. *Yurttaş Kane* hem görsel yapısı hem de anlatısıyla *Film Noir`ı* öncelemektedir. *Chiaroscuro* adı verilen ve 17. yüzyıl Hollanda resminden gelen (Rembrant) aydınlatma tekniği bu filmde bariz bir biçimde kullanılır. Diğer yandan, *Film Noir`a* hakim olan gelecek kaygısı ve

¹⁰⁶ Paul Schrader, “Kara Film Üzerine Notlar”, Çev. Meral Özçınar, **Sinemasal**, Sayı:10, Bahar,2004, s. 16.

¹⁰⁷ A.g.y., s. 16.

geçmişe, “o güzel günlere” duyulan özlem bu filmde de mevcuttur; *rosebud sendromu*. Kolker, *Film Noir*'ın temel özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır:

“1940`lu ve 1950`li yıllar boyunca film noir, net algılama ve güvenli yaşamı engelleyen kent ortamında yaşayan –ya da sinen- şirret kadınlar, farklı farklı gangsterler ve dedektifler ile zayıf/sıradan insanda görülen yalnızlık, baskı, klostrofobi ile duygusal ve fiziksel vahşete dayalı temel temalar üzerinde durdu. Bu durumlar ve arka planlar üzerinde öylesine ısrarla duruldu ki, bunlar bilinçdışı da olsa, kültürün kendini görme tarzındaki kimi köklü değişimlere yol açmış olmalıdır. Film noir, çoğu eleştirmenin öne sürdüğü gibi, izleyicinin sessizce ve edilgin olarak kendi korkusunun imgelerine sadece rıza gösterdiği oldukça yaygın savaş-sonrası depresyonunu mu yansıtıyordu? Belki de bu tür, kültürün kısmen daha bildik ve sınırlı acımasızlıkların ve çaresizliklerin sunumları aracılığıyla ilgilenmek zorunda kaldığı, oldukça derinden hissedilen bir vahşiliğin, faşizmin derin travmasına bir tepkiydi. Belki de kötü yola düşmüş noir kadını, geri dönen askerlerin geride bıraktıkları sevgilerinin kendilerini aldatmakla meşgul olduklarına dair korkularını bir yanıtı...Belki de bu kadın, özellikle kültürde ve bu kültürün savaş-sonrası filmlerinde yaygın olan kadın düşmanlığının çok genel bir sunumuna ya da “normal” evcimenliğin sınırlarından kendini kurtarabilmiş kadınların şahsında bu kadın düşmanlığına diyalektik bir tepkiydi.”¹⁰⁸

Her durumda *Film Noir* kesinlikle mutlak bir suç evrenidir. Neredeyse masum, iyi denilebilecek hiç kimse yoktur. Gittikçe ne söz edilebilecek bir toplum ne de herhangi bir özne kalmaz. *Film Noir*'ı değerlendirebilmenin en iyi yollarından biri onu kendi zıttı ile karşılaştırmak olacaktır. 1946 yapımı, Frank Capra'nın Amerikan değerlerine sonuna kadar inanan popülist *Şahane Hayat* filmi, uygun bir örnek teşkil etmektedir. Film bir karakterin neden intihar etmemesi gerektiği üzerine kuruludur ve onu intihardan vazgeçirmek ile görevli melek bu sayede bir çift kanata sahip olacaktır. Melek ona, eğer o hiç yaşamıyorsa ne olacağını gösterir. Buradaki ideolojik manevralar takdire değerdir. Birincisi intihar olgusu hiç doğmamış olmakla özdeşleştirilir. Böylelikle onun yokluğunda, içinde bulunduğu evrendeki yarık daha da derinleştirilir. Hiç doğmadığı için kardeşini kurtaramamıştır vb. ikincisi onun yokluğunda kasaba, tipik bir Amerikan kasabası olmaktan çıkıp *noir* evreninin hüküm sürdüğü bir ortam haline gelmiştir. Suç başkanlık koltuğunda oturmaktadır. Filmin bize gösterdiği temel gerçek, *noir* evreninin öznesiz bir evren olduğudur. Bu yüzden sonuçları itibarı ile *noir* dönemi karakterin psikoza düşmesi ile sona ermektedir.

¹⁰⁸ Robert Philip Kolker, *Yalnızlık Sineması*, Çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999 , s. 43.

Film Noir 1940'lar ve 50'ler içinde anlaşılabilir bir tarzdır, ancak 1980'lerin başından itibaren çeşitli vesilelerle tekrardan gündeme gelmiştir. Bu yeniden ortaya çıkış, klasik *noir*'a son veren sinemaya rengin gelmesinin değil de, onu ortaya çıkaran özgül dönemin ortadan kalkmış olması olduğunu ortaya koyar. Diğer yandan klasik *noir* ile günümüzdekiler arasında da ciddi bir farkın mevcut olduğunu söylemek gerekmektedir. Bunlar basit birer tekrar çevrim değıllerdir. *Film Noir* hem klasik yapıtlarında hem de günümüzde yer alan kimi örneklerinde, radikal biçimde kimlik problemi ile uğraşır. *Yurttaş Kane* bile, son analizde kimlik üzerine bir film olarak görülebilir. Günümüzdeki örnekler de ve bunun başlangıcını oluşturan bir bilimkurgu *noir* olan *Blade Runner* (Ridley Scott-1982) da kimlik üzerinedir. Ancak buradaki kimlik probleminin felsefi bir arka planı da mevcuttur; bunlar ucuz Hollywood seyirlikleri olarak düşünülmemelidir.

“O halde, araştırmanın sonunda, hatırlamanın onu kimliğinden mahrum bırakmasından sonra, kahramanın konumuna nasıl bir teşhis koymalıyız? Klasik film noir`ı, seksenlerin noir`ından ayıran mesafe, en saf haliyle işte burada görülebilir. Bugün, kitle iletişim araçları bile gerçeklik algumuzun (ki buna kişisel özalgumuzun gerçekliği de dahildir) ne ölçüde kurgulara dayandığının farkındadırlar. Time dergisinin son sayılarından birinde bir alıntı bunu göstermeye yeter: “Hikayeler çok değerli, vazgeçilmez şeylerdir. Herkesin kendi tarihi, kendi anlatısı olması gerekir. Kendinize ilişkin hayali bir versiyona sahip olmadıkça kim olduğunuzu bilemezsiniz. Onsuz yoksunuzdur neredeyse.” Klasik film noir`lar bu sınırlar içinde kalırlar: Bunlarda bir dolu hafıza kaybı vakası olmasına rağmen – kahraman “kim olduğunu”, hafızası karardıktan sonra neler yaptığını bilmez-, bu hafıza kaybı burada, bir öznelerarasılık alanıyla, simgesel ortaklık alanıyla bütünleşme standardına başvurularak ölçülür. Başarılı hatırlama, geçmişin karanlık iblislerini, hayat deneyimini tutarlı bir anlatı halinde örgütleyerek defettiğim anlamına gelir. Blade Runner ya da Angel Heart`ın evreninde ise, aksine, hatırlama, kıyaslanamayacak biçimde daha radikal bir şeydir: Simgesel kimliğin tamamen kaybedilmesi: Zannettiğim şey değil, bütünüyle başka biri ya da başka bir şey olduğumu kabullenmek zorunda kalırım.”¹⁰⁹

Film Noir'da Alman Ekspresyonizmde olduğu gibi ütöpik bir uğrak yoktur. Gelecek asla gidilmemesi gereken bir kabus gibi yaşanır, şimdi içinden çıkılmaz olan bir bataktır. Bu yüzden geçmişe sığınır. Bu anlatı yapısının lineer (doğrusal) akışını kırarak, sıklıkla geri dönüşlü anlatıların inşa edilmesine olanak verir. Billy Wilder'ın *Çifte Tazminat*'ı (1944) ya da Jacques Tourneur'ün *Maziden Gelen* (1947) filmi bu

¹⁰⁹ Slavoj Žižek, **Kırılğan Temas**, s. 87.

tip anlatılara örnek olarak gösterilebilir. Noir'ın ilk yıllarına stüdyolar hakim olduğu için asıl gücü daha sonradan ortaya çıkacaktır. *Çifte Tazminat* bir dönüm noktası oluşturur.

Filmdeki baş karakterler ahlaki yönden olumlanamazlar. Tutkunun ve paranın esiri gibi davranırlar. Kadın kocasını aldatır, ama kocası da 1930'ların gangsterlerinin yerini almış, büyük güç sahibi adamlardan birisidir. İzleyicinin beklentilerini karşılamaz. Adam çalıştığı sigorta şirketini aldatır ve evli bir kadınla ilişkiye girer. Ama sigorta şirketi de bürokratik bir aygıttır ve eşit olmayan herkese eşit muamele yapmaktadır. Öykü yaralı bir halde şirkete gelen adamın ölmek üzereyken bütün bunların nasıl olduğunu anlatması ile başlar. İzleyicinin dikkati sonuca değil, ama olayların nasıl bu hale geldiği üzerine odaklanır. Sonuç toplumsal gerçeklik ile çatışan tutkulardır. Bu filmin ardından *noir*, sokaklardaki suça ve politik kirlenmeye daha eğilimli hale gelir. Stüdyolardan çıkıp kamerayı sokağa, insanların, toplumun arasına taşırlar. 1949 sonrasını ise, Schrader *noir*'ın üçüncü dönemi olarak adlandırmaktadır;

“Kara filmin üçüncü ve son evresi olan 1949-1953 arası dönem psikotik davranış ve intihar güdülerini dönemi. Kara filmin görünüşte on yıl süren ümitsizliğinin baskısı altındaki kahramanı çıldırmaya başladı. İlk dönemde üzerinde çalışılmaya değer bir konu olan (The Dark Mirror'daki Olivia de Havilland), ikinci dönemde ise püsküllü belaya dönüşen (Kiss of Death'deki Richard Wilmark) psikotik katil artık aktif kahraman (Kiss Tomorrow Goodbye'deki James Cagney) haline geldi. Gun Crazy filminde psikopatlık için hiçbir mazeret gösterilmiyordu- o 'çulğunun tekiydi' sadece...Bu 'B' sınıfı kara filmin ve Ray, Walsh gibi psikanalize eğilimli yönetmenlerin dönemi...Bu üçüncü evre kara filmin en iyi dönemidir...estetik ve sosyolojik açıdan en etkili olan evreydi. On yıl istikrarlı şekilde romantik gelenekleri koruduktan sonra, geç dönem kara filmleri sonunda dönemin temel sorunlarına eğildiler: toplumsal onurun, kahramanlığa ilişkin uzlaşımın, kişisel bütünlüğün ve son olarak psişik dengenin yitirilmesi. Üçüncü evre filmleri acı verecek kadar kendinin farkındaydı; ümitsizlik ve parçalanmaya dayanan uzun bir geleneğin sonunda durduklarının farkında göründüler ve bu gerçekten kaçmadılar.”¹¹⁰

Film Noir 1950'lerin ortalarında son buldu. Bu ABD için yeni beklentilerin başladığı dönemdi. Bütün dünya sistemini yönlendiriyor ve “komünizm tehdidi”ne karşı toplumsal bir hegemonya oluşturuyordu. Bu yüzden *Film Noir*'ı yaratan toplumsal koşullar ortadan kalmış göründü. Ama bu uzun süreli bir barış dönemi değildir. İçeride hala pek çok sorun vardı ve bunların üzerine eklenen Vietnam

¹¹⁰ Paul Schrader, a.g.y., s. 19

savaşı, yolsuzluklar, politik krizler vb. yeni bir *noir* dalgasının başlamasına sebep oldu. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Hollywood sineması içinde yeni *noir* örnekleri görünmeye başladı.

1960'lardan itibaren toplumsal yapı içindeki çeşitli kesimler, farklı taleplerle de olsa tepki göstermeye başladılar. Bu sadece ABD'de değil bütün dünyada gelişen, adeta zincirleme bir tepkiydi. Kadınlar, işçiler, siyahlar, öğrenciler gibi pek çok kesim yeni bir isyan dalgası başlattı. *New Deal*'in, Amerikan hegemonyasının güzel günleri sona eriyordu. Aynı dönem iki yüz yıllık modern geleneklerin, düşüncelerin radikal bir biçimde sorgulanmasına yol açtı.

Diğer yandan, 1960'lardan başlayarak Hollywood sineması içinde değişime yol açan unsurlara, sinema alanında yaşananlar da dahil edilmelidir. Burada Yeni Dalga'nın ve John Cassavetes'in etkileri yadsınamaz. Bunlar sayesinde, yapılan filmler kendilerine ilişkin bir öz bilinç geliştirebildiler ve klasik anlatının dar kalıplarını gevşeterek, modernizmin çeşitli unsurlarını anlatılarına dahil ettiler. Ama burada Hitchcock, Welles gibi yönetmenler ile geçmişten gelen kara filmin açılımları da unutulmamalıdır.

1960'lar ve 70'lerde geri dönen kara filmin belli başlı örnekleri arasında, Arthur Penn'in *Mickey One* (1964) ve *Night Moves*'u (1975), Roman Polanski'nin *Chinatown*'ı (1974), Martin Scorsese'nin *Taxi Driver*'ı (*Taksi Şoförü*-1976) ve Robert Altman'ın *The Long Goodbye*'ı (1973) sayılabilir. *Noir* bu dönemde 1940'larda olduğu kadar büyük bir etki yaratmasa da, bu kez yönetmenler yaptıkları işin daha bilincinde görünürler. Polanski'nin filmi 1940'ların *noir* filmlerini kusursuz bir biçimde yeniden canlandırır. Altman ise tam tersine ne yaptığının daha farkında görünür ve klasik *noir* dedektifi olan Marlowe'u radikal bir biçimde gözden geçirir. Ancak bunlar arasında dönemin ruhunu en iyi temsil eden ve onun ideolojisine kendisini kaptıran film Scorsese'nin *Taksi Şoförü* filmidir.

"*Tanrının yalnız adamı*" Travis Bickle (Robert de Niro), Vietnam'da savaşmış bir askerdir ve orada yaşadıklarının etkisi yüzünden geceleri iyi uyuyamaz. Bu sebeple de taksi şoförlüğü yapmaktadır. Şehrin her türlü mekanına girip çıkar. Akşamları takside geçerken gündüzlerini porno film izlemeye ayırır. Sonra başkan adayı olan Palantine'in yanında, seçim kampanyasını yürütmekte olan Betsy (Cybill Shepherd) ile tanışır ve ona yakınlaşmayı dener. Ancak Betsy'yi de porno filme götürmeye kalkınca herhangi bir ilişki şansı kalmaz. Gene bir gece New York sokaklarında dolarken, 12 yaşında fahişelik yapmakta olan Iris'i (Jodie Foster) görür ve onu Sport'tan (Harvey Keitel) kurtarmaya karar verir. Bunun için evine

gider ve bu ahlaki yozlaşmaya karşı başlatacağı savaşa hazırlanır. Ardından süpermarkette karşılaştığı hırsızlık olayına karışır ve soyguncuyu öldürür. Sonra Betsy ile senatör arasında şüphelendiği bir ilişki yüzünden senatörü öldürmeye kalkar, ama bunu başaramaz. Buradan kaçan Travis, Iris'in yanına gider ve ortalığı kana bulayıp, Sport'u öldürür. Kendisi de intihar etmeye kalkar ama kurşunu bitmiştir. Sonunda iyileşen Travis medya tarafından bir halk kahramanı haline getirilir.

Film Noir'da alışık olduğumuz dedektifin yerini burada taksi şoförü alır. Ancak o da konumu gereği, bir dedektif gibi, şehrin her yerini dolaşmakta ve pek çok şeye tanık olmaktadır. Travis'in saldırıları liberalizmin ikiyüzlülüğüne ve onun doğurduğu ortamın 'günahkarlarına' (hırsız, pezevenk gibi) yöneliktir. Tepki aşırıdır ama aşırılığı ölçüsünde yetersizdir. Öfkenin nesnesi, böyle bir toplumda herkes olabilmektedir. Filmin sahne düzenlemeleri, kullandığı ışık/karanlık ilişkisi hem Ekspresyonizmi ve *noir*'ı anımsatırken diğer yandan da izleyicinin Travis'in bakışını paylaşmasını sağlar. Özellikle Amerikalı ve New Yorklu için aşına olan şeyler, paranoyak bir bakış açısı ile yer değiştirir. Diğer yandan siyasallaşamamış bilinç tıpkı taksi gibi kentin yüzeyinde gezinerek, sistemin daha derinlerde yer alan sorunlarına değinemez. Bunun yerine bir yanlış bilinç formu olarak onun (Travis'in) ahlaki bilinci ve buna bağlı olarak gelişen hıncı, bütün eylemleri motive eder. O tanrının yeryüzündeki yalnız adamıdır ve Tanrı adına, onun adaletini gerçekleştirmeye girişir.

Filmin Travis ile birlikte paylaştığı bakış açısı, filmin anlamını baştan sona kuşatır. Bu paranoyak bakış dışında izleyicinin benimseyebileceği bir alan yok gibidir. Her gün geçip gidilen sokaklar, birdenbire dehşetli bir mekan halini alırlar. Kameranın Travis'in bakışını vermedeki ısrarı sonucunda, izleyici New York kentinde çürümeden, fahişelerden, uyuşturucu satıcılarından başka bir şey göremez hale gelir. Filmdeki en saf insan olan Iris ise 12 yaşında bir fahişe olduğu için tamamen izleyicisinin ahlaki duygularını provoke etmeye yöneliktir. Eğer John Wayne, oynadığı karakterlerde Amerikan değerlerini, aileyi vb. korumaya çalışan yalnız adam ise Travis de tüm bunlar elden gittikten sonra, herkesten ve her şeyden hesap sormaya gelen onun ikizidir.

Filmde Travis kendisini tanrının adamı olarak tanımlarken, karşılaşmış olduğu Betsy ise, tam da bu tanımlamaya uygun bir biçimde onun meleği gibi görünür. Beyazlar içinde, dokunulamaz bir varlık gibidir. Ama bu meleksi görünüm, Travis onu porno filme götürene kadar sürer. Betsy salonu tek eder, o da diğer bütün kadınlar kadar soğuk bir kadındır. Hemen ardından Betsy'nin ikizini oluşturacak

diğer kadın Iris gelir. Biri beyazlar içinde, seçim kampanyası yürüten olgun bir kadın, diğeri pisliğin içine batmış bir çocuk fahişedir. Eğer Betsy, Travis'in umutlarını kırdıysa (melek değil herkes gibi bir kadındır), Iris bunu daha da ileriye taşıyarak öfkenin açığa çıkmasını sağlayacaktır. Bu öfke, *ressentiment* kavramı ile tartıştığımız hınca denk düşer. Bakış tamamen körleştirici ve nesnesizdir. Hiçbir şey bu öfkeyi yatıştırmaya yetmemektedir. Bu yüzden şiddet bir nesneden başka bir nesneye bağlantısız bir biçimde kayar. Nesnelere saldırdıkça tatmin edilemeyen adalet duygusu en sonunda kendisini vurur.

Travis karakterinin John Wayne ile ve özellikle onun *The Searchers* (John Ford-1956) filmindeki Ethan karakteri ile olan yakınlığını vurgulayan Kolker, aynı zamanda filmin Hitchcock'un *Psycho*'suna (1960) olan borcunu belirtir. Bu nokta, daha sonra üzerinde daha ayrıntılı duracağımız Hitchcock sineması ve suç olgusu bağlamında bizim için önemlidir.

*"Taxi Driver bir çok yönden Psycho'ya benzer...Hem Taxi Driver hem de Psycho deliliğin anlaşılmağını araştırır ama Hitchcock izleyiciye dolaylı yoldan, deliliğin etkilerini göstererek nedene dair blöf yapıp kaynağı kendine saklayarak yol gösterirken, Scorsese merkezi bir karaktere yoğunlaşır, asla parçalanmış bir akıl üzerine yoğunlaşmış bir bakışı kısıtlamaz. Ama her iki durumda da değişik araçlar aracılığıyla olsa da, izleyicinin bir karaktere bir miktar yaklaşmasına izin verilir, bu yakınlık nedeniyle kınanır ve bundan korku ve suçluluk duyması sağlanır. Hem Hitchcock hem Scorsese filmin kahramanı ile 'özdeşleşme', filmin kahramanını anlama ve sempati duyma arzusuyla oynarlar. Her ikisi de bunu biçimsel olarak, çerçeveleme ve düzenleme aygıtlarıyla, mizansenin kontrolüyle yaparlar; böylece izleyici karaktere yönelmeye başlar, karakteri görme tarzı karşı yönde bir hareketi uyarır, anlama arzusu yabancılaştırılır. Her iki film de korkutucu bir tecrit duygusuyla işler. Norman Bates kendi dünyasından tamamen uzaklaşmıştır. Travis Bickle ise yarı gördüğü yarı yarattığı, nereye gitse kendi algılaması içinde kaybolan kendi dünyasıyla birlikte uzaklaşmıştır. Aynada kendisine bakarak konuştuğu sekans -'Bana mı diyorsun?... Kahrolası sen kiminle konuştuğunu sanıyorsun?'- neredeyse tamamen tek başındalığa işaret eder."*¹¹¹

Travis karakteri *noir* evrenindeki kahramanların en uç noktalarından birini temsil eder. Filmin sonu bir sonuca bağlanmaz. Medya kahramanı olan Travis hala bir katildir. Hınç duygusunun asla tatmin olmayan karakteri, hatta sorunlar çözüldükçe artan hınç duygusunun şiddeti hala varlığını sürdürmektedir. *Noir* 80'lerden günümüze kadar varlığını kopuk kopuk ve farklı türlerle iç içe geçerek sürdürmüştür.

¹¹¹ Robert Philip Kolker, a.g.y., ss. 294-295.

Bu filmlerin hiç birisi Travis gibi bir karakter yaratmamıştır. Her ne kadar *Kuzuların Sessizliği* (Jonathan Demme-1991) ya da *Yedi* (David Fincher-1995) gibi filmler sofistike suçlu tiplerini yarattıysa ve izleyicilerini bunların bakış açısı ile özdeşleştirdilerse de, bu karakterlerin hiç birisinde Travis'in sonsuz yıkıcılığı yoktur.

Film Noir başlangıcından sonuna kadar nasıl izleyicisinin ahlaki tutumu ile oynadıysa Hitchcock da aynı tutumu farklı biçimler altında sürdürmüştür. Yaklaşık aynı dönemde çekilen *Çifte Tazminat* ile *Aşkta da Üstün* (Hitchcock-1946) filmlerinin cinsel imalarına bakmak bunu için yeterlidir. Hayes Yasasının katı kurallarını aşarken, izleyicilerini de karakterler arasında gerçekten "ahlak dışı" (çünkü her ikisinde de kadınlar evlidir) bir ilişki olup olmadığı konusunda muallakta bırakırlar. Aynı tutum suçu ele alış tarzlarında da mevcuttur ve kimi zaman izleyicilerini suçlularla özdeşleşme noktasına taşırlar. Şimdi Hitchcock sinemasında suç olgusu, ahlak gibi olgulara bakmaya çalışacağız.

1.5. Alfred Hitchcock

Sinemada suç ve ceza bağlamında *Film Noir* nasıl ilginç bir örnek oluşturuyorsa, Hitchcock da bir o kadar önemlidir. Onun sineması modern toplum içindeki, özneler arası ilişkide yer alan bir dizi tuhaf durumu ustalıkla sergiler. *Arka Pencere*'nin (1954) röntgencilik-cinayet ilişkisi, *İtiraf Ediyorum* (1953) filminin Hıristiyan ahlakı üzerine duruş biçimi, ya da daha farklı bir örnek olarak *Çok Şey Bilen Adam* (1934-1956) ve *Gizli Teşkilat* (1959) filmlerinde bireysel özne ile suç ya da devlet örgütleri arasında yer alan gerilimli diyalektik gibi.

Hitchcock filmleri, basitçe, suç filmleri içerisinde değerlendirilemez. Suç filmleri, tıpkı edebiyatında olduğu gibi, toplumun beklentilerini tatmine ve kaygılarını yatıştırmaya yöneliktir. Bunun için en basit yol, en ustalıkla olanında dahi, iyi-kötü ikiliği yaratmaktır. Oysa Hitchcock sineması, gerilimini, sadece bu ikilik üzerinden değil, ama her birinin kendi alanları içerisinde de inşa eder.

"Hitchcock filmlerinde, cinayet hiçbir zaman katil ile kurbanı arasındaki bir meseleden ibaret değildir.; cinayet her zaman üçüncü bir tarafı, üçüncü bir kişiye yapılan göndermeyi içerir –katil bu üçüncü kişi için cinayet işler, eylemi onunla yapılan simgesel bir mübadelenin çerçevesi içinde kayıtlıdır. Katil eylemi yoluyla bastırılmış arzusunu gerçekleştirir. Bu nedenle, üçüncü kişi, olaya kendisinin nasıl karıştığıyla ilgili hiç bir şey bilmeseydi, daha doğrusu bilmeyi reddetseydi kendisini suçluluk hissiyle dolu bulur...İp, Trendeki Yabancılar, İtiraf Ediyorum. Bu üç filmde

de cinayet öznelerarası mübadele mantığında ortaya sürülen pey işlevini görür, yani katil eylemi karşılığında üçüncü kişiden bir şey bekler – (İp`te) kendisini fark etmesini, (Trendeki Yabancılar`da) başka bir cinayet işlemesini, (İtiraf Ediyorum`da) mahkemede sessiz kalmasını.”¹¹²

İp filminde cinayetin sebebi, Profesör Caddell`in üst-insan hakkındaki teorisini fiiliyata geçirmek, sözü mübadeleye sokmaktır. Filmde Brandon nasıl eylemini Profesörün sözleri ile özdeşleştirdi ise, Hitchcock da film boyunca izleyicinin konumunu onunla özdeşleştirir. Baştan sona katil olduğunu bildiğimiz birine duygusal bir yatırımda bulunuruz. Diğer yandan *İtiraf Ediyorum* tam karşıtı yönden ilerler. Peder Logan katilin kim olduğunu biliyordur, ama Hıristiyanlık ile ilgili kurallar, onu susmak zorunda bırakır.

İp 1948 yılında çekilmiştir, II. Dünya Savaşı`nın hemen sonrasında, *Film Noir* ve *Yeni Gerçekçilik* ile aynı dönem içerisinde. Üst İnsan göndermeleri, seçkincilik ve kibir alttan alta faşizm göndermelerini akla getirmektedir. Filmin başından sonuna kadar suç ortadadır, izleyicinin gözünün önüne yerleştirilmiştir. Görünürde, klasik dramatik yapı var gibi görünmektedir; son başlangıca yanıt verir. Başlangıçtaki çığlık sesi ile evin perdesi açılır, film açılan pencereden gelen silah sesleriyle son bulur. Ancak filmin sonunun izleyicinin beklentilerini karşıladığı, onu tatmin ettiği ya da düzeni yeniden sağladığı kolaylıkla iddia edilemez.

Öğreti, kendi pratiğı ile karşılaştığı an afallar, başı dönmeye başlar. Filmi etkileyici kılan da zaten teori ile pratiğın birlikteliğı ve çatışmasıdır. Bunun farklı bir bağlamını, bu kadar güçlü olmamakla birlikte *Cinayet Var* (1954) filminde de görebiliriz. Aldatma cezasız kalmamalıdır. Bu söylem olarak zaten bütün toplumsal yapının içinde vardır. Aile kutsal bir kurum olarak korunmalıdır ve bunu korumayan her birey bir biçimde cezalandırılır. Hitchcock`un bize gösterdiği, bu içi boş sözün, tıpkı üst-insan söyleminde olduğu gibi, eyleme geçtiğinde doğurabileceğı sonuçlardır. Keza *İtiraf Ediyorum* filminde de günah çıkarma ritüelinin sonucu pederin kendisinin suçlu konuma gelmesi, katilin suçunu, günahını üstlenmesidir. İsa`nın temsilcisi olarak, tıpkı İsa gibi günahı üstlenmelidir. Kiliseye ait bu ayinsel söz pratiğı ile karşılaştığında, modern bir toplum içinde hukuki bir yarılmayı ortaya koyar.

Eğer Hitchcock filmlerinde, mutlak suçlu ve mutlak masum yok ise, bunun sinemaya ilişkin bir yapısının oluşması gerekir. Bu anlamda Hitchcock filmleri çoğı kez tek bir karakterin bakış açısını taşımaz. Ancak farklı öznelerin bakış açılarının

¹¹² Slovaj Zizek, **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan , Metis Yayınları., İstanbul, 2004, s. 105.

karşılıklılığından ve bunun getirmiş olduğu gerilimden beslenir. Özellikle yanlış adam, yanlış anlama gibi bir dizi tema ön plana çıkmaya başlar. Dedektif hikayelerinde olduğu gibi, çözümün anahtarını da bu yanlışlık sunmaktadır. Robin Wood bu durumu, Hitchcock filmlerinin “olay örgüsü modelleri”^{*} başlığı altında oluşturduğu beş maddeden birisi olan ‘yanlışlıkla suçlanan erkek hakkındaki öykü’ olarak tanımlamaktadır.

“Yanlışlıkla suçlanan erkek’ filmleri tipik olarak Andrew Britton`ın ‘çifte takip’ adını verdiği olay örgüsü biçimini alır: erkek kahraman polis tarafından kovalanırken, gerçek kötü adam(lar)ın peşine düşer. Suçlandığı şeyden dolayı her zaman masum, ancak (belki de belirsiz bir biçimde) başka bir şey, en azından bencillik ve sorumsuzluk (Gizli Teşkilat) ve çoğunlukla da suç işleme arzusu (Trendeki Yabancı) nedeniyle suçludur. Arada bir yerler de bu cinsel suça bağlanır... Yanlışlıkla suçlanan erkek filmleri değişmez bir biçimde kahramanın toplum için rehabilitasyonu / yeniden normalleştirilmesi yönünde ilerler (çoğunlukla, gerçekten ıslah edilmemiş olarak kalır).¹¹³

Bu anlamda Hitchcock sineması, basitçe türe indirgenemez ve ondaki gerilimi sağlayan unsur, suça ait alanın filmin çoğu karakteri tarafından bir biçimde, farklı işlevlerle paylaşılıyor olmasında yatar. Bu sebeple, Hitchcock filmlerindeki, yanlışlık, filmi komediden trajediye doğru taşımaktadır. Özellikle *Gizli Teşkilat* filmi düşünülecek olursa, Thornhill’in Kaplan sanılması başlangıcı itibarı ile komik mahiyettedir. İlk bakışta komik olan unsur, devam ettikçe tehlikeli bir hal almaya başlamaktadır. Hitchcock filmlerinin olay örgüsünün bu şekilde yapılandırılmasını özdeşleşme bağlamında düşünmek mümkündür.¹¹⁴

Genelde Hollywood sinemasında olduğu gibi Hitchcock sinemasında da erkek bakışı ile özdeşleme ağırlıklı bir konuma sahiptir. Gelgelelim Hitchcock bu tarz bir özdeşleşme ile ironik bir biçimde oynamaktadır. Bunun en etkin kullanıldığı film muhtemelen *Arka Pencere`dir*. Filimin başından sonuna kadar nerede ise tamamında Jeff in ya da onun kullandığı objektifin bakışını paylaşırız. Bunun izleyicinin

* Değindiğimiz madde dışında kalanlar ise şöyle sıralanmaktadır: 1) Suçlu kadın hakkındaki öykü, 2) Bir psikopat hakkındaki öykü, 3) Casusluk/politik entrika hakkındaki öykü, 4) Bir evlilik hakkındaki öykü. Ayrıntılı bilgi için bkz. Robin Wood, **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 273

¹¹³ Robin Wood, **a.g.y.**, s. 273.

¹¹⁴ Bu konuda Robin Wood altı ayrı özdeşleşme çeşidi ortaya koymaktadır, biz de konuyu buradan yola çıkarak tartışmayı düşünüyoruz. Özdeşleşme çeşitleri metinde şu şekilde sıralanmaktadır: 1) Erkek bakışıyla özdeşleşme, 2) Tehdit edilenle ya da kurbanla özdeşleşme, 3) sempati dereceleri, 4) Bir bilincin paylaşılması, 5) Sinemasal aygıtların kullanılması, 6) ‘Yıldız’ ile özdeşleşme. Bkz. **a.g.y.**, ss. 334-338

röntgenci konumuna bir gönderme olduğu ve hatta Jeff`in röntgencilikle işlediği suçta izleyiciyi de ortak kıldığı iddia edilebilir. Ancak bu filmde bakış, katilin bakışı ile karşılaştığı noktada rahat konumunu yitirip, tehditkar bir hale bürünmektedir. Diğer yandan filmdeki bakışın, Foucault`nun panoptikonu ile diyalektik bir ilişkisi de vardır.

“Arka Pencere son tahlilde, bir cinsel ilişkiye girmekten, fiili iktidarsızlığını bakış yoluyla, gizli gizli gözetleme yoluyla iktidara dönüştürerek kaçan bir öznenin hikayesidir...Burada yine Hitchcock`un temel ‘kompleks’lerinden biriyle, bakış ile iktidar/iktidarsızlık çifti arasındaki karşılıklı bağla karşılaşırız. Arka Pencere, bu bakımdan, Foucault tarafından kullanıldığı haliyle Bentham`ın ‘Panoptikon’unun ironik bir tersine çevrilişi gibi okunur. Bentham’a göre, Panoptikon`un korkunç etkili oluşu, öznelerin (mahkumların, hastaların, öğrencilerin, fabrika işçilerinin) her şeyin görüldüğü merkezi kontrol kulesinden gerçekten gözetlenip gözetlenmediklerinden hiçbir zaman emin olamamalarından gelir – bu belirsizlik tehdit hissini...yoğunlaştırır. Arka Pencere`de bahçenin karşı tarafındaki apartman sakinleri Stewart`ın dikkatli gözleri tarafından fiilen sürekli gözetlenirler, ama bundan dehşete kapılma şöyle dursun, bilmezden gelip günlük işlerini sürdürürler. Tam tersine, dehşete kapılan, önemli bir ayrıntıyı kaçırırım endişesiyle sürekli pencereden dışarı bakan Stewart`ın kendisidir, Panoptikon`un merkezi, her şeye yetişen gözüdür.”¹¹⁵

Arka Pencere`de özdeşleşme hem erkek bakışı ile sağlanır hem de sinemasal aygıtın kendisi ile. Ancak bunun dışında da özdeşleştirme yöntemleri vardır. Gene Hollywood sinemasının sıklıkla kullandıklarından biri olan kurban ile özdeşleştirme önemlidir. Kurban ile izleyiciyi özdeşleştirme muhtemelen duygusal yatırımı en fazla olan ve özellikle de kültürel olarak burjuva hümanizmi ve etiği ile damgalanmış olan özdeşleşme biçimidir. Diğer yandan izleyicinin rahat konumunun teminatını sağlar. ‘Sınırları geçmeye kalkmazsan kurban olma durumu ile karşılaşmazsın’ biçimindeki bir ideoloji ile fazlası ile biçimlendirilmiştir.

En nihayetinde Hitchcock, bu tarz bir ideolojiden, yaklaşımdan daha ayrıksı bir yerde durmaktadır. Daha önce de söylemiş olduğumuz gibi kurban ile suçlu arasındaki ayrım net değildir. *Aşktan da Üstün* filmindeki üç karakterin karşılıklı konumlanışlarını düşünelim. Devlin, hem Alicia`ya güvenmez hem de onu kullanır, Sebastian zaten suçlu konumundadır ama aldatılan ve ölüme terk edilen koca rolündedir aynı zamanda, Alicia ise evlendiği adamı aldatmaktadır, hem de iki kere, hem ona ihanet edip Devlin`le birlikte olur, hem de bir Nazi suçlusu olarak sırlarını

¹¹⁵ Slovaj Zizek, **Yamuk Bakmak**, ss. 127-128.

açığa çıkarır. İzleyicinin özdeşleşme noktaları her üç konumu da, Sebastian`inki iyice sınırlandırılmış olsa da, paylaşır. Bu anlamda Hitchcock sineması müphem bir sinemadır denilebilir. Genelde filmlerinin *suspense* (*muallakta kalma, şüpheli beklenti*) kavramı ile değerlendirilmesi, yani izleyicinin konumunu askıda bırakması, bunu doğrulamaktadır. Onun sineması ikili karşıtlıkların değil, belirsizliklerin sinemasıdır. Ancak gene de bu tür ikili karşıtlıklar sisteminden yola çıkmaktadır. Bu tür ikili sınıflandırmalar ile, müphemlik arasındaki ilişkiyi Bauman şöyle açıklamaktadır.

“...tüm dikotomiler -her tür ikili sınıflandırmalar- insanlık durumunun karmaşıklığına uygun düşmediği için, onu çok yönlü gerçekliğe dayatma çabasının kendisi, kaos tehlikesini gidermeyen ve tasarlanan düzenin tamamlanmasını ilelebet erteleyen daha çok müphemlik yaratır...Müphemlik (düzensizliğin ya da kaosun özü) bütün açık ve net projelerin, istisna tanımayan sınıflandırmaların – yani, gerçekliğin öğelerinin sanki onlar gerçekten ayrı ve bölünmüş, sanki onlar her sınırı dağıtmazmış, sanki onlar tek ama yalnızca tek bir ayrıma aitmiş gibi ele almanın kaçınılmaz sonucudur...Her dikotomi müphemlik üretir; her düzen arayışında zorunlu olarak boy gösteren dikotomik görüş olmasaydı, müphemlik de olamazdı.”¹¹⁶

Aşktan da Üstün filminde, kesin çizgilerle belirtilmese de, kuşkusuz Naziler kötü ve Amerikalılar iyidir. Ancak Amerikalıların Alicia`yı kullanım biçimleri, kesinlikle, gayri ahlaki bir durumdur. Onu, kendi siyasi çıkarları için kullanırlar, nerede ise ölüme kadar gitmesine seyirci kalırlar. Burası etik ile siyasi alan arasındaki çelişkiyi gösteren iyi bir noktadır. Hitchcock`un tavrı, bütün müphemliği içinde, ahlaki bir tavır gibi görünür. Benzeri bir tutum *Gizli Teşkilat* filminde de farklı düzeylerde mevcuttur. Temel çelişki, sadece filmlerde değil ama gündelik hayatta da, etik ile siyaset arasındaki ilişkinin, kimi sınır durumlarda, farklı eyleme geçiş tarzları önermelerinde yatar.

Siyaset, askıya alındığı zaman, bir dizi Hitchcock filminde de olduğu gibi, olay örgüsünün işleyişi, toplumsal alandan bireysel, özel yaşamlara doğru kayma gösterir. *Çok Şey Bilen Adam`ın* ikinci versiyonunda, siyasi bir suikast, bütün olayların başlatıcısı olma zeminini taşımaktan öteye gitmez ve film ailenin kaçırılan çocuklarına kavuşması ve Doris Day`in kısmi özgürleşmesi ile sona erer. Burada ünlü bir şarkıcı olan ama evlendikten sonra mesleğini bırakan Doris Day, sesi aracılığı ile çocuğunu kurtarır. *Gizli Teşkilat* filminde ise, siyasi olaylar, yeni bir aşkın başlaması için zemin hazırlarlar, tıpkı *Aşktan da Üstün* filminde olduğu gibi.

¹¹⁶ Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 199 - 200

Öyle ise, Hitchcock filmlerinde de, dünyayı dönüştürmek yönünde değil ama mevcut dünyayı daha iyi kılmak yönünde etik bir tercihin olduğu söylenebilir. Hitchcock'un durumu sadece dramatik yapının ya da Hollywood sisteminin işleyişi ile açıklanamaz, onunki, bilinçli bir tercihin ürünüdür ve dramatik yapı ile Hollywood kuralları içinde farklı tarzda da hareket etmek mümkündür. Bunun için etikten ziyade siyasetten hareket etmek gerekmektedir.

*“Lillian Hellmann`ın oyunundan uyarlanan `Watch on the Rhine`da (Herman Shumlin, 1943): 1930`ların sonlarında, Nazi karşıtı mücadeleye katılmış Alman siyasi göçmenlerinin oluşturduğu bir kaçaklar ailesi, tam manasıyla Amerikan küçük kasabalarına özgü masalsi bir orta sınıf ailesi kurmuş olan uzak akrabalarının yanına kalmaya giderler; gelgelelim, kısa bir süre sonra Almanlar, Amerikalı bir ailenin tanıdığı kılığına bürünmüş beklenmedik bir tehditle karşılaşırlar; adam göçmenlere şantaj yapan ve Alman konsolosluğundaki bağlantıları sayesinde Almanya`da bulunan yeraltı direnişi mensuplarının hayatını da tehlikeye atan bir suççudur. Göçmen ailenin babası onu öldürmeye karar verir ve böylece Amerikalı aileyi güç bir ahlaki çıkmaz içine sokar; Nazizm kurbanlarıyla kurulan boş ahlakçı dayanışma bitmiştir; artık fülen taraf tutmak ve cinayeti örtbas ederek ellerini kirletmek zorundadır. Burada aile “solcu” seçeneğe karar verir. “solu” tanımlayan şey, soyut ahlaki çerçeveyi askıya almaya ya da Kierkegard`ın sözlerini şerh ederek söylersek, **Etik olanı siyasi olarak askıya almaya** işte bu şekilde hazır olmaktadır.”¹¹⁷*

Ama bu durum Hitchcock'un önemini asla azaltmaz. Son kertede onun gerçekleştirdiği, Protestan Ahlakından bireyin ahlakına geçiştir diyebiliriz. Toplumun, örgütün ya da grubun ilgisini çekecek bir eyleme geçişten ziyade, bunun aksi yönde, kendi doğruları çerçevesinde eyleme geçiş söz konusudur, Hitchcock karakterlerinde. *Gizli Teşkilat* ya da *Aşktan da Üstün* filmlerinde sadece düşmanlar değil ama Amerikalılar da bir anlamda dışlanırlar. Karakter/özne bütün yapı içerisinde, etik eylemi aracılığı ile kendisine bir yer açar. Bu yerin adı ideolojidir.

Hitchcock sinemasının Alman Ekspresyonizmi ile olan bağlantısı bilinir. Akımın sürdüğü dönemde, Alman stüdyoları ile film çalışmaları yapmış (*The Pleasure Garden*-1925 ve *The Mountain Edge*-1926), bunun dışında muhtemelen sinemasında, onun Amerika döneminde *Film Noir* ile karşılaşmış olmasının da ayrı etkileri olmuştur. Bu sebeple filmlerinde yer alan ikiz teması (örneğin *Vertigo*-1958), normal görünenin ardında yatan tekinsiz (*Kuşlar*-1963), akıl dışı olanın büyüleyiciliği (*Sapık*) gibi temalara rastlamak şaşırtıcı olmayacaktır. Ancak arada temel bir fark vardır: Ekspresyonizm toplumsal anomalinin, son haddeye varmış bir toplumsal

¹¹⁷ Slavoj Zizek, **Kırılğan Temas**, s. 290.

bunalımın, yenilmekte olan sınıf mücadelesine paralel büyüyen faşizme ait bir dönemin sinemasıdır. Hitchcock'un sineması ise normal görünen koşullar altında her an kırılabilir bir durumda bulunan burjuvaziye ait yapıların sinemasıdır.

Şimdi yukarıda değinmiş olduğumuz *İp* filmine daha yakından bakarak, Hitchcock sinemasında suçun yer alma biçimini derinleştirmeye çalışacağız. Peşi sıra ilk bölümde temel aldığımız kavramların ışığında örnek film çözümlenmeleri yaparak suç ve ceza kavramlarının ele alınış biçimlerini açıklamaya çalışacağız.

2. TEMEL KAVRAMLAR BAĞLAMINDA ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELRİ

2.1. Bir Ayrıcalık Olarak Cinayet: ‘İp’

Rope

1948/ABD

Yönetmen: Alfred Hitchcock

Senaryo: Patrick Hamilton’un oyunundan uyarlayan Hume Cronyn- Arthur Laurents

Görüntü: Joseph Valentine-William V. Skall

Oyuncular: James Stewart, John Dahl, Farley Granger, Cedric Hardwicke, Constance Collier

Filmin öyküsü kısaca şöyledir. Film bir sokağın çekimi ile açılır ve jenerik akmaya başlar. Jeneriğin bitimi ile kamera yaklaşık olarak 180 derecelik bir dönüş gerçekleştirir ve bir terastan evin perde ile kapatılmış camları görünür, ardından bir çığlık sesi gelir. Burası filmin tek belirgin kesme yaptığı yerdir. Kamera evin içindeki konumunu alır ve izleyiciye iki adamın bir kişiyi boğarak öldürdüğünü gösterir. Boğma eylemini gerçekleştiren kişi aynı zamanda iyi bir piyanist olduğu daha sonra anlaşılan Philip’tir, diğeri ise kendisini hocasının sözlerine fazla kaptırmış gibi görünen Brandon. Öldürülen kişi ise sıradan olmakla itham ettikleri, arkadaşları David Kentley’dir. David’i bir sandığın içine koyarlar ve ardından akşam verecekleri partinin hazırlıklarına başlarlar. Sandığı üstünü bir ziyafet sofrası gibi kurarlar. Partiye David’in sevgilisi olan Janet, Janet’in eski sevgilisi Kenneth, David’in babası ve sözlerinden fazlası ile etkilendikleri belli olan Rupert Cadell davetlidirler. Bütün olayların yönlendirici merkezinde Brandon görünür. Janet ile Kenneth’i eski ilişkileri konusunda tekrar kışkırtmaya çalışır, yaptıkları işi anlayacağını ve takdir edeceğini düşündüğü Rupert karşısında heyecanlanır ve David’in babası karşısında üst-insanın sıradanı öldürme hakkını savunur. Ancak Philip hiç rahat değildir ve durmadan vicdan azabı çekip kendisini içkiye verir ve özellikle Rupert’in gözünde şüphe uyandırır. Parti bitip de evden ayrılırken, hizmetçi kadın yanlışlıkla David’in şapkasını Rupert’e verir, burada Rupert şapkanın içinde yazan D.K. harflerini görür ve bir süre sonra sigara tabakasını unutma bahanesi ile geri döner. Philip ve Brandon onun her şeyi fark ettiğini anlarlar. Brandon ile Rupert arasında üst insan kavramı üzerine tartışma geçer, ve Rupert düşüncelerinde nasıl yanıldığını anlar. Rupert ele

geçirdiği silah ile camdan dışarı ateş eder ve ardında polis sirenleri duyulur. Üçü koltuklara oturup polisin gelmesini beklerler.

Muhtemelen *İp*, Hitchcock'un en ilgi çekici filmlerinden birisidir. Bütün filmografisi içinde, hatta daha aşırı bir iddia ile dünya sinema tarihi içerisinde ayrıksı bir yere sahiptir. Robert Montgomery'nin *Göldeki Kadın* (1946) filmi ile ilginç bir benzerlik gösterir. Montgomery'nin filminde giriş ve sonuç bölümleri dışında, bütün öykü dedektif Philip Marlowe'un öznel bakış açısından ve *flash-back* ile verilir. Yüzünü gördüğümüz anlar sadece onun aynaya bakmış olduğu anlardır. Hitchcock'un *İp* filmi ise kendi sinemasının çok şey borçlu olduğu kurgunun dışlanması üzerine kuruludur. Bütün film, başlangıç sahnesi hariç, tek bir uzun çekimden (yaklaşık 80 dakika) oluşuyormuş gibidir. Her iki film de ya öznel bakış açısına son vermemesi ya da bütünlüğe son verecek bir kesmeye başvurmaması yolu ile izleyicinin psikolojisi üzerinde oynarlar. Ama içerik kendisine uygun bir biçimsel yapı içinde verilir. *İp* filminde ip, son kerte de bütün her şeyi birbirine bağlayan kurgunun yokluğunun yerini alır. Hem düğümü çözer, hem de sözle eylem arasındaki bağlantıyı kurar. Bu anlamda *Vertigo* filminde gösterilen spirallerin niteliğini taşır. Böylelikle 'ip', kendi biçimini, kurgunun yokluğunu gösterir.

Kurgunun bu şekilde dışarıda bırakılması, özellikle Hitchcock sineması düşünüldüğünde ilginçtir. Çünkü kurgu ve buna bağlı olarak hem oyuncunun, hem de izleyicinin tepkileri bu sinema için önemli görünmektedir. Filmin bir sahnesinde, hizmetçi kadın sandığın üzerindeki tabakları toplayıp, içine kitapları yerleştirmeye niyetlenir. İçinde bir ceset olduğunu sadece katiller ve izleyici bilmektedir. İzleyicinin bu sahnenin başından sonuna gördüğü, hizmetçi kadının faaliyetidir. Katillerin tepkilerini görmeyiz. Endişelenen sadece izleyicidir. Tıpkı, masanın altında, oturanların haberinin olmadığı ama izleyicinin gördüğü patlamaya hazır bombaya benzer. Ama gerilimin ve ahlaki ikilemlerin sürmesi için ceset bulunmamalı ve bomba patlamamalıdır. Kurgu dehşeti arttırmaya yarayabilir, örneğin *Sapık* filmindeki duş sekansı bunun mükemmel bir örneğidir. Ama *İp*'in tarzı dehşetten çok endişe yaratmaya yönelik görünmektedir. Bu endişeye karşın, kurgunun olmadığı filmlerin prototipini ilk dönem komedi filmlerinde görmek mümkündür. Burada da sadece çekimler arka arkaya gelir. Komik unsurlar bu filmde de devreye girer; restoran kapısında cinayet işlemek, ev sahiplerini öldürmek vb konuşmalar bir mizah ögesine dönüşür, aynı zamanda oyuncularını hatırlanıp da adı hatırlanmayan filmlerden söz edilirken '*adı bir şeyin bir şeyi miydi yoksa sadece bir şey miydi?*' şeklinde anlamsız diyaloglar geçmektedir. Ancak Hitchcock'un gerçekleştirdiği bundan daha karmaşıktır. Bu filmlerde, izleyici anlık karşısına gelen şeylere güler; bir bahçıvanın hortumla ıslanması gibi. Hitchcock, her filmde

yer alan mizahi unsurlara paralel bir biçimde, bu neşeli görüntünün dışına değil ama tam altına endişeyi, gerilimi arttırarak kendi asıl içeriğini yerleştirir. Bu yüzden asıl ilgi noktası cinayetten çok, özneler arasında yer alan ilişki biçimidir. *Cinayet Var*'da kadın, kocası ve dedektif arasında, *Aştan da Üstün*'de Devlin, Alicia ve Sebastian arasında olduğu gibi *İp* filminde de bu ilişki Brandon, Philip ve Rupert arasındadır.

“Asıl eylem bastırılır, içselleştirilir, öznelleştirilir, yani öznenin arzuları sanrıları, şüpheleri, takıntıları, suçluluk hisleri biçimine büründürülerek sunulur. Fülen gördüklerimiz, altı sapık ve müstehcen imalarla kaynayan aldatıcı bir yüzeyden, yasaklananların bulunduğu alandan ibaret hale gelir. Biz kendimizi ‘gerçeklik’in nerede bitip ‘sanrı’nın (yani arzunun) nerede başladığını bilmediğimiz bütüncül bir muğlaklık içinde buldukça, bu alanın da tehdit ediciliği artar.”¹¹⁸

Film izleyicinin özdeşleşme anlayışı, beklentileri üzerine fazlası ile giden bir filmidir. Onun baştan sona, soğuk kanlı bir biçimde bir cinayeti işleyen kişi ile özdeşleşmesini sağlar. Philip, o kadar zayıf ve saçma davranışlar sergiler ki onunla özdeşleşmek zordur. Brandon ise fazlası ile kendisinden emin görünür. Soğuk kanlılığını çoğu kez kaybetmez. Brandon'ın bu hali *Cinayet Var* filmindeki kocanın soğuk kanlılığını hatırlatır. Ama sadece hatırlatır; *Çifte Tazminat* ve *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (Tay Garnett-1946) gibi filmlerden, izleyici suçlu ile özdeşleşmeye alışkındır ama bu filmlerde özdeşleşilen karakterlerin işledikleri cinayetler daha çok tutku, aşk suçlarıdır. Bir anlamda aklın, ahlakın denetimi askıya alınmış bir ruh halini tasvir ederler. Oysa *İp* filmindeki cinayet fazlası ile bilinçlidir, bir teoriyi eyleme dökme girişimidir ve arkasında tutkudan eser yoktur. Dahası kendilerine oluşturdukları teorinin Nietzsche'ye mi dayandığı (ki çok basit bir karikatürüdür) yoksa faşizmime mi gönderme olduğu belirsizdir. Ayrıca pek çok eleştirmen ve yazar, filmdeki karakterlerin eşcinsel olduklarını belirtmektedir ki bu tür imaları filmde bulmak hiç zor değildir. Sonuç olarak karakterler, özellikle Brandon 1940'ların ve 50'lerin Amerikan toplumu için hiç de kolay özdeşleşilebilecek tipler değillerdir. Ama onlarla özdeşleşilmezse gerilim duyulabilecek bir şey de kalmaz.

Özdeşleşme, sadece olumlu tipler, karakterler üzerinden kurulan bir duygu ya da davranış biçimi değildir. Dahası mutlaka güçlü tiplerle de kurulması gerekmez. Olumsuz ya da güçsüz bir tip de özdeşleşme figürü haline gelebilir. Dostoyevski'nin *'Yeraltından Notları'*ndan arabeskin mazlumluk edebiyatına kadar bunun pek çok örneği gösterilebilir. Özdeşleşme aynı zamanda karakterin kendisine seçmiş olduğu ideal konumu gösterir. Brandon soğuk kanlı, kibirli bir üst-insan figürünü kendi ideali olarak benimser. Ama bunun kurucu ögesi daima ötekidir. Brandon, Rupert

¹¹⁸ Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, ss. 124-125.

Cadell'in gözünde böyle birisi olmak istemektedir. Yaptıkları işi sıradanlık, vahşet değil de kusursuz bir cinayet, bir sanat yapıtı gibi algılayacak olan odur. Rupert'in geri dönüp de her şeyi açığa çıkartıp, kendi vicdanın ağırlığı altında ezilirken yaptığı konuşma, hem Brandon'ın kurucu bakışını yıkar hem de izleyicinin özdeşleşme noktasını Brandon'dan Rupert'e kaydırır. Hitchcock bir kez daha burjuva hümanizminin içine geri çekilir böylelikle. Ama bu basit ve tatmin edici, izleyiciyi rahatlatıcı bir geri çekiliş değildir. Aksine üç karakter de oturdukları yere yığılmış ve perişan görünürler. İzleyicinin tüm özdeşleşme figürleri aşırı zayıf ve kırılğan bir biçimde temsil edilir.

Öyleyse *İp*'in iki ilgi alanı vardır. Bir yandan suç, cinayet, üst-insan gibi temalar, diğer yanda da alttan alta işleyen eşcinsellik vurgusu. Kuşkusuz boğma eylemi, cinayet sonrası yakılan sigara, şampanya şişesinin açılışı, Brandon ile Philip arasındaki hem yakınlık hem de gerilim cinsel çağrışımlar bırakmaktadır¹¹⁹. Eğer eşcinsellik cinayet ile yer değiştirdiyse, topluma, sıradanlığa duyulan nefret de cinayeti yüceltir, onu bir sanat yapıtı düzeyine, bir ayrıcalık konumuna yükseltir. Söz konusu nefreti, hıncı daha önce tartıştığımız *ressentiment* kavramında açıklamıştık.

“Bir Turistin Anıları kitabında Stendhal okurları modern duygular olarak adlandırdığı şeyler konusunda uyarır, bunlar evrensel kibrin ürünleridir: ‘haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret’. Stendhal’in formülü üçgenin içeriği üç duyguyu bir araya toplamakta; bu duyguları şu ya da bu özel nesneden bağımsız olarak ele almakta ve –Stendhal’e göre- 19. yüzyıla tümüyle hakim olan o karşı konulmaz taklit ihtiyacına bağlanmaktadır. Scheler de romantik ruh halinin ‘ressentiment’ dolu olduğunu doğrular. Stendhal de aslında değişik bir şey söylememekte, ama bu ruhsal zehrin kaynağını, temelde bize eşit olup da bizim keyfi bir itibarla donattığımız kişilerin taklidinde aramaktadır. Modern duygulara gittikçe daha sık rastlanmasının nedeni de ‘hasetli doğaların’ ve ‘kıskanç mizaçların’ üzücü ve esrarlı bir biçimde artmış olması değil, insanlar arasındaki farklılıkların giderek silindiği bir evrende içsel dolayımın egemen olmasıdır.

...Kibirli romantik artık hiç kimsenin izleyicisi olmak istemiyor. Son derece özgün olduğuna kendini ikna ediyor. 19. yüzyılda her yerde kendiliğindenlik, taklidi tahtından indirerek bir dogma oluyor. Stendhal her yerde tekrar tekrar, aldatılmayalım diyor, gürültüyle ifade edilen bireycilikler içlerinde yeni bir kopya biçimi saklıyorlar. Romantik tiksintiler, toplumdaki nefret, çöle duyulan özlem, tıpkı

¹¹⁹ Filmdeki eşcinsellik vurgusu üzerine Robin Wood uzun uzadıya durmaktadır. Bkz.. “Ölüm Saçan ‘Gay’ler : Hitchcock’un Homofobisi”, **Hitchcock Sineması** içinde Wood, “Nihayetinde, David Kentley’in öldürülmesinden sorumlu olan toplumu ve eğer film bunu söylemiyor ve söyleyemiyorsa farkında olmadan **bizim** bunu söylememizi sağlayacak kanıtı sunar.” demektedir. s. 380.

sürü ruhunda olduğu gibi, çoğu kez Öteki'ne duyulan hastalıklı bir ilgiyi gizliyor yalnızca.”¹²⁰

Stendhal'in kibirli insanı gibi Brandon'da kendi arzusu ile Rupert'inkini karıştırır. Sanki ikisi birden aynı şeyi arzuluyormuş, savunuyormuş gibi davranır. Rupert'in boş sözlerine kendisini o kadar kaptırır ki, kendi sıradanlığını aşmaya çalışırken kendisini yıkar.

¹²⁰ Rene Girard, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, s. 33.

2.2. ‘Hınc’ı Sağaltan Cinayetler: ‘Koyu Kırmızı’

Profundo Carmesi/Deep Crimson

1996-İspanya/Meksika/Fransa

Yönetmen: Arturo Ripstein

Senaryo: Alicia Paz Garciadiego

Görüntü: Guillermo Granillo

Oyuncular: Regina Orozco/Coral Fabre/Daniel Gimenez Cacho/Nicolas Estrella

Veronica Merchant/Rebecca Sampetro/ Marisa Peredes/İrene Gallardo

Rosa Furman/Bayan Silberman

Koyu Kırmızı, Meksika Sinemasında Yeni Dalga akımıyla özdeşleştirilebilecek ‘Yeni Nefes’ adı verilen akımın öncülerinden Alfredo Ripstein’in, Bunuel’in bir dönem asistanlığını yapmış olan oğlu Arturo Ripstein tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmin öyküsü kısaca şöyledir: aşırı kilolu, duygusal gel gitler yaşayan, dul, iki çocuk annesi ve erkeklerden yana şansı olmayan Coral Fabre ‘Ölümcül Hastalar Koğuşu’nda hemşirelik yapmaktadır. İki çocuğunu tek başına yetiştirmeye çalışırken dönemin popüler ‘arkadaş bulma servisi’ olan ‘Yalnız Kalpler Kulübü’nden, hayranı olduğu film oyuncusu Charles Boyer’e benzeyen Nicolas Estrella ile tanışır. Nicolas ile gerçek anlamda yakınlaştıklarında bunun ‘kaderin bağlayıcılığı’ olduğuna inandırır kendisini. Ancak Nicolas, Coral’la birlikte olduğu gecenin ertesinde onun parasını çalarak evden uzaklaşır, fakat bu durum Coral’ı rahatsız etmez. Çünkü bunun ‘aşırı kilolarının vergisi olduğunu’ düşünür. Nicolas’ın hayatını zengin kadınlar bularak, çekiciliğini kullanarak ve bu tip kadınlarla birlikte olmadan önce onların güvenini kazanarak geçirdiği anlaşılır. Sonunda Coral çocuklarını bir kiliseye bırakarak Nicolas’ın peşinden gider, aşıktır. Nicolas’ın yaptığı iş konusunda ona yardımcı olacaktır. Ancak Nicolas’a tutkuyla bağlanması, onun kadınlara yaklaşımı konusunda derin bir kıskançlığı da beraberinde getirerek, dul ve zengin kadınların ortadan kaldırılmasıyla başlayan farklı bir serüvene bürünür. Bu arada öncelikle fiziksel eksikliklerin kapatılmasına yönelik olarak başlayan ve giderek derin bir tutku eşliğinde suç ortaklığına dönüşen bu ilişki, Nicolas cephesinden bakıldığında, Coral’ın tutkusunun kendisini heyecanlandırması ve hayata bağlaması ile şekillenmeye başlar. Fakat bu tutkulu aşk Coral’ın, Nicolas’a karşı duyduğu kıskançlığın yeni kurbanlar getirmesine ve her ikisinin birer seri katile dönüşmelerine neden olur.

Koyu Kırmızı, Amerika'nın Meksika sınırına yakın bir bölgesinde 1940'lı yıllarda seri cinayetler işleyen Martha Beck ve Raymond Fernandez'in gerçek öykülerinden sinemaya uyarlanmıştır.

Filmi, Max Scheler'in derinleştirdiği 'ressentiment' kavramından yola çıkarak incelediğimizde (filmin konusundan da anlaşılacağı üzere), kavramın karakterler ve olaylar bazında göreceli bir netlik kazandığı görülür. Ezilmişlik, mazlumluk, alt sınıfa aidiyet ve bir anlamda Batılı burjuva toplumuna has sınıflararası çelişki ve hiyerarşi ile ilişkilendirilebilen bu kavramı Nietzsche ilk kez ortaya attığında köle ahlakının oluşumuna dayanandırarak açıkladığına birinci bölümde değinmiştik.

Bu görüş takip edildiğinde ortaya sınıf mücadelesine ya da sınıfsal hiyerarşiye ilişkin, burjuvazinin rasyonel sistematığının yanı sıra beraberinde subjektifliği de barındıran duygusal bir boyut ortaya çıkar. Çünkü her 'soylu ahlak' kendine zafer kazanmış bir biçimde 'evet' demekten gelişirken, köle ahlakı daha başında, 'dışta' olana, 'farklıya' 'kendi olmayana' 'Hayır' der.

Araştırmacıların toplumsal sınıf bağlarıyla ve Hıristiyanlık/Yahudilik çelişkisiyle açıklamaya çalıştığı durum Arturo Ripstein'in *Koyu Kırmızı* filmine uyarlandığında, aslında tekil duygulara ve ilişkilere odaklandırılmış gibi durur. Ancak satır aralarında hem toplumsal hem de dini eleştiri ressentiment'in filme dağılımı ve hınc duygusunun cinayetlerin işlenmeye başlanmasıyla boşaltılması söz konusu olmaktadır.

“Kriminal; suçu meslek haline getirmiş kişi, çoğu zaman ressentiment'dan azadedir. Kriminal öz olarak aktif bir tiptir. Nefret, intikam, haset ve tamah duygularını bastırmak yerine, suç işleyerek serbest bırakır.”¹²¹

Birinci neden olarak, toplumsal yaklaşım bazında *Koyu Kırmızı*'yı ele alacak olduğumuzda; ana karakterler olan Coral ile Nicolas'ın, her ne kadar film boyunca toplumdan izole olmuş bir atmosfer içinde kendi öykülerine (ya da yazgılarına) doğru ilerlediklerini söylemek mümkün olsa da; görüntünün çift anlamlı yapısı gereğince (yani bir yan anlam olarak) her ikisinin toplumun dışına itilmiş, toplumla kaynaşamayan ve bir o kadar da 'yasa'ya karşı duran karakterler oldukları analizine varılabilir.

Karakterlerin bio-psiko-sosyal özellikleri çerçevesinde ise, Coral geçimini tek başına sağlamaya çalışan dul, çocuklu ve mutsuz bir kadındır. Para kazanmak

¹²¹ Max Scheler, a.g.y., s. 25.

zorunda olması ile hali hazırda toplumun en kıyısında duran bir meslekle, ölümcül hastalar koğuşunun hemşiresi olarak konumu belirlenmiştir. Suç ve ceza kavramları çerçevesinden bakacak olduğumuzda, Coral alt sınıfa mensup, üstelik şişmanlığı ve gideremediği ağız kokusuyla, fiziksel bir eksikliği de üzerinde barındıran bir karakter olarak bir anlamda sistem tarafından cezalandırılmış sayılır. Hiç de adil olmayan bir çerçeve içinde kuşatılmış olmanın, suçu kolaylaştırıcı etkisinin bir görünümünü sunmaktadır. Üstelik aşk yaşamının derin bir mutsuzlukla tanımlanabilecek olması, erotik anlamda reddedilen ve tatminsiz bir kadının yaşama karşı duyduğu öfke ve hincin ifadesini bulduğu alan olmaktadır.

“Dişil ressentiment tehlikesi son derece şiddetlidir çünkü hem doğa hem de örf ve adetler, kadının en hayati çıkarının yattığı alanda, yani aşkta ona tepkisel ve edilgin bir rol dayatır. Erotik alanda reddedilmiş olmaktan doğan intikam hisleri her zaman özellikle bastırılmıştır”¹²²

Nicolas'ın da 'yasa'ya karşı durduğu nokta, hem eşine fazla insülin vererek ölümüne bilinçli bir şekilde neden olması, hem de dul ve zengin kadınların gönlünü alarak, servetlerine sahip olması ve bunu meslek haline getirmesidir.

İkinci neden olarak, din olgusuna yaklaşımda, Hıristiyanlık ögesinin çift anlamlı bir şekilde kullanılması dikkati çeker. Görünürdeki neden; zengin kadınları tuzağa düşürmeyi bir meslek haline getiren Coral ve Nicolas'ın özellikle üçüncü öykü diyebileceğimiz, dul bir Katolik olan Irene ile iletişimlerinde bariz bir şekilde ortaya çıkar.

Yaşı geçmiş koyu bir Katolik olan Irene'e, kendilerini İspanya'dan Latin Amerika'ya gelen misyonerler olarak tanıtan Coral ve Nicolas'ın oyunlarını bozacak karşıt bir karakter çıkarır karşımıza. Yahudi asıllı olan yaşlı bayan Silberman, Irene'nin komşusudur. Ateist ve anarşist olduğunu belirtir. Coral ve Nicolas'ı sorularıyla zorlar, onlara inanmaz çünkü profesyonel bir inançsızdır. Bunun yanı sıra Silberman, Coral ve Nicolas'ın 'yardım eli' adını taşıyan bir misyoner çaba içinde olmalarına karşılık, İspanya'dan Latin Amerika'ya en son gelen misyonerlerin bir çok yerli ölüyü vaftiz edilmiş olarak bıraktıklarından söz eder. Bu öyküde yapay bir din çatışması yaratılır. Yapaylığı dinin farklı bir amaç olarak kullanılmasından gelmektedir.

Başlangıçta Irene'nin iffetli bir dul kadını oynaması, giderek Hıristiyanlık ilahiler aracılığıyla (cennete gitmek, Efendi'nin bedenine girmek gibi dizelerle)

¹²² A.g.y., s. 22.

müstehecneleşir. Bu noktada kaderin bağlayıcılığı, kan çanağı (şarap), Irene'nin evine girişi itibariyle görmeye başladığımız İsa ve Meryem ikonları, dinin hali hazırda asıl amacından saptığını ve araç durumuna geldiğini imler. Bu nedenle Irene'nin ölümüyle sonuçlanan cinayetin suç aleti İsa ikonu olur. Cinayetin öncesinde Nicolas ile birlikte olmak isteyen Irene, onu baştan çıkartırken yine İncil'den dizeler okumaktadır: *'Tanrı bizi birleştiriyor. Bırak şarabın kan çanağıma aksın. Şarkılar şarkısı, bölüm 23.'*

Filmin karakterlerinin birer 'eksiklik' duygusuyla yüklü oldukları ve dramatik ivmeyi artıran, gerilim noktalarını keskinleştiren durumlar, bu eksiklik duygusunun karşılıklı bir suç ve cezaya dönüşmesini yaratır. Çünkü Coral'ın kilosuna kadar Nicolas'ın ölümüne önemseddiği peruğu (eksiklik olarak kel olması) fizyolojik özelliklerinden, psikolojik, toplumsal ve ideolojik alana doğru genişleyerek yayılır. Bunu Lacan'cı yaklaşımla ele almak gerekirse, Lacan'ın kültürel/simgesel alana yaydığı ilksel anlamıyla eksik (manque, lack) 'doğmuş olma durumu'dur. Yani kaçınılmazdır. *"Çocuğun annenin bedeninden ilksel ayrılmasının yarattığı ilk hadım edilme, bir uzvu eksik olma , ya da daha doğrusu kendisi birinin eksik bir uzvu olma durumudur."*¹²³

Buna göre, kopmuş olduğu bedene geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkan 'eksik', tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir. Karakterlerimizin simgesel olarak 'eksik doğmuş olmaları' (şişmanlık, ağız kokusu, kellik) kendi somut görünümünden sıyrılarak, ressentiment'ı destekleyen (toplumsal konumlandırılışlarıyla birlikte) mazlumluk, ezilmişlik, uç duygusal boyut, fedakarlık, kastrasyon, şiddet , tutku, intikam ve hınc duygularını beraberinde getirir.

Bu anlamda yasaya karşı çıkış, birbirlerindeki eksikliği organik göstergelerle tamamlamaya çalışmaları ile pekişir. Çünkü normal koşullarda yakışıklı ve çapkın bir adam olan Nicolas, kel olmasının Coral tarafından anlaşılması ile birlikte, Coral'ın yanında kalmasına izin verir. Peruğunun bir migren ağrısı sırasında başından uçup gitmesi ile Coral tarafından öğrenilen eksikliği yine Coral tarafından giderilecektir. Uzun saçlarını kesip Nicolas'a yeni bir peruk yapar. Böylece küçük hırsızlıklarla başlayan suç ortaklığının, cinayetlerle sonuçlanmasına kadar, birbirleriyle sadece sıradan birer partner değil, takma saç simgesindeki organik bağ kadar üstü örtülü bir şekilde verilen 'ensest' (dul kadınları ziyaret ettiklerinde Coral Nicolas'ın kızkardeşi rolündedir) durumunun da oluşmuş olduğu görülür.

¹²³ Slavoj Žižek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2002, s. 246.

'Kutsal Mazlumluğun Psiko-patolojisi' başlıklı çalışmasında Fethi Açıkel, mazumluk söyleminin güç istemi olduğunu belirtir. Bu güç isteminin ortaya çıktığı yer bir bakıma *"acı çeken öznenin, acısını mazoşistik biçimde seven ve bunu baskıcı biçimlerde yeniden üreten; meşruluğu açısından menkul-Nietzsche'ci anlamda- bir tinsel patolojidir... hayal kırıklığına, yenilgiye uğramış; gerçeklik karşısından geriye çekilmiş yığınların nesnel gerçekliği, ideolojik ve tinsel kavrayışıdır"*¹²⁴

Bastırılmışlığın efendi/köle söyleminde olduğu gibi sado-mazoşist belirlenimlerle ifadelendirilmesi modern psikanalizin konuları arasındadır. Yukarıdaki tanımdan hareketle film kahramanlarının ilişki düzlemlerinde de, yine ressentiment'ı destekleyecek şekilde hem üstü kapalı bir toplum dışına itilmişliğin yarattığı öfkeyi büyütme yarayan sessiz bir hınç, hem de gerek kurbanlarına uyguladıkları cezayı önce kendi nedensellikleri çerçevesinde meşrulaştırmaları, ilerleyen öykü doğrultusunda ise polisi arayarak teslim olmalarını gerektiren içinden çıkılmaz bir duruma dönüşmesi sürecinde sado-mazoşist bir iletişim modeli söz konusudur. Bir anlamda yine eksiklik duygusundan hareketle, yani Lacan'cı terimlerle söyleyecek olursak; *"...ben sende eksik olan şeyin; sana kendimi adayarak, senin için kendimi feda ederek, seni dolduracağım, seni tamamlayacağım"dır.*¹²⁵ Bu ifade tam anlamıyla, Coral'ın gerek dış görüntüsünü gerekse yüreğinin hacmiyle Nicolas'ı boğucu bir sevgi ortamına çekmesiyle açıklanabilir. Boğuculuk, filmin biçimsel estetiğindeki klostrofobik atmosferi sadece iç mekanlarda değil, dış mekanlarda da yaratması anlamında biçim ve öz arasında da sıkı bağlar oluşturabilmiştir. Dolayısıyla Lacan'ın ifadesinden hareketle varacağımız 'fedakarlık' duygusu, Coral'ın mazoşistik yaklaşımını keskinleştirir.

Mazoşist yapıyı destekleyen fedakarlık konusunda Coral'ın önce kendi çocuklarıyla daha sonra da Nicolas ile kurduğu iletişim biçimi, bir yandan Zizek'in ifade ettiği; *"...sürekli sızlanan, sesini çıkarmadan acı çekmekten karşılığını görmediği fedakarlıklardan yakınan ve bu sessiz fedakarlığın onun imgesel özleşmesi haline gelen, onun özkimliğine tutarlılık veren"*¹²⁶ haliyle Coral karakterinde belirgindir. Zizek; *"ondan bu kesintisiz fedakarlığı çekip alırsak geriye hiç bir şey kalmaz"*¹²⁷ der. Çünkü fedakarın sürekli sızlanmasının nedeni bir taleptir. Fedakarlığı hayatına anlam veren tek şeydir. Bir tek fedakarlığın kendisini feda edememektedir. Coral tam da bu benzetmeye uyar. Ancak 'eksiklik' ve 'büyüyen öfkesi' bu sessiz sızlanmayı başka bir biçime dönüştürür. Nicolas'la birlikte olabilmek için

¹²⁴ Fethi Açıkel, "Kutsal Mazlumluğun Psiko-patolojisi", **Toplum ve Bilim**, Sayı: 70, Güz 1996, ss.169-170.

¹²⁵ Slavoj Zizek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, s.133.

¹²⁶ A.g.y., s. 228.

¹²⁷ A.g.y., s. 228.

çocuklarını bir kiliseye bırakması, bir anlamda ‘fedakarlığın feda edilmesi’ gibi görünse de, onların yerini alan Nicolas için her şeyini (saçlarını, bedenini, gururunu, kanını) feda eder. Mazoşist bir duygu durumu ile açıklanabilen bu davranış eksikliğin kapatılmadığı yerlerde ‘hınç’ duygusuyla sadistik bir görünüm kazanır.

René Girard mazoşist kahramanın ‘bıkkın bir efendi’ olduğunu belirtir; “*sürekli bir hayal kırıklığı tarafından kendi başarısızlığını arzu etmeye itilendir,...metafizik arzu her zaman köleliğe, başarısızlığa ve utanca götürmektedir.*”¹²⁸ Kahramanlarımız Coral ve Nicolas, bu sado mazoşist yapı içinde, bir bakıma Girard’ın ifadesiyle ‘*kaldırdıkları her taşın altından bir hazine çıkacağı*’ umuduyla hareket ederek, daima bir hayal kırıklığıyla karşılaşırlar. Bir bakıma ‘kaldırılmayacak kadar ağır olan taşı aramaya başlarlar.’ Ancak başlangıçta küçük (ya da masum) denilebilecek şiddet ve hırsızlık görüntüleri (ziyaret ettikleri ilk evde yaşlı ve dul bir kadın olan Juanita ikiliye inanmaz ve derhal başından def eder. Evden ayrılırlarken Coral kadının masa üzerinde duran parayla dolu cüzdanını çalar. Eski görünümlü bir istasyon kahvesinde bu parayla karınlarını doyururlarken Coral’ın, Juanita’yla ilgili ifadeleri ressentiment’ı destekleyecek tarzdadır. ‘*Hayatı boyunca biriktirdiği parayı çaldığını*’ söyler. ‘*Kuru ve sıksa hayatı*’ boyunca...’

Ziyaret ettikleri kadınların (dört kadın) zayıf olmaları, ilk etapta Coral’ın fiziksel açığının bir çatışma yaratmasını rahatlıkla sağlar. Bir hırsızlık ve iki cinayetin ardından (ilk üç kadın fizik olarak zayıf olmakla birlikte, zengin ve dul kadınlardır) dördüncü kadının ziyareti, tam anlamıyla öykünün başından itibaren biriktirilen, bilinç dışına atılan tüm hınç duygusunu iyice açığa çıkarır. İlk üç kadını ziyaretlerinde bir bakıma dramatik yapının neden-sonuç ilişkileri uyarınca bir nevi intikam duygusunun yerine getirilmesi gibi görünen cinayetler, son ziyarette, filmin çözümüne doğru giden ikinci asal düğüm noktasını, Girard’ın sözünü ettiği mazoşistik hayalkırıklığı biçiminde verir; “*mazoşist, yazgısının akışını çabuklaştırır ve metafizik sürecin şimdiye kadar birbirinden ayrı olan aşamalarını tek bir an içinde toplar.*”¹²⁹

Sonuncu yan öykü tam anlamıyla yazgıyı çabuklaştıran biçimde gerçekleşir. Ancak, bu çabuklaştırma, Coral’ın öyükünün başında görülen ve içe tıklan trajedisiyle yakından ilgilidir. Son ziyaret, ıssız bir arazide dört yaşındaki kızıyla birlikte yaşayan ve kocasını kaybetmiş güzel, seksi ve genç bir dul olan Rebecca’dır. İlk iki cinayeti öfkesine, kıskançlığına ve tutkuna hakim olamayarak bir anlamda intikam duygusuyla gerçekleştiren Coral, bu kez gidecekleri kadını kendisi seçmek istediğini söyler. Nicolas da onun seçimine uyacaktır. Gazeteye verilen ilanda,

¹²⁸ René Girard, **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, s. 149.

¹²⁹ A.g.y. s.149.

Rebecca kendisini yaşlı ve dul bir kadın olarak tanıtmıştır. Otomobil tamiri yaptığı bir garajı vardır ve tamirat işlerinden anlayan bir erkek yardımcıya ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Rebecca'nın evine geldiklerinde (Coral yine Nicolas'ın kızkardeşi rolündedir) Coral hem Rebecca'nın gençliği ve güzelliğinden hem de küçük kız Mercedes'in varlığından rahatsızlık duyar. Rebecca aslında evleneceği birini aramaktadır. Nicolas'a bunu açıkça ifade eder. Bir süre flört ettikten sonra evlenebilecektir. Coral bu noktada daha dikkatli ve tutkusunu daha da denetleyemez bir duruma gelir. Birinci neden Nicolas'ın da Rebecca'ya ilgi duymaya başlaması, ikinci neden de Coral'ın temeldeki acısını açığa çıkaran küçük kız Mercedes'tir. Nicolas, Rebecca ve Mercedes'in birlikte eğlenceli vakit geçirmelerini uzaktan seyreden Coral ilk kez kiliseye bıraktığı çocuklarını hatırlamaya başlar. Onları Nicolas'la birlikte olabilmek için terk etmiştir. Çünkü Nicolas için çocuklar engel yaratmıştır. Ancak şimdi Nicolas'ın, Rebecca'nın kızıyla ilgilenmesi, Coral'ın içe bastırıldığı 'hınç' duygusunu iyice açığa çıkarmaya başlar.

Coral küçük kızla ilgilenmek, ona çocuklarının sevdiği bir şarkıyı söylemek, onu doyurmak ister. Fakat küçük kız Coral'a tepkilidir. Rebecca, Coral'ın Mercedes'le ilgilenmesini istemez. Coral'ın suçlulukla birlikte hınç duygusu iyiden iyiye yükselişe geçer. Rebecca artık Coral'ı orada istememektedir. Coral uzaklaştırılır. Bir süre Rebecca'yla birlikte olan Nicolas, yine bir migren ağrısında perüğünü başından çıkardığı sırada Rebecca'ya yakalanır. Coral'ın şişmanlığı kadar Nicolas'ın kel olması karakterler için (başlangıçta da belirtildiği gibi) son derece hayatidir. Nicolas, Rebecca'nın kendisiyle alay etmesine tahammül edemez ve onu tartaklar. Rebecca ise evlenmeyi düşündüğü Nicolas'dan hamiledir. Fakat derhal bu isteğinden vaz geçerek çocuğu aldırma istediğini söyler. Bunu yapacak tek kişi Coral'dır. Coral geri çağırılır. Rebecca'ya kürtaj yapar ancak kanın pıhtılaşmasını önleyen bir ilaç vererek aşırı kanamadan ölmesine neden olur.

Geriyeye annesinin ölümünü gören küçük kız Mercedes'in hiç dinmeyen ağlamasını, huysuzluğunu gidermek kalır. Nicolas, sürekli ağlayan kızın sesinden rahatsızdır, migreni yine tutmuştur. Coral'ın fedakarlığı bu noktada yine devreye girer ve küçük kız banyoya götürür. Bir ritüeli andıran öldürme merasimi sırasında ona çocuklarını anlatır, küvetin suyuna kokular döker. Ressentiment bu noktada çok güçlü bir şekilde hissedilir. Coral küçük kıza ağlayarak; 'Artık sen benim çocuğumsun sana kokular süreceğim benim küçük kızım' demektedir. Max Scheler'a göre; *"ressentiment zihnin kendini zehirlemesidir, bunun gayet belirgin nedenleri ve sonuçları vardır.(...) duyguların bastırılmasıyla belli türden diğer yansımalarına ve buna uygun diğer yargularına kapılma sürekli bir eğilim alır. Söz konusu duygu*

durumları intikam isteği, nefret, kötü niyetlilik, haset, kara çalma dürtüsü ve değersizleştirici kindir.”¹³⁰

Sözünü ettiğimiz işlenen son cinayetler yukarıdaki tanımlamayla uygun halde olan duygu durumlarını ortaya çıkarır.

İşledikleri son cinayetin ardından birbirlerine tüm bunları neden yaptıklarını sorarlar. Nicolas’ın cevabı; *‘birlikte olmak içindir artık ebediyen suç ortaklarıdır, kanla ve ölümlle bağlanmışlardır ve bundan daha iyisi olamaz.’*

Nicolas’ın polisi arayarak işledikleri suçları tek tek itiraf etmesi sonucunda, ceza mahallinde en güzel giysileriyle (Coral’ın üzerinde, Nicolas’la ilk tanıştığı sekansta gördüğümüz kırmızı elbisesi; Nicolas’ın üzerinde ise takım elbise, kravat ve fötr şapka vardır. Aslında Coral’ın elbisesinden ve kırmızı renkten hareketle tutkunun dönüşümünü tekrar bir gözden geçirme fırsatı yaratılır) oturup beklemeye başlarlar.

Polis karakoluna götürüldüklerinde, örneğin benzer temayı işleyen *Bonnie ve Clyde* (Arthur Penn-1967) ya da *Katil Doğanlar’ın* (Oliver Stone-1994) kahramanlarının kendilerine rağmen birer medya kahramanı haline gelmelerinin tersi bir süreç işlenir *Koyu Kırmızı*’da. Çünkü kahramanlar gazetecilerin geleceğini, fotoğraflarının çekileceğini düşünmektedirler. Nicolas nezarethane, Coral ise tatil günü olması nedeniyle o gün boş olan okul binasında tutulur. Nicolas’ın peruğu çıkarılmıştır. Ancak o, polis memuruna, fotoğraflarının bu şekilde çekilmemesi için ısrar eder. Peruğunu takmak istemektedir. Polis memuru ise onun hayal gördüğünü söyler. Cezaları tam anlamıyla bir yargısız infaz olarak gerçekleşir. Bu aşamada devreye toplumsal bir eleştiri girer. Hukuksal bir süreçle kimse zaman kaybetmek istememekte ve suçluları bir yargılama sürecine tabi tutmaya değer görmemektedirler. Hapishane sadece erkeklere aittir ve oralarda kadınların cinayet işlediğine pek tanık olunmadığı için Coral, sadece hafta sonu tatili için boş olan okulda geçici bir süre için tutulur. Hafta sonu tatili bittiğinde Coral’ı tutacakları herhangi bir yer yoktur. Kilisede tutmak da anlamsız olacaktır. Nicolas böylece haklarında hiç bir işlem yapılmadan acele bir şekilde ortadan kaldırılacaklarını anlar.

Son sahnede boş, çölü andıran bir araziye getirilirler. Kelepçeleri çıkarılır ve ileriye doğru koşmaları istenir. Coral çocuklarını görmek ister, merhamet diler. Polis ise hangi merhametten söz ettiğini anlayamadığını belirterek Coral’ı azarlar. Nicolas, Coral’a hayatlarındaki en mutlu gün olduğunu söyler. Bu hınç ve intikamın tetiklediği bir değersizleştirmenin tezahürü gibidir, karşısında güçten yoksun olunan her durum baş edilebilmek için değersizleştirilmek durumundadır. Ölüm kaçınılmaz

¹³⁰ Max Scheler, a.g.y., s. 7.

olduğu bir an, kendisinden mutluluk duyulacak bir duruma dönüşmektedir. Eksikliğin yarattığı hınç ve bütün bir hayata yayılan baskının ve adaletsizliğin bireysel anlamdaki yasa kırıcı dışa vurumları ve duygu patlamaları, yasanın karşılığında intikam alacağı sonuçlar doğurmuştur. Hınç, intikam ve yoksunluğun sonucunda oluşan dış bileme duygularının, nesnesini tamamen kaybetmiş halidir. Belli özelliklere sahip (zengin ve dul olmak gibi), ancak hıncın ya da intikam duygusunun kaynağıyla ilk elden ilişkili olmayan herkese yönelebilmektedir. Buna karşın, yasanın intikamı nesnesini kaybetmez. Carol ve Nikolas, suç işlemeye başlamadan önceki yaşamlarıyla da, yoksunluğun üzerlerindeki etkisiyle birer suçlu profiline sahip olduklarından, yoksunluklarına (fiziksel, psikolojik, sosyal) bir yenisinin eklenmesinde (yargılanmamak gibi) ‘yasa’ herhangi bir sakınca görmemektedir.

2.3.Uzlaştıran Ceza: ‘Otomatik Portakal’

A Clockwork Orange

1971/ ABD

Yönetmen: Stanley Kubrick

Senaryo: Anthony Burgess’in romanından uyarlayan Stanley Kubrick

Görüntü: John Alcott

Oyuncular: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Anthony Sharp, Godfrey Quigley, Warren Clarke, James Marcus, Aubrey Morris, Shelia Raynor, Philip Stone

1971 tarihli Stanley Kubrick filmi olan *Otomatik Portakal*, şiddet, suç ve ceza konuları üzerine sinema tarihindeki en etkileyici filmlerden birisidir. Film hükümetin, şiddet dolu bir genci ıslah etme yöntemleri üzerine kuruludur. Alex adlı baş karakterimiz ve çetesi, geleceğe ait bir dünyada, aşırı derecede şiddet uygulamaktadırlar. Yaşlılara saldırırlar, Alexander adlı bir yazarın evine girerler ve onu sakat bırakıp karısına da tecavüz ederler. Bunun dışında *sütbarında* uyuşturucu kullanırlar. Ardından çete içinde bir sorun çıkar ve diğerleri Alex’e bir tuzak kurarak polis tarafından yakalanmasını sağlarlar. Evi kedilerle dolu bir kadının evine saldırır ve Alex’i polis gelirken kafasına vurarak bayıltırlar. Alex cezaevinde şiddete hiç bulaşmadan, cezaevinde görevli olan rahibin yanında dinle ilgilenmeye başlar. Bu sırada devlete bağlı birimler tarafından geliştirilen, şiddeti yok etmeye yönelik bir programa dahil olur. Program başarılı olursa serbest kalacaktır. Program boyunca elleri kolları bağlı, göz kapakları iğnelerle tutturulmuş bir biçimde şiddet görüntülerini Beethoven’ın 9. senfonisi eşliğinde izler. Bütün programın sonunda şiddet uygulayamaz ve cinsel eylemde bulunamaz bir hale gelir. Medyaya açık bir gösteri ile tedavinin sonuçları gösterilir. Alex çıplak bir kadına dokunamaz, böyle bir niyet bile onu fiziksel olarak mahvetmektedir, kendisine hakaretler yağdıran bir adamın ayakkabısını yalayarak aşağılanır. Tedavi başarılı olduğu için affedilir. Ancak bu sefer, cezaevinden çıktıktan sonra, her şey ilk bölümdekinin tersine döner. Dayak attığı yaşlılar tarafından dövülür, evden ailesi tarafından kovulur, eski arkadaşları polis olmuştur ve onlar da onu öldüresiye döverler. Berbat bir halde, gece vakti bir eve sığınır. Bu ev yazar Alexander’in evidir. Önce ona iyi davranan Alexander, daha sonra onu bayıltır. Burada ona Beethoven dinletirler ve buna dayanamayarak intihar eder, ancak kurtulur. Filmin sonunda hükümetin programı tartışılmaya başlar, Alex ise İçişleri bakanıyla el sıkışarak “tamamen iyileştim” der. Final Alex’in şiddet ve cinsellik hayalleri ile bağlanır. Tekrardan Beethoven çalmaktadır.

Film açık bir biçimde, insan doğasındaki şiddet üzerine odaklanan ve bunu liberal toplumun hümanizminden yola çıkarak yapmaktadır. *Otomatik Portakal* daha önceki Kubrick filmlerinde rastlanmayan cinsel göstergelerle dolup taşmaktadır. Ancak cinsellik de bir şiddet biçiminde sergilenmektedir. Tek sevişme sahnesi olan Alex'in plakçada karşılaştığı iki kızla gerçekleştirdiği sahne, hızlı bir biçimde ve Willam Tell çalarken verilir. Bu sekansın çekimi sırasında Kubrick bir dizi heykele kesme yaparak, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmindeki, aslanların uyanışı sahnesine gönderme yapar. Eisenstein'daki devrimci kabarışın yerini Kubrick'de vahşi bir cinsellik ve şiddet almıştır. Popüler kültüre ait görsel imgelere yüksek, burjuva kültürüne ait işitsel imgeler eşlik eder. Uygarlığın iki yüzü olduğu ironik bir üslupla hiciv edilmektedir. Bu ironi filmin sonuna kadar hükmünü sürdürür. Böylesi bir uygarlık içinde suçlular suç işleyemedikleri zaman kurban olma durumunda kalırlar ve eski kurbanlar da birer suçluya dönüşürler.

*"...Alex, burjuva mülkiyetinin göstergeleriyle birlikte burjuva adabının göstergelerini de (klasik müzik) çalarak metonimik bir olasılığı temsil eder. Alex'in kültürel bitişirmeleri ve türleri birbirine katışı, her şeyin yerini ve sınırını bildiği bir kültürel düzenin ihlalini temsil eder. Böyle yaparak burjuva kültürünün asılsızlığını sergiler ki, kültürel hiyerarşilere dayalı bir sistem için bu da en az mülkiyet hırsızlığı kadar önemli bir tehdit unsurudur."*¹³¹

Alex, burjuva hukuk düzeni içerisinde pek çok anlamda, iflah olmaz bir suçludur. Sadece fiziksel şiddet ya da mülkiyete saldırıdan dolayı değil. Daha da ötesine geçerek, toplumun kendisini var ettiğine inandığı değerlere saldırarak suç işlemektedir. Özgürlüğü son sınırına kadar götürür, bu Alex'in özgür olması için bütün toplumun köle olması gerektiği anlamına gelmektedir. Son kertede bu durum, kapitalist toplumun ücretli bir kölelik düzeni olduğu gerçeği ile örtüşür.

Film her sahnesinde, sempati noktalarını Alex'in üzerine toparlayacak biçimde kurulmuştur. Alex'in şiddet sahnelerinin kareografisi ona gerçekten tavır alabilmemizi engeller. Ya dev bir erkeklik organı heykelini kullandığı zaman olduğu gibi komiktir ya da arkadaşlarına saldırdığı sahnedeki gibi ağır çekimle verilir. Daha sonrasında yaşananlar ise ona bağlılık derecemizi iyice arttırır. Alex ne yazar ne de İçişleri Bakanı gibi iki yüzlü değildir. Daha da ötesi filmin tek canlı karakteridir.

¹³¹ Michael Ryan & Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 87.

Film kuşkusuz ki bir suçlunun devlet tarafından ıslah edilme biçimi ve bunun olası sonuçları üzerinedir. Ancak bu sadece temel öykü düzeyinde böyle görülebilir. Bu yüzden daha dikkatli bakmakta fayda var gibi görünmektedir. Şunu sorabiliriz? Filmde dairesel bir döngü mü vardır, yoksa tez-antitez-sentez üçlemesinin aşamalarını bulabilir miyiz? İlk bakışta *Otomatik Portakal* kendi üstüne kapanıyor gibi görünmektedir. Önce Alex'in uyguladığı şiddet gelir, sonra ıslah edilme ve toplum tarafından şiddete uğrama, sonra mağdur durumuna gelir ve tekrardan şiddet dolu fanteziler kurmaya başlar. Bu bir döngüye denk düşer, ancak dikkatli olmak gerekir. Çünkü Alex'in başta uyguladığı şiddet ile sonunda kurduğu fanteziler arasında fark vardır. İkincisinde toplumsallaştığı, İçişleri Bakanı ile pazarlık yaparak onlar gibi ikiyüzlü olduğu, oyunun kuralını öğrendiği iddia edilebilir. Filmin sonundaki fantezi sahnesinde, toplum onu alkışlamaktadır. Hayvanın kör şiddetinin yerini, toplumun ikiyüzlü şiddeti almıştır. Filmin olay örgüsünden bu tip bir senteze ulaşabilmek mümkün olduğu gibi, üç temel karakter arasında da senteze ulaşabilmek mümkün görünmektedir.

“Karakterlerin üçü arasında kurulan ilişki Kubrick'in konumu için bir ipucu verir. Bunlardan ikisi aynı adı paylaşırlar: Alex ve Alex'in karısına tecavüz ettiği yazar Frank Alexander. İçişleri Bakanı Fred ile birlikte onlar garip bir üçlü oluştururlar Üçü sanki aynı kişiliğin parçasıdırlar – çılgın liberal, başta soğuk ve steril, daha sonra çok geveze Frank Alexander; şiddet yüklü çocuk, erkek katil, sopa, penis ve dili fevkalade kullanan ve heyecan verici kurban Alex DeLarge; ve başta Alex'i sokakları suçtan nasıl arındırdığını göstermek için kullanan, daha sonra da bundan politik avantaj sağladığında tekrar sokakları suça boğmak için Alex'i kullanan hilekar yasa-ve-düzen politikacısı Fred... William Blake üslubunda Kubrick insan davranışını bileşenlerine ayırır ve onları ayrı ayrı yapılar içine yerleştirir Bu nedenle şaka, eğer bu bir şakaysa, bu üç toplumsal/duygusal/politik soyutlamayı birbirine karşı oynayan ayrı karakterlerin bedenine yerleştirmesinde yatar ve gerçekten de bütünleştirilmesi gereken insan kişiliğinin parçalarını temsil ettiklerinde izleyiciyi gerçek seçenekler sunduklarına ikna ederler.”¹³²

Bir kez daha söylemek gerekirse film ironiktir. İzleyici filmde zevk alır, olaylara kendisini kaptırır. Alex'i nerede ise filmin tek kurbanı olarak görür. Oysa Alex, tedavi programı sırasında izlediği film görüntülerinden dehşete düşer. Onun tabiri ile “bu görüntüler gerçek dünyanınkilerden daha gerçektirler”. Film Kubrick'in içinde bulunduğu topluma yönelik bir ironidir. İzleyici de en az Alex kadar şiddet yüklü olabilir ama bundan izlerken bile rahatsız olmaz. Bir anlamda bu filmin provokasyonudur.

¹³² Robert Philip Kolker, *Yalnızlık Sineması*, s. 160.

Kubrick devrimci bir yönetmen değildir, hem sinema anlamında hem de politika anlamında. Onun filmleri Jean Luc Godard'ınkiler gibi politik yöntemle yapılmış filmler değildir, ya da *1900* vb filmler gibi "politik" filmler de değildir, yani sol ya da devrimci mücadeleye bağlılıkları yoktur. Ama farklı bir bağlamda politiktirler. Sineması Godard gibi bir kopuşu temsil etmez ama sinema estetiğinde ve anlatımında yeni yolları araştırırlar. Özellikle de Amerikalı bir yönetmenden beklenilebilecek olandan daha fazlasını yaparlar. *2001*, *Barry Lyndon* gibi filmler izleyicisini fazlası ile zorlar. Bu filmlerde bildik anlamda bir öykü ve olay örgüsü yoktur. *Otomatik Portakal* ise aksine aşırı dinamik bir filmidir. Diğerlerine göre izleyicinin dikkatini değil de duygusal katılımını talep ediyormuş gibi görünür.

Marx, kapitalizmin zaman aracılığı ile mekanı ele geçirdiğini belirtmektedir. Bu mekanlar sadece coğrafi yayılcılığa bağlı mekanlar değildir. Aynı zamanda kültürel, kamusal mekanları da ele geçirir. Daha da ötesi gelişen tüketim toplumu ile beraber özel alanları da ele geçirmeye yönelik bir sistemdir kapitalizm. Mekanlar üzerinde tam bir denetim sağlama eğilimindedir. Böyle bir kültürün içinden gelen Kubrick sinemasının da mekanlar ve bu mekanların insanı denetimleri altına alıyor olması üzerine olması şaşırtıcı değildir. Onun sorunsalı hiçbir zaman ekonomik olamamışsa da toplumsal ve kültürelidir. *2001* teknolojik mekanların, *Barry Lyndon* kapitalizmin gelişim çağındaki mekanların, *Paths of Glory* ve *Full Metal Jacket* askeri mekanların insanlar üzerindeki tahakkümü hakkındadır.

Kubrick'in filmlerinde karakterlerin mücadelesi son kertede yenilgiye uğrar. *Paths of Glory* sonundaki hüznü şarkı ile yenilgiyi kabul eder, *2001*'de insanlık bilinmezliğin ellerine teslim olur, *Barry Lyndon*'da kendisinden bir daha haber alınamaz, *Shining* filminde kendi labirentlerinin içinde ölür, *Otomatik Portakal*'da toplum gibi ikiyüzlüleşir. Hemen bütün Kubrick filmlerinin nihai ironisi budur ve bu ironi anlayışı sinemadan çok özellikle romantik Alman edebiyatından gelmektedir. Bu edebiyatın ironi ile olan ilişkisi bağlamında Lukacs şöyle yazmaktadır: "*İroni, iki tarafa da çevrilmiş çifte bir ironidir. Yalnızca mücadelenin derin ümitsizliğini içermekle kalmaz, aynı zamanda mücadeleden vazgeçişin daha da derin ümitsizliğinde de –yani gerçeklik üzerinde hakimiyet kurmak uğruna ruhun gerçekdışı ideallliğini terk etme ve ideallere yabancı bir dünyaya uyum sağlama niyetinin hazin başarısızlığında da belli eder kendini. Ve ironi, gerçekliği zafer kazanmış olarak resmetse de, gerçekliğin yenilgiye uğratılmış hasmı karşısında bir hiç olduğunu, gerçekliğin zaferinin asla nihai bir zafer olamayacağını da gösterir.*"¹³³

¹³³ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, s. 92.

Kubrick buradan beslenir ama sonuna kadar gitmez. Gerçekliğin zaferi onda nihai görünür. Bunun arkasından gelebilecek farklı bir şey yok gibidir. Dünya böyle bir yerdir ve insan eyleminin bunla baş edebilmesi mümkün görünmemektedir. Yenilgi kaçınılmaz bir biçimde bütün Kubrick karakterlerini çeker. Onlar içine düştükleri mekanlar ve kurumlar tarafından bir biçimde yok edilirler. Bu aslında daha felsefi bir alanda, modern insanın da sonuna yönelik bir temsil biçimidir. Şimdi filme tekrardan dönebiliriz. Önce özgürlük kavramını ele alalım.

Modernliğin bayrağındaki üç şiardandan biri olan özgürlük, modern düşünce tarihini de kapsayan ciddi bir sorunsal olarak durmaktadır. Bireyin özgürlüğü ile toplumun özgürlüğü arasında zorunlu bir ilişki vardır. Bireyin özgürlüğünün alanı, onun yeteneklerinin sonsuz alanıdır. Ancak o bu potansiyel mahiyetteki yeteneklerini açığa çıkarmak için gerekli araçlara da sahip olmak durumundadır. Eğer toplumsal örgütleniş, onu bu araçlardan mahrum etmek üzerine kurulu ise bu toplum içerisinde gerçek bir özgürlükten söz edebilmek de mümkün değildir. Kapitalist toplum her ne kadar bireysel yetenekleri geliştirmeye yönelik görünüyorsa da, mucizevi telgraftan sıradan internete müthiş bir yaratıcılık sergilemiştir, yeteneklerin gelişimi sermayenin kendisinin arttırma eğilimine göre yapılandırılmıştır. Burada insanın sonsuz yaratıcılığı yoktur, aksine tamamen manüpile edilmiş bir yaratıcılık söz konusudur.

Kısıtlanan özgürlükler kendilerini çeşitli biçimlerde açığa vururlar. Muhtemelen en bildik çeşidi isyandır. Diğer yandan bireysel şiddet de böyle görülebilir. Bu şiddetin kökeninde kendini açığa vurma, kendini var etme problemi yatar. Öyle ise sistem bu şiddeti ya bastırmalı ya da başka yollara kanalize etmelidir. Genel de ise, modern toplum her ikisini birden yapmaya çalışmaktadır. Birincisi, şiddeti ve suçu tamamen yok etmez ve böyle bir şeye de çalışmaz, çünkü pek çok insanın geçimini sağladığı ve hukuk aracılığı ile de sistemin kendisini yeniden ürettiği bir olgudur. İkincisi onun kendi kontrolünden çıkmasına da izin vermez, çünkü o zaman kendisine karşı dönebilir ve hukuk, adalet ideolojisi çökebilir.

*“Durum basittir. Kim ki zorlama derse, cezalandırmadan söz etmiş olur; kim ki cezalandırma derse baskı demiş olur, dolayısıyla, ister istemez **baskı aygıtlarından** söz etmiş olur. Bu aygıtlar, sözcüğün dar anlamında **devletin baskı aygıtları içinde** bulunur. Bunlara: polis kuvvetleri, mahkemeler, ceza ve hapishaneler denir. Hukuk, burada, **devletle bir bütün meydana getirir.**”¹³⁴*

¹³⁴ Louis Althusser, a.g.y. , s. 90

Modern toplum cezalandırma sürecinde, kısasa kısas yönteminin ötesine geçerek, suçluları ıslah ederek topluma tekrara kazandırma ve onlar cezaevindeyken emek süreci içerisinde emek güçlerini değerlendirme yöntemini benimsemiştir. Bu yöntemin geçmiş toplumlardaki ceza yöntemlerinden daha insani olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu noktalar dikkate alındığında *Otomatik Portakal*'ın önemi daha da artar.

Kubrick'in bir başka filmi olan *Full Metal Jacket*'ın eğitim bölümü de benzer bir nitelik taşır. Eğitim askerlerin aşağılanması, kişiliksizleştirilmesi üzerine kuruludur. Onlar kusursuz birer savaşçı olmalıdırlar ve bunun için bir anlamda insanlıktan çıkmaları gerekmektedir. Eğitim sürecinde başarısız olan Er Pyle yüzünden bütün askerler cezalandırılır. Bu yüzden hepsi bir gece Er Pyle'ı öldüresiye döverler. Bu geceden sonra Er Pyle her işi en iyi biçimde yapmaya başlar. Ancak şiddetin mekanizmasına o kadar kapılır ki, hem komutanını vurur hem de intihar eder. O bir anlamda *Otomatik Portakal*'daki Alex karakterinin ters yüz edilmiş biçimidir. Görüldüğü kadarıyla sistemin her ikisine de tahammülü yoktur ve Kubrick bu saptamalarında haklıdır. Ama onun sinemasında buradan bir çıkış yoktur. Bu kader siyah bir monolit gibi insanlığın üzerine çöker.

2.4. Yasamın Adaleti: Sacco ve Vanzetti

1971-İtalya/Fransa

Yönetmen: Giuliano Montaldo

Senaryo: Giuliano Montaldo, Fabrizio Onofri

Görüntü: Silvano Ippoliti

Kurgu: Nino Baragli

Oyuncular: Gian Maria Volonté, Riccardo Cucciolla, Rosanna Fratello, Cyril Cusack

“... Biz insanları kitaplarla, yazılarla birbirine kardeş ediyoruz. Siz insanları kavuşturuyor, onlara baskı yapıyor ve onları öldürüyorsunuz. Biz her zaman insanları eğitmeye çalışıyoruz. Siz, bizlerle bir başka ulus arasında bir nefret uçurumu açmaya çalışıyorsunuz. İşte bugün ben bu nedenle, ezilen sınıftan olduğum için burada bulunuyorum. Siz ise ezen sınıftansınız.”

(Sacco'nun Savunmasından)

“...Ömrümde gerçekten hiç suç işlemediğim gibi, bütün ömrümce suçu, yani bugünkü yasaların ve ahlakın suç saydığı şeyleri yeryüzünden yok etmenin mücadelesini verdim. Bunların yanı sıra bugünkü yasaların ve ahlakın haklı bulduğu ve kutsadığı suçu da, yani insanın insanı ezmesi ve sömürmesi suçunu da işlemedim. Ve burada bir suçlu olarak bulunmamın bir nedeni varsa, birkaç dakika sonra beni mahkum etmeniz bir nedeni varsa, o da işte bundan başka bir şey değildir.”

(Vanzetti'nin Savunmasından.)

Amerika'nın Massachusetts eyaletinde, 1920 yılında bir soygun ve adam öldürme olayı üzerine iki İtalyan göçmen yakalanarak yargılanmaya başlanır. Kunduracı olan Nicola Sacco ve farklı pek çok işte çalıştıktan sonra o sıralar balıkçılıkla uğraşan Bartolomeo Vanzetti soygun ve cinayetle suçlanmaktadır. Deliller Sacco ve Vanzetti'nin suçsuz olduğunu gösteriyor olmasına rağmen iddia makamı, jüri ve yargıç onların suçlu gösterilmesi konusunda büyük bir çaba harcarlar ve idam cezasına çarptırılarak 1927'de öldürülürler.¹³⁵ Film, bu gerçek olaydan yola çıkılarak 1971 yılında *Gott Mit Uns* (1969) ve *Giordano Bruno* (1973) gibi tarihsel

¹³⁵ Howard Fast, **Suçsuzlar Sacco ile Vanzetti**, Çev. Seçkin Cılızoğlu, Payel Yayınları, İkinci Basım Haziran 1975, İstanbul, s. 9

ve politik bir içeriğe sahip filmlerin yönetmeni olan Giuliano Montaldo tarafından çekilmiştir.

1977 yılında davaları tekrar görülür ve bu defa suçsuz olduklarına karar verilir. Ancak adaletin geç de olsa tecelli etmiş olduğunu söylemek oldukça zordur. Bu basit bir adli hata olmanın çok ötesinde bir olaydır. Sacco ve Vanzetti İtalyan Komünist Partisi'ne üyedirler ve anarşist olduklarını söyleyerek Amerikan hükümeti karşısında muhalif kimliklerini ortaya koymuşlardır. Yargılanmalarının arkasındaki asli gerekçe budur. Suçsuz olmalarına rağmen, suçlu çıkarılmaya çalışılmalarının gerekçesi de budur. Sacco ve Vanzetti, tutuklanmalarından önce yaptıkları kimi eylemlerle polis kayıtlarına geçmişler ve 'olağan şüpheliler' arasında yerlerini almışlardır. Her ikisi de ülkede baş gösteren grevlerde aktif olarak çalışıyor, önemli muhalif gazetelerden biri olan ve İtalyanca yayınlanan '*Cronaca Sovversiva*'da yazıyorlardı. Soygun ve cinayetle ilgili olarak 'araştırma' yapan polisler tarafından yakalandıklarında üzerlerinde silah ve bazı bildirimler çıkar. Silahın, dava süreci boyunca önemli bir delil olarak gösterilmeye çalışılmasına rağmen tutuklanmalarının ve suçu kabul etmeye zorlanmalarının arkasında, bu bildirimlerin dışavurduğu politik kimlikleri bulunmaktadır.

1920'lerin Amerika'sı, Ekim Devrimi'nin tetiklediği komünizm korkusu; işsizlik ve ücret düşüklüğünün yarattığı huzursuzluklarla ortaya çıkan büyük grevlerin yaşandığı bir görünüm sunuyordu. 1919'da grev yapan işçi sayısı 4 milyon civarında bulunmaktaydı. Karşılığında da baskı, aynı oranlarda artmış, parti binaları ve sendikalar basılarak pek çok insan tutuklanmış ya da göz altına alınmıştı. Baskı ortamından etkilenenler özellikle göçmen statülü işçiler oluyordu, farklı sanayi kollarında oldukça kötü koşullar altında çalışan bu işçiler, hem eylemlerin hem de baskı araçlarının baş aktörleri olarak konumlanıyordu (1920'de madenlerde çalışanların yüzde 44'ünü demir-çelik endüstrisinde çalışanların yüzde 33'ünü göçmen işçiler oluşturuyordu). Sacco ve Vanzetti'nin davaları bu koşullar altında infazları gerçekleştirilene kadar tam yedi yıl boyunca sürmüştür. Dünyanın pek çok ülkesinde Sacco ve Vanzetti'nin itham edildikleri suçları işlemediklerine insanlar tarafından, serbest bırakılmaları için eylemler gerçekleştirilir, aralarında H.G. Wells, George Bernard Shaw, Marie Curie, Romain Rolland, Katherine Ann Porter ve Albert Einstein'nın da bulunduğu bir gurup entelektüel davanın yeniden görülmesi ve serbest bırakılmaları için dilekçe yazarlar. Bu iki isim, adaletsizlik karşısındaki

öfkenin ve adalet arayışının simgesi haline gelir.¹³⁶ Ancak tüm direnişler sonuçsuz kalır, Ernst Bloch'un belirttiği gibi; “*yasanın gözleri egemen sınıfın yüzündedir*”¹³⁷ ve ‘*yasakoyucu*’ niteliğe sahip olan her girişim karşısında ‘*yasakoruyucu*’ şiddetini arttırmaktadır.

Adalet ve siyasa arasındaki ilişkiyi (çelişkiyi) gözler önüne seren film, iktidarın çıkarları doğrultusunda hukukun nasıl ‘araç’ haline getirilebileceğini anlatmaktadır. Gerçekler karşısında adeta kör ve sağır olan adalet (burada hukuk), korumaya çalıştığı erki gizlemek amacıyla her şeyi gerçeklere uygun işliyormuş gibi yürütmelidir. Pek çok baskı aygıtıyla korumaya çalıştığı ‘hukuk’unu ihlal edemez. Burada, baskı aygıtları Althusserin deyişiyile; “*polis kuvvetleri, mahkemeler, ceza ve hapishaneler...Hukuk, burada, devletle bir bütün meydana getirir.*”¹³⁸ Dolayısıyla hukuk, bir bütünün en önemli parçalarından biri olarak, bütünün korunması işlevini yerine getirmektedir.

Davaya büyük ilgi gösterenlerden biri de, liberal ve verili yasanın adaleti temsil ettiğine inancı sonsuz olan Avukat Tompson’dır. Ancak Sacco ve Vanzetti’nin davasını bir süre izlemek bile inançlarının sarsılması için kafidir. Mahkeme salonları, gözündeki saygınlığını yitirir. Avukatın tavrının netlik kazandığı nokta, delillerin iki sanığı suçlamak için yeterli olmamasıdır, Sacco ve Vanzetti’nin geçmişiyile/toplumsal tavırlarıyla bir ilişki kurmamaktadır. Avukatla birlikte Sacco ve Vanzetti’nin suçsuzluğuna inanan bir de gazeteci bulunmaktadır. İlk olarak avukatın ilgisinin bu davaya çeken de o olmuştur. Gazeteci Sacco ve Vanzetti’yi savunmaya başladıktan sonra yazılarının gazeteler tarafından basılmadığını ifade eder. Avukat ise mahkeme sürecine dahil olana ve delilleri inceleyip, mahkeme salonunun dışında yaşananlara şahit olana dek gazetecinin gerçekleri yansıtmadığını düşünmektedir. Oysa medya olaya oldukça taraflı yaklaşmakta, daha mahkeme sonuçlanmadan, iki sanığın suçlu oldukları yolundaki kararını vermiş bulunmaktadır. Sacco ve Vanzetti’nin serbest bırakılmaları için yapılan bir eylemde polis eylemcilere saldırır ve hengamede avukat da yaralanır, belki ömründe iktidarla ilk kez karşı karşıya gelen avukat için bu bir dönüm noktası olur. Alanda polise karşı kendini korumaya çalışan insanlara baktıkça kafası karışmakta, bakışlarından bu manzara karşısında acı çektiği anlaşılmaktadır. Onun tasarımıdaki ‘*liberal,*

¹³⁶ Sacco ile Vanzetti Davası ve Amerikanın dönemsel koşulları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.ozgurhayat.org/1.php?a=36>, <http://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=329>, Erişim 21.05.2006.

¹³⁷ Ernst Bloch, **a.g.y.**, s. 119.

¹³⁸ Lois Althusser, **a.g.y.**, s. 90.

demokrat, adil dünya' ile bir parçası olduğu bu tasarımın, zorunlu sonucu olan gördükleri birbirini tutmamaktadır. Avukat üst bir sınıftan gelmekte, kendi sınıfının belirlediği yaşam koşulları içinde, tam da bu nedenle saygı görmektedir. Vali, davayla ilgili görüşme talebini kolaylıkla kabul eder. Ancak vali, avukatın tavrı karşısında rahatsız olur ve bir anda o da ötekiler kategorisine dahil edilerek, iktidar karşısındaki saygınlığını yitirir.

Sacco ve Vanzetti tam anlamıyla ötekidirler; alt tabakadan gelirler, göçmendirler ve anarşisttirler. Göçmen olmakla ilgili bir diğer nokta, tanıklardan İtalyan olanların tanıklıkları karşısında, Amerikalıların tanıklıklarının geçerli kabul edilip, üstün sayılmasıdır. Bu elbette İtalyanların Sacco ve Vanzetti lehine ifade vermiş olmalarıyla ilgilidir, ulusallıktan çok ideolojik ve sınıfsal bir ayrım söz konusu olmasına karşın filmde göçmen olmanın yarattığı negatif ayrımcılığa da dikkat çekilmiştir. Film öteki olarak tanımladığımız (sınıfsal, kültürel, ideolojik) insanlara 'baskı aygıtları' aracılığıyla nasıl davranıldığını anlatan bir sekansla açılır, bir sendikaya ait olduğu anlaşılan mekan, polis tarafından basılarak içerdekilere şiddet uygulanır. Duvarlarda sosyalist teorisyen ve liderlerin resimleri vardır. Mekan yerle bir edilir, insanlar hırpalanır ve bir kısmı tutuklanır. Sonrasında tutuklanandan biri çok 'şüpheli' bir biçimde emniyet müdürlüğü binasından düşerek ölür; ölüm nedeni tahmin edilebileceği gibi intihar olarak açıklanır. Görüldüğü üzere, yasanın şiddeti yalnızca Sacco ve Vanzetti üzerinde uygulanmamaktadır. Film, açılış sekansıyla Sacco ve Vanzetti'nin yakalanmalarından önceki koşulları da aktararak toplumsal koşullarla ilgili resmi tamamlar.

Sacco ve Vanzetti, sınıfsal ve ideolojik tavırları nedeniyle güvende olmadıkları bir dönemde yaşamakta, bu nedenle silah taşımaktadırlar. Hiç kullanmamış olmalarına rağmen mahkemede aleyhlerine kullanılan en büyük delil silah olmuştur. Dava Sacco ve Vanzetti'nin siyasi duruşlarıyla hiç ilgili değilmiş gibi görünmesi nedeniyle daha sorunlu bir hal almaktadır. Bu bir adam öldürme ve hırsızlık davası olarak aynı zamanda onur kırıcıdır. Gerçek suçlular bir süre sonra ortaya çıkmasına rağmen yargıç bu yeni gelişmeleri kabul etmeyerek davanın yeniden görüşülmeye başlanmasını reddeder. Bir anlamda devlet mafya ilişkileri içinde yer alan, her anlamda haksız kazanç sağlayan insanları korumuş, korumanın ötesinde bu kişiler aracılığıyla işlenen suçları, bir baskı aracı olarak kullanabilme olanağına kavuşmuştur. Olayla ilgili suçsuzlukları aslında itham edenler tarafından da bilinmesine karşın, yasayı ihlal etmekten daha büyük bir 'suç' işliyor olmaları nedeniyle, davayla ilgili her tür bilgi önemini yitirmekte, iktidarın suçu nasıl tanımladığı önem kazanmaktadır. Kendisinden yana olan ve olmayan eylemler olmak üzere iki temel kategori bulunmakta ve adam öldürme dahil kendinden yana olan tüm

eylemler (en azından karşısında olmayanlar) affedilebilir, haklı çıkarılabilir olanlar arasındadır.

Sacco, Vanzetti'ye göre politik olarak daha dirençsiz görünmektedir. Yaşadıkları karşısında akli dengesini yitirme noktasına gelerek suçlu rehabilitasyon merkezine gönderilir. Yaşamak istemekte ve onlara biçilen siyasi şehit, ölü kahraman rolünü kabul edememektedir. Vanzetti buna yönelik olarak kendisinin de yaşamak istediğini ancak daha iyi bir dünyada yaşamak istediğini söyler. O, ölümlerinde bulduğu anlamı filmde değinilmemiş olan, cezaevindeyken yazdığı 'Yargıçlara Son Sözüm' adlı mektubunda şöyle ifade eder: *"Bunlar gelmese başıma, siz çıkmasaydınız karşıma ona buna dert anlatacağım diye köşebaşlarında harcar giderdim ömrümü, silik, belirsiz, yenilmiş titretir giderdim kuyruğu. Ama şimdi öyle mi ya! Bizim başarımız bu ölüm, bizim zaferimiz bu. Dünyada aklımıza gelmezdi böyle yararlı olacağımız, insanlık için, adalet için hürlük için eskaza gördüğümüz bu hizmeti bir kere değil, on kere yaşasak yapamazdık. Dediklerimiz, hayatımız, çektiklerimiz hiç kalır bunun yanında hiç kalır yanında idamımız -bir kunduracıyla bir işportacı parçasının idamı Yaşayacağımız o son anı elimizden alamazsınız ya! O bizim işte, o bizim zaferimiz."*¹³⁹ Vanzetti, idam anlarına kadar direncini, politik inancının güçlülüğünden dolayı kaybetmez.

Cezalarının infazından kısa bir süre önce Vanzetti, valiye affedilmeleri için bir dilekçe verir. Sacco bu dilekçeye imza atmaz. Gerekçesinin dillendirilmemesine karşın, girişimlerinin sonuç vermeyeceğini düşünmesinden kaynaklanmakta gibi görünmektedir. Nitekim dilekçeye yanıt olumsuz olur ve ceza infaz edilir. Vali ve Vanzetti arasında yapılan konuşmada Vanzetti, af dilekçesi vermiş olmasına rağmen, 'af değil adalet' istediğini vurgular, asıl amacı yeniden yargılanmalarının önünü açmaktır. Reddin nedeni de asıl olarak budur. Vali bunun temsil ettiği iktidar için bir zayıflık olduğunu söyleyerek, 'sen ne yapardın' diye sorar Vanzetti'ye, Vanzetti adaletin gerçekleşmesinin zayıflık olamayacağını ifade eder, ancak o da bu konuşmayla birlikte sonucun değişmeyeceğini anlar.

Bir cezai yaptırım karşısında af istemek, kişinin kendisine yüklenen suçu kabul etmesi, dolayısıyla suç edimini belirleyen yasayı ve yasayı oluşturan iktidar ilişkilerini tanıması anlamına gelmektedir. *"(...) gerçeğin hesaplanmasında bir unsur olan itiraf, aynı zamanda sanığın ithamı kabul ettiği ve kanıtlanmış olduğuna katıldığını belli ettiği eylemdir; sanık olmadan gerçekleştirilen bilgi toplama işini iradi bir kabul haline dönüştürmektedir. Sanık itirafı aracılığıyla, cezai gerçeğin*

¹³⁹ <http://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=329> Erişim: 21.05.2006

*üretim ayini sürecinde bizzat yer almaktadır.”*¹⁴⁰ Bu nedenle Sacco ve Vanzetti olayında, basit bir adli olay olmaması, daha önemlisi suçu işleyenlerin onlar olmaması, asıl olarak ‘yasaya’ muhalif kimlikleri nedeniyle af isteğinde bulunmaları dava süreci açısından kilit bir nokta oluşturmaktadır. Üzerlerine yüklenen suçlar (cinayet, soygun) toplumsal ilişkilerin karşısında eleştirel bir konumda bulunuyor olmalarının yanında hafif suçlar olarak kalmaktadır. Bireysel bir suçun, bir bütünlük arz etmesi gereken yasanın ihlal edilmesi anlamına geldiğini ve yasanın ceza aracılığıyla geçerliliğini yeniden inşa ettiğine değinmiştik. Bu, yasanın belli bir bölümünün ihlal edilmesidir; yasa doğası gereği, doğrudan kendisinin hedef alan ‘siyasal suçlar’ karşısında takınabileceği en sert yüzünü göstermek durumundadır. Bu nedenle suçlu nezdinde suçu itiraf ettirmek, başka hiçbir yerde olamayacak kadar yasanın kendini yeniden inşa etme sürecinin en önemli parçası olmaktadır. Sacco ve Vanzetti davasından yaklaşık otuz yıl sonra Ethel ve Julius Rosenberg davasında da aynı seyri izlemiş olması sözünü ettiğimiz af isteği ve itiraf hususunda başka bir örnek oluşturmaktadır. Atom çalışmaları ile ilgili bir takım sırları Sovyet Konsolosluğuna vermekle suçlanan Rosenberglar, soruşturulmaları boyunca suçları kanıtlanamamasına (Komünist Partisi üyesi olmaları yeterli görülmüştür) idam cezasına çarptırılmış ve yalnızca af dilemeleri koşuluyla cezalarının infaz edilmeyeceği açıklanmıştır. Fakat her ikisi de suçu kabul etmeyerek bir anlamda kendilerini ‘suçlu’ kimliğiyle kuşatan yasayı tanımadıklarını göstermiş bulunmaktadırlar (Cezaları 1953 yılında infaz edilmiştir.).

Tekrar filmimize dönersek, oluşturduğu bağlam, yasanın/hukukun yapısının adalet arzusu ve anlayışından çok, verili toplumsal ve ekonomik ilişkiler ve söz konusu ilişkiler üzerinde egemen olanlar tarafından oluşturulmuş olduğunu ifade etmektedir. Söz konusu olan tarihsel bir olay ve kişilerin aktarımından çok, temsil ettikleri tarihsel ve toplumsal anlamın aktarılmasıdır.

¹⁴⁰ Michel Foucault, **a.g.y.**, s. 80

2.5. İşlenmeden Cezalandırılan Suçlar: ‘Azınlık Raporu’

Minority Report

2002/ABD

Yönetmen: Steven Spielberg

Senaryo: Philip K. Dick/Scott Frank

Görüntü: Janusz Kaminski

Oyucular: Tom Cruise/Max von Sydow/Samantha Morton/Colin Farrell/Jessica Capshaw/Lois Smith/Peter Stormare

“Suç işlenmeden önce onu cezalandırmak, insanların eylemlerini değil, iradelerini cezalandırmak demektir; insanlara özgü yasalardan bağımsız ve onların etkisi dışında kalan insanın en özgür parçasını, yani amacı, niyeti, düşünceyi zorbaca buyruk altına almak demektir.”

Cesare Beccaria

Steven Spielberg’in çekmiş olduğu *Azınlık Raporu* tam da suç, güvenlik-özgürlük ve tüketim üzerinden ilerleyen bir film olma özelliği taşımaktadır. 2054 yılında geçen ve bilimkurgu türü ile melodramın kimi kalıplarını harmanlayan film, suçun önceden önlenip suçlunun cezalandırılması üzerine inşa edilmiştir. *Precrime*, Suç-öncesi Bölümünde çalışan John Anderton birimin şefidir. İki ikiz erkek kardeş ile bir kızdan oluşan ve uyuşturucu bağımlısı bir annenin çocukları olan, “kahinler” adı verilen insanlar, içinde yarı baygın bir biçimde yattıkları bir havuzda ilerde işlenmesi muhtemel suçlara ilişkin çeşitli görüntüler görmektedirler. Bunlar çeşitli cihazlar aracılığı ile bilgisayar ortamına aktarılmakta ve suçlu ile kurbanın kimliklerinden yola çıkarak, birim, suçu işlenmeden önlemektedir. Suç işlenmemesine karşın, suçu işlemeye niyetlenen insanlar gene de suçlu muamelesi görmekte ve yarı ölü bir biçimde hapsedilmektedir. John karakteri sistemin kusursuz işlediğini düşünmektedir. Son altı yıl içerisinde öldürme vakalarında ciddi bir düşüş yaşanmış (%90) ve planlı cinayetler son bulurken, sadece hemen öncesinde tahmin edilebilen tutku cinayetleri önlenmeye çalışılmaktadır. Ancak bir gün, altı yıl önce oğlu kaçırılan ve bu yüzden karısı tarafından terk edilip uyuşturucu kullanmaya başlayan John, gelecekteki bir cinayetin suçlusunu olarak görüntülenir. Bu noktadan itibaren de suç öncesi sistemin güvenilirliğini araştırmaya başlar ve *azınlık raporu* adı verilen özel bir durumu öğrenir.

Azınlık raporu, üç kahinin de aynı şeyi görmediği zaman oluşan, istisnai bir durumdur. Bu yüzden gelecekte işlenecek suçun kesinliği tartışılır nitelik kazanır. Ancak bu raporlar silinmektedir, çünkü adalet sisteminin işleyişi içerisinde şüpheye yer yoktur. John, kendisi içinde böyle bir rapor olduğuna inanmaktadır. Raporların kopyaları silinmekte ama aslı, kahinlerin en yeteneklisi olan Agatha'nın beyninde saklanmaktadır. O yüzden, dışı olanı bir biçimde kaçıtır, fakat kendisi için böyle bir rapor olmadığını öğrenir. Gelecekte öldüreceği kişiyi tanımamaktadır, daha sonra bir tuzak olduğu anlaşılan ve adını bilmediği biri tarafından tutulan bu kişi, oğlunu kaçıran kişi gibi davranır. John onu tam öldürmeye niyetlenirken, Agahta *biliyorsun, engelleyebilirsin* der. Tıpkı '*Suç ve Ceza*' romanında Dostoyevki'nin ifade ettiği gibi; "*Gariptir, insan her zaman yaptığı işin önemini ya da ne olduğunu fark etmez yapar sadece. Yapmak nedir mi? Bilmek...En önemlisi bilmek değil midir?*"¹⁴¹ Bilginin seçim yapmak üzerindeki etkisi vurgulanır. Ancak bilerek ve seçerek yapılmış bir eylemin değer kazanabileceği; John'un, bir insanı öldürmeye kadar getiren tüm sürecin kendi iradesi dışında gelişmesi nedeniyle, yalnızca öldürmeyerek/seçerek yaşamını tekrar kendi ellerine alabileceği söylenir. Ve John öldürmez. Adam eski bir suçludur ve özgürlük (ölüm özgürlük demektir) ile ailesinin bakımı için bu tuzağı kabul etmiştir. Silaha saldırır ve ateş alması sonucu ölür. Aslında John azınlık raporu olmamasına karşın cinayeti işlememiş ve sistemin mutlak olmadığını ortaya koymuştur. Tüm bunları planlayan, suç öncesi biriminin yöneticisi ve olan Lamar'dır. Bir biçimde örtbas etmeyi başardığı eski bir cinayeti çözmeye yaklaştığı için John'u ortadan kaldırmak istemektedir, fakat başarılı olamaz. En sonunda kahinler, onun John'u öldüreceğini görmesine rağmen intihar eder ve sistem kapatılır. Kahinler sürekli koma halinde buldukları havuzlardan alınıp, kır hayatı içinde sakin bir yaşama başlarlar. John ve karısı tekrar evlenir ve yeni bir çocuk beklemektedirler.

Bugün anladığımız anlamda, suç ve suçlu kavramları ile buna ilişkin cezalandırma mantığının oluşması için, modern toplumun bütün kurumları ile yerleşik hale gelmesi gerekmiştir. Kuşkusuz ki hukuk ve adalet sistemi oluşturulurken, burjuva toplumunun ve kapitalist toplumun çıkarları ve devamlılığı göz önünde tutulmuştur. Bu mantığın geldiği nokta ise kısaca, kendisini bir özgürlük toplumu gibi sunsa da aynı zamanda bir yığın zorunluluklar alanı ve sınırlar yaratmıştır. En basitinden söylenecek olursa, bu toplum içerisinde mülkiyet, tartışılmayacak bir biçimde kutsaldır ve dokunulamaz. Ya da başka bir örnek vermek gerekirse, herkes yasalar önünde eşit haklara sahiptir, bu haklar vazgeçilemez ve devredilemez nitelik taşımaktadır. Özgürlük de bu haklardan

¹⁴¹ Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Çev. Yüksel Göktuğ, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s. 100.

birisidir ve daha önce değinildiği gibi, işçi sınıfı, kendi özgür iradesi ile özgürlüğünden vazgeçer.

Günümüzde, pek çok teorik yaklaşım, en azından işçi sınıfına ilişkin böyle bir durumun pek de söz konusu olmadığını, onların “zincirlerinden başka” kaybedecek pek çok şeyleri olduğunu, deyim yerinde ise fazlası ile “burjuvalaştıklarını” savlamaktadırlar. Öyle ise artık, kimse özgürlüğünden vazgeçmemektedir, sadece sistem içerisinde üzerlerine düşen belli sorumluluklarını yerine getirmektedir. İşin aslı, söylenenler, birincisinde trajedi olarak yaşananın, ikincisinde bir komedi olduğunu, saklamaya çalışsalar da göstermektedir.

Postmodern düşüncenin, önemli kuramcılarında olan, Zygmunt Bauman, *‘Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları’*nda, modern toplum ile postmodern toplumu, Freud’dan ve özellikle de onun *‘Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları’* adlı metninden yola çıkarak, karşılaştırmaktadır. Freud’un temel varsayımı, uygarlığın/kültürün (aslında kastettiği daha çok modern toplumdur) bireyin bir takım feragatleri üzerine kurulduğu yönündedir. Temel içgüdülerimizin hayvani kör ilerlemesinden, bilinçaltı arzularımızdan bilinç düzeyinde vazgeçeriz, onları bastırırız; bunun karşılığında da onların yerine başka şeyler ikame ederiz, sanat da böyle bir ikamenin ürünüdür. Bastırmanın karşısında yer alan bu sürece de Freud yüceltme adını vermektedir. Ama eğer insanlar sadece tek tek bireyler değil de aynı zamanda birlikte yaşamak durumunda olan bir toplum ise, bu toplumun da bir çeşit düzene sahip olması gerekir. İnsanlar arasındaki ilişkileri belirli kurallar çerçevesinde tanımlamak gerekir ki çeşitli davranış kuralları gelişebilsin. Demek ki uyulması gereken bir düzen, bunun sınırları yani bir zorunluluk alanı mevcuttur. Özgürlük ancak bu alanın ötesinde ya da berisindedir. Bauman da Freud’un bu görüşlerine, modern toplumlar için, katılır görünmektedir.

“‘Uygarlık içgüdününün terki üzerine bina ediliyor’. Freud’un bize söylediğine göre insanın cinselliğine ve saldırganlığına ‘büyük kısıtlamalar getiriyor’. ‘Dolayısıyla da özgürlük dürtüsü uygarlığın belli bir kısım form ve taleplerine karşı ya da bütün bir uygarlığa karşı yöneltiliyor’. Zaten başka türlü de olamaz. Freud ısrarla, uygar yaşamın haz ve keyiflerinin, acılar, memnuniyetinin hoşnutsuzluklar ve itaatinin de isyanla beraber aynı pakette geldiğini söylüyor...uygarlık, sürekli tetikte olması gereken ve pazarlığın her daim yenildiği bir uzlaş, bir değiş-tokuştur. Burada haz ilkesi gerçeklik ilkesinin ölçeğine indiriliyor ve kurallar, gerçekçi olanın ölçüsü olan gerçekliği açıklıyor.”¹⁴²

¹⁴² Zygmunt Bauman, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 8-9.

Muhtemelen pek çok kesim, modernliğe ilişkin olarak, hem Bauman ile hem de Freud'la aynı fikirdedir. Ancak bir de madalyonun diğer yüzünü kapsayan postmodern döneme ilişkin yaklaşımlar söz konusudur. Eğer modernlikte, onun 'hoşnutsuzlukları'nın sebebi, özgürlükler üzerindeki kısıtlamalar ise, buna karşı bir isyan dalgasının yükselebileceğini tahmin etmek, kehanet değildir. Keza böyle de olmuştur. 1800'lerin ortalarından 1968'e kadar (bu sembolik bir tarihtir) Avrupa ve ABD pek çok farklı isyanla karşılaştı. Sınıf, azınlıklar, kadınlar, öğrenciler, eşcinseller vb gibi. Pek çok isyan hareketi, sistemin zorunluluklar alanını daraltırken pek çok da özgürlük mevzisi ele geçirdi. Suçun tanımları, hem hukuki olarak hem de ahlaki olarak fazlası ile değişti. Bugün hemen çoğu Batı ülkesinde düşünce suç sayılmıyor, ya da cinsellik katı ahlaki kurallara takılmıyor. Kuşkusuz, hala, toplumsal alanı düzenleyen bir takım kurallar mevcut, eskisine kıyasla daha gevşek görünüyor. Öyleyse bu modernliğin tam tersine döndüğü, özgürlükler üzerine kurulu bir Batılı toplum modelinin inşa edildiği anlamına mı geliyor, yoksa karşı karşıya olunan durum bir özgürlük ideolojisi mi?

Bauman, Giddens gibi düşünürleri de içinde düşünebileceğimiz, yeni liberal teoriye bakılacak olursa, bu yeni durum kesinlikle özgürlükler üzerine kuruludur. Geçmişte sistemin zorlanmasına neden olan bireysel özgürlük, bugün tam tersine onun itici güçlerinin başında gelmektedir. İnsan yaşamını sınırlayan güvenlik duvarlarının yerine artık özgürlükler tercih edilmektedir. Aslında artık ne içsel ne de dışsal ciddi bir tehdit vardır ve güvenlik vazgeçilebilir bir unsur halini almıştır. Böylelikle postmodern toplum aslında modern dönemden kökten farklı, onun tersine dönmüş biçimidir. Gene Bauman bu konuda şöyle yazmaktadır;

“Ancak bugün artık düzensizleştirme (deregulation) zamanıdır. Gerçeklik ilkesi bugün, haz ilkesinin mahkeme başkanı olduğu bir adalet divanında savunma yapmak zorundadır. ‘Uygarlığın doğasında hiçbir reform girişimine teslim olmayacak zorlukların bulunduğu düşüncesi’ o eski bariz doğruluğunu yitirmişe benziyor. Zorlama ve cebir feragat artık sinir bozucu bir zorunluluk olmaktan çıkmış ve birey özgürlüğüne yönelen bir haksız tecavüz olmuştur...postmodern insanlar bir parça mutluluk karşılığında kendi güvenlik potansiyellerinin bir kısmını takas ediyor.”¹⁴³

Buaman'ın metninin tamamı dikkate alındığında, özgürlük görünümü altında yeni bir baskı rejiminin inşa edilebileceğine karşı yeterince dikkatli olduğu açıktır. Gelgelelim içinde yaşanan dönemi bir özgürleşme dönemi olarak adlandırmaktan da sakınmamaktadır. Ancak, Körfez Savaşı, İsrail'in Filistin'e uyguladığı terör ve

¹⁴³ A.g.y., ss. 9-10.

bunun karşısında Batının sessiz kalışı, Haiti ve Somali’de yaşanan ABD işgalleri, göçmenlere karşı Batı dünyasında uygulanmaya devam eden politikalar, Küba’ya uygulanmakta olan ambargo, sendikal ve sosyal hakların kısıtlanması, çocuklara yönelik şiddet ve tecavüz olaylarındaki artış, Balkanlarda yaşananlar ve bu konudaki Batılı politikalar düşünüldüğünde, teori en iyi ihtimalle fazla iyimser kalmaktadır.

En basitinden, internet ortamındaki her türlü haberleşmeye ilişkin verilerin belli merkezlerde toplanıyor olduğu bilinen bir gerçektir. Sokaklara yerleştirilen kameralar ve uydu görüntüleri insanın özgürlüğünü ve mahremiyetini tehdit eden niteliktedir. Bugün Avrupa’da ortaya çıkan CIA işkencehaneleri ve bunların suçun işlenmeden önlenmesine yönelik birimler olduğunun, bizzat ABD’nin üst düzey devlet bürokrasisi tarafından açıklanması, 11 Eylül sonrası yaşanan güvenlik ve paranoya üzerine kurulu olan ve kişilerin kendi rızaları ile pek çok özgürlük ve haklarından vazgeçtikleri gündelik yaşam, postmodern toplumun özgürlük üzerine kurulduğu düşüncesini gölgelemenin de ötesine geçmektedir. Gerçekten bir özgürlük var ise bu salt tüketebilme özgürlüğü gibi görünmektedir.

Film kuşkusuz ki aşına olduğumuz bir Hollywood ve Spielberg filmidir. Sürekli melodrama eğilim gösterir ve toplumsal sorunları tek bir insanın tutkularının sonucu biçiminde temsil eder. Ailenin kurulması, pastoral manzara ve yumuşak bir ışık ile kapanan film, toplumsal güveni yeniden tesis etmeye yöneliktir. Suç Öncesi Birim kapandıktan sonra da bütün suçlananlar koşulsuz serbest bırakılır. Film boyunca tüketime yönelik pek çok gönderme varsa da; örneğin mağazalarda elektronik reklam panoları tarafından, adınızla çağrılmaktasınız, tüketim tam anlamıyla kişiselleşmiştir, asıl vurgu tüketimden ziyade kimliğin tespiti, kişisel mahremiyet üstünedir. Filmin sonunda hem kahinlerin hem de John ve karısının kırsal alana kaçışları, bunun bir mahremiyet sorunu olduğunun altını bir kez daha çizmektedir.

Spielberg filmlerinin genel özelliği olarak, Kolker “*bütün tüketim nesnelere gibi Spielberg’inkiler de korkuları yatıştırma ve arzuları tatmin etme vaadinde bulunur. Onlar tahahhüdün hazır desteğiyle bir talep dairesi oluştururlar. Onlar dünyanın dehşetengizliklerine dokunmazlar; bu dehşetengizlikleri anlayışımız, filmlerin bunların üstesinden gelmesiyle ortaya çıkan rahatlıkla kısa devre yaptırılır. Özne kendisini, dünyayı bir yana iten seyirlik ile yeniden oluşturur ve özelleştirir ve bunun yerini istikle tüketilen bir düşsel dünya alır. İdeoloji bu yolla kendini yeniden üretir.*” diye yazmaktadır.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Robert Philip Kolker, **Yalnızlık Sineması**, s. 396.

Spielberg filmlerine yaklaşırken bu uyarı dikkate alınmalıdır ama bu filmlerin ciddiye alınmaması gerektiği anlamına gelmez. En azından *Azınlık Raporu* filmi öznelinde, filmin konusu her ne kadar bilimkurgu olsa da günümüzdeki bir gerçeği de ister istemez ortaya koymaktadır. 11 Eylül saldırısının ardından, Avrupa ve ABD'nin, özellikle büyük metropollerinde yaşanan aşırı güvenlik alarmı. Müslümanların ve diğer kimi etnik grupların potansiyel suçlu muamelesi görmesi, hatta Londra metrosunda sırt çantalı bir gencin polis tarafından vurulmasının dahi güvenlik adına meşrulaştırılması, filmin öyküsünden çok da uzak şeyler değildir. Daha da ötesi, Kitle İmha Silahları bulunduğu gerekçesi ile, Irak'ın ABD tarafından işgali, “cezanın” “suçtan” önce geldiği yeni bir dünyanın görüntüsü değil midir?

Filmde hiç kimse cinayete kurban gitmesin diye ki bu bakıldığında insani ve güzel bir düşüncedir, suç işlememiş insanlar suçlu muamelesi görmekte ve sonsuza dek, insanlık dışı bir konumda, tecrit halinde ve komada bekletilmektedir. Burada söz konusu olan, insanların yaşama özgürlüğünün güvence altına alınması değil, bizzat sistem tarafından gasp edilmesidir. Basit bir çıkarsama ile, eğer filmin olay örgüsünü oluşturan zincir vuku bulmasaydı, sistemde varlığını sürdürmeye sorgulanmadan ve memnuniyetle devam edecekti. Elbette ki hiçbir Spielberg filmi gibi bu film de izleyicinin böyle bir şey düşünmesinin önünü açmaz. Ama tamamen kapatamaz da.

Ancak bu filmde, kesinlikle olmayan şey, modern anlamda anlaşıldığı biçimi ile siyasettir. Eğer bir siyasetten söz edilebilecekse bu postmodern bir siyaset olacaktır. Spielberg'in *Jaws*, *Indiana Jones* ve hatta *Mor Yıllar* gibi filmleri bildik bir takım siyasi göndermelere sahiptir. *Jaws*'ta ekonomik ve politik hırsın sonuçları bir tehdide dönüşür, *Indiana Jones* açık bir biçimde Nazilere göndermede bulunur, *Mor Yıllar* melodram yapısına ve son sahnesindeki uzlaşıya rağmen etnik ve cinsel kimlikler üzerine bir film olarak görülebilir. Fakat *Azınlık Raporu* filmi bu tip içerimlere sahip değildir. Tek siyasi görünüm insanları suçtan caydırma üzerinedir ve suç işlemek özünde siyasi değil etik bir tercihtir.

Baudrillard, söz konusu film ile '*Dead Zone*' adlı diğer bir filmden yola çıkarak, “sanal” suç ile onun gerçekten cezalandırılması hakkında şöyle demektedir: “*Burada bir genelleme yapacak olursak, yalnızca her türlü suçu değil, aynı zamanda mevcut düzen ya da gezegen boyutlarındaki baskı düzenini bozmaya yönelik her türlü programın sistemli bir şekilde engellenmeye çalışıldığını söyleyebiliriz... Günümüz politikası neredeyse bundan ibaret bir şey haline gelmiştir. Bugün artık olumlu bir politik iradeden söz edebilmek mümkün değildir. İktidar olumsuz anlamda bir*

caydırıcı, kamu sağlığını koruyucu, güvenliği sağlayıcı, bağışıklık sistemini kuvvetlendirici, önlem alıcı güçten başka bir şey değildir."¹⁴⁵

Daha önce Etik konusunun tartışıldığı bölümünde, Bauman ve Levinas'a karşı Badiou'da belirtildiği gibi, burada bir hakikat-olaya izin yoktur. Film son dan başa doğru tekrara yorumladığımızda her şey değişmiş izlenimi uyandırır. John karısına tekrardan kavuşmuş ve yeni bir çocuk beklemektedir, tutuklular serbest bırakılmıştır, Lamar ölmüş, kahinler özgür ve sakin bir yaşam sürmektedirler. Ama bu sadece izlenimdir. Asıl itibarı ile hiçbir şey değişmemiş ve her şey aynen kalmıştır. Çünkü film bütün bu birimi, suç ve diğerlerini üreten sistemi sorgulamadan, değiştirmeden bırakmaktadır. Bu bilinçli bir biçimde asıl problemlerden geri çekilme manevrasıdır. Güvenli bir gelecek için ailenin yeniden tesisi yeterlidir ve bunun için bir takım özgürlüklerden vazgeçilebilir.

Azınlık Raporu birkaç kez, tüketim ile insan arasındaki ilişkiye göndermede bulunur. Gözlerinden tanımlanan insanlar kendi adları ile çağrılmaktadırlar. Bu Althusser'in '*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda, Lacan'dan yola çıkarak oluşturduğu ideoloji tanımıyla büyük bir benzerlik göstermektedir. Althusser'e göre, ideolojiler de bireyi somut bir özne olarak çağırmaktadır. John suç-öncesi birimi tarafından takip edildiği için gözlerini ameliyatla değiştirir ve bir başkasının gözlerini taşır. Tabii ki bir başkasının adıyla çağrıldığında, ki bu bir Japon ismidir, kendi kendisine söylenir. Çağrıldığı ad doğrudan onun kimliğine yönelik olduğu için bir rahatsızlık söz konusudur. Ancak film bunu daha öteye taşımaz ve son verir. Film içinde bu sahne sadece mizahi bir unsur olarak yer almaktadır.

¹⁴⁵ Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s. 117.

SONUÇ

Modern toplum olarak adlandırdığımız Batılı sistemlerin yaklaşık dört yüzyıllık tarihleri bulunmaktadır. Ama bunun asıl gelişimi 1700'lerin ortalarından itibaren olmuş ve toplumlar bu süreç içerisinde kendi sistemlerini gittikçe bugün tanımladığımız biçimde örgütlemişlerdir. Hukuk, adalet, suç ve ceza gibi kavramların, felsefe alanında yaşanan ahlak, etik teorilerin gelişimleri, bu toplumların siyasal, ekonomik, kültürel gelişimlerinden ayrı düşünülemez. Kuşkusuz, her bir toplumsal alt sistemin, birbirine indirgenemez kendi yasallıkları vardır. Sınıflı toplum içinde yaşanan her hangi bir gelişimin, diyelim ki serbest kapitalizmden tekelci kapitalizme geçişin hemen her alt sistem içinde aynı sonuçları doğurması beklenemez. Bazıları daha ağır gelişirken, bazıları daha hızlı gelişim göstermektedir. Görüldüğü kadarıyla, hukuk, ahlak, ceza gibi mefhumlar gelişimleri daha ağır olan süreçlerdir. Oysa ekonomik yaşamdaki dönüşümler daha hızlıdır ve toplumsal yaşam için daha tahrip edici, sarsıcı sonuçlar doğurmaktadır. Bu yüzden hem sistem açısından hem de toplumsal sınıflar açısından adalet ve bunun sağlanması yönündeki talep ivedilik kazanmakta ve bu da modern batı toplumlarının hukuki anlayışını tartışılır hale getirmektedir.

Modern toplumların, adaleti, kendi bireyci doğalarına dayanarak, bireysel bir erdem olarak tanımlamaları yukarıdaki sürecin ideolojik bir ifadesidir. Adaletin kişisel bir erdem olarak kabul edilmesinin sonucu olan adil bir toplumun oluşumundaki başat dinamiğin adil bireyler olacağı varsayımı, adaletsizliğin nedenlerini tarihsel ve toplumsal boyutlarından soyutlayarak bireysel alana yüklemek anlamına gelecektir. Adalet, adaletsizliğin deneyimlenmesi sonucu, kendini ancak karşıtımda var edebilen bir kavramdır. Soyut, içeriksiz bir 'isteme' değil, somut adaletsizlik durumunun giderilmesi üzerinde temellenen toplumsal bir tasarımdır. Adaletin sağlanması ancak toplumsal sistem içerisinde ve onun dönüşümü ile gerçekleşebilecek bir olaydır. Toplumsal yapının sınıflara, tabakalara bölünmüş olduğu bir sistem içinde, adaletin bireysel boyuta taşınıp çözümlenebilmesi beklenemez. Adalet istemi, toplumsal bir istemdir ve yüzyıllardır, insanlık tarihin kaplayan pek çok mücadele bunu göstermiştir. Bu mücadele dinamikleri yakıcı bir biçimde Batılı toplumlarda da yaşanmış ve yaşanmaktadır. 1789 Fransız Devrimi, 1871 Paris Komünü, 1917 Ekim Devrimi ve 1968 isyanları bunun birer örneği ve sembolik tarihleridir. Tüm bu mücadeleler her zaman istedikleri sonuca ulaşamamaları da içinde buldukları sistemde önemli değişikliklere yol açmışlar ve kendilerine çeşitli özgürlük alanları sağlamışlardır.

Eşitsizliklerle dolu olan bir toplum olan modern sistemde, hukuk, herkese eşit muamele göstermektedir. Bu bağlamda Althusser, hukuk sistemini '*Devletin İdeolojik Aygıtları*' arasında sayarken haklı görünmektedir. Bu gün pek çok büyük şirket, yolsuzluklarını yasal yollardan kapatabilmek için, hukuk şirketleri ile ya işbirliği yapmakta ya da daha ötesine geçerek kendi hukuk bürolarını oluşturmaktadır. Gene günümüzde Batılı hukuk sisteminin ve onun uluslararası yaptırım gücünün pek çok gelişme karşısında ki suskunluğunu göz önünde tutmak, hukukun eşitlikçi ideolojisinin de gerçek boyutunu gözler önüne sermektedir. Hukuk, ifadesini son analizde devletin bir eylemi olarak bulur. Devletten özerkliği görecektir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, devletin, özellikle modern Batılı toplumlar düşünüldüğünde, tek bir sınıf ya da tabakanın aygıtı olmamasıdır. Fakat bir sınıf devleti ve onun gücünü hegemonize edebilir, yönlendirebilir. Modern hukukun ilk başta, mülkiyetin dokunulmazlığı üzerinden kendisini kurumsallaştırması bunun tezahürü olarak görülebilir.

Bu gün tanımlamış olduğumuz anlamdaki suç olgusu kendi maddi temellerini modern hukuk sistemi içerisinde bulur. Suç, bir yasayı zorunlu kılmakta, yasanın varlığı nedeniyle ise cezai yaptırımı doğurmaktadır. Bir eylemin yasadışı niteliği, yasayı kuran tüm dinamiklerin ihlal edilmesi anlamına gelmektedir. Bütünlük arz eden bir hukuksal biçim içinde cezalandırma, bir parçası ihlal edilmiş olan bütünün geçerliliğini hatırlatmak üzerine kuruludur. Bu sebeple diyebiliriz ki, ceza ve bunu tanımlayan hukuk suçtan önce gelir. Bu noktada hukukun ideolojisi, bütün toplumsal kesimlerin ortak, sözleşmeye dayalı yasaşımı gibi davranır. Ancak devletin ideolojik bir aygıtı olarak hukuk sistemi bütün toplumsal kesimleri ve onların çıkarlarını temsil etmez, edemez. Burada hırsızlık zengine de yoksula da yasaklanır. Hukukun 'eşitlikçi' tavrı toplumsal bölünmüşlüğü gizleyen bir sisteme dönüşür. Yasanın suç olarak tanımladığı davranış, ancak o yasayı kabul edenler için bir suç niteliğine sahiptir. Ancak yasanın varlığını/biçimini reddeden biri için suç bambaşka bir niteliğe bürünmekte, yeni bir '*yasakoyucu*' eylem biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Özünde talep ettiği, yasanın kendisini de içine alacak bir biçimde geliştirilmesi, dönüşmesi ya da nihai olarak sönümlenmesidir. Yasanın ihlali ve tanınmaması; cezalandırma, disiplin altına alma ile kendisini somut kılar. Her cezalandırmada kendisini ve koruduğu toplumsal dengeyi/hukuksal biçimi yeniden üretmeye çalışır. Cezalandırma ve bu hakkı elinde tutan erk hiçbir zaman başlı başına 'suçlu'yu hedef almaz. Cezalandırmanın odağında, suç aracılığıyla ortaya çıkan, yasanın ihlal edilebilir/reddedilebilir özelliğinin toplum nezdinde ortadan kaldırılması bulunmaktadır.

Modern toplumlarda hukuk, devletin yasası ise etik ve ahlak da toplumun ve onun vicdanının yasasını oluşturmaktadırlar. Etiği bir tür doğru yaşam öğretisi olarak düşünebilmek mümkündür. Etiğin yasası insanların toplumsal yaşam içinde nasıl daha iyi, daha erdemli bir hayat sürebilecekleri üzerinden kendisini geliştirir. Özellikle günümüz şartları düşünüldüğünde, etik gittikçe siyasetin yerini almakta ve kendisi de bireysel bir ahlak anlayışına dönüştürülmektedir. Burjuva hümanizminin bu son hali, özgürlük görünümü altında, özgürlüğün temel dayanak noktalarını ve onun siyasetini de tahrip etmektedir.

Eşitsiz ve adaletsiz bir toplumda, hukuksal eşitlikçilik ideolojisi ve ahlaki yükümlülükleri karşısında bireyin tepkisini ortaya koyması için çeşitli yollar vardır. Modern toplumun oluşumu içinde, bu tepkinin yollarından birisi, *ressentiment*'in dilimizdeki karşılığı olan 'Hınç' kavramıdır. Cezalandırmanın kökeninde "intikamla" birlikte önemli bir yere sahip olan hınç kavramı, çoğu zaman adaletsizlik karşısında bireyin güçsüz kalması durumunda ortaya çıkan zihinsel bir süreci kavramsallaştırmak için kullanılmaktadır. Bu duygu karşısında birey en sonunda öfkesinin nesnesini kaybetmeye kadar gitmekte ve kendi öz yıkımını hazırlamaktadır. Modern Batılı toplumlarda 'arzu' nesnelere ulaşabilme açısından yalnızca görünümde var olan özgürlük ve eşitliğin yarattığı çelişki toplumsal bir hınç oluşumunun temellerini atmaktadır.

Başta da belirttiğimiz gibi her alt sistemin kendi özerklik alanı vardır ama birbirlerinin diline de tercüme edilebilirler. Bu onların özerkliklerinin sonu anlamına gelmez. Bu bağlamda söz konusu kavram ve süreçlerin sinemada temsil edilme biçimleri vardır. Söz konusu yaptığımız pek çok kavramın, çoğu filmin içine bir biçimde girdiğini belirttik. Bu filmler bizim içinde yaşadığımız dönem ve toplum üzerinedir. Bu toplumun çelişkilerinden, çatışmalarından ve değerlerinden ister istemez etkilenir ve bunları kendi anlatı yapılarının içine taşırlar. Bunu sorunu bizzat ortaya koyup çözüm yolları önermek için yapabilecekleri gibi, mevcut problemleri ticari amaçlarla ele alıp, birer 'meta'ya dönüştürerek, toplumsal çelişkiyi bireysel alan içinde çözümleyebilir ya da tamamen üstünü kapatmak için anlatılar inşa edebilirler.

Dramatik yapının ahlak, doğru yaşam üzerine olan alanı Aristoteles'ten beri ortaya konulan bir gerçek. Bu bağlamda drama her daim suç, ceza, adalet, ahlak gibi konuları bünyesinde taşımakta ve dile getirmektedir. Ancak dramanın yapısı bu konuları akli bir biçimde sorunsallaştırmaya izin vermeyip duygulanımlar alanı içine hapsetmektedir. Diğer yandan da topluma ait genel sorunları, bireyin ahlaki ikilemleri içinde çözmeye çalışır. Böylelikle toplumsal diyalektiğin karmaşık

yapısını, basit iyi/kötü gibi ahlaki ikili karşıtlıklar içinde tanımlar. Dram sanatının kavramlarımızla olan ilişkisi dikkate alındığında ise, suç filmleri adı altında bir tür oluşamayacağı da görülmüştür. Ama bu *Gangster Sineması* vb. türlerin suçu kendisine konu alamayacağı anlamına gelmez. Suç sadece daha genel bir başlık biçimini almakta ve bu türleri, bazı akımları, stilleri ya da yönetmenleri kapsamaktadır.

Bunlara örnek olarak vermiş olduğumuz, *Film Noir*, *Alman Ekspresyonizmi*, *Hitchcock* dışında da isimler sayabilmek mümkündür. Örneğin sinemasında Hitchcock'un etkilerini gördüğümüz *Claude Chabrol* filmlerinde, sınıfsal çelişki ve adalet arayışı gibi temalar gündeme gelmektedir, keza polisiye filmler yine buna ait bir tür yada alt-tür olarak değerlendirilebilir. Kavramların genişliği düşünüldüğünde bunlara ilişkin olarak ortaya çıkan filmografinin de genişliği muazzam ölçülere varmaktadır. Ancak inceleme içinde ele almış olduğumuz filmler, ortaya koyduğumuz kavramların ve bunların toplumsal yaşam içindeki konumlarının birer temsilini verme konusunda çalışmayı anlaşılabilir bir hale getirmeyi sağlamaktadır.

Ele aldığımız filmlerin bazıları suçun doğasını incelemeye çalışmaktadır ki bu konunun en yetkin örneklerinin bir kısmını *Alfred Hitchcock* koymuştur. *Film Noir* ise toplumsal yapıya yönelik daha sert eleştiriler yöneltmesine karşın, siyasal alandan çok estetik bir yapılanma ile kendi stilini oluşturmuştur. Karanlık ıslak caddeler, şehir yönetimini ele geçiren yer altı adamları, zayıf kırılğan dedektifler, sert ışıktandırmalar dönemin ruhunu estetik düzlemde temsil etme girişimleridir.

Suç ve ceza kavramları ile buna bağlı olarak modern toplumlardaki adalet arayışının sinemasal temsili, çalışmanın da ortaya koymaya çalıştığı gibi siyasetten arındırılmış bir biçimde ahlaki ya da estetik düzlemde halledilebilecek bir konu değildir. “*Siyaset sonrası dünya*” söyleminin günümüzün ideolojisi haline geldiği bir dünyada bir kez daha Jean Luc Godard'ın dediği gibi “*siyasal yöntemlerle film yapmak*” gerekmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ARİSTOTELES, **Nikomakhos'a Etik**, Çev. Saffet Babür, Kebileç Yayınları, Ankara, 2005
- ARİSTOTALES, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995
- ALTHUSSER, Louis, **Yeniden Üretim Üzerine**, Çev. A. Işık Ergüden, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005
- BADIOU, Alain., **Etik**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002
- BAUDRILLARD, Jean., **Şeytana Satılan Ruh**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006
- BAUMAN, Zygmunt., **Postmodern Etik**, Çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- BAUMAN, Zygmunt., **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000
- BAUMAN, Zygmunt., **Sosyolojik Düşünmek**, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- BECCARİA, Cesare., **Suçlar ve Cezalar Hakkında**, Çev. Sami Selçuk, İmge Kitabevi, Ankara, Haziran 2004
- DELLALOĞLU, Besim. (Çeviren ve Yayına Hazırlayan), **Benjamin**, Say Yayınları, İstanbul, 2005
- DOSTOYEVSKİ, Fyodor Mikhailoviç., **Suç ve Ceza**, Çev. Yüksel Göktuğ, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul, 2000
- DURKHEIM, Emile., **Ahlak Eğitimi**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, Mart 2004
- DURRENMATT, Friedrich., **Adalet**, Çev. Orhan Oktay, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1991

- EFLATUN, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1958
- ENGELS, Friedrich., **Anti-Dühring**, Birinci Kitap, Çev. M. Reşat Baraner, Sol Yayınları, Ankara, Kasım 1966
- FAST, Howard, **Suçsuzlar Sacco ile Vanzetti**, Çev. Seçkin Cılızoğlu, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, Haziran 1975
- FOUCAULT, Michel., **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 2000
- GİRARD, René., **Romantik Yalan Romansal Hakikat**, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul, 2001
- GİRARD, René., **Şiddet ve Kutsal**, Çev. Nemciye Alpay, Kanat Kitap, İstanbul, Kasım 2003
- KOLKER, Robert Philip., **Yalnızlık Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Öteki yayınevi, Ankara, 1999
- LUKACS, Georg., **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- MANDEL, Ernest., **Hoş Çinayet**, Çev. N. Saraçoğlu, Yazın Yayıncılık, İstanbul, 1996, 2. Baskı.
- MARX, Karl & ENGELS, Fredric., **Din Üzerine**, Çev. Kaya Güvenç, Sol yayınları, Ankara, 1976
- MORETTI, Franco., **Mucizevi Göstergeler**, Çev. Zeynep Altok, Metis yayınları, İstanbul, 2006
- ÖZDEN, Zafer., **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, İstanbul, 2000
- PAŠUKANIS, Evgeny B., **Genel Hukuk Teorisi ve Marksizim**, Çev. Onur Karahanođulları, Birikim Yayınları, İstanbul, 2002
- ROUSSEAU, Jean Jacques., **Toplum Sözleşmesi**, Çev. Alpagut Erenulu, Öteki Yayınevi, Ankara 1996

- RYAN, Michael & KELLNER, Douglas., **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997
- SCHELER, Max, **Hınç**, Çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Yayınları, İstanbul, 2004
- SMITH, Geoffrey Nowell (ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003
- SOLOMON, Robert C., **Adalet Tutkusu**, Çev. Ertuğrul Altınay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- ÜNVER, Doç.Dr. Yener, **Ceza Hukukuyla Korunması Amaçlanan Hukuksal Değer**, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2003
- WALLERSTEIN, Immanuel & BALIBAR, Etienne., **İrk Ulus Sınıf**, Çev. Nazlı Ökten, Metis Yayınları, 1993
- WOOD, Robin., **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004
- ZİZEK, Slavoj., **Gıdıklanan Özne**, Çev. Şamil Can, Epos Yayınları, Ankara, 2003
- ZİZEK, Slavoj., **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002
- ZİZEK, Slavoj., **Kırılğan Temas**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2002
- ZİZEK, Slavoj., **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004

MAKALELER

ABACI, Tahir., “Edebiyat İle Hukuk Davası”, **Varlık Dergisi**, Yıl.73, Sayı:1180, Ocak 2006

AÇIKEL, Fethi., “Kutsal Mazlumluğun Psiko-patolojisi”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 70, Güz 1996

AKAL, Cemal Bali., “Haysiyet ve Hak”, **Defter**, Yıl: 14, Sayı: 40, Metis yayınları, Yaz 2000

AKSOY, İbrahim., “Örgütlü Suç ve Kapitalizm”, **Sanat ve Hayat**, Sayı: 10, Şubat-Mart 2004

ATEŞOĞLU, Güçlü., “Etik Hukuk İlişkisinde Adalet ve Özgürlük”, **HFSA** (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi), Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

BİRİYILDIZ, Yrd.Doç.Dr. Esra., “Western’ler Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı:5, 1997

BLOCH, Ernst., “Marksizm ve Doğal Hukuk”, Çev. Serhat Öztöpaş, **Defter**, Yıl: 14, Sayı: 40, Metis yayınları, Yaz 2000

BUĞRA, Ayşe., “İktisat ve Ahlak”, **Toplum ve Bilim**, Sayı: 41, Bahar 1988

CARR, E. Hallet., “Suç ve Ceza”, Çev. Ayhan Gerçekker, **Yeni Dergi**, Yıl:11, Sayı:123, Aralık 1974

CHANDLER, Raymond., “O Yalın Cinayet Sanatı”, Çev. İdil Eser, **Kitaplık Dergisi**, YKY, Sayı:81, Mart 2005

CHRİSTİE, Nils., “Suç ve Uygarlık” (Söyleşi), **Varlık Dergisi**, Yıl:64, Sayı: 1068, Eylül 1996

ÇELİK, Behçet., “Hukuk ve Edebiyatın Yakınlığı/Uzaklığı”, **Varlık Dergisi**, Yıl:73, Sayı:1180, Ocak 2006

ÇOTUKSÖKEN, Betül., “Dış Dünya-Düşünme-Dil İlişkisinde Adalet”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

ÇUKUR, Cem Şafak., “Kültürel Dinamikler Bakımından Süreçsel Adaletin Adalet İlke Ve Mekanizmalarına Yansıması”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005

DİREK, Zeynep., “Yasanın Kaynağı Üstüne”, **Defter**, Yıl: 14, Sayı: 40, Metis yayınları, Yaz 2000

DREIER, Ralf., “Hukuk Kavramı”, Çev. Atlan Heper, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 2. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 1995

ERKIZAN, Hatice Nur, “Adalet ve İyi Üzerine: Adalet İyiden Bağımsız Olabilir mi?”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

ERKIZAN, Hatice Nur., “Yeni Aristotelesçi Sosyal Adalet Kuramı: Bir Yeni Liberalizm Eleştirisi”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005

GÖZAYDIN, İftar., “Suç mu İşlendi? Ya Sonra?”, **Kitap-lık Dergisi**, YKY, Sayı:81, Mart 2005

GÜNAY, Mustafa, “Adalet, Küreselleşme ve Tarihsellik”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

GÜNDOĞAN, Ali Osman., “Hak ve Adalet”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

GÜNDOĞAN, Ali Osman., “Ütopik Suçlar”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005

- GÜRİZ, Adnan., “Adalet Kavramı Üzerine”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- HACIKADİROĞLU, Vehbi., “Adalet”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- HACIKADİROĞLU, Vehbi., “Kuramlar ve Adalet”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 2. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 1995
- HÜNLER, Solmaz Zelyut., “Adaletin Muadili Nedir?”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- ILLICH, İvan., “Okulun Fenomonolojisi”, **Nisan**, 6. Kitap, Aralık 1985
- KAFKA, Franz., “Kanunun Karşısında”, Çev. Prof. Melahat Özgü, **Tercüme Dergisi**, Cilt:11, Sayı 59, Ocak-Şubat-Mart 1995
- KALE, Nesrin., “Hukukun Adalet Uygunluğu”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- KALE, Nesrin., “Platon’dan Günümüze Adalet Kavramı”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005
- KIYAFET, Hasan., “Gençlik Yılında Korku ve Eğitim”, **Yazko Edebiyat**, Sayı: 53, Haziran 1985
- KÖKSAL, Sırma., “Suçlunun Suçu”, **Kitap-lık Dergisi**, YKY, Sayı:81, Mart 2005
- KUYURTAR, Erol., “Haklar”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- LAMPE, Ernst Joachim., “Hukukun Kavram ve Gelişmesi”, Çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 2. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 1995

- MONTESQUIEU, “Kanunların Ruhu Üzerine”, **Tercüme Dergisi**, Çev. Fehmi Baldaş, Sayı: 82, Nisan-Haziran 1965
- MORAN, Berna., “Bir Cinayet Romanı ve Postmodern Polisiye”, **Çağdaş Türk Dili**, Cilt: 4 Sayı: 45-46, Kasım- Aralık 1991
- ÖĞÜN, Süleyman Seyfi., “Adalet Dağıtımının Tarihsel-Kültürel Kırılma Noktalarına Dair Bir Değinme”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- ÖKTEN, Kaan H., “Nikomakhos’a Etik Beşinci Kitapta ‘Adalet’ ve ‘Adaletsizlik’ Kavramları”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005
- ÖNTAŞ, Hüseyin., “‘Katharina Blum’un Çiğnenen Onuru’ Ekseninde Edebiyatın Hukuk Bilincinde Etkilerinin İncelenmesi, Denenmesi Veya Her İhtimale Karşı Sanvai, Sansanvai, Semangelof”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005
- ÖNTAŞ, Hüseyin., “Edebiyat ve Hukuk”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 10. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, 2004
- ÖZBEK, Veli Özer., “21. Yüzyılda Ceza Adaleti”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005
- ÖZLEM, Doğan., “Adalet ve Görecelik”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004
- ÖZLEM, Doğan., “Neoliberalizm ve Adalet”, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005
- RADBRUCH, Gustav., “Beş Dakikada Hukuk Felsefesi”, Çev. Hayrettin Ökçesiz, **HFSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 2. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 1995
- ROBERTS, Thomas J., “Okur Çeşitliliği”, Çev. İdil Eser, **Kitap-lık Dergisi**, YKY, Sayı:81, Mart

SCHRADER, Paul., “Kara Film Üzerine Notlar”, Çev. Meral Özçınar, **Sinemasal**, Sayı:10, Bahar,2004

SUBAŞI, Necdet., “Adalet Kaybı”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

TİMUÇİN, Afşar., “Hukuk ve Adalet Karşıtlığı”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005

TURAN, Güven., “Nasıl, Neden, Kim?”, **Kitap-lık Dergisi**, YKY, Sayı:81, Mart 2005

TÜRKBAĞ, Ahmet Ulvi., “Immanuel Kant'ta Özgürlük, Ahlak, Hukuk ve Devlet”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 2. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 1995

ÜMİT, Ahmet., “Kapitalizmin Yarattığı İki Olgu: Marksizm ve Polisiye Roman”, **Marksizm ve Gelecek Dergisi**, Sayı: 14, Yaz 1998

WILSON, Edmund., “İnsanlar Neden Dedektif Romanları Okurlar?”, Çev. İdil Eser, **Kitap-lık Dergisi**, YKY, Sayı:81, Mart 2005

YALÇIN, Şahabettin., “Adaletin Felsefi Temelleri”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

YAVUZ, Hilmi., “Marx, Hukuk, Etik”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 2. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 1995

YILDIRIM, Erdoğan., “Adaletin Kurgu Sökümü ve Günümüzdeki Siyasal Anlamı”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 13. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul, Nisan 2005

YILDIRIM, Erdoğan; NALBANTOĞLU, Hasan Ünal., “Adaletin Kurgu Sökümü Yapılabilir mi? Derrida'nın Bir Savı Üzerine Çeşitlemeler”, **HfSA (Hukuk Felsefesi ve Sosyolojisi Arkivi)**, Haz. Hayrettin Ökçesiz, 9. Kitap, İstanbul Barosu Yayınları, Şubat 2004

ANSİKLOPEDİ ve SÖZLÜKLER

CEVİZCİ, Ahmet., **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, Ekim 2002

HANÇERLİOĞLU, Orhan., **Toplum Bilim Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, Ankara, 1993

MARSHALL, Gordon., **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 2. Cilt, Basım: Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992

ANA BRITANNICA ANSİKLOPEDİSİ, Hürriyet Yayınları, İstanbul, 1994

İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.ayrinti.net/nietzsche/yazi/index.html> Erişim: 25.04.2006

<http://epigraf.fisek.com.tr/index.php?num=329> Erişim: 21.05.2006

<http://www.ozgurhayat.org/1.php?a=36>, Erişim 21.05.2006