

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

**1990’LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASINDA ŞİDDET
OLGUSU**

Hazırlayan
Akıl Fikret TOSUN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Zühal ÇETİN ÖZKAN

İZMİR / 2017

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “1990’lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddet Olgusu” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01.07.2017

Akıl Fikret TOSUN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 06.07.2017 tarih ve 14. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 23. maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Doktora öğrencisi Akil Fikret Tosun'un "1990' lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddet Olgusu" konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 3.08.2018 tarihinde, saat 12.30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 30 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anımsal dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin başarılı olduğuna oy b. v. ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Zihnel Çetin ÖZKAN

ÜYE

Prof. Dr. Gür ADHAN

ÜYE

Doç. Dr. Zihnel ÖZKAN

Prof. Dr. Alen F. PAZSA

ÜYE

Prof. Dr. Zihnel Çetin ÖZKAN

Prof. Dr. Recep

ÜYE

Prof. Dr. Zihnel Çetin ÖZKAN

ÖZET

Şiddet gündelik hayatta toplumsal ilişkileri kuran ve bozan, yapıcı ve yıkıcı bir olgudur. Antropologlarca yapılan çalışmalardan çıkan sonuca göre şiddet'ten ne anlaşıldığı kültürden kültüre ve onunla doğrudan bağlantılı olan zihniyete göre değişmektedir. O halde şiddetin ne anlama geldiği, neyin şiddet neyin şiddet olmadığı kültürel-zihinsel referanslara bağlı olmaktadır. Burada belirleyici olan Türkiye toplumunda ve Sinemasında hangi kültürel ve zihinsel yapının şiddeti anlamlandırdığı ve şiddete neden olduğudur. Bu bağlamda ağırlıklı olarak Armağan kültürü, Onur kültürü ve Kapitalizm öncesi ilkel zihniyet öne çıkmaktadır.

Sinema kültürel ve zihinsel referanslar üzerinden inşa edilmektedir. Kültüre ve zihniyete uygun anlatılar üreten Sinemada şiddet içerik ve biçimle bağlantılı estetik bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Klasik Anlatı Sinemasının izinden giden Türk Sinemasında şiddet ülkemizde Sinema tarihinin başlangıcından bu yana kullanılan bir olgudur. 1990' lı yıllardan günümüze Türk Sinemasında korkudan komedi'ye tüm türlerde şiddetin içerik ile olan ilişkisinde Armağan kültürü, Onur kültürü ve Kapitalizm öncesi İlkel zihniyet ile bağlantılı itibar, prestij, statü, onur, rekabet, kıskançlık, meydan okuma, utanç, küçük düşme ve aşağılanma korkuları belirleyici olmaktadır. Türk Sinemasında şiddet genellikle hakaret değiş tokuşları ve karakter gösterileri-yarışmaları sonucu görülmektedir. Türk Sinemasında şiddeti estetize etmeye çalışan yönetmenler göz önüne alındığında, şiddetin biçim ile olan ilişkisinde Amerikan Sinemasının grafik şiddet ve çağdaş ultra şiddet temsilleri örnek alınmaktadır. Bu tür şiddet temsilleri Armağan kültürü, Onur kültürü ve Kapitalizm öncesi İlkel zihniyet ile bağlantılı abartılı, gösterişçi imhalar üzerinden gösterilmektedir. Özellikle son dönemde çekilen savaş ve korku türü filmlerde grafik şiddet ve çağdaş ultra şiddet örnekleriyle sıklıkla karşılaşmaktadır. Öte yandan Türk Sinemasında şiddet klasik anlatı sinemasının olay örgüsü yapısının ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Türk Sinemasında şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Şiddet kurulu düzen, fakat özellikle düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Türk Sinemasında şiddet bir şekilde kültür ve zihniyetle

bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis süreçleri içinde son derece önemli, estetik bir araçtır.

Bu bağlamda birinci bölümde şiddete dair tanım, kapsam sorunu incelenmiş, kuramsal yaklaşımlar gözden geçirilmiştir. Bu bölümde şiddetin Armağan ve Onur kültürüyle olan ilişkisinin izlerine rastlanmıştır. İkinci bölümde ise Sinema ve şiddet ilişkisi incelenmiş, Sinemanın da şiddeti yapılandıran ve anlamlandıran kültür ve zihniyetin bir parçası olduğu görülmüş, bu kültür ve zihniyetin ağırlıklı olarak Armağan kültürü, Onur kültürü ve Kapitalizm öncesi İlkel zihniyet olduğu belirlenmiş, Sinemada şiddet eylemlerini gerçekleştiren karakterlerin bu kültür ve zihniyetin izlerini taşıdıkları saptanmıştır. Ayrıca Sinemadaki şiddetin toplumdaki şiddetin bir yansıması olduğundan yola çıkılarak farklı toplumlardaki şiddet eylemlerinin de neden sonuç ilişkisi bakımından Armağan ve Onur kültürüyle paralellikler taşıdığı da görülmüştür. Bu bölümde ayrıca Klasik anlatı sineması ve şiddet ilişkisi de incelenmiş şiddetin olay örgüsü, kurulu düzen, özdeşleşme ve katarsis üzerindeki etkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise 1990'lı yıllardan günümüze Türk Sinemasına genel bir değerlendirmeye tabi tutulmuş ve seçilen farklı türlerdeki örnek filmler zihniyet ve kültür üzerinden çözümlenmiştir.

Yapılan tüm incelemeler bugün Türk Sinemasında şiddet olgusunun içerik ve biçim bağlamında Armağan kültürünün, Onur kültürünün ve Kapitalizm öncesi ilkel zihniyetin izlerini taşıdığını göstermektedir.

ABSTRACT

Violence is a constructive and destructive phenomenon that creates and disrupts social relations in everyday life. According to the results of studies done by anthropologists, what we understand from violence varies from culture to culture and from the mentality that is directly related to it. What it means, then, depends on the cultural-mental references in which violence is not violence. What is decisive here is the cultural and mental structure in Turkish society and Cinema, which means violence and causes violence. In this context predominantly the gifts and honor cultures and pre-capitalist primitive mentality stand out.

The cinema is built on cultural and mental references. Violence in cinema producing culturally and mentally appropriate narratives is regarded as an aesthetic phenomenon linked to content and form. Violence in the Turkish cinema that goes by the footsteps of the Classical Narrative Cinema is a phenomenon that has been used in our country since the beginning of cinema history. 1990's of years from today's Turkish Cinema horror comedy all types in the relationship with the contents of the violence Armagan and honor the culture and capitalism before the reputation associated with the primitive mentality, prestige, status, honor, rivalry, jealousy, challenge, shame, humiliation And fears of humiliation are the determining factors. Violence in the Turkish Cinema is often seen as a result of insult exchanges and character shows-competitions. Considering directors in Turkish cinema when trying to aestheticized violence, graphic violence is taken as an example and ultra-modern representations of violence in the relationship with the American Cinema forms of violence. Such representations of violence are shown through exaggerated, pretentious imams associated with the Gift and Honor cultures and the pre-capitalist primitive mentality. Graphic violence and contemporary ultra violence are often encountered in films of war and horror, especially in the recent period. On the other hand, violence in Turkish cinema is at the center of the clash, which is the most important element of the event structure and action of the classical narrative cinema. Violence in Turkish Cinema is a phenomenon that allows the film story to move in three levels. The violence committee plays an active role in order, but especially in the phase of regime deterioration and re-establishment. Violence in Turkish Cinema

is an extremely important and aesthetic tool in the processes of identification and catharsis, which are related to culture and mentality.

In this context, in the first part, the definition and scope problem of violence is examined and theoretical approaches are examined. In this section, the traces of violence are found in relation to the gifts and honor cultures. In the second part examined the relationship Movie and violence, Cinema also been shown to be a part of the configuration and make sense of the culture and mentality of violence, the culture and Gifts, mainly the mentality and honor cultures and verified that capitalism before the primitive mentality is this culture and mentality of the characters that perform cinema violence Traces. In addition, the severity of the cinema is a reflection of violence in society is possible, starting from different communities in terms of cause and effect relationship Gifts and acts of violence also been shown to carry on with pararellik honor culture. In this section, the classical narrative cinema and the relationship between violence and violence are investigated. In the third episode, on the other hand, from 1990s onwards, the day-to-day Turkish cinema was subjected to a general evaluation and sample films in different genres selected were analyzed through mentality and culture.

All the examinations made today show that violence in the Turkish cinema has traces of the Gift and Honour cultures and the pre-capitalist primitive mind in the context of content and form.

ÖNSÖZ

. Oldukça yorucu ve zahmetli bir süreçte, yol gösterici önerileri ile desteklerini doktora başladığım ilk günden beri hissettiren ve ömür boyu kalbimizde yaşayacak olan sevgili hocam Prof. Dr. Ertan YILMAZ'a, bu zorlu süreçte desteğini benden hiç esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Zuhâl ÇETİN ÖZKAN'a, yine yaptığımız görüşmeler esnasında sunduğu değerli öneriler ile bana hep ışık tutan sevgili hocam Prof. Dr. Oğuz ADANIR'a, katkılarıyla beni motive eden Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ'a, yapıcı yaklaşımlarından dolayı Prof. Dr. Alev Fatoş PARSA ile Doç. Dr. Zuhâl Özel SAĞLAMTİMUR'a, süreç içerisinde hiçbir ricamı geri çevirmeyen değerli hocam Prof. Dr. Şefik GÜNGÖR'e yürekten teşekkür ederim.

Ayrıca tezimi bilimsel proje olarak kabul eden ve maddi destek sağlayan Yüzüncü Yıl Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Proje Başkanlığı'na teşekkürü bir borç bilirim.

Akıl Fikret TOSUN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

KURAMSAL AÇIDAN ŞİDDET

1.1. Şiddetin Tanım Sorunu.....	6
1.2. Şiddetin Kapsam Sorunu.....	9
1.3. Şiddetin Etimolojik Kökeni.....	21
1.4. Şiddetin Tipolojisi.....	25
1.5. Şiddete Dair Kuramsal Yaklaşımlar.....	40

2. BÖLÜM

SİNEMA VE ŞİDDET

2.1. Sinema ve Şiddet İlişkisi.....	66
2.2. Sinemada Şiddetin Zihinsel-Kültürel Arka Planı.....	70
2.2.1. Sinema, Zihniyet ve Kültür İlişkisi.....	70
2.2.2. Zihniyet ve Kültür.....	74
2.3. Zihniyet ve Kültürün Temsilcisi Olarak Sinemada Karakter.....	77
2.4. Türk Sinemasında Şiddetin Kültürel Kökleri	91
2.4.1. Armağan Kültürü ve Şiddet.....	92
2.4.2. Onur Kültürü ve Şiddet.....	105
2.5. Türk Sinemasında Şiddetin Zihinsel kökleri	133
2.6. Türk Sinemasında Klasik Anlatı Yapısı ve Şiddet İlişkisi.....	149
2.6.1. Olay Örgüsü ve Şiddet.....	155
2.6.2. Kurulu Düzen ve Şiddet.....	169
2.6.3. Katarsis, Özdeşleşme ve Şiddet.....	172

3. BÖLÜM

1990’LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASI VE ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN ŞİDDETİN İÇERİK-BİÇİM ANALİZİ

3.1. 1990’lardan Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış.....	180
3.2. 1990’lardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddetin Gösterilme Biçimi-Şiddet Estetiği.....	186
3.3. Filmlerin Seçim ve İnceleme Yöntemi.....	200
3.3.1. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Eşkîya” Filminin İçerik ve Biçim Analizi.....	202
3.3.2. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Barda” Filminin İçerik ve Biçim Analizi.....	215
3.3.3. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Kolpaçino” Filminin İçerik ve Biçim Analizi.....	231
3.3.4. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Dabbe 6” Filminin İçerik ve Biçim Analizi.....	241
3.3.5. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Nefes Vatan Sağolsun” Filminin İçerik ve Biçim Analizi.....	253
SONUÇ.....	262
KAYNAKÇA.....	268
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Sinema insanın içerisinde yaşadığı toplumla, zamanla ve mekanla kurduğu ilişkiyi betimleyen en önemli sanatlardan birisidir. Şiddet ise sessiz sinema döneminden bu yana sinemanın temel bileşenlerinden birisi olup, onun derin biçimsel yapısının-anlatı yapısının bir parçasıdır. Sinemada şiddet tasvirleri anlatı çatışması ve melodramatik aşırılık ile bağlantılıdır.

Sinema ve şiddetin en önemli ortak noktası zihniyet ve kültürün izlerini taşımalarıdır. Bilişsel Antropoloji'ye göre şiddet kültürel değerlerin temsilcisidir ve kültürel olarak inşa edilmiştir. Sinema'da zihinsel-kültürel bir üründür, kültürün temsilcisidir ve zihinsel-kültürel olarak inşa edilmiştir. Ryan ve Kellner'e göre filmler, toplumsal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine temel hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası olmaktadır (Ryan, Kellner, 2010: 38). Sinema anlatıları kültür ve zihniyete uygun olarak tasarlanmakta ve üretilmektedir. Sinema ve şiddetin kültür ve zihniyet üzerinden var olan ortak yönleri çalışmanın temel referans noktasını oluşturmaktadır. Antropologlarca da ifade edildiği gibi şiddeti anlamamanın en iyi yolu kültürel ortamlardan geçmektedir. Sinema şiddeti anlamamanın en iyi yolu olan kültürel ortamların teşhir edildiği görsel- işitsel bir evrendir. Bu nedenle sinemadaki şiddet tasvirlerinin zihinsel-kültürel yapı üzerinden anlaşılması ve değerlendirilmesi bu çalışma için son derece önemlidir.

Şiddet, Zihniyet ve Kültür tanımları birbiriyle ilişkili kavramlardır. Bu kavramlara yönelik tanımlamalar bu ilişkiyi göstermektedir. Şiddete dair birçok tanım bulunmaktadır. Kabaca şiddet insanlara ve mallara verilen fiziksel zararı ifade etmektedir. Şiddet sözel ve fiziksel edimlerle varlığın azaltılmasıdır, eksiltilmesidir, itibarın zedelenmesidir. Fakat en kapsamlı tanım Michaud tarafından yapılmıştır. Michaud'un şiddet tanımı filmlerin incelenmesinde geniş bir perspektif sağlayabilecek bir tanımdır. Bu tanım bedensel bütünlüğe, ahlaki, manevi bütünlüğe, mallara, simgesel ve kültürel değerlere verilen zararı şiddet kapsamına sokmaktadır. Şiddet toplumsal

tanınmayı, intikam, misilleme, karşılık verme gibi kültürel olarak tanımlanmış amaçlara ulaşmayı sağlamaktadır. Bu amaçlar rekabetçi toplumsal ilişkiler tarafından karakterize edilen toplumsal gerçekliğe kültürel uyumun ifadesi olarak görülmektedir. Şiddet bir prestij ve üstünlük arayışıdır. Tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış itibar, onur, prestij vb. gibi iddiaları desteklemenin bir yoludur. Görüldüğü gibi şiddet kültürel değerlerle ve kültürel olarak tanımlanmış itibar, onur, prestij, statü vb. amaçlarla yakından ilişkilidir.

Kültür toplumsal hayatın bir yolu, yaşamı çerçeveleyen kuralların, duyguların ve inançların öğrenilen bir sistemidir. Kültür toplumsal olarak aktarılan veya toplumsal olarak inşa edilen uygulamalar, yetkinlikler, düşünceler, şemalar, semboller, değerler, normlar, kurumlar, hedefler, temel kurallar ve fiziksel çevrenin dönüştürülmesi gibi şeylerden oluşan kümelenmedir.

Zihniyet belirli bir bireyin veya toplumsal grubun düşünsel eğilimi anlamına gelmektedir. Zihniyet kavramı çoğunlukla şiddet te dahil olmak üzere gündelik eylemlere rehberlik eden deneyimlere ve düşüncenin kolektif modlarına, duygulara ve değerlere, yaşama yönelik tutumlara göndermede bulunmak için kullanılmıştır. Gaston Bouthoul'a göre zihniyet toplumsal hayatın içselleştirilmiş özüdür, özetidir. Zihniyet, geniş ölçüde, algılarımızı, anlayışlarımızı ve sınıflandırmalarımızı biçimlendirir, hatta bunları izleyen bütün zihinsel işleyişleri de etkilemektedir (Bouthoul, 1975: 22). Alex Mucchielli ise zihniyeti bir toplumsal grubun örtük referans sistemi olarak görmektedir. Bu toplumsal grup paylaşılan ortak anlayış sayesinde türdeş olabilmektedir. Bu referans sistemi şeylerin belli bir biçimde görülmesini, dolayısıyla bu anlayışla uyumlu tepkiler ve davranışlar gösterilmesini olanaklı kılmaktadır. Zihniyet bir grup için, çevredeki kültürün içerdiği norm ve değerlerin özümsemesi ile edinilen ortak bir referans çerçevesidir (Mucchielli, 2010: 7-21).

Görüldüğü gibi Kültür ve zihniyet birbirleriyle yakından ilişkili, iç içe geçmiş kavramlardır. Oğuz Adanır kültür ve zihniyetin birbirinden ayrılmaz bağlarla birbirlerine kenetlenmiş olduklarını, birinden söz etmenin zorunlu olarak diğerinden söz etmek anlamına geldiğini ve birini anlamadan diğerini anlayabilmenin mümkün

olmadığını ifade etmektedir. Zihniyet bir yandan oluşmuş bir kültürü yeniden üretir ve gereksinim duyulduğunda yeniden yaratırken; kültür de zihniyetin yeniden üretimine ve değişim ve dönüşüm gereksinimine yol açan koşullar oluştuğundaysa değişmesine ve dönüşmesine katkıda bulunur (Adanır, 2003: 23-26).

Bu çalışma Sinemada ve 1990' lardan günümüze Türk Sineması özelinde şiddet, zihniyet ve kültür ilişkisini ve bu ilişkinin klasik anlatı yapısıyla olan bağlantısını sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu nedenle çalışmanın temel iddiası 1990' lardan günümüze Türk sinemasında şiddet temsillerinin çoğunlukla Armağan kültürü, Onur kültürü ve Kapitalizm öncesi-ilkel zihniyet üzerinden inşa edildiğidir.

Tezin birinci bölümünde Şiddetin tanım sorunu, kapsam sorunu, etimolojik kökeni, tipolojisi ve şiddete dair kuramsal yaklaşımlar açıklanmaya çalışılacak ve bu açıklamaların Armağan ve Onur kültürü ile olan ilişkisinin izleri sorgulanacaktır. Şiddet toplumsal tanınmayı, intikam, misilleme, karşılık verme gibi kültürel olarak tanımlanmış amaçlara ulaşmayı sağlamaktadır. Bu amaçlar rekabetçi toplumsal ilişkiler tarafından karakterize edilen toplumsal gerçekliğe kültürel uyumun ifadesi olarak görülmektedir. Şiddet bir prestij ve üstünlük arayışıdır. Şiddet Tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış itibar, onur, prestij vb. gibi iddiaları desteklemenin bir yoludur. Şiddeti tetikleyen utanç, küçük düşme, rezil olma ve aşağılanma duyguları ile ilişkili bir biçimde kültürel olarak kurgulanan İtibar, prestij statü ve onur kavramları tezin ikinci aşaması olan sinema ve şiddet bölümü için önemlidir.

Tezin ikinci bölümünde Sinema ve Şiddet başlığı altında Sinema ve Şiddet ilişkisi, Sinemada şiddetin zihinsel-kültürel arka planı, Sinemada zihniyet ve kültürün temsilcisi olarak karakter, Türk Sinemasında şiddetin zihinsel ve kültürel kökenini oluşturan Armağan kültürü, Onur kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyet açıklanmaya çalışılacaktır. Bu bölümde ayrıca Şiddetin anlatı yapısı ile olan ilişkisi incelenecektir. Sinema ve şiddet ilişkisi zihniyet ve kültürle doğrudan bağlantılı ve birbiriyle iç içe olan iki eksen üzerinde ilerlemektedir. Birinci eksen duygu, karakterler ve öykü olarak görülen içeriği, ikinci eksen ise anlatı yapısı ve şiddet estetiği olarak görülen biçimi ifade etmektedir. Robert Kolker'inde ifade ettiği gibi kültür ve

dolayısıyla zihniyet içinde yaşanan toplumla, ülkeyle, toplumsal ve ekonomik sınıfımızla, eğlencelerimizle, politikamızla ve ekonomimizle temas halindeki bizlerin, biçim ve içeriğidir (Kolker, 2009: 13-120). Bu bağlamda kültür ve zihniyet filmi yapanlar olarak senaristin ve yönetmenin biçim ve içeriğidir.

Birinci ekseninde Sinemada şiddet kültürel ve zihinsel olarak yapılandırılan ve anlamlandırılan bir olgudur. Her şeyden önce sinemadaki şiddet insanlar tarafından tasarlanmakta ve insanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Senarist ve yönetmen doğal afetler de dahil olmak üzere her türlü şiddet temsilini tasarlamaktadır. Şiddet yönetmenin direktifleriyle oyuncular tarafından canlandırılan karakterler aracılığıyla uygulanır. Karakterler üzerinden verilen şiddet duygu, düşünce ve davranış eşliğinde, sözel veya fiziksel olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla senaristin ve yönetmenin zihinsel ve kültürel yapısı karakterler aracılığıyla şiddeti yapılandırır ve anlamlandırır. Sonuçta Sinemadaki şiddet toplumdaki şiddetin bir yansımasıdır. Sinemada şiddet temsilleri karakterler üzerinden gerçekleşmektedir. Karakterler üzerinden verilen şiddet duygu, düşünce ve davranış eşliğinde, sözel veya fiziksel olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda Zihniyet ve Kültür şiddet içeren davranışlar, düşünceler, duygular ve psikolojiler için önemli bir belirleyici-rehber-modeldir. Araştırmacılara göre sinemada yer alan karakterlerde olduğu gibi gündelik yaşamda da insanların davranışları için kültürel bir senaryo bulunmaktadır. Bu ekseninde şiddetin toplumda ve sinemada zihniyet ve kültür tarafından anlamlandırıldığı ve yapılandırıldığı, sinemanın da şiddeti yapılandıran ve anlamlandıran zihniyet ve kültürün ileticisi olduğu göz önüne alındığında, kültür ve zihniyetin tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi sinemada da karakterlerin uyguladığı şiddet ve şiddeti tetikleyen duygular, davranışlar, söylemler, düşünceler ve psikoloji üzerindeki belirleyici etkisinin görülmesi gerekmektedir. Bu belirleyici etkinin açıklanması çalışmanın ana hedeflerinden birisidir.

İkinci ekseninde şiddet klasik anlatı sinemasının anlatı yapısı ile doğrudan bağlantılı estetik bir olgu olarak dikkat çekmektedir. Şiddet klasik anlatı sinemasının olay örgüsü yapısının ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Şiddet kurulu düzen, fakat özellikle düzenin bozulması ve yeniden kurulması

aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Şiddet bir şekilde kültür ve zihniyetle bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis süreçleri içinde önemli bir araçtır.

Tezin üçüncü bölümünde 1990’lardan günümüze Türk Sinemasına genel bir bakış yapılacak ve bu sinemada şiddetin gösterilme biçiminin Hollywood sinemasıyla ilişkisi açıklanacak ve sonrasında film çözümlemelerine başlanacaktır. 1990’ larla birlikte Türk Sinemasında Yeni Türk Sineması başlığı altında yapılan değerlendirmeler göz önüne alındığında gerek sanatsal kanadı temsil eden gerekse popüler kanadı temsil eden yönetmenlerin filmlerinde şiddet sıklıkla karşılaşılan bir olgudur. Yapılan filmlerde şiddetin gösterilme biçimi çoğunlukla Amerikan Sinemasının etkisindedir. Özellikle korku ve savaş içerikli filmlerde bu etki daha da yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Bu bölümde Amaca yönelik örneklem modeli üzerinden Yavuz Turgul’un 1996 yılı yapımı Eşkıya, Serdar Akar’ın 2007 yılı yapımı Barda, Atıl İnaç’ın 2009 yılı yapımı Kolpaçino, Levent Semerci’nin 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun ve Hasan Karacadağ’ın 2015 yılı yapımı Dabbe 6 adlı filmleri incelenmek için seçilmiştir.

Filmler farklı türlere aittir. Bu bilinçli bir tercihtir. Bu tercihin amacı farklı türlere ait filmlerde kültür-zihniyet ile ilgili olarak içeriğe ve biçime dair ortak öğeler bulabilmektir. Bu filmlerde var olan şiddet temsillerinde Armağan kültürü, Onur kültürü ve Kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin izleri ortaya konulacak, Şiddetin klasik anlatı yapısı üzerindeki etkileri vurgulanacak, şiddetin armağan kültürüyle ilişkili abartılı ve gösterişçi imhaya dayalı gösterilme biçimi- estetiği incelenecektir.

1. BÖLÜM

KURAMSAL AÇIDAN ŞİDDET

1.1. Şiddetin Tanım Sorunu

İngilizce sözlüklere bakıldığında şiddetin tanımlanmasında; fiziksel kuvvet kullanımı, zarar vermeye yönelik davranışlar ve sözcükler ile yasadışı fiziksel güç kullanımı ön plan çıkmaktadır. Farklı sözlüklerde ise şiddet tanımı ve yaklaşımları ise değişik bakış açıları ile ifade edilmektedir.

Collins Cobuild sözlüğüne göre şiddet insanları yaralamaya, incitmeye ya da öldürmeye yönelik davranıştır (Clari, 2004: 695). The New Webster's Dictionary sözlüğü de şiddete aynı perspektiften yaklaşmaktadır. Bu sözlüğe göre şiddet; yaralama, incitme veya zarar vermek amacıyla fiziksel kuvvet kullanımı olarak tanımlanmıştır (Lorimer, 1996: 1099). Random House Dictionary sözlüğü ise fiziksel kuvveti merkeze alarak şiddeti tanımlamıştır. Bu sözlüğe göre şiddet kaba veya yaralayıcı fiziksel kuvvet, aksiyon veya davranıştır (Stein, 1966: 1594).

The Concise Oxford sözlüğü ise şiddeti; David Riches'in yayına hazırladığı Antropolojik Açıdan şiddet adlı kitapta olduğu gibi, bir çok akademik tartışmaya malzeme olan Anglosakson bakışı ifade eden yasa dışılık, gayrimeşruluk bağlamında tanımlamıştır. Bu sözlüğe göre şiddet yasadışı fiziksel kuvvet uygulamaktır (Fowler, 1964: 1453). Yine ilk baskısı 1933 yılında yapılan Oxford İngilizce sözlüğünün 1970 yılı tekrar baskısında yer alan şiddet maddesi, sonrasında yapılacak tanım tartışmalarına ışık tutacak iki önemli unsuru içermektedir. Bunlardan birincisi şiddetin kişilere zarar vermenin yanı sıra mallara da zarar vermek olarak ele alınmasıdır. İkincisi ise şiddetin hakaret etmek, gurur zedelemek olarak değerlendirilmesidir (The Oxford English Dictionary, 1970: 221).

Cambridge online sözlük de şiddeti tanımlarken benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Bu sözlük fiziksel kuvvet eylemlerinin yanı sıra sözcükleri de şiddet kapsamı içinde değerlendirmiştir. Bu sözlüğe göre şiddet insanlara zarar vermeyi amaçlayan eylemler

veya sözcüklerdir (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/violence>) (18.01.2011).

Fransızca sözcüklerde şiddet güç ve baskı odaklı ele alınmıştır; Fransızca da şiddet bir kişiye, güç ve baskı uygulayarak isteği dışında bir şey yapmak veya yaptırmak, şiddet uygulama eylemi, zorlama, saldırı, kaba kuvvet, bedensel ya da psikolojik acı çektirme veya vurma olarak tanımlanmaktadır (Arda, 2003: 560).

Almanca da şiddet (gewalt) çağdaş Fransızca sözlüklerde tanımlanan anlamına yakın bir şekilde tanımlanmıştır. Almanca Duden sözlüğünde şiddet güç, otorite, hak ve birisi üzerinde baskı kurmak anlamına gelmektedir (Schinkel, 2010: 18). Şiddetin Almanca ve Fransızca sözlüklerdeki tanımı gayrimeşru fiziksel kuvvet uygulama ile sınırlandırılmış, İngilizce tanımının aksine şiddet; egemenlik, kontrol, denetim, güç ve otorite ile meşru zemine de taşınmış ve bir baskı aracı olarak konumlandırılmıştır.

Türk Dil Kurumunun Türkçe sözlüğünde ki şiddet tanımı ise kaba kuvvete dayanmaktadır. Türkçe sözlüğüne göre şiddet karşıt görüşte olanlara inandırma veya uzlaştırma yerine, kaba kuvvet kullanma olarak tanımlanmıştır (Toparlı, 2009: 1866) Türkçe sözlükte yer alan bu tanım karşıt görüşte olanların ifadesiyle Fransızca ve Almanca sözlüklerle, kaba kuvvet kullanma ifadesiyle de İngilizce sözcüklerle paralellik göstermektedir.

Şiddet farklı disiplinlere ait sözlüklerde de tanımlanmıştır. Ancak sosyoloji sözlükleri göz önüne alındığında, Steve Bruce tarafından hazırlanan 2006 yılı Sage Sosyoloji Sözlüğü, Nicholas Abercrombie tarafından hazırlanan ve üçüncü baskısı 1994 yılında yapılan Penguin Sosyoloji Sözlüğü ve Türkçe'ye Osman Akınhay ve Derya Kömürcü tarafından da çevrilen Gordon Marshall' ın hazırladığı ve ikinci baskısı 2003 yılında yapılan Oxford Sosyoloji Sözlüğünde, şiddet maddesinin yer almadığı görülmektedir. Cambridge Sosyoloji Sözlüğünde ise yukarıda belirtilen sözlüklerin aksine şiddet maddesi bulunmaktadır. Bu sözlükte yapılan şiddet tanımı, fiziksel imha dışındaki tüm olguları devre dışı bırakarak Almanca ve Fransızca sözlüklerde yapılan baskı odaklı şiddet tanımlarını şiddetin kapsamı dışında konumlandırmıştır. Cambridge Sosyoloji sözlüğüne göre şiddetin çekirdek anlamı kasıtlı eziyet içeren bedensel ihlal

veya diğeri tarafından başka bir insana verilen zarar olarak tanımlanmıştır. Şiddetin bu biçimleri vurmayı, yaralamayı, acıtmayı, tecavüzü, işkenceyi ve öldürmeyi içermektedir. Böylece şiddet zorlama, baskı veya kuvvet, ideoloji veya toplumsal kontrol gibi toplumsal gücün fiziksel olmayan biçimlerinden ayırt edilmektedir. Şiddet gücün en aşırı ifadesidir, toplam gücün en yüksek ifadesini içermektedir, bir diğeri tarafından bir sosyal-toplumsal aktörün fiziksel imhası anlamına gelmektedir (Turner, 2006: 652). Cambridge Sosyoloji sözlüğü aynı zamanda İngilizce sözcüklerde vurgulanan mallara zarar verme ve sözcüklerle zarar verme gibi özellikleri de kapsam dışına çıkartarak şiddeti bedensel ihlal ile sınırlandırmıştır.

Antropoloji sözlüklerinde ise şiddeti tanımlamada temel bir farklılık göze çarpmaktadır. Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology sözlüğü şiddeti tanımlarken Cambridge Sosyoloji Sözlüğünün tanım dışına çıkarttığı mallara zarar verme eylemini şiddet kapsamı içine yerleştirmiştir. Bu sözlüğe göre şiddet mallara zarar vermek veya insanları yaralamak niyetiyle kasıtlı fiziksel kuvvet kullanımıdır. Yine aynı sözlük neyin şiddet olarak tanımlandığını sorgularken bazı toplumların çocukların bedensel cezalandırılmasından idam cezalarına kadar bazı kuvvet türlerini onaylarken, onların ayrıca sünnet, ritüel şiddet ve kan davasını da uygun gördüklerini vurgulamaktadır. Böylelikle sözlük de şiddet tanımlanırken kültürel kabuller ön plana çıkarılmaktadır (Morris, Wiley, 2012: 264).

Suavi Aydın ve Kudret Emiroğlu tarafından yayına hazırlanan Antropoloji sözlüğü ise şiddeti tanımlarken Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology eserinin aksine mallara zarar verme eylemine yer vermemekte, şiddeti kültürel meşruiyet üzerinden değerlendirmektedir. Bu sözlüğe göre şiddet insan gövdesine zarar vermeye yönelik, kültürel olarak meşru görülmeyen davranışları kapsamaktadır (Emiroğlu, Aydın, 2009: 766-767).

Psikoloji sözlüklerine bakıldığında Amerikan psikoloji derneğinin hazırladığı Apa College Dictionary Of Psychology sözlüğü de şiddeti, fiziksel kuvvet yoluyla mala mülke veya insanlara zarar verme veya yaralama niyeti ile öfke, hiddet veya düşmanlık ifadesi olarak tanımlamaktadır (VandenBos, 2009: 449). Cambridge Psikoloji Sözlüğü

ise şiddetin tanımının tartışmalı olduğunu vurgulamaktadır. Bu sözlüğe göre geleneksel şiddet tanımı zarar verme, ihlal etme niyetiyle işlenmiş fiziksel eylemleri içermektedir. Ancak sözlüğe göre günümüzde küçük düşürücü, aşağılayıcı, tacizkar psikolojik ve cinsel eylem türleri de bu tanım içine alınmıştır. İnsan olmayan varlıklara mallara, hayvanlara karşı işlenen eylemlerin şiddet olarak tanımlanmasına yönelik tartışmalar ise halen devam etmektedir. (Matsumoto, 2009: 570). Andrew M. Colman'ın hazırladığı 2003 yılı Oxford Psikoloji sözlüğünde ise Oxford Sosyoloji sözlüğünde olduğu gibi şiddet maddesi bulunmamaktadır.

Yukarıda belirtilen sözlüklere bakıldığında şiddetin sözcükler ve fiziksel kuvvet ile insana yönelik zarar verme eylemi olduğu görülmektedir. Ancak bazı sözlüklerde şiddetin insanın yanı sıra mallara da zarar verme eylemi olarak tanımlandığı görülmüştür. Mallara zarar verilmesinin şiddet eylemi sayılması ile mallarla yapılan savaşı ve malların imhasını içeren potlaç ritüelini de şiddet kapsamı içinde ele almak mümkün olmaktadır. Farklı disiplinlere ait bazı sözlüklerde şiddet maddesinin bulunmayışının nedeninin ise şiddete ilişkin yapılan tanımlarda yaşanan tartışmalarla ilgili olduğu görülmektedir.

1.2. Şiddetin Kapsam Sorunu

Evrensel bir olgu olan ve gündelik hayatı kuşatan şiddet tanım itibarıyla akademik çevrelerde tartışmalı bir kavram olarak görülmektedir. Ian Needham şiddetin tanımının bilimsel topluluk içinde bile önemli ölçüde çeşitlilik gösterdiğini belirtmektedir (Richter, Whittington, 2006: 295). Alman sosyologlar Kerber ve Schneider tarafından yazılan sosyoloji el kitabında da şiddet tanımı konusunda akademik çevrelerde yaşanan soruna değinilmiştir. Kitapta “Ne sosyolojide ne de diğer disiplinlerde tartışmasızca şiddet olarak nitelendirilebilecek bir şey tesbit edilmemiştir” denilmektedir (Reemtsma, 1998: 16).

Kültürel politika profesörü Philip Schlesinger'de şiddetin tanımlanmasına yönelik sorunlara değinerek sınır çizgileri net, ortak kabul görmüş bir şiddet kavramı

bulunmadığını vurgulamıştır (Schlesinger, 1994: 31). Şiddetin tanım karmaşasını gösteren en önemli kanıtlardan birisi de Eric Hobsbawm'ın ve Jan Philipp Reemtsma'nın da vurguladıkları 1968 yılında da yayımlanan ve editörlüğünü David L. Sills ve Robert K. Merton'un yaptıkları Uluslararası Sosyal Bilimler Ansiklopedisinde şiddet maddesinin bulunmamasıdır. Şiddet maddesi ancak aynı ansiklopedinin editörlüğünü William A. Darity'nin yaptığı 2008 de yayımlanan ikinci baskısında yer alabilmiştir (Darity, 2008: 622).

Şiddetin tanımına yönelik tartışmaların odağında şiddetin gayri meşru olup olmadığı, farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıyıp taşımadığı, hangi bağlamlarda nasıl yapılandırıldığı, kapsamı, biçimi ve karşılıklar barındırıp barındırmadığı bulunmaktadır.

Şiddetin meşru fiziksel zararları içermediği görüşü kapsam tartışması açısından bir başlangıç olacaktır. David Riches'in vurguladığı Anglosakson zihniyet şiddeti gayrimeşru fiziksel zarar ile sınırlandırmıştır. Ona göre Şiddet şu ya da bu şekilde, fazlasıyla gayrimeşru, ya da tasvip edilemez tutumlara karşılık düşmektedir. Şiddet teriminin Anglosakson kültürü içindeki büyük öneminin içinde var olduğu bağlam, kültürel değerler ve normlardan oluşan devasa bir arka plandır. İşin püf noktası bir tanık ya da kurban şiddet nosyonunu ortaya attıysa, bununla eylemin sadece fiziksel zarar verdiğini değil, aynı zamanda da gayri meşru olduğunu ifade eden bir hüküm bildirir. Anglosakson anlayışlarının içerikleri başkalarına verilmiş fiziksel zararların sadece belirli sosyal bağlamlarda şiddet sayıldığını gösterir. Bu konudaki olumsuz anlamdaki nirengi noktası devlettir. Devlet tarafından uygulanan fiziksel zorbalık Radcliffe Brown'ın yıllar önce bize söylediği gibi siyasi organizasyon olan yönetimdir, şiddet değil (Riches, 1989: 11-13). Tanımdan da anlaşılacağı üzere Anglosakson zihinsel ve kültürel yapı şiddeti gayri meşruluk temelinde, fiziksel zarar üzerinden değerlendirilmektedir. Bu durumda Anglosakson anlayışa göre meşru fiziksel zararlar şiddet olarak tanımlanmayacaktır. Diğer yandan Anglosakson bakış açısında devletin meşru fiziksel zararının şiddet olarak görülmemesi hem Thomas Hobbes, Max Weber ve Norbert Elias'ın dikkat çektiği devletin şiddet tekeline, hem Benjamin'in yasa ve

şiddet arasında kurduğu ilişkiye, hem de Engels'in ordu ve donanma üzerinden yaptığı zor şiddet vurgusuna göndermede bulunmaktadır.

David Riches'in şiddet tanımını Antropoloji alanında önemli bir tanım olarak görülmekle birlikte, akademik çalışmalarda şiddet üzerine verilen referanslar arasında gösterilen bu tanım aynı zamanda birtakım dezavantajlar da barındırmaktadır. Willem Schinkel bu dezavantajları aşağıdaki şekilde sıralamıştır. Birinci dezavantaj şiddetin tamamen fiziksel zarar üzerine kurgulanmış olmasıdır. 'Fiziksel zarar' kısıtlaması keyfidir ve gündelik dilde dahi tutarlı bir temeli yoktur. İkinci dezavantaj gündelik dilin başlangıç noktası olması ile gündelik dil diğer şiddet türlerini yadsıyan bir pozisyona gelmiştir. Dilin kendisi şiddet konusunda tam bir oyun alanıdır, zira birtakım hareketleri şiddet kategorisine sokarken aynı anda bir takım şiddet edimlerini dilbilimsel olarak gizler. Üçüncü dezavantaj Şiddeti uygulayan kişi daima şiddette meşru olduğunu hissederken şiddete (bazı) şahit olanlar her zaman eylemin gayri meşru olduğu fikrindedirler. Dördüncü dezavantaj, şiddetin bir eylem olarak algılanmasıdır ki bu da birkaç nedenden dolayı sorunludur. Hepsinden önce hangi eylemlerin şiddet olduğu sorusu ortaya çıkar. Basitçe fiziksel şiddet ele alındığında, iki insan kavga ederken hangi hareketlerin şiddet sınıfına gireceği sorusunu herhangi bir kimse sorabilir. Uygulayıcının kurbanı attığı isabetsiz bir yumruk şiddetten sayılır mı? Sadece uygulayıcının yumruğunun kurbanın yüzüne vurduğu an mı şiddet olarak nitelendirilecektir? Sonuçta, Riches'in tanımına göre her şeyiyle tastamam atılan ancak bir şekilde kurbanın yüzüne gelmeden önce duran veya durdurulan bir yumruk şiddet eylemi sayılamaz çünkü fiziksel bir zarara yol açmamıştır. O zaman otomatikman sadece yüze alınan darbeye yani yumruğun yüze denk gelmesi durumunda hareket şiddet eylemi olarak sayılacaktır. Elbette atılan yumruğu bir bütün olarak şiddet eylemi saymak çokları için geçerli olanıdır ancak kriterlerin doğru koyulması anlamında bir eylem olarak şiddetin nerede başladığı ve nerede bittiği sorun olarak önümüzdedir. Diğer bir yumrukta mı uygulayıcı tarafından meşru ancak bazı şahitler tarafından gayri meşru sayılacaktır? Kurban yumruğa yumrukla karşılık verdiğinde bu durum şimdi kurbanı uygulayıcı ve uygulayıcıyı kurbanı mı dönüştürecek? Sosyal durumlar var olmak yerine oluştuğundan şiddet durumu bir süreçtir (Schinkel, 2010: 34-36).

Profesör Newton Garver'in şiddet tanımı, David Riches'in şiddeti tanıklar tarafından gayrimeşru, uygulayan tarafından meşru olarak nitelendirilen bir fiziksel zarar verme eylemi olarak sınırladığı tanıma karşılık alternatif bir tanım olarak akademik dünyada sıklıkla kullanılmaktadır. Garver şiddeti fiziksel kuvvet sorunu olmaktan ziyade kişinin ihlali olarak değerlendirmektedir. Garver'a göre fiziksel ya da kanun dışı olarak algılanan şiddet tam olarak anlaşılamaz. Bu görüşe göre şiddetin tanımı aşağıdaki olguları içermelidir:

- 1- Şiddet seviyeleri olan bir olgudur,
- 2- Kişisel olduğu kadar sosyal ya da kurumsal olabilir,
- 3- Fiziksel olduğu kadar psikolojik de olabilir,
- 4- Kişisel olduğundan çok daha farklı olarak sosyal olduğunda ahlaki yanları da vardır,
- 5- Kanun dışı ve gayri meşru olduğu kadar kanuni ve meşru da olabilir,
- 6- Sosyal olduğunda kanun ve adaletle birlikte tartışılmalıdır,
- 7- Kişiler tarafından iğrenç bulunsa da prensipte mazeretlendirilir (Gendrot, Spierenburg, 2008: 34).

Şiddeti tanımlama sorunları Michaud, Collins ve Crettiez'e göre genellikle şiddetin anlam çokluğu üzerine başlamıştır. Bu durumu yansıtan en iyi örneklerden birisi de Wade'nin şiddet üzerine yorumlar ve eleştiriler adlı çalışmasında görülmektedir. Wade genel şiddet başlığı altında şiddetin kapsamı içinde olan on iki maddelik bir liste hazırlayarak şiddetin anlam çokluğunu gözler önüne sermiştir. Bu anlamlar sırasıyla;

- 1- Bir ülkenin sınırlarını, güveni, sözü, antlaşmayı, birinin ofisini bozmak, ihlal etmek.
- 2- Kişinin duygularına karşı müstehcenlik ile şiddet uygulamak
- 3- Birisinin itibarına şiddet uygulamak
- 4- Kutsal bir metni bozmak, ihlal etmek
- 5- Şiddet tehdidi
- 6- Cinayet, yaralama, fiziksel zarar gibi şiddet hareketleri
- 7- Şiddet suçları

- 8- Fırtınanın şiddeti
- 9- Ağrı ve sancı şiddeti
- 10- Şiddetli sert sözler
- 11- Şiddet dolu ölüm
- 12- Şiddetli, sert ceza (Schinkel, 2010: 16).

Görüldüğü gibi Wade' nin şiddet listesi çok geniş bir alana doğaya, kültüre, bilime, hukuka, siyasete göndermelerde bulunmaktadır. Özellikle şiddetli sert sözler ve birisinin itibarına şiddet uygulamak maddesi her şeyin itibar ve prestije dayandığı armağan kültürünü şiddetin kapsamı içine sokmaktadır.

Şiddetin anlam çokluğundan dolayı şiddetin tanımının kapsamına yönelik tartışmalar şiddet tanımının genişletilmesi veya daraltılması ekseninde yapılmaktadır. Fiziksel şiddet ile sınırlandırılmış bir şiddet tanımını yeterli gören bazı bilim adamları genişletilmiş şiddet tanımını eleştirmişlerdir. Jean Pierre Bonafe Schmitt şiddet tanımının fiziksel saldırıları, eşyalara zarar verme olaylarını, aynı zamanda da nezaketsizlikleri (yaralayıcı sözler, çeşitli kaba davranışlar, itip kakma olayları, aşağılayıcı adlar takma) barındırmasını enflasyonist şiddet vizyonu olarak değerlendirmiş, sözcüksel ve anlamsal karışıklıklar dolayısıyla bu çok geniş tanım alanının uyandırdığı çağrışımın kavranmasının zorluğuna dikkat çekmiştir (Debarbieux, 2009: 131).

Şiddet tanımının genişletilmesine tepki gösteren bir başka isim de Alan Chesnais olmuştur. Chesnais genişletilmiş şiddet tanımının ölçülebilir kriterlerden yoksun olduğundan yola çıkarak ölçülebilir ve tartışma götürmez tek şiddetin fiziksel şiddet olduğunu söylemektedir. Sosyolog Robin Williams ta Alan Chesnais ile benzer bir düşünceyi paylaşmaktadır. Williams şiddetin en net örneklerinin fiziksel hasara neden olan, kasıtlı, pasif olmaktan daha çok aktif, sonuçları açısından direkt olanlar olduğunu ifade etmiştir (Schlesinger, 1994: 33).

Tarihsel suçbilimci Pieter Spierenburg şiddetin tanımının genişletilmesini son derece basit ve pratik bir argümanla karşılık vererek eleştirmiştir. Spierenburg şiddet

kullanımını, bedenin fiziksel bütünlüğü üzerinde kasıtlı saldırıların tüm biçimlerinin referans alınmasını teklif etmektedir (Gendrot, Spierenburg, 2008:2). Ona göre sözcükler sözcük bıçaklar ise bıçaktır. Kültürel çalışmalar ve tarih profesörü Dorothea Nolde da Spierenburg'un görüşünü paylaşarak fiziksel şiddet ile sözel tacizin şiddet olarak adlandırılan, aynı kategori altında sınıflandırılmayacağını belirtmektedir (Gendrot, Spierenburg, 2008:142).

Şiddet tanımının kapsamının genişletilmesine yönelik itirazların odağında ağırlıklı olarak sözel şiddetin şiddet kapsamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin olduğu görülmektedir. Sözel şiddet aşağılayıcı, onur kırıcı, itibar kırıcı, alçaltıcı, iftira, karalama, küfür, azarlama sözleri ya da imalı jestler olmak üzere hakaretin bütün biçimlerini ifade etmektedir. Sözel şiddetin şiddet kapsamı içerisinde değerlendirilmesi zihinsel ve kültürel yapılar dikkate alındığında oldukça önemlidir. İlkel toplumlar ve sanayi öncesi Avrupa tarihi göz önüne alındığında sözel şiddetin Dorothea Nolde ve Spierenburg'un aksine gündelik hayatta fiziksel şiddet ile aynı kategori altında sınıflandırıldığı görülmektedir. Sözel şiddet 18. yüzyıl sonuna kadar Avrupa köylülerinin kasaba ve şehir halkının deneyimleriyle yakından ilişkilidir. Endüstri devrimi öncesinde Avrupa da hakaretler fiziksel saldırılarla aynı veya yakın olarak görüldüğünden dolayı bazı tarihçilere göre taciz ve küfür sözcükleri sözel şiddet olarak kategorize edilebilmektedir. Sanayi öncesi Avrupa da insanların fiziksel saldırı ve hakaret arasında bir hat çizmekte başarılı olup olmadıkları bile şüphelidir (Gendrot, Spierenburg, 2008: 22-23).

Henüz bir aydınlanma sürecinin yaşanmadığı, rasyonel aklın egemen olmadığı toplumlarda bu ayrım hala belirsizdir. Bu gibi modern olmayan toplumlar da sözcükler nesne ve malların sahip oldukları statüye sahip olabilmektedir. (Baudrillard, 2002:315) Dolayısıyla sanayi öncesi Avrupa da hakaret sözcükleri bıçak ile aynı statüye sahip olmaktadır. Alman tarihçi Gerd Schwerhoff bıçak ile hakaret sözcükleri arasındaki ilişkiyi bu açıdan değerlendirmiştir. Ona göre Endüstri öncesi Avrupa da kahramanların keskin sözcüklerle ya da keskin bıçaklarla kavga etmelerinin arasında bir fark yoktur. Nitekim sanayi öncesi Avrupa da sözlü taciz kovuşturmaları, hakaretler, saldırı ve cinayetler ile aynı kategori içine yerleştirilmiştir (Gendrot, Spierenburg, 2008: 22-23).

İlkel toplum içinde söz gerçekmiş gibi kabul edildiğinden (Bruhl, 2006:222) aynı durum geçerlidir. Gana'nın kuzeyinde yer alan Tallensi kabilesinde kötü ağız inancı vardır. Bu inanca göre tehdit edici sözler, beddualar, küfürler yaralayabilir hatta öldürebilir (Fortes, 2008: 172). Diğer yandan fiziksel şiddet ve sözel şiddetin aynı kategori altında sınıflandırılmasının iki kanıtı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi fiziksel şiddetin genellikle sözel şiddet ile birlikte ortaya çıkmasıdır. Betül Çotuksöken şiddetin kendi başına var olmadığının altını çizerek şiddetin başlangıç olarak düşünmede ve dilde olduğunu, tarihsel ve kültürel olduğunu vurgulamaktadır (Çotuksöken, 2008: 15). İkincisi ise somatik belirtilerin psikiyatrik bir bozukluk olmadan herhangi bir zorlanmaya tepki olarak, kültürel bir ifade tarzı olarak da ortaya çıkabilmesidir (<http://www.ttb.org.tr/sted/sted0101/3.html>). İtibar kaybına, aşağılanmaya, küçük düşmeye, utanca yol açabilecek sözel şiddetin baş ağrısı, baş dönmesi, karın ağrısı, kalp çarpıntısı vb. fiziksel semptomları olan somatik sorunlara neden olduğu da düşünüldüğünde sözel şiddetin fiziksel şiddet ile birlikte sınıflandırılmasının yanlış olmadığı görülecektir.

Şiddet tanımının sınırlandırılması gerektiğine dair görüşün aksine David Roberts şiddetin geleneksel tanımlarının fiziksel kuvvetin dar kalıpları arasında sıkıştığını ileri sürmektedir (Roberts, 2008: 18). Bu yaklaşımdan hareketle Jeff Hearn ve Wendy Parkin şiddet tanımının genişletilmesine yönelik iki alternatif önermektedir; Fiziksel şiddet tanımına taciz ve zorbalığı eklediğinizde şiddet tanımı genişler. Bu görüş şiddetin farklı biçimleri üzerindeki tartışmaları beraberinde getirir. Şiddet tanımı genişlediğinde şiddet ırksal ve cinsel nitelikte, istenmeyen kalıcı fiziksel ve sözel davranışlar gibi cinsel, ırksal ve diğer tacizleri ve zorbalığı içerir. Zorbalık, örneğin insanların seni dinlemeyi ve seninle konuşmayı engellediği izolasyonu, arkandan dedikodu yapılarak yanlış ve asılsız bilgilerin yayılması gibi iftirayı, olumsuz bakışlar ve jestleri, alay edilme, küçümseme, aşağılama ve gülmeyi içerir. Biz şiddeti, ihlal etme olarak kabul edilen veya ihlal etme nedenleri veya ihlal etme deneyimleri ve olaylar, eylemler ve yapılar olarak tanımlarız. Bunlar genellikle ihlal eden veya edenler tarafından ihlal edilen üzerinde uygulanır. Bundan dolayı şiddet, fiziksel şiddet, taciz ve zorbalıktan çok daha fazlası olarak görülebilir. Ayrıca şiddet ihlal etme deneyimlerine neden olan korkutma,

sindirme, sorgulama, gözetim, zulüm, boyun eğdirme, ayrımcılık ve dışlamayı da içerebilmektedir. (Hearn, Parkin, 2001: 18).

Jeff Hearn ve Wendy Parkin'in sıraladığı olasılıklar gündelik hayatta toplumsal baskı unsuru olan dedikodudan devlet aygıtlarını içeren kurumsal şiddete kadar birçok farklı olguyu bir arada barındırmaktadır. Tarih profesörü Jon Pahl'de şiddet tanımının sözel şiddet ve malların imhasını da kapsayacak bir şekilde genişletilmesi gerektiğini düşünmektedir. Şiddet sözcüğü sadece bireysel fiziksel saldırganlık eylemlerini ifade etmez aynı zamanda dilbilimsel, dile ait ve toplumsal dışlama sistemleri ve aşağılaştırma, rütbe düşürümü, ayrıştırma, itibarsızlaştırma, kolektif zorlama ile çevrenin, kişilerin ve malların imhasını da içerir. Şiddet ister bireyler tarafından tasarlansın ya da isterse dil, politik sistemler ve uygulamalar tarafından harekete geçirilsin herhangi bir zarar vermek veya hayatın imhası, yıkımıdır (Pahl, 2010: 15).

Şiddetin tanımı konusunda karşılaşılan bir başka sorunda şiddetin çelişkili, karşıtlık içeren yapısıdır. Şiddetin bu yapısı şiddetin daha iyi anlaşılmasına dair ipuçları sunmaktadır. Willem Schinkel bu çelişkileri ve karşıtlıkları on madde üzerinden formüle etmiştir;

- 1.Şiddet toplumsal düzeni yıkar, şiddet toplumsal düzenin temel taşıdır.
- 2.Şiddet toplumsal bir sorundur, şiddet toplumsal sorunları çözmekte standartlaşmış bir çözümdür.
- 3.Şiddet sosyalliğin saf yıkıcı bir hali, sosyalliğin insanları bir araya getiren pozitif bir şeklidir.
- 4.Şiddet acil durumlarla başa çıkabilmenin bir yolu, acil durumların kalıcı bir şekli ve kaynağıdır.
- 5.Şiddet normları yıkar aynı zamanda normları güçlendirir.
- 6.Şiddet gözle görünür bir durumdur ve saklı bir süreçtir.
- 7.Devletin uyguladığı şiddet gayrimeşru şiddete reaksiyon olarak ortaya çıkar. Devlet şiddeti meşru ve gayrimeşru şiddet arasındaki farkta zaten aktif biçimde vardır.
- 8.Şiddet harici bir kaynağa referansla anlam kazanan, tamamen kendinden referansla karakterize edilen sosyal süreçtir.

9.Şiddet iticidir ve çekicidir.

10.Şiddet bir sonucun aracıdır aynı zamanda kendisi bir sonuçtur (Schinkel, 2010: 15).

Schinkel'in saptadığı karşıtlıklar şiddet olgularının öznel ve nesnel açılarından bulundukları konumlara göre değişkenlikler gösteren doğruluklar içermektedir. Bu karşıtlıklar şiddetin kurucu ve yıkıcı özelliklerini yansıtmaktadır. Normları yerleştiren kurucu şiddettir, aynı şiddet yeni bir normu oluşturmak için eski normları yıkarken ise yıkıcı şiddettir.

Jeff Hearn' da şiddetin ikili yapısına dikkat çekerek, bu ikilikleri şiddetin ve insanın doğası, birey ve toplum ilişkileri, toplumsal düzen ve toplumsal çatışma bağlamında altı başlıkta ele almıştır;

- 1-Şiddet biyolojik veya toplumsal bir olgu, unsur, olay, gerçek olarak tanımlanabilir
- 2-Şiddet insanların doğuştan gelen kötülüğünün bir parçası veya doğuştan gelen iyiliğinin istisnası olarak yapılandırılabilir
- 3-Şiddet bireyler tarafından toplumsaldan alınan bir şey veya toplumsal tarafından bireylerin üzerine yerleştirilen, koyulan bir şey olabilir.
- 4-Şiddet içsel gereksinimlerin bir ifadesi veya dışsal sonuçlara ulaşmak için bir araç olabilir.
- 5-Bir grubun veya tarafın şiddeti, bu bağlamda özellikle erkeklerde, veya şiddetle ilişkili diğerlerinin şiddet potansiyeli ayrı olarak dikkate alınabilir
- 6-Şiddet toplumsal yapıların devamı için veya toplumsal yapıları bozmak için bir araç olabilir (Hearn, 1998: 20).

Benzer saptamalar Jeff Hearn'ün yaptığı sıralama için de geçerlidir. Şiddetin karşıtlık içeren yapısı özellikle “şiddet toplumsal yapıların devamı için veya toplumsal yapıları bozmak için bir araç olabilir” maddesi dikkate alındığında toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik bağlamda kendisini göstermektedir. Karl Marx kapitalin 1. cildinde şiddetin devrimci rolüne vurgu yaparak şiddetin yeni bir topluma gebe her eski toplumun ebesi olduğunu ifade etmiştir (Marx, 1978: 770). Engels'te Marx'ın sözlerinden yola çıkarak şiddetin devrimci rolünün yanı sıra araçsal rolüne de göndermede bulunmuş ve şiddetin bir yenisine gebe olan her eski toplumun taşlaşmış,

ömrünü bitirmiş, politik şekilleri parçalayan aleti olarak tanımlamıştır (Engels, 1967: 59).

Bu perspektiften bakıldığında Fransız devriminde şiddet kapitalizme gebe olan feodalizmin ebesi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca şiddet taşlaşmış, ömrünü bitirmiş feodalizmi parçalayan araç, alet olarak da görülmektedir. Günümüz Türkiye'sinde şiddeti Marksist perspektiften yorumlamak; gerek feodal kalıntılar gerekse sınıf yapıları ve sınıf bilinci itibarıyla sorunlu görülmektedir. Bu nedenle Hearn'ın şiddetin toplumsal yapıların devamı için veya toplumsal yapıları bozmak için bir araç olabileceği önermesi farklı bir perspektiften değerlendirilmelidir. Bu aşamada armağan kültürü bir model olarak göze çarpmaktadır. Armağan kuramının yazarı Marcel Mauss armağan vermenin toplumsal düzenin kurucusu olduğu toplumlarla ilgilenmiştir (Cowell, 2007: 16). Armağan kültüründe toplumsal yapıyı, karşılıklı ilişkileri, hiyerarşiyi kuran ve bozan temel unsur armağandır.

Willem de Haan' da şiddeti tartışmalı ve ikircikli bir kavram olarak görür ve bu tartışmalı ve ikircikli durumu toplum ve kültür üzerinden açıklamaya çalışır. Şiddet çok yönlü, toplumca kurulmuş ve son derece karışık bir olgudur. Çok yönlüdür çünkü şiddetin birçok türü vardır. Toplumca kurulmuştur çünkü şiddet unsuru olarak görülen kişi ya da şey, sosyo kültürel ve tarihi durumlara göre çeşitlilik gösterir, ve toplumca meşrulaştırıldığı, onaylandığı ve kurumsallaştırıldığı, aynı zamanda kültürel yolla iletildiği ve yaşandığı için karışık ve ikirciklidir. Şartlara ve bakış açısına bağlı olarak, şiddet içeren hareketler ya ayıplanarak ahlaksız, yasadışı ve yıkıcı olarak görülür ya da ahlaki, yasal ve işlevsel olarak algılanır ve beğenilir. Kavramın aslı ve şiddetin tanımının kapsamı hakkında sık sık tekrarlanan tartışmalar yaşanır (Gendrot-Spierenburg, 2008: 2).

Willem de Haan'ın yaklaşımı şiddetin farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıdığına ve şiddetin kültür üzerinden anlaşılabilmesine ilişkin akademik dünyada yaşanan tartışmaları gündeme getirmektedir. Bir şiddet eylemi bir kültürde hoş görülürken diğerinde lanetlenebilmektedir. Şiddeti antropolojik açıdan inceleyen David Riches şiddetin en iyi şekilde kültürel ortamlar ve toplumsal durumlar üzerinden

değerlendirildiğinde anlaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Ona göre şiddet farklı kültürlerde, farklı amaçlarla yapılabilmekte ve farklı anlamlar taşıyabilmektedir (Riches, 1989: 7). Sosyoloji Profesörü Jeff R. Hearn'de şiddet tanımının tartışmalı bir kavram olduğunu ileri sürerek şiddet tanımı için farklı kültürel, tarihsel ve toplumsal bağlamlar üzerinden geniş bir bakış açısının gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Şiddet farklı toplumlarda birçok farklı anlamlar taşıyabilir. Toplumsal eylemler ve toplumsal eylemlerin birçok farklı türlerine atıfta bulunabilir veya içerebilir. Şiddet bazen dahil etmek veya dışlamak için veya fiziksel şiddet olarak ya da yalnızca fiziksel şiddetin çeşitli biçimleri anlamında kullanılır. Şiddet terimi belirli veya belirsiz kullanılabilir. Şiddet tarihsel olarak, toplumsal olarak ve kültürel olarak inşa edilmiştir (Hearn, 1998: 15). Andrea Kirschner ve Stefan Malthaner'de şiddet tanımı için toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamların önemine dikkat çekmişlerdir. Şiddetin farklı tanımları yaygın olarak değişkenlik gösterebilir ve psikolojik, kültürel, fiziksel şiddet ve hatta yapısal şiddet kavramını kapsayabilir. Şiddet tanımının içeriği sürekli olarak toplumsal ve kültürel tartışmalar gibi tarihsel ve kültürel değişimlere bağlıdır (Heitmeyer, vd, 2011: 5-6). Benzer bir yaklaşım Walters ve Parke tarafından da dile getirilmiştir. Onlar da tanım sorununun odağına kültürel farklılıkları konumlandırmışlardır. Walters ve Parke' ye göre kültürel farklılıklar şiddet teriminin anlamını etkileyebilir (Flannery, 2007: 8).

Şiddet tarihsel, toplumsal, zihinsel ve kültürel yapılar tarafından belirlendiğinden şiddet olarak adlandırılmayan bir şey farklı bir durumda ve zamanda veya farklı bir kültürde şiddet olarak adlandırılabilir. Buna verilebilecek en güzel örneklerden birisi John Keane'nin aktardığı 18.yy öncesi Fransa'da kedi yakma törenleridir. Darnton'un 1789 öncesi Fransa'sında kedi yakma törenleriyle ilgili çarpıcı değerlendirmesi ve hayvanlara kötü muamele hakkındaki güncel tartışmalar bize şunu Belirli bağlamlarda şiddetsiz, şenlikli eylemler sayılan bazı eylemlerin, farklı bir bağlamda garipsenir ve insafsız tuhafliklar olarak görülebileceğini anımsatmalıdır (Keane, 1998: 67).

Antropolog Bettina E. Schmidt ve Ingo W. Schroder'de şiddetin düşünceden, anlamdan ve tarihsellikten yoksun bir saldırganlığın aniden patlaması olmadığını ileri

sürmektedirler. Öncelikle şiddet somut koşullar altında, somut kurbanları hedefleyen, somut ortamları oluşturan ve somut sonuçları üreten toplumsal eylemin temel bir biçimidir. Şiddet söylem ve uygulama düzeyinde kültürel değerlerin bir temsili olduğundan kültürel olarak inşa edilmiştir Bu yüzden şiddet kültürel anlamı ve onun temsil biçimine bağlı olarak görünmektedir (Schmidt, Schroder, 2003: 6-17-18). Bu veriler ışığında şiddetin tanım sorununa yönelik değerlendirmeler sonucunda Türkiye sineması için doğru bir şiddet tanımına şiddetin toplumsal, tarihsel ve kültürel olarak inşa edildiği görüşünden hareketle, kültür ve zihniyet üzerinden ulaşılabilir. Bu nedenle şiddetin zihinsel ve kültürel anlamı ve temsil biçimi ön plana çıkmaktadır.

Bu perspektiften bakıldığında David Parkin, Willem Schinkel, Norman Denzin ve Yves Michaud'un şiddet tanımları verimli ipuçları içermektedir. Antropolog David Parkin şiddetin yasadışı olarak fiziksel zor kullanımına yönelik anglosakson yaklaşımdan yola çıkarak metaforik genişletme yoluyla yeni bir tanım ortaya koymaktadır. Parkin'e göre şiddet birisinin itibarını zedelemek anlamına gelmektedir (Riches, 1989: 249). Bu tanım Armağan ve Onur kültürünün merkezinde bulunan itibar kavramına doğrudan göndermede bulunmaktadır.

Willem Schinkel ise şiddeti ontolojik olarak varlığın azaltılması, küçültülmesi, eksiltilmesi olarak tanımlamaktadır (Schinkel, 2010: 48). Şiddetin bu şekilde tanımlanması hem fiziksel hem de simgesel vurgu içermektedir. Fiziksel olarak Rakibin, ötekinin yüzüne vurulan tokadın kapladığı alan varlığın fiziksel olarak azaltıldığı, eksiltildiği, küçültüldüğü alandır. Rakibin, ötekinin gerek bir tokat vb. ile gerekse sözler ve jestlerle aşağılanarak, hakaret edilerek, küçük düşürülerek, altta bırakılarak, alay edilerek, damgalanarak itibarsızlaştırılması varlığın simgesel olarak azaltıldığı, eksiltildiği, küçültüldüğü alandır. Bazen varlığın azaltılması yoğun olarak hem fiziksel hem de simgesel vurgular taşımaktadır. Bir erkeğin ya da bir kadının burun, kulak gibi herhangi bir uzvunun kesilmesi, bir kadının yüzüne kezzap atılması vb. bunun en güzel örnekleridir. Bu gibi şiddet eylemleri hem fiziksel olarak hem de simgesel olarak varlığı azaltmakta, kişiyi itibarsızlaştırmaktadır. Armağan kültüründe varlık itibar olarak algılanmaktadır. Meydan okunulan ve bunun karşılığında meydan okuyamayan, karşılık veremeyen, altta kalan kişinin yüzünü kaybetmesi - rezil olması

nedeniyle varlığının yani itibarının azaltılması, küçültülmesi, eksiltilmesi Schinkel'in tanımının Armağan ve Onur kültürü üzerinden de değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Sosyoloji Profesörü Norman Denzin'de hem maddi hem de simgesel yitimlere göndermede bulunan bir şiddet tanımı yapmıştır. Denzin'e göre şiddet, kaybedilmiş bir şeyi geri kazanmak için duygusal ve fiziksel güç kullanılarak gösterilen çaba olarak görülmektedir (Schinkel, 2010: 36). Kaybedilen şey bir insan veya nesne olabildiği gibi itibar ve onur da olabilir. Bazı durumlarda itibar ve onur yitimi fiziksel olmasa da simgesel ölüm anlamına gelebilmektedir. Kaybedilen itibarı ve onuru yeniden kazanmak armağan ve onur kültüründe simgesel olarak yeniden hayata dönmek demektir. Bundan dolayı Denzin'in tanımının özellikle armağan kültürü ve onur kültürü içinde değerlendirilebileceği görülmektedir.

Yves Michaud tarafından yapılan tanım ise oldukça kapsayıcıdır. Bu tanıma göre bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin bir veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya ahlaki, moral ve manevi bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun hasar verecek şekilde davranırsa orada şiddet var olmaktadır (Michaud, 1991: 8-9). Bu karşılıklı ilişkiler ortamı aynı zamanda karşılıklı yükümlülükler ortamıdır. Bedensel bütünlüğün yanı sıra mallara, simgesel ve kültürel değerlere zarar veren davranışlar aynı zamanda itibara, prestije ve onura zarar vermeye yönelik davranışlar olarak da görülebilir. Bu bakış açısına göre Michaud'un şiddet tanımı da armağan ve onur kültürüyle ilişkili görülebilir.

1.3.Şiddetin Etimolojik Kökeni

Etimolojik olarak şiddet sözcüğü dilimize Arapça'dan geçmiştir. Şiddet sözcüğünün Arapça'dan Osmanlıca'ya 15. yy da dinsel metinler aracılığıyla geçtiği düşünülmektedir, Tekil kullanımı şidd, çoğul kullanımı ise şiddattır (Develioğlu, 1986: 1193). Şemseddin Sami'nin Osmanlıca Türkçesiyle yazdığı Kamus-ı Turkî sözlüğünde şiddet sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet kullanma anlamına gelmektedir. Şiddet

sözcüğü Osmanlıca şedid sözcüğünden türemiştir. Şedid sözcüğü sert, katı ve şiddetli olarak tanımlanmaktadır (Ünsal, 1996: 29).

Diğer dillerde şiddetin etimolojisi incelendiğinde armağan ve onur kültürüne ilişkin önemli detaylar göze çarpmaktadır. İngilizce ve Fransızca da şiddet sözcüğünün karşılığı *violence* sözcüğüdür. Şiddetin kökü ‘kuvvet’e dayanır, dolayısıyla şiddetin sözlüklerdeki ilk tanımı fiziksel kuvvet kullanımıdır. *Violence* sözcüğü Latince şiddet, sertlik, ataklık anlamına gelen *violencia* isminden ve şiddetli, zorlayan, atak anlamına gelen *violentus* sıfatından türemiştir ve 14. yüzyıl civarında eski Fransızca’da ve Anglo-Fransız dilinde bağımsız bir kelime haline gelmiştir (Schinkel, 2010: 19). Oxford İngilizce sözlüğünde ise İngilizce’deki *violence* sözcüğünün kaynağı olan *violencia*’nın sıfat olduğu belirtilmektedir (Schmidt, Schroder, 2003: 26).

Violencia ve *violentus*’un bağlantılı olduğu fiil *violare*’dir. *Violare* gurur zedelemek, hakaret etmek, onursuzlaştırmak, şeref ve haysiyetini kırmak, leke sürmek, itibarsızlaştırmak, şiddetle davranmak anlamına gelmektedir (Schinkel, 2010: 19). Bu bağlamda *violare* fiili armağan ve onur kültürüne göndermede bulunmaktadır. Yves Michaud’un şiddet adlı kitabında ise *violare* şiddet kullanarak davranmak, değer bilmemek, kurallara karşı gelmek olarak Türkçeye çevrilmiştir (Michaud, 1991: 5). Michaud bütün bu sözcükleri *vis* sözcüğü ile ilişkilendirmektedir. Ona göre *Vis* sözcüğünün Latincenin yanı sıra Yunanca karşılığı incelendiğinde verilen anlam kökleri güçlendirilebilmektedir. “*Vis*” sözcüğü ise, güç, erk, yetke, şiddet, bedensel güç kullanımı demek olduğu gibi, nitelik, bolluk, öz ya da bir şeyin asıl yapısı anlamlarına da gelir. Daha derine inecek olursak, *vis* sözcüğünün, etken güç, bir cismin gücünü kullanma olanağı yani etkinlik, değer, yaşam gücü anlamlarını da kapsadığını görürüz. Latince’deki *vise* karşılık Homeros’un dilinde is kullanılır ki o da kas veya bedensel güç demektir ve *bia* ile ilintilidir. *Bia*; yaşamsal güç, bedensel güç, esenlik ve aynı zamanda güç kullanımı, şiddet kullanımı, yaptırım uygulayan, şiddet kullanan anlamlarına gelmektedir (Michaud, 1991: 5-6).

Skeat İngiliz dilinin etimolojik sözlüğünde de *violent* sözcüğünün latince *violentus* (tam kuvvet-güç) sözcüğünden Fransızca aracılığıyla *violent* olarak geldiği ve

türediği belirtilmiştir. Violentus bir sıfat olarak violus sözcüğünden oda vis (force) sözcüğünden türetilmiştir (Schmidt, Schroder, 2003: 26).

Güç, kuvvet ve sertlik anlamına da gelen Vis kelimesi ile Seneca ve Cicero gibi Romalı ahlakçıların büyük eserlerinde geçen ve “erkeği” gerçek ve güçlü, böylece akıl, adalet, cesaret ve ölçülülük gibi erdemlerle donanmış bir erkek, kaderini kendi ellerine alarak, kendisine zafer ve onur mücadelesinde yardım edecek talih tanrıçasını baştan çıkaran bir erkek olarak gösteren *vir* kelimesi arasında bir bağ vardır. Vir sadece vir, virtus'a sahip olan erkek bunu yapabilirdi. Bu klasik konu, skolastik düşüncede tamamen gözden düştükten sonra, Pontano, Piccolomini ve en önemlisi Machiavelli gibi İtalyan Rönesans yazarlarınca tekrar diriltildi. Ayrıca, virtus ya da Machiavelli'nin deyişiyle *virtu*, Cicero ya da Livy 'nin ilişkilendirdiği hümanist erdemlerden oluşmadı. Bunun yerine Machiavelli bu geleneği altüst etmiştir. Bu yüzden Machiavelli'de güç ile vir arasında daha açık bir bağ görünmektedir. Halbuki Romalı ahlakçılar ve tarihçiler *vis* ile *vir* arasındaki bu bağı görmezden gelmeye eğilimli olmuşlar, Machiavelli'de bu bağı yeniden inşa etmiştir (Schinkel, 2010: 20).

Gündelik hayatta kullanılan şiddet kavramının violate (ihlal etme) fiili ile anlam ortaklığı bulunmaktadır. Şiddet etimolojik olarak violate'den türetilmiştir. Oxford İngilizce sözlüğüne göre violate çeşitli anlamlara sahiptir:

- 1- Kırmak, tecavüz etmek, çiğnemek, haddini aşmak
- 2- Bir kadına kötü davranmak, bir kadını kirletmek
- 3- Şiddet uygulamak, saygısız davranmak, hakaret etmek, onursuzluk, şeref ve haysiyetini kırmak, rezil etmek, itibarsızlaştırmak, lekelemek, pisletmek
- 4- Yozlaşmak, çürümek, bozulmak
- 5- Sertlikle ya da şiddetle tedavi etmek, saldırmak, kötü davranmak
- 6- Bölmek, rahatsız etmek, terbiyesizce ve kabaca müdahale etmek

Violence sözcüğü eski Fransızca'da ki violer (tecavüz etmek, ırza geçmek, ihlal etmek, çiğnemek) sözcüğünden türemesine, genelde kuvvetin kullanımı anlamında, özelde ise tecavüz anlamında kullanımına rağmen eski Fransızca da şiddete karşılık

gelen yalnızca tek bir sözcük yoktur. Bir kaynak eski Fransızca da modern Fransızca da ki şiddet için eşdeğer toplam kırk beş sözcük listelemektedir. Listelenen bütün sözcükler modern terimlere içkin ahlaki kınamayı, onaylamamayı, reddi, ayıplamayı içermez. Kuvvetin kaba, sert, aşağılayıcı, yaralayıcı ya da haksız kullanımı ahlaki redler, kodlar taşımamaktadır (Haidu,1993: 3).

Almanca da ise şiddet sözcüğünün karşılığı *gewalt* sözcüğüdür. Doğrudan kişisel şiddet (*violentia*) ve yasal-meşru kurumsal şiddet (*potestas*) arasında ayrım yapılmadığı için Almanca *gewalt* sözcüğü Anglo Sakson, Frankafon, veya İspanyol-Amerikan kullanımının aksine dilbilimsel hassasiyetle sınırlandırılmıştır. Yalnızca Almanca konuşulan ülkelerde *gewalt* sözcüğü hem fiziksel saldırı, şiddet hem de devlet ya da onun kurumlarının otoritesi için kullanılmıştır. *Gewalt* sözcüğünün *vis/violentia* ve *potentia/potestas* gibi Latin kökleri yansıttığını görebiliriz. Bu iki kavram arasında açıkça bir ayrım olmasına rağmen onların yakınlığı güç ve şiddet arasında yapılan ortak bağlantıyı açıklamaktadır. Almancada *gewalt* sözcüğünün kökeni Hollanda dilindeki *geweld* gibi Hint-Avrupa kökenli, Latincesi “*valere*” olan “*val*” fiilidir. Bu fiilin köken olarak güç kullanmak, tahakküm etmek ve bir şeyleri imha etmek, elden çıkarmak, armağan etmek, bağışlamak veya verme yeteneğine sahip olmak anlamına gelen “*giwaltan*” ve “*waldan*” fiillerinden gelmektedir (Heitmeyer, Hagan; 2003: 15-16). Metinde bu anlam *dispose of something* cümlesi ile verilmiştir. Skeat’ın İngilizcenin Etimolojik Sözlüğünde *dispose of* deyimini dağıtmak, elden çıkarmak, elden çıkarıcı yani bir açıdan veren al anlamına gelmektedir (Skeat, 2005: 175).

Oxford İngilizce sözlük ise *dispose of* deyimini *he had disposed of all his costumes, props, and scenery* örnek cümlesiyle açıklayarak deyimini eş anlamlısını *part with* yani elden çıkarmak ve *give away* yani armağan etmek, bağışlamak olarak göstermiştir (http://www.oxforddictionaries.com/definition/englishthesaurus/dispose?q=dispose+of#dispose_of,19.02.2012).

Etimolojik olarak *waldan*, *vis*’ in onur, itibar ve görkem anlamlarını ele geçiren isim olan sonraki Gotik *ulfilas* kelimesiyle bağlantılıdır. Ayrıca *Waldan* ve *wal* den türemiş bir biçimi ile *gewalt* ‘kral’ı belirtmek için de kullanılmıştır (Schinkel, 2010: 20). *Val* fiili güç sahibi olmak, birisini ortadan kaldırmakta, imhasında bir şey sahibi olmak, bir

şeyi kontrol etmek gibi daha geniş anlamlarda da kullanılmaktadır. Germanik alanda *gewalt* yasanın kaplamadığı özgürlük alanının aksine, roma da kullanıldığı gibi yasal bir terimi belirtmek için kullanılmamıştır. Hint Avrupa dil ailesinin doğu germen koluna bağlı Gotik dili *gewalt*’ ın iki orijinal kavramına sahiptir. Bunlar itibar ve onur anlamına gelen *vulbus* ve Latince’deki yok etme gücü, otorite, kural, güç anlamına gelen *potestas*’ ın eş anlamlısı *valdufni* dir. Ortaçağda *gewalt*’ ın itibar anlamında da kullanıldığı görülür (Hagan, Kluwer, 2003: 15-16).

Diğer yandan eski yüksek Almancadan ve eski orta Almancadan gelen güç anlamındaki *Macht*, germanik sözcük olan “mahti” ve onun gotik soyutlaması olan gücü yeten olmak, muktedir olmak veya yetenekli olmak anlamına gelen “magan” dan gelir. *Macht* sözcüğü kavramsal olarak *Gewalt* ile ilişkili olmasına rağmen ve başlangıçta bir parçada olsa eş anlamlısı olarak kullanılmasına rağmen bu sözcük daha güçlü bir şekilde Latince de “vis,” “facultas,” “potentia,” or “virtus” sözcüklerini temsil eden psikolojik veya fiziksel gücü, kuvveti ya da onun yerini tutan yeteneği ifade etmektedir (Hagan-Kluwer, 2003: 15-16)

Görüldüğü gibi *Gewalt* sözcüğünün kökleri incelendiğinde şiddetin kültürel olarak inşa edildiği ve kültürel anlamının önemi göz önüne alındığında son derece önemli üç ayrıntı ile karşılaşmaktadır. Birincisi *Gewalt* sözcüğü kralı tanımlamak için de kullanılmıştır. İkincisi *Gewalt* sözcüğünün gotik dilindeki köklerine bakıldığında itibar ve onur kavramları ile karşılaşmaktadır. Üçüncüsü *Gewalt* sözcüğünün köklerinin dayandığı *waldan* fiili bir şeyleri imha etme, elden çıkarma, armağan etme, bağışlama yeteneğine sahip olma gibi anlamları içermektedir. Almanca şiddet anlamına gelen *Gewalt* sözcüğüne yönelik her üç ayrıntı birleştirildiğinde karşımıza potlaç-armağan kültürü ve onur kültürüyle ilişkili özellikler çıkmaktadır.

1.4. Şiddetin Tipolojisi

Genel olarak bakıldığında şiddetin sınıflandırılmasına dair farklı yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Yaygın yaklaşım şiddeti kişilerarası, bireysel ve kolektif şiddet olarak kategorize etmektedir. Suçbilimci Jean-Claude Chesnais’in yaptığı sınıflandırma

da şiddeti kişilerarası ve kolektif şiddet olarak ayırlamaktadır. Chesnais kişilerarası ve kolektif şiddeti birbirinden ayırdığımızı ve bunun da ötesinde bu kavramları da alt kategorilere böldüğümüzü iddia etmektedir. İlk kategori ölümcül şiddet diyebileceğimiz cinayet ve katliam veya ölümcül olmayan şiddet denebilecek saldırı ve tecavüzü içeren ve suç teşkil eden şiddet ve sapkınlığı kapsayabilir. Suç teşkil etmeyen şiddet intihar ve kazara ölümü kapsar.

İkinci kategori olan kolektif şiddet bireylerin ve grupların toplu olarak devlete karşı takındıkları isyan, grev ve devrim formundaki şiddet tavrını ve vatandaşa karşı uygulanan devlet terörü, infaz ve cezalandırmayı kapsar. Toplu şiddetin nihai şekli savaştır (Carroll, 2007: 11). Hukuk sosyolojisi alanında çalışmaları bulunan Artun Ünsal ise Chesnais'in sınıflandırmasını daha da genişleterek yeni bir sınıflandırmada bulunmaktadır. Ünsal bu genişletilmiş şiddet tipolojisini mala şiddet ve trafik kazaları, kronik işsizlik vb. gibi şiddetin tanımına yönelik tartışmaları yansıtan örnekler üzerinden gerekçelendirmektedir. Ünsal Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi başlığı altında Chesnais'ten yola çıkarak şiddeti özel şiddet ve kolektif şiddet olarak ikiye ayırmıştır. Özel şiddet kategorisinde cürümsel şiddet başlığında ölümcül (cinayet, suikast, zehirlenme, idam vb.), bedensel (isteyerek darp ve yaralama), cinsel (ırza geçme) ve cürümsel olamayan şiddet başlığında ise intihar, kişiden kaynaklanan bir kasıt olmaksızın gerçekleşen kaza yer almaktadır.

Kolektif şiddet kategorisinde grup şiddeti, devlet şiddeti ve uluslararası şiddet başlıkları bulunmaktadır. Grup şiddeti başlığı altında grubun bireylere karşı şiddeti (terör, medya terörü), grubun kendi içinde şiddeti (aşiret kavgası, toplu intihar, örgüt kavgası), grubun karşı guruba şiddeti (kan davası, aşiretler arası savaş, stadyum ya da taraftar kavgası, mafyalar arası hesaplaşma, karşıt gruplar arasında terör, grev, ırk ayrımı), grubun iktidara karşı şiddeti (terör -siyasal ya da mafya terörü, başkaldırı, sokak çatışması, iç savaş, genel grev, gerilla savaşı, ihtilal) yer almaktadır. Devlet şiddeti başlığında iktidarın birey ve gruplara karşı şiddeti alt başlığı bulunmaktadır. Bu alt başlığın altında da devlet terörü (insan hakları ihlalleri, baskı, tek yanlı propaganda, soy kırım, ırk ayrımı) ve endüstriyel şiddet (iş kazalarının sıklığı, çalışma koşullarının sağlıksızlığı, yetersiz sağlık ve güvenlik koşulları, aşırı gürültü, tehlikeli işyeri, atom

santrali, vb.) sıralanmaktadır. Uluslararası şiddet başlığında ise son kerte de şiddeti niteleyen savaş yer almaktadır. Tüm bunlar günümüz devletinde şiddet olarak kabul edilmektedir. Ayrıca birey ve toplum için tehdit oluşturan ancak Ünsal'a göre henüz şiddet sayılmayan olgularda listede yer almaktadır. Özel şiddet kategorisinde ölümcül şiddet başlığı altında trafik korsanlığı (sarhoş, kasıtlı kural ihlali), bedensel şiddet başlığı altında ise mala zarar (sindirmek korkutmak amacıyla) listelenmiştir. Kolektif şiddet kategorisinde ise iktidarın birey ve gruplara karşı şiddeti alt başlığı altında kronik enflasyon, pahalılık, işsizlik sıralanmaktadır. Endüstriyel şiddet başlığı altında ise doğanın, tarihsel çevrenin tahribi, sağlıksız kentleşme bulunmaktadır. Uluslar arası şiddet başlığında da ulusların gücünün diğerleri üzerinde şiddete dönüşmesi, Eski Soyvetler Birliği ve komşu sosyalist ülkeler örneğindeki gibi zorla peyk devlet konumuna sokma, ham madde kaynaklarının denetimi, dış ticaret hadlerinde aşırı dengesizlik, askeri müdahale ve ABD ve Granada örneklerinde olduğu gibi geçici işgal örnekleri sıralanmıştır (Ünsal, 1996: 35).

Sosyolog, siyaset bilimci ve tarih profesörü Charles Tilly' de şiddeti bireysel ve kolektif şiddet olarak kategorize ederken aynı zamanda potlaç, kan davası, kendini kırbaçlamayı içeren tövbe törenleri gibi şiddet ritüellerini kolektif şiddet başlığı içinde örnek olarak göstermiştir. Tilly öncelikli olarak kolektif şiddet ile bireysel şiddet arasındaki ayrımları belirginleştirmiştir. İlk olarak kolektif şiddet bireysel şiddette olduğu gibi insanlar veya nesneler üzerinde fiziksel hasar bırakmaktadır. Bırakılan fiziksel hasar baskı ve direnç kullanılarak insanların veya nesnelerin zorla gasp edilmesini içermektedir. Bir başka önemli ayrım ise kolektif şiddette zararların failinin birden fazla olma koşuludur. Sonraki ayrım zararın bir parçada olsa failer arasındaki koordinasyondan kaynaklanmasıdır. Kolektif şiddet toplumsal bağlar, yapılar ve süreçler göz önüne alındığında basit bir bireysel saldırıdan daha kapsamlı görülmektedir. Kolektif şiddet türleri failerin güdülere ve duygularına göre değil onları üreten toplumsal süreçlere göre kategorize edilirler (Tilly, 2009: 15-16-35).

Kolektif şiddet sıklıkla bireysel hedeflerden ziyade diğer toplumsal gruplara yöneliktir. Tilly bireysel ve kolektif şiddet ayrımından yola çıkarak bir şiddet tipolojisi ortaya koymaktadır. Bu tipoloji şiddetin aktörlerinin koordinasyon düzeyleri ve

çarpıcılık seviyeleri dikkate alınarak düzenlenmiştir. Tilly'nin insanlar arasındaki şiddet tipolojisi, şiddet ritüelleri, koordine yıkımlar, oportünizm; fırsatçılık, kavgalar, bireysel saldırganlık, dağınık saldırılar ve kesintiye uğramış müzakereler olarak sıralandırılmıştır. Bireysel saldırganlık dışındaki başlıklar kolektif şiddet kapsamı içinde değerlendirilmiştir. Şiddet ritüelleri utandırma törenlerini, linç eylemlerini, halka açık infazları, sokak çetelerinin mücadelesini, takım taraftarları arasındaki mücadeleleri içermektedir. Koordine yıkımlar insanlara veya nesnelere hasar veren terör eylemlerini, soykırımları, siyasal kıyımları, savaşları, toplu intiharları kapsamaktadır.

Oportünizm ise intikam cinayetlerini, korsanlığı, yağmaları ve sokak çetelerinin gerçekleştirdiği gaspları, askeri talanları içine almaktadır. Kavgalar en az iki insan olmak üzere birbirlerine veya mallarına saldırılar ile başlamaktadır. Sokak kavgaları ve spor müsabakalarında olan küçük ölçekteki kavgalar bu başlık altında değerlendirilir. Bireysel saldırganlık ise tek fail içermektedir ve tek bir aktörün başka bir aktörle mücadelesi üzerinden gerçekleşir. Tecavüz, saldırı, hırsızlık ve barbarlık olayları bireysel saldırganlık olarak görülür. Dağınık saldırılar simgesel öğeler de taşımaktadır. Küçük ölçeklidir ve engellere, kısıtlamalara verilen tepkileri içerir. Sabotaj, kundakçılık, devlet temsilciliklerine ve simgesel mekanlara, nesnelere yapılan saldırılar dağınık saldırılar olarak değerlendirilir. Gösteriler, devletin uyguladığı baskılar ve askeri darbeler kesintiye uğramış müzakereler kapsamında değerlendirilmektedir (Tilly, 2009: 33-34). Tilly'nin potlaç törenlerini ve intikam yani karşılık verme cinayetleri olan kan davalarını detaylı olarak incelemesi ve şiddet ritüelleri başlığı altında örneklendirmesi şiddetin armağan ve onur kültürü ile olan ilişkisini vurgulaması açısından oldukça önemli görünmektedir.

Psikolojik olguların kültürün bir görünüşü olduğu düşüncesini temel alan makro kültürel psikoloji ve Eric Fromm'un makro kültürel psikolojiye katkıda bulunan figür olması nedeniyle Fromm'un yaptığı şiddet sınıflandırması da şiddetin kültür ile özellikle onur ve armağan kültürü ile olan ilişkisini ortaya koyması açısından dikkate değerdir (Ratner, 2008: 38-123). Öç alıcı şiddet yani intikam ve karşılık verme şiddeti Tilly'de olduğu gibi, Erich Fromm tarafından yapılan sınıflandırmada da yer

almaktadır. Fromm şiddeti; oyunda ortaya çıkan şiddet, tepkisel şiddet, engellemelerden doğan gerginlikte ortaya çıkan şiddet, gıpta ve kıskançlıktan doğan düşmanlık, öç alıcı şiddet, inancın yıkılmasından doğan yıkıcılık, ödünleyici şiddet ve kana susamışlık başlıkları altında sınıflandırmıştır. Bu şiddet türlerini Fromm üzerinden kısaca özetlemek yapılan sınıflandırmanın onur ve armağan kültürü ile olan ilişkisini anlamada yardımcı olacaktır.

Fromm'a göre oyunda ortaya çıkan şiddet yıkıcılık ve nefretten kaynaklanmayıp özellikle ilkel toplumdaki maharet ve beceri oyunlarında kendisini göstermektedir. Bu şiddet türü öldürme ve zarar verme amacını taşımamaktadır. Tepkisel şiddet yaşamın, özgürlüğün, onurun ve malın savunulmasında kendisini göstermektedir. Fromm bu şiddet türünün korkudan kaynaklandığını ve bu yüzden en çok bu şiddet türü ile karşılaştığımızı ifade etmektedir. Ayrıca tehdit edilme duygusu da tepkisel şiddete neden olmaktadır. Engellemelerden doğan gerginlikte ortaya çıkan şiddet Fromm tarafından tepkisel şiddetin bir başka biçimi olarak nitelendirilmektedir. Bu şiddet isteklerin ve ihtiyaçların engellenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Fromm'a göre gıpta ve kıskançlıktan doğan düşmanlık gıpta ve kıskançlığın yarattığı gerginliklerden kaynaklanmaktadır. İstenilen şeylere bir başkasının sahip olmasından dolayı sahip olan kişiye karşı nefret ve düşmanlık doğmaktadır. Gıpta ve kıskançlık yalnızca istenilen şeye sahip olamamaktan kaynaklanmaz aynı zamanda sahip olunan şeye bir başkasının da sahip olmasından da kaynaklanmaktadır.

Öç alıcı şiddet ilkel ve uygar toplumlarda karşılaşılan bir şiddet türüdür. Fromm'a göre bu tür şiddet sanayileşmiş toplumlarda ırksal ve ulusal duyarlılıkların en yoğun olduğu ve en çok ezilen sınıf olan alt-orta sınıflarda görülmektedir. İlkel toplumlarda ise öç alıcı şiddet kurumsallaşmıştır ve bütün topluluk, aralarından birisinin gördüğü zararın öcünü alma yükümlülüğünü üzerinde taşımaktadır. Öç alıcı şiddet zarar görmüş kolektif veya bireysel saygının onarılmasında, aşağılanmanın, incinmenin yaşandığı durumlarda göze göz dişe diş kuralını harekete geçiren bir şiddet biçimidir. Fromm inancın yıkılmasından doğan yıkıcılığın kişinin kendisini kuşatan değerlere, ebeveynlere, topluma, kurumlara, Tanrıya vb. duyduğu inancın yıkılmasından kaynaklandığını iddia etmektedir. Bu çocukluktan başlayan ve ileri yıllara kadar uzanan bir süreç ve aynı zamanda aldatılmanın ve düş kırıklığının tetiklediği bir şiddettir.

Ödünleyici şiddet güçsüzlükten kaynaklanmaktadır ve Fromm bu şiddetin insanın yaşama arzusuyla orantılı olarak yoğun ve güçlü bir şekilde kendisini gösterdiğini ifade etmiştir. İnsan yaşamı yaratacak derecede güçlü olmadığından onu yok etmek istemektedir. İnsana acı çektirmeyi hedefleyen sadizm ödünleyici şiddet çerçevesinde düşünülmelidir. Fromm'a göre sıradan, güçsüz insanların kolezyumda gladyatörlerin hayvanlar ve diğer gladyatörler tarafından öldürülüşünü, parçalanmasını, yutulmasını zevkle izlemeleri en önemli sadizm örneklerindendir.

Kana susamışlık, insanın doğaya olan bağlılığından kaynaklanan kan tutkusunu ifade etmektedir. Öldürme tutkusu Fromm tarafından ilkel insanın yaşamı aşmasının bir yolu olarak gösterilmiştir. Kan akıtma, kan akıtan kişi açısından bir üstünlük göstergesidir. Öldürmek kendini onaylamanın en önemli yollarından birisidir. Kana susamışlık bireysel olduğu kadar kolektifte olabilir. Etnik çatışmalar bu durumun en belirgin özelliğidir. İlkel toplumda kan yaşamın özü olarak kabul edildiğinden, toprak anayı daha verimli yapabilmek için onu döllemenin aracıdır. Fromm bunun daha iyi anlaşılabilmesi için Azteklerin evrenin işlevini sürdürebilmesi için kan akıtmanın gerekli olduğuna yönelik inancını ve Kabil'in Habil'i öldürmesi olayını örnek vermektedir (Fromm,1990: 21-32). Görüldüğü gibi Fromm'un vurguladığı şiddet biçimlerinde onur, öç alma, karşılıklılık ilkesi, tehdit edilme yani bir anlamda meydan okunulma, gıpta ve kıskançlık, kolektif ben gibi armağan ve onur kültüründe yer alan olgular bulunmaktadır. Tepkisel şiddetin odağında onurun savunulması vardır. Bundan dolayı tepkisel şiddet onur kültürü içinde değerlendirilebilir. Ayrıca Fromm şiddet için nefret, öfke, yıkıcılık ve korku gibi tutkuların gerekli olduğunu ifade etmektedir (Fromm, 1990: 19).

Tepkisel şiddetin korkudan doğduğu göz önüne alındığında her şeyin onur, itibar ve prestij üzerine kurgulandığı onur ve armağan kültüründe aşağılanarak, rezil edilerek, altta bırakılarak, utandırılarak onurunu, itibarını, prestijini kaybetme korkusunun şiddeti ne ölçüde tetikleyebileceği görülmektedir. Tepkisel şiddete yol açan tehdit edilme duygusu da armağan kültürünün ve onur kültürünün merkezinde olan meydan okunulma ile eş anlamlıdır. Tepkisel şiddetin bir başka biçimi olan engellemelerden doğan gerginlikte ortaya çıkan şiddet maddi değerlere ulaşmanın engellenmesinin yanı sıra itibar, prestij, onur gibi armağan ve onur kültürünün simgesel değerlerine ulaşmanın

engellenmesiyle de ortaya çıkabilmektedir. Bir başka şiddet biçimi olan gıpta ve kıskançlıktan doğan düşmanlığın odağındaki gıpta ve kıskançlık kavramları rekabetin yoğun olarak yaşandığı onur ve armağan kültüründe gündelik hayattaki toplumsal ilişkileri biçimlendiren en önemli olgular arasında yer almaktadır. Öç alıcı şiddet ise gerek göze gözü, dişe dişi, armağana armağanı vb. içeren karşılıklılık ilkesi gereğince gerekse hasara uğramış saygının, itibarın, prestijin onarılması bağlamında ve gerekse ilkel toplumdaki kolektif ben algısından dolayı onur ve armağan kültürü ile ilişkili görülebilmektedir. Fromm'un vurguladığı öç alıcı şiddet, gerek Lewis Henry Morgan'ın Eski Toplum adlı kitabında gerekse Morgan'dan etkilenen Friedrich Engels'in Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni adlı kitabında öç alma, karşılık verme yükümlülüğüne göndermede bulunmaktadır. Ayrıca Morgan ve Engels işlenen cinayetin öcünü almaya yani karşılığını vermeye çalışan klan birliğine, öldüren tarafın klan birliğinin armağanlar sunarak uzlaşmaya çalıştığını da belirtmektedir (Morgan, 1994; 168-188, Engels, 1967: 124).

Chesnais ve Ünsal'ın şiddet sınıflandırması kriminolojik olarak doğru olsa da kişilerarası şiddet ve özel şiddet kategorileri zihinsel, kültürel açıdan kolektif unsurlarda içermektedir. Bunun nedeni batının özerk modern birey olgusunun tam olarak oluşmadığı Türkiye gibi toplumlarda karşılıklı bağımlı kişi yani kolektif ben duygusunun halen güçlü olmasıdır. Amerika gibi bireyci toplumlarda toplumsal davranış genellikle bireyin iç özelliklerine atfedilir ve kişisel özerklik değerleri toplumsal kaygıların ve yükümlülüklerin üzerinde yükselir. Aksine birbirine bağımlı kişi, karşılıklı bağımlı kişi, batılı olmayan kültürlerin bir özelliğidir. Birbirine bağımlı kişi, karşılıklı bağımlı kişi, kişinin diğerleriyle veya grupla ilişkisi tarafından belirlendiği tanımanın, kuşatıcı toplumsal ilişkilerin bir parçası olarak görülmektedir (Tracy, 2007: 158).

Nitekim Schinkel de özel şiddetin, kişisel şiddetin hem kolektif hem de bireysel formlarına işaret ettiğini vurgulamaktadır. Özel şiddet devlet şiddetine aykırılığının referansı ile "özel" olarak adlandırılmıştır (Schinkel, 2010: 165). Bu nedenle devlete karşı şiddet ve devlet şiddeti dışındaki şiddet türleri sonrasında zihinsel kültürel bağlamda değerlendirilecektir.

Öncelikli olarak kolektif şiddet başlığı altında yer alan devletin bireylere ve gruplara şiddeti ile yani devlet şiddeti ile bireylerin ve grupların devlete karşı şiddeti olan isyan, grev ve devrimle ilgili açıklamalarda bulunmak gerekmektedir. Chesnais ve Ünsal'ın şiddet sınıflandırması modern devletin şiddet tekeline vurgu yapmaktadır. Kolektif şiddet içinde yer alan devlet şiddeti, yani devletin vatandaşa karşı uyguladığı infaz ve cezalandırma devletin şiddet tekeli ile yakından ilişkilidir. Modern toplum kişilerarası şiddetle devlet şiddeti arasında ayırım yapabilmenin ön koşulu olarak görülmektedir. Bu durum şiddetin tekelleşme süreçleriyle yakından ilgilidir. Johan Goudsblom şiddetin üç tekelleşme aşamasının olduğunu iddia etmektedir. İlk olarak yetişkin erkekler şiddeti kendi tekellerine almışlar, kadınları ve çocukları örgütlü şiddet kullanımından dışlamışlardır. Bu sürecin, bir erkek etkinliği olarak avlanma ve bir kadın etkinliği olarak sebze toplamanın ayrışmasıyla aynı zamanda başladığı varsayılmaktadır. Daha sonra askeri-tarımcı toplumlarda, seçkin savaşçılar şiddeti tekellerine alarak diğer toplumsal grupları, esas olarak rahipleri ve köylüleri dışlamışlardır. Üçüncü aşamada, görece özerk seçkin savaşçı grupları, giderek daha geniş örgütlere boyun eğmek zorunda kalmışlardır. Şiddet bugün devletler dediğimiz kurumlar çerçevesinde tekelleşmiştir (Spierenburg, 2010: 10-11).

Modern devleti tasvir eden Thomas Hobbes ise güç ve yetkilere sahiplik açısından tekel olan devleti ifade eden Leviathan adlı eseriyle modern devletin şiddet tekeline göndermede bulunan ilk filozof olmuştur. Devletin şiddet tekeline vurgu yapan bir başka önemli düşünür de sosyolog Max Weber olmuştur. Weber modern devleti siyasal ve sosyolojik açılarından fiziksel güç ve şiddet kullanımı üzerinden değerlendirmektedir. Weber modern devleti “belli bir arazi içinde fiziksel şiddetin meşru kullanımını tekelinde bulunduran insan topluluğu” olarak tanımlamaktadır (Weber, 1987: 79-80). Bir başka sosyolog Anthony Giddens ise modern devlet ve şiddet tekeli arasındaki bağlantıya vurgu yapmıştır. Giddens şiddet araçlarının toprak açısından kesinleşmiş sınırlar içinde başarılı biçimde tekel altına alınmasının modern devlete ait bir özellik olduğunu vurgulamıştır (Giddens, 1994: 58).

Hem bireylere ve gruplara karşı devlet şiddetinin hem de bireylerin ve grupların devlete karşı şiddetinin anlaşılmasında modern devletin şiddet tekeli ne kadar

önemliyse, modern devletin burjuva karakteri de o kadar önemlidir. Modern devlet burjuvazi ile ilişkili bir kavramdır. Karl Marx ve Friedrich Engels Komünist Manifesto’da modern devleti burjuvazinin işlerini yürüten bir kurul olarak tanımlamışlardır (Marx, Engels, 2008: 51). Sosyolog Norbert Elias’ ta uygarlık süreci adlı eserinde burjuvazi ile birlikte şiddetin devlet tekeline alınmasının önemini vurgulamıştır. Uygarlık şiddetten arınma ve kurtulma projesi olarak görülmektedir. Elias bu sürecin burjuvazi aracılığıyla hayata geçirildiğini ifade etmektedir. Bu süreçle şiddet kişisel olmaktan çıkmış ve devletin baskıcı aygıtlarında konumlandırılmıştır (Keane, 2007: 27). Buna ordu, polis gibi aygıtların yanı sıra modern devletin hukuk aygıtı da dahildir.

Walter Benjamin Şiddetin Eleştirisi başlıklı metninde şiddetin hukukla olan ilişkisini gözler önüne sermiştir. Ona göre şiddet hukuk kurucudur. Hukuk kurma, yasa olarak yaratılan şeye şiddeti araç olarak kullanıp erişmeye çalışırken, amaçlanan şeyin hukuk olarak kurulması anında şiddet geri çekilmez. Benjamin’e göre Hukuk kurma şiddetten arınmış, şiddetten bağımsız değildir; şiddete bağlı bir amacı zorunlu biçimde ve içerik olarak, iktidar adı altında hukuk biçiminde ortaya koyar, dar anlamda hukuk kurucu şiddete dönüşür. Hukuk kurmak iktidar kurmaktır, bu anlamda şiddetin dolaysız tezahür ediş eylemi olmaktadır. (Benjamin, 2010: 36). Bu bağlamda modern devlette hukuk burjuvazinin iktidarındır, burjuvazinin şiddetinin aracısız görünmesidir. Marcuse’ de şiddetin eleştirisi üzerine metninden yola çıkarak Benjamin’in ele aldığı şiddetin hukukun kendisi üzerinde tekel kuran modern devletin yani burjuva devletin düzeninin şiddeti olduğunu ifade eder (Çelebi, 2010: 287).

Chesnais tarafından yapılan sınıflandırmada kolektif şiddet başlığı altında birey ve grupların toplu olarak devlete karşı takındıkları isyan, grev ve devrim formundaki şiddette kuramsal olarak burjuvazi ile ilişkilidir. İnsanlık tarihini sınıf savaşmaları üzerinden değerlendiren Marksizm den hareketle şiddeti sınıf çatışmasının dışavurumu olarak gören Georges Sorel genel grevi, burjuva devletin şiddetini yok eden bir eylem biçimi, bir savaş fenomeni olarak değerlendirmektedir. Şiddeti övmekle eleştirilen Sorel ise proletarya şiddetinin devrimci bir şiddet olarak güzel ve kahramanca olarak tanımlamaktadır. Proletarya şiddetinin sonuçları itibarıyla özgürleştirici olduğunu

vurgulayarak, burjuva barbarlığından proletarya şiddeti ile kurtulabileceğini ileri sürmektedir. (Keane, 2010: 202). Lenin’de devrimci şiddetin önemini vurgulayarak burjuva devletin ancak devrimci şiddet ile yerinden edilebileceğini ileri sürmektedir. (Lenin, 1978: 33).

Bu perspektiften bakıldığında Türkiye sinemasında şiddetin incelenebilmesi için burjuvazinin varlığı oldukça önemli görülmektedir. Öncelikli olarak burjuvazi yoksa proletarya da yoktur. Proletarya yoksa hem proletaryanın genel grevi hem de Proletarya’nın devrimci şiddeti yoktur. İkinci olarak burjuvazi yoksa modern devlette yoktur, modern devlet yoksa şiddet kişisellikten ve kişilerarası ilişkilerden arındırılıp devletin baskıcı aygıtlarının tekeline girememiştir. Dolayısıyla burjuvazinin kültürel ve zihinsel yönden sorunlu, sınıf bilincinin tam olarak oluşmadığı toplumlarda şiddet biçimleri ve içerikleri kapitalizm temelinde zihinsel ve kültürel dönüşümlerini tamamlayamamış toplumlar üzerinden de değerlendirilebilir.

Devrimci ve özgürleştirici şiddetin bir başka örneği de Fanon tarafından dile getirilmiştir. Fanon Sorel’den farklı olarak şiddet denklemini burjuvazi ve proletarya mücadelesi üzerinden kurmamaktadır. Fanon, Yeyüzünün Lanetlileri adlı eserinde ezen-ezilen ilişkisi içerisinde, sömürge Cezayir’in Fransa’dan kurtulma mücadelesini referans alarak ulusal kurtuluşun, ulusal uyanışın, ulusun halka iadesinin yani sömürsüzleştirme mücadelesinin şiddet içeren bir olgu olduğunu ifade etmektedir. (Fanon, 2007: 41). Fanon şiddeti avrupalı sömürgeci devletlere karşı yürütülen mücadelede özgürleşme aracı olarak görmektedir. Fanon’un şiddeti övmesi bir katile bağımsızlık ve haysiyet kazandırması açısından Coady tarafından eleştirilse de aslında Fanon karşı şiddeti, katile karşı, sömürgeci Burjuva devlete karşı uygulanan şiddeti savunmaktadır. Satre aynı kitabın önsözünde isyanın ilk aşamasında öldürmenin gerekli olduğunu, sömürgeleştirilenin sömürgeleştireni ancak silahla sürüp atabileceğini, savaşçının silahının onun insanlığı olduğunu ifade ederek devrimci şiddeti yani özgürleştirici şiddeti övmektedir. Bir Avrupalıyı öldürmenin bir taşla iki kuş vurmak olduğunu, şiddetin hem ezeni hem de ezileni yok ettiğini, geriye bir ölü ve bir özgür insanın kaldığını belirterek hem bir modern batı burjuva devlet eleştirisi yapmış hem de şiddetin yok edici ve özgürleştirici yönünü vurgulamıştır (Fanon, 2007: 30).

Genel olarak bakıldığında devrimci şiddet tarihsel, toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşümlerde rol oynamıştır. Devrimci şiddet en bildik görevini ezilen bir halkın kalıplaşmış düşünce yapısını sarsarak yerine getirebilir.

Jon Pahl tarafından yapılan şiddet sınıflandırmasın da hem Chesnais ve Ünsal'ın vurguladığı devlet şiddetine hem de Ünsal, Tilly ve Fromm'un da vurguladığı intikam yani öç alma şiddetine yer verilmektedir. Pahl şiddet türlerini tecavüz, cinayet ve vandalizm uygulamalarını içeren kriminal şiddet, cezaevleri, ordu, hukuk sistemi gibi kurumları içeren kurumsal kontrol, eğitim, sağlık ve konut eşitsizliğini içeren sistemik, toplumsal, topluluk şiddeti, intikam ve tahakküm görüntülerini ve söylemlerini içeren kültürel, dinsel veya sözel şiddet olmak üzere dört başlık altında kategorize etmiştir (Pahl, 2010: 16).

Norveçli sosyolog Johan Galtung ise yaptığı şiddet sınıflandırmasında şiddeti doğrudan şiddet, yapısal şiddet ve kültürel şiddet olmak üzere üç şekilde kategorize etmektedir. Pahl'ın sistemik, toplumsal, topluluk şiddeti başlığı altında yer verdiği eğitim, sağlık ve konut eşitsizliği ve Ünsal'ın da sınıflandırmasında birey ve toplum için tehlike olarak görülen fakat henüz şiddet saymadığı ve bir yönüyle devlet şiddetini ve ekonomik şiddeti içeren kronik enflasyon, pahalılık, işsizlik ile ırkçılık, sınıf ayrımı, cinsiyetçilik gibi olgular Galtung tarafından dile getirilen yapısal şiddet başlığı altında değerlendirilmektedir. Yapısal şiddet, sömürgeci ve adil olmayan toplumsal, politik ve ekonomik sistemlerin neden olduğu, sindirme, çevresel yıkım, yoksulluk, açlık, hastalık ve erken ölüm gibi fiziksel ve psikolojik zararlar olarak tanımlanmaktadır (Hawiland, 2008: 824). Bu bağlamda yapısal şiddet kapitalizmin şiddeti olarak değerlendirilebileceğinden, eşitsizlik ve sömürü üzerinden kapitalizme yönelik eleştiriler içeren Marksist yaklaşımı da kapsamaktadır. Karl Marx Kapital adlı eserinin 1.cildinde kapitalizmin oluşum sürecinde yapısal şiddetin tanımı kapsamında değerlendirilebilecek veriler sunmaktadır. Bunlardan ilki halkın zorla mülksüzleştirilmesi, tarımsal nüfusun topraksızlaştırılması sürecinde 15. yüzyıldan başlayıp 18. yüzyılın sonuna kadar yaşanan süreçte yağma, gasp ve yoksulluktur. Bu aşamada tanımın kapsamı içerisinde yer alan yoksulluk, sindirme ve çevresel yıkım göze çarpmaktadır. İkincisi yapısal şiddeti doğuran kapitalist üretim tarzının insanın

emek gücünün manevi ve fiziksel gelişme koşullarını yozlaştırması, emekçinin yaşam süresini kısaltması, çocuk işçilerin aşırı çalıştırılması sonucu ölecek hale getirilmesidir. Yani yapısal şiddetin tanımında vurgulanan erken ölümdür (Marx, 1975: 279-744-777).

Özellikle dünyada ve Türkiye’de şiddetin nedenlerine yönelik yapılan tartışmalarında vurgulanan gelir dağılımına yönelik adaletsizlikler, işsizlik, yoksulluk, eğitimsizlik, dışlanma, ayrımcılık gibi sosyo, ekonomik, kültürel nedenler yapısal şiddet başlığı altında değerlendirilebilir.

Yapısal şiddet sosyal adaletsizlikle eş anlamlı olarak ele alınabileceğinden, eşitsizlik ve sömürüye bir tepki olarak doğrudan şiddete neden olmaktadır. Ayrıca Sorel ve Fanon örneğinde olduğu gibi fiziksel şiddetin oluşması ve meşrulaştırılması için kolaylaştırıcı işleve de sahiptir. Bazen merkezlerde özellikle de Fransa örneğinde olduğu gibi çoğunlukla banliyölerde ve Türkiye’nin doğusunda ve güneydoğusunda ve kenar semtlerinde mallara ve insanlara yönelik şiddet eylemlerinin gerekçelendirilmesi yapısal şiddet üzerinden yapılabilmektedir. Yapısal şiddet eşit olmayan fırsatların ve koşulların olduğu yerlerde ortaya çıkmaktadır. Galtung’un şiddet sınıflandırmasında yer alan yapısal şiddet sınıflandırmada yer alan diğer şiddet biçimleri olan doğrudan şiddet ve kültürel şiddetten farklıdır. Yapısal şiddet bireylerden değil kurumlardan gelmektedir ve bu nedenle failinin yüzü görünmemektedir. Ayrıca devlet organlarınca normalleştirilen sosyo, ekonomik, politik yapıların içinde gizlenmesinden dolayı görünmezdir. Yapısal şiddet insanlar kültürel gelenekler veya ekonomik, yasal, politik güçler tarafından dezavantajlı hale getirildiklerinde oluşmaktadır (Winter, Leighton, 2001: 99).

Yapısal şiddet kültürel bir nedensellik üzerinden tanımlanabildiğinden yapısal şiddetin kültürel yapıyla yakından bir ilişkisi bulunmaktadır. Kültür vaaz verir, öğretir, uyarır, azarlar, tahrik eder, körleştirir. Sömürü ve baskıyı normal ve doğal bir şey gibi görmemizi ya da görmememizi sağlar. Galtung’a göre kültürel şiddet bu meşrulaştırmayı varlığımızın simgesel dünyasını oluşturan bilim, sanat, dil, din, ideoloji gibi kültürün görünümüleri üzerinden gerçekleştirmektedir (Galtung, 1990: 291-295). Kültürel şiddet örnekleri olarak gösterilen bayraklar, lider posterleri, flamalar, askeri

geçit törenleri, politikacıların ve dini liderlerin tahrik edici konuşmaları, milli marşlar, dualar içinde toplumsal eşitsizlikler, yoksulluk, açlık, konut sorunu gibi temel yapısal sorunları içeren yapısal şiddeti veya doğrudan şiddeti kamuoyu nezdinde meşrulaştırabilecek güce sahiptir. Kültürel şiddet kendisini yapısal veya doğrudan şiddeti gizleyen, toplumsal değerler ya da normlar olarak ta göstermektedir. Bu yönüyle kültürel şiddet özellikle Türkiye örneği göz önüne alındığında töre ve namus cinayetlerinde olduğu gibi şiddetin gerekliliğine yönelik inançları ve tutumları içermekte, değerler ve normlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürel şiddet her alanda olduğu gibi özellikle ataerkil toplumsal yapıda kadına yönelik sömürüyü ve ayrımcılığı içeren yapısal şiddeti veya itibar ve namus adına kadına uygulanan doğrudan şiddeti kabul edilebilir hale getirmekte ve her iki şiddet türünü de meşrulaştırmaktadır. Kültürel şiddet aynı zamanda kimliğin, güvenliğin ve simgesel anlamın inkarı olarak ta tanımlanabilir (Rupeshinge, 1994: 23).

Bu inkar kültürel hegemonya sağlamak adına diğer grubun değerlerinin değersizleştirilmesi üzerinden çalışmaktadır. 2005 yılında Fransa'nın banliyölerinde yaşanan göçmen isyanı Fransa'nın dışlamaya dayalı göçmen politikaları ile uyguladığı yapısal şiddete ve polisin doğrudan şiddetine sahne olmuştur. Sağ parti politikacılarının özellikle iç işleri bakanı Sarkozy'nin küçümseyici din ve etnik yapı söylemleriyle, göçmenlere karşı kültürel hegemonya sağlamak amacıyla kültürel değerlerinin değersizleştirilmesine dayalı kültürel şiddet uygulanmıştır. Dünya sineması ve Türkiye sineması göz önüne alındığında kültürel şiddet kendisini kültürel stereotipler, aşırı milliyetçi söylemler ve yabancı düşmanlığı şeklinde de gösterebilmektedir. Genel olarak bakıldığında Galtung'un şiddet sınıflandırmasında yer alan yapısal şiddet ve kültürel şiddet özellikle Türkiye de yaşanan şiddet olaylarının anlaşılmasına katkı sağlayabilecek türde özellikler taşımaktadır.

Akademik dünyada Fransız sosyolog Pierre Bourdieu tarafından vurgulanan simgesel şiddet, hem kişilerarası şiddet hem de kolektif şiddet içerisinde değerlendirilebileceğinden ve her iki şiddet biçimini de tetikleme özelliğine sahip olduğundan çok önemlidir. Diğer yandan simgesel şiddet Galtung'un da belirttiği gibi

kültür içinde inşa edildiğinden şiddetin özellikle armağan ve onur kültürü ile olan ilişkisini vurgulaması yönünden de oldukça önemlidir (Galtung, 1990: 291).

Bourdieu simgesel şiddet kavramını Cezayir'in kuzeyinde yaşayan kabylia toplumundaki armağan değiş tokuşunun doğası üzerinden geliştirmiştir. Bourdieu armağan değiş tokuşunu gücün aynı anda gizlenmiş ve uygulanmış bir mekanizması olarak görmüştür. Kabylia gibi egemenliğin ve otoritenin kurumlardan ziyade kişilerarası ilişkiler yoluyla sürdürülmek zorunda olduğu toplumlarda da simgesel şiddetin ve gücün kullanılması, uygulanması anlamında etkilidir. Bunun için armağan değiş tokuşu tahakküm ilişkilerinin büyüğü örtüsü altında maskelenmiş, gizlenmiş ve yumuşatılmış stratejiler yoluyla hakimiyet ilişkilerinin kurulmasına ve sürdürülmesine olanak sağlamaktadır. Bu topluluk armağan verme yoluyla özellikle kıyaslanabilen bir karşı armağana olanak vermeyecek şekilde verici, kalıcı bir yükümlülük yaratmakta ve alıcıyı kişisel minnettarlık ilişkisiyle kendisine bağlamaktadır. Cömertlik jesti bağı gizlerken diğerini bağlamanın bir yolu olarak görülmektedir. Bu Bourdieu'nun simgesel şiddet tanımıdır. Simgesel şiddet acımasız ustanın veya tefecinin tersine kendiliğinden tanınmayan, başına geldiğinde seçilen, güven, yükümlülük, kişisel sadakat-bağlılık, misafirperverlik, armağanlar, borçlar, saygı, kısacası onur etiği tarafından onurlandırılan tüm erdemlerin görünmez, kibar şiddetidir. Bourdieu simgesel güç kavramını bazı durumlarda simgesel şiddet olarak ta tanımlamaktadır. Ona göre armağan veya potlaç simgesel gücün biriktirilmesine olanak sağlayabilmektedir (Bourdieu, 1991: 23-24-167). Bourdieu simgesel şiddet ile ilişkili olarak simgesel sermaye kavramını da kullanmıştır. Onur, prestij, itibar, şöhrat biriktirilerek oluşan simgesel sermaye, simgesel şiddet yoluyla yani potlaç veya armağan ile elde edilmektedir. Simgesel sermayeye yani onura, prestije, itibara, şöhrete yapılan her saldırı karşılık olarak hem simgesel hem de fiziksel şiddeti tetiklemektedir. Bourdieu simgesel şiddeti kavramlara, dile gömülmüş bir şiddet olarak gördü. Şiddeti kültürel dışavurum veya dil olarak anlayan ve uygulanan şiddetin simgelerine özel vurgular yükleyen başka bir simgesel şiddet anlayışı vardır. Dilsel olarak iletilen simgesel şiddet örneğin karakter suikasti, itibarsızlaştırmak, çamur atma, karalama, hakaret, küçümsemek, aşağılamak, küçük düşürme, gözden düşürme, onurunu lekelemek, bağırışlara dayalı konuşulan sözcükler

ve bazı zihinsel şiddet eylemleri anlamına gelir. Simgesel şiddet dil ve iletişim içinde nefret sözcükleri içinde inşa edilir. Sözel şiddet diğerlerini aşağılamayı, küçümsemeyi amaçlar. Sözel şiddet simgesel şiddet olarak adlandırılmasına rağmen onun etki tarzı onu daha çok psikolojik şiddetin başka bir biçimi yapmaktadır (Heitmeyer, Hagan, 2003: 25).

Fransız siyaset sosyolojisi profesörü Philippe Braud simgesel şiddeti iki temel biçimini incelemiştir. Birincisi kasıtlı olsun veya olmasın benzer şekilde simgesel şiddetin aşağılayıcı söylemler ve uygulamaların sonucu olduğudur. İkincisi simgesel şiddetin öz saygı temelinde kimlik referanslarının sarsılmasından kaynaklandığıdır (Braud, 2003: 33). Aslında dil üzerinden yapılandırılan aşağılama, küçük düşürme, itibarsızlaştırmayı ve öz saygıya dayalı kimlik referansları odaklı saldırıları içeren simgesel şiddet Bourdieu'nun onur, prestij, itibar ve şöhreti içeren simgesel sermaye kavramına yapılan saldırılara karşılık gelmektedir. Simgesel sermayeyi hedefleyen simgesel şiddet, fiziksel şiddet ile çok yakın bir ilişki içerisindedir. Simgesel ve duygusal yönleri olmaksızın fiziksel şiddet anlamsızdır. Bundan dolayı fiziksel şiddet sıklıkla simgesel şiddete karşılık vermek demektir (Lindemann, Ringmar, 2010: 58).

Simgesel şiddet bağlamında duygulara ve psikolojiye yapılan göndermeleri daha kolay anlamak için duygusal deneyimlerin kültürel olduğunu ve psikolojik olguların daha önce belirtildiği gibi kültürün görünümü olduğunu ifade etmek gerekmektedir (Berry, 2002: 186). Bourdieu'nun da vurguladığı armağan kültürü ve onur kültürü küçük düşmeye, aşağılanmaya, kırılmalığa neden olan simgesel şiddetin kurbanın itibarını zedelediği ve toplumsal ilişkilerde yüzünü kaybetmesine - rezil olmasına neden olduğu kültürlerdir. Potlaçta kaybedilen şey insanın yüzüdür, adının ağırlığıdır, itibarıdır. Potlaçta karşılık verememek aşağılanmak, küçük düşmek, ezik olmak demektir (Mauss, 2011: 279-283). Kültürel kodlarla tanımlanan ve toplumsal bir karşılığı olan yüz kaybı ve onu yeniden kazanmak için verilen mücadele beraberinde karşılık verme arzusu ve öfke duygularını açığa çıkartmaktadır.

Simgesel şiddet diğer yaklaşımlardan farklı olarak rakibin özel önem atfettiği simgelere karşı hem fiziksel hem de sözel saldırı olarak yorumlamaktadır. İtibarını

kaybetmemiş birisinin heykelini kırmak, bir ibadet merkezini tahrip etmek, insanların önem verdikleri simgelere hakaret etmek vb. fiziksel ve sözel eylemler Ahmet İnsel tarafından simgesel şiddet örnekleri olarak değerlendirilmektedir (İnsel, 1992: 38). Bu tür simgesel şiddet eylemlerine özellikle armağan ve onur kültüründeki meydan okumalarda karşılaşılmaktadır. Bu kültürlerde itibar ve onur kazanmak için malların imha edilmesi simgesel şiddetin fiziksel boyutuna karşılık gelmektedir.

Şiddetin sınıflandırılmasında Tilly' den sonra şiddet ile armağan ve onur kültürü arasında doğrudan bağlantı kuran Bourdieu olmuştur. Şiddetin tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak yapılandırıldığı göz önüne alındığında Bourdieu'nun armağan kültürü üzerinden yapılandığı simgesel şiddet kavramının önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Hem onur etiği içinde görünmez ve kibar hem de hakaret ve yıkım formunda görünür ve yıkıcı özelliklere sahip olan simgesel şiddetle gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılmaktadır. Simgesel şiddet kendisinin bir şiddet biçimi olmasının yanı sıra fiziksel şiddetin öncülü olması nedeniyle de önemlidir.

1.5. Şiddete Dair Kuramsal Yaklaşımlar

Farklı disiplinler farklı yaklaşımlarla şiddeti teorize etmeye çalışmışlardır. Yapılan çalışmalar şiddetin evrimin bir ürünü olduğu, kalıtsal özellikler taşıdığı, insan doğasının doğuştan gelen bir yönü olduğu, sonradan öğrenildiği veya kültürel olarak inşa edildiği çerçevesinde yoğunlaşmıştır.

Akademik dünyada biyolojik, psikolojik, sosyolojik ve antropolojik teoriler ön plana çıkmaktadır. Fakat biyolojik ve psikolojik teorilerde şiddet yerine saldırganlık terimi kullanılmaktadır. Saldırganlık insanlara veya nesnelere kasıtlı olarak zarar vermeyi amaçlayan davranışlardır (Kempes, 2005: 11), ayrıca saldırganlık düşmanca, yaralayıcı veya yıkıcı davranışlar olarak tanımlanabilir (Dreer, 2014: 3). Bu davranışlar psikolojik zararların yanı sıra fiziksel zararları da içermektedir. Psikiyatrik perspektiften değerlendirildiğinde şiddetin temelinde saldırganlık olduğundan şiddet saldırgan davranışın uç noktası olarak görülmektedir (Demirergi, 1994: 88). Görüldüğü gibi şiddet ve saldırganlık terimleri arasında yakın bir ilişki vardır. Şiddetin tamamı

saldırganlıktır. (Anderson, Bushman, 2002: 29). Şiddet terimi fiziksel saldırganlığın aşırı biçimine atıfta bulunan saldırganlığın alt türünü göstermektedir (Krahe, 2001: 13). Prof Cem Kaptanoğlu’da şiddet ve saldırganlık terimlerinin birbiriyle olan ilişkisini net bir şekilde özetlemektedir. Şiddet terimi hayvan davranışları için kullanılmaz. Şiddet insana özgü saldırganlıktır (Kaptanoğlu, 2007: 27).

Biyolojik teoriler genetik yapı, beyindeki kimyasal seviyeler ya da şiddet gösteren dişi ya da erkeğin hormon seviyeleri konusundaki araştırmalara yönelmiştir (Stanko, 2005: 1). Özellikle Testosteron ve serotonin hormonları saldırganlığın nedensel etkileri olarak kendisini göstermektedir. Biyolojik yaklaşım merkeze Darwin’in evrim teorisini alarak saldırgan davranışların kökeninde psikolojik işlevlerden ziyade insanın biyolojik doğasının olduğunu ileri sürmektedir. Biyolojik yaklaşımlar saldırganlığı açıklamak için genetik ve evrim ilkelerini referans göstermişlerdir ve genellikle bölgecilik ve fiziksel hacim, kromozom farklılığı, hormonal farklılık, içgüdü ve vücudun biyokimyası üzerinde insan müdahalesi kavramları üzerine oturtulmuştur (Hearn, 1998: 18). Biyolojik teoriler etolojik yaklaşım, sosyo-biyolojik yaklaşım ve davranış genetiği yaklaşımı olmak üzere üç şekilde teorize edilmiştir.

Davranış biyolojisi olarak tanımlanan etolojik görüş saldırganlığı bir iç enerji olarak değerlendirmektedir. Bu görüş hayvan ve insan davranışlarının açıklanması arasında kıyaslama yoluyla bağlantı kurmaktadır. Etologlar saldırganlığı evrimsel olarak programlanmış bir içgüdü, doğuştan gelen bir güdüden kaynaklandığı fikrini savunmuşlardır. Bu görüş biyoloji ile özellikle Darwinci evrim teorisi ile Freudyen psikanaliz arasında bir köprü kurmaktadır. (Bashiriyeh, 2010: 22). İnsanın bir hayvan olduğunu belirten Konrad Lorenz bu görüşün en önemli temsilcilerinden birisidir. İnsan saldırganlığının dış etkilere gereksinim duymadan kendiliğinden ortaya çıkabileceğini ve organizmanın sürekli olarak saldırgan enerjiyi biriktirdiğini iddia etmiştir. Bu enerji saldırgan davranışın tezahürü olsun ya da olmasın Lorenz’e göre iki temel faktöre bağlıdır. İlk olarak saldırgan enerji miktarı herhangi bir zamanda organizma içinde biriktirilir. İkincisi yırtıcı bir hayvanın kokusu veya görüşü gibi güçlü dış uyarıcılar saldırgan yanıtların tetiklenmesine neden olabilir. Lorenz saldırganlığın insan doğasının

yaygın ve kaçınılmaz bir özelliği olarak kabul edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Krahe, 2001: 28-29).

Bir başka etolog Desmond Morris, Lorenz gibi erkek saldırganlığının hayvan topluluğun inşasında merkez içgüdüsel kuvvet olduğunu ileri sürmektedir. Hayvanların ve insanların davranışlarını karşılaştırırken göz dikme eyleminin rakibe meydan okuma anlamında insanlar ve hayvanlar arasında ortak bir saldırgan davranış biçimi olduğunu ileri sürmektedir. Saldırganlığın amacı hem kişinin hem de türün hayatta kalmasıdır. (Frias, 2010: 146). Etolojik yaklaşıma yönelik eleştiriler de mevcuttur. Psikoloji profesörü Lynne Segal, Lorenz'den hareketle çoğu etolojik incelemenin insan açısından özel bir değer ve anlam taşıyan niteliklerin hayvanlara yansıtılmasını ve hayvanlar arasında keşfedilip insan toplumunu açıklamak için kullanılmasını bir sorun olarak görmektedir (Segal, 1990: 237). Carl Ratner'de hayvan davranışları üzerinden insan davranışlarını açıklamanın kültür temelinde tutarsız olduğunu ileri sürmektedir.

Sosyo-biyolojik görüş insan davranışlarının biyolojik temelinde saldırganlığı evrimin bir ürünü olarak görmektedir. Köklerini Darwin'in türlerin kökeni adlı çalışmasından alan bu yaklaşım davranışın türlerin yaşam şansını arttırması halinde uyarlanabileceğini ileri sürmektedir. Sosyo biyolojik görüş evrim süreci içinde saldırganlığın uzun süreli gelişimine odaklanıp, saldırganlığı hayvan ve insan davranışlarını referans alarak açıklar. Bu teori insanlara olduğu kadar hayvanlara da uyarlanmıştır. Saldırganlığın temel amacı türün ve kişinin hayatta kalması olarak gösterilmiştir. Sosyo biyolojik teoride Wilson tarafından belirlenen bölgecilik, egemenlik, cinsel, ebeveyn disiplini, ahlakçı, yağmacı, ,anti yağmacı olmak üzere sekiz saldırganlık tipi bulunmaktadır. Bu teoriye göre saldırgan davranışlar farklı türlerde farklı işlevlerde bulunurlar ve farklı işlev kategorileri bir beynin kontrol merkezinden daha fazla başlı başına evrim geçirirler (Bashiriyeh, 2010: 28). Sosyo biyolojik teori ayrıca bebek öldürmelere de odaklanmıştır. Bebek öldürmeler bireylerin genlerin gelecek nesillere aktarılma ihtimalini arttırma girişimlerinin sonucudur. Daly ve Wilson'a göre İnsan veya insan olmayan yavrulara yönelik şiddet çocuk ve ebeveyn yatırımının üreme başarısı potansiyelinin bir sonucu olarak görülmektedir. Çocuk suistimali ve bebek öldürmeye dayalı sosyo biyolojik teori suistimali kötü genlerin

gelecek nesillere aktarılma ihtimalini azalmasının bir sonucu olarak görmektedir (Swanger, 2003: 34-41). Bu yaklaşımdan yola çıkarak Daly, Wilson, Buss ve Shakelford'e göre saldırgan davranış saldırganın üreme başarısını artırma duygusuna uyum sağlamak olarak görülen eş seçiminde rakipleri olduğu kadar saldırganların püskürtülmesini de yönlendirmektedir. Sosyo biyolojik görüşe göre davranışlar yalnızca toplumsal koşullar ve organizma içinde kısa vadeli süreçler gibi yakın faktörlerden kaynaklanmaz aynı zamanda evrim sürecinde hayvan ve insan davranışlarının gelişimini şekillendiren nihai-kesin nedenler tarafından da yürütülür (Krahe, 2001: 30).

Davranış genetiği ise saldırganlığın kalıtsal olduğuna ve genetik olarak programlandığına dair görüşler ileri sürmektedir. Bu teori genetik yatkınlığın ve şiddet davranışlarının gelişmesi sırasında kalıtsal yönlerin ve hormonların önemli bir rol oynadığını vurgulamıştır. Antisosyal davranışların altında genetik yatkınlık önemli bir rol oynamaktadır. Organizmanın içinde meydana gelen biyokimyasal süreçler de saldırgan davranışları tetiklemektedir. Özellikle ikizler ve evlat edinme konusunda yapılan bilimsel çalışmalar şiddet davranışlarının kökeninde genetik unsurları önemli derecede rol oynadıklarını ortaya koymuştur. İncelemeler sonucunda Hollandalı bir ailenin üyelerinin tecavüzden kundakçılığa kadar varan şiddet eylemlerinin maoa adlı bir enzimi kodlayan gende yaşanan bozukluktan kaynaklandığı görülmüştür (Enserink, 2001: 44). Bu deneylere rağmen şiddetin genetik yapı ile olan ilişkisi akademik dünyada tartışmalı bir konudur. 1986 yılında İspanyanın Sevilla kentinde 12 ülkeden 20 bilim insanının şiddet üzerine ortak bildirisinde şiddet davranışlarının insan doğası içinde genetik olarak programlanmadığı ifade edilmiştir (Jacoby, 2008: 85).

Psikolojik teoriler şiddet faillerinin anksiyete ve saldırganlık ile sonuçlanacak tutarsız, sert ya da umursamaz ebeveynlerini, yetişkinlik veya çocuklukta ortaya çıkmış olabilecek fiziksel ya da cinsel kötüye kullanılmaları araştırmıştır (Stanko, 2005: 1). Bu teorinin temelleri Freud tarafından atılmıştır. Psikolojik teoriler içinde Saldırganlığı yıkıcı bir içgüdü olarak değerlendiren Freudyen psikanaliz, saldırganlığı hedefe yönelik dürtüler olarak değerlendiren engellenme teorisi, olumsuz etkilerin rol oynadığı bilişsel yeni çağrışım teorisi ve saldırganlığın gözlem yoluyla öğrenildiğini iddia eden sosyal öğrenme kuramı saldırgan davranışları toplumun etkilediğini öne süren toplumsal

etkileşim teorisi ön plana çıkmaktadır. Freudyen psikanaliz Freud'un içgüdü teorisi üzerinden şekillenmiştir. Freud bireysel davranışın insan doğasının parçası olan iki temel kuvvet tarafından, ölüm içgüdüğü thatanos ve yaşam içgüdüğü eros üzerinden güdülendiğini ileri sürmüştür. Eros kişinin haz arayışını ve onun tatminini güdülerken, thatanos kişinin kendisini imhasına yönlendirmektedir. Bu iki içgüdüün düşmanca doğasından dolayı iç ruhsal çatışmanın sürdürülmesinin kaynağını oluşturmaktadır. Bu iç ruhsal çatışma, ancak kişinin yıkıcı kuvveti başkalarının üzerine yönlendirmesi yoluyla çözülebilmektedir. Bu teoride Saldırganlık diğerine karşı yıkıcı enerjinin serbest bırakılmasının bir yolu olarak görülmektedir (Krahe, 2001: 33-34). Freud'un içgüdüsel dürtülerin bütün davranışları güdülediği düşüncesi eleştiri konusu olmuştur. İçgüdüler dürtmezler; onlar davranışa yön veren sinir şebekesinde yerleşmiş kalıtsal şemalar yoluyla organizmanın ve türlerin devamını sağlarlar. İçgüdüler Tomkins'in belirttiği gibi eksikliklere tepki vermektedirler. İçgüdülerin davranışa etkileri doğrudan değildir (Erten, Ardalı, 1996: 146).

Dollard tarafından geliştirilen ve saldırganlığı hedefe yönelik dürtüler olarak değerlendiren engellenme teorisi engellenmenin daima bazı saldırganlık biçimlerine yol açtığını ve saldırganlığın daima engellenmenin bir sonucu olduğu düşüncesini ileri sürmektedir. Dollard engellenme ile harekete geçirilen güçlü bir tahriğin saldırganlık eylemlerini engellenmenin kaynağı olarak algılanan temsilcilere, etmenlere karşı yönlendirileceğini buna karşın güçsüz bir tahriğin saldırganlık eylemini daha az harekete geçireceğini öne sürmektedir. Dollard ve arkadaşları saldırganlık dürtüsünün gücüne yönelik üç kritik unsurdan söz etmektedirler; 1- Güçlendirilen değer veya engellenmiş hedefin karşılığının önemi 2- Bu karşılığın engellenme derecesi 3- Engellenmiş karşılığın sayısı (Baron, 1977: 22-24). Bu teoride saldırganlık bir engellenme durumunu sonlandıracak bir dürtünün sonucu olarak açıklanmıştır. Engellenme ise kişinin hedefe yönelik davranışına dış müdahale olarak tanımlanır. Bundan dolayı engellenme deneyimi engellenmenin kaynağı karşısında saldırgan eylem arzusunu etkinleştirmektedir (Krahe, 2001: 34).

Freud'un saldırganlık ve cinsel dürtülerin baskılanmasına dair düşüncelerinden etkilenen Dollard ve arkadaşları Freudyen anlayış ile deneysel metodolojiyi

birleştirmiştir. Deneyler sonucunda engellenmiş çocukların oyuncaklar ile oynamalarına izin verildikten sonra daha yıkıcı oldukları görülmüştür. Zillman'a göre bu yaklaşım batı dünyasının saldırganlık düşüncesini derinden etkilemiştir. Bu yaklaşıma göre dürtüler engellenme tarafından kısıktılmaktadır. Engellenme teorisinin etkinliği ekonomik göstergeler üzerinden de görülebilmektedir. Bir toplumun ekonomik yapısının genel koşulları içinde enflasyon oranı, işsizlik gibi etkenler haz, arzu, memnuniyet gibi isteklerimizin vb. engellenmelerine neden olduklarından saldırgan davranışların gösterilmesine neden olabilmektedir. Hogg ve Abrams bu teroiden yola çıkarak ikinci dünya savaşının nedenini Versaille anlaşmasının Almanya'nın ekonomik hedeflerinin engellenmesi temeline dayandırmaktadırlar (Bashiriyeh, 2010: 37). Kuramın bir başka önemli yönü de engellenmenin saldırganlığı kışkırtmasının yanı sıra bedeni hareketlendirmesi ve onu saldırganlığa hazırlaması olarak görülmektedir. Bilim dünyasında engellenme kuramına yönelik eleştiriler de mevcuttur. En önemli eleştirilerden biriside Berkowitz tarafından yapılmıştır. Berkowitz engellenmenin otomatik olarak saldırganlığı başlatmadığını, bunun yerine öfke gibi duygusal uyarılma durumunun saldırganlığı provake edebileceğini ileri sürmüştür (Bashiriyeh, 2010: 40).

Berkowitz tarafından geliştirilen bilişsel yeni çağrışım teorisi engellenme teorisini kapsamalarının yanında saldırganlığın iç ve dış etkiler ile olan ilişkisini de vurgulamıştır. Berkowitz engellenmelerin, provakasyonların, gürültünün, rahatsız edici sıcaklıkların ve hoş olmayan kokuların olumsuz etkiler ürettiğini ileri sürmektedir. Otomatik olarak tatsız deneyimler yoluyla üretilen negatif etkiler çeşitli düşünceleri, hatıraları, kaslarımızı yönlendiren zihinsel becerilerin bir arada kullanılmasını içeren anlamlı motor tepkileri ve kavga ve kaçma eğilimleriyle ilgili psikolojik karşılıkları üretirler. Agresif düşünceler, duygular ve davranış eğilimleri hafızada birlikte bağlanmıştır (Anderson, Bushman, 2002: 30).

Berkowitz öfke, engellenme ve saldırganlık arasındaki ilişkilerin önemini vurgulaması açısından önemlidir. Ona göre öfke biçimindeki negatif etkiler engellenme ve saldırganlık arasında önemli bir aracılık görevi yapmaktadır. Engellenme yalnızca negatif etkileri harekete geçirdiğinde saldırganlığa yol açmaktadır. Engellenme kasıtlı veya gayrimeşru olarak algılandığında kazara veya meşru algılandığından daha fazla

öfkeye neden olmaktadır. Oluşan öfke daha güçlü saldırgan karşılıklara yol açmaktadır. Rekabet kavramı da bilişsel yeni çağrışım modeli ile yakından ilişkilidir. Rekabetçi karşılıklı etkileşimlerden dolayı artan engellenmeler ayrıca olumsuz duygusal uyarılmaların meydana çıkması yoluyla saldırgan karşılıkları tetikleme eğilimindedir. Korku, fiziksel acı, psikolojik rahatsızlık gibi itici dürtüler-uyarmalar onların negatif etkilerini meydana çıkarma kapasitesi yoluyla saldırganlığın güçlü kışkırtıcıları olarak kabul edilebilirler (Krahe, 2001: 36).

Bandura tarafından geliştirilen sosyal öğrenme kuramı saldırganlığın gözlem ve taklit yoluyla öğrenilebileceği temeline dayanmaktadır. Ona göre insanlar saldırgan davranışlar önceden oluşmuş repertuarlar ile doğmazlar, bu saldırgan davranışları öğrenmek gerekmektedir (Bandura, 1978: 14). Bu kuramın genel perspektifi içinde saldırgan davranışlar diğer toplumsal davranış biçimleri gibi öğrenme süreçleri yoluyla sonradan kazanılmış davranışlar olarak görülmektedir. Bandura saldırgan davranışların aile ve kültür ve medya aracılığıyla şekillendiğini ileri sürmektedir. Ona göre modern toplumda davranışın saldırgan sınıfları üç temel kaynaktan uyarlanabilmektedir. Ön plana çıkan İlk köken aile üyeleri tarafından desteklenmiş ve biçimlendirilmiş kalıplaştırılmış saldırganlıktır. Saldırganlıkta ailenin belirleyici çalışmaları sorunları saldırganlıkla çözmeye cesaretlendiren, onaylayan ebeveynlerin diğerleri ile ilgili benzer saldırgan taktikler kullanma eğiliminde olan çocuklara sahip olduğunu göstermiştir. İnsanların ait oldukları alt kültür ve onların tekrarlanan temasları saldırganlığın ikinci önemli kaynağını üretir. Saldırganlığın en yüksek oranlarının en değerli özelliğın cesaretle kavga etmek olarak kabul edildiğı ve saldırgan modellerin bolca olduğu topluluklarda bulunması bir tesadüf sayılmamalıdır. Saldırgan davranışın üçüncü kaynağı kitle iletişim araçları tarafından sağlanan ve üretilen simgesel modellerdir. Televizyonun gelmesi ile büyüyen çocukların çok sayıda modele ulaşma imkanları büyük ölçüde genişlemiştir. Artık çok sayıda çocuk ve yetişkin evlerinin konforları içinde televizyonda gösterilen modellerden baştanbaşa şiddetli davranışları sınırsız bir şekilde öğrenme fırsatlarına sahip hale gelmiştir. (Bandura, 1978: 14-15). Bandura'nın Bobo Doll deneyi gözlemleyerek öğrenme temelinde kuramı için oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Çocuklara büyük şişme bir bebek oyuncağına karşı saldırgan

olan ve saldırgan olmayan iki farklı yetişkin modelin yer aldığı bir film izletildikten sonra, çocuklara bu oyuncağa benzer bir oyuncakla oynama fırsatı verildiğinde saldırgan modeli izleyen çocukların oyuncağa karşı saldırgan olmayan modeli izleyen çocuklardan daha çok saldırgan davranışlar gösterdikleri görülmüştür.

Bandura saldırganlığı anlamının üç temel koşulu olduğunu ileri sürmektedir. Bunlar sırasıyla saldırgan davranışın kazanılıp edinilmesi, saldırganlığın tahrik süreçleri ve saldırganlığı sürdüren süreçlerdir (Brookman, 2005: 92). Nitekim Bandura'nın saldırgan davranışların kökeni, kışkırtıcıları ve düzenleyicilerine yönelik tablosu sosyal öğrenme kuramına yönelik önemli veriler içermektedir. Bandura saldırganlığın kökeni olarak gözlemleyerek öğrenmeyi, desteklenmiş performansları ve yapısal belirleyicileri görmektedir. Saldırganlığın kışkırtıcıları olarak etkilenme modelleri başlığı altında kısıtlanmamayı, kolaylaştırmayı, tahrik edilmeyi, uyarıcı artışını göstermektedir. Tiksindirici, itici davranışlar başlığı altında fiziksel saldırıları, sözel tehditler ve hakaretleri, engelleme yer almaktadır. Tablodaki diğer başlıklar teşvik edici yönlendirmeler, öğretici kontrol ve garip simgesel kontrol olarak yer almıştır. Saldırganlığın düzenleyicileri olarak dış destekler başlığı altında somut ödüller, toplumsal ve statü ödülleri, yaralanma ifadeleri, tiksindirici davranışın hafiflemesi bulunmaktadır. Cezalandırma başlığı altında yasaklama ve bilgilendirme yer almaktadır. Ayrıca dolaylı destek ve kendine destek başlıkları da saldırganlığın düzenleyicileri olarak görülmektedir. Engellenme ve öfke uyarımı saldırganlık koşulu için gerekli bir koşul olmaktan ziyade kolaylaştırıcıdır. Engellenme saldırgan tutum ve davranışlarla karşılık vermeyi öğrenmiş insanlarda saldırganlığı kışkırtma eğilimindedir. Bu yüzden engellenmiş olmak, saldırganlıkla yetişen çocukları daha da saldırganca davranmaya itmektedir. (Bandura, 1978: 14).

Bandura kuramını teorize ederken sözel şiddet, simgesel şiddet, kolektif şiddet ve yapısal şiddet gibi şiddet türlerine vurgu yapmıştır. Bandura için sözel tehditler ve hakaretler bağlamında toplumsal değiş tokuşlar önemlidir. Toplumsal değiş tokuşlar tipik olarak sözel tehditler ve hakaretler yoluyla fiziksel saldırganlığı tırmandırır. (Bandura, 1978: 18) Bandura makalesinde Hans Toch'un Violent Men adlı kitabını referans göstererek doğrudan onur kültürü ve şiddet ilişkisine de vurgu yapmaktadır.

Toch Aşağılayıcı hakaretlerin ve itibara ve erkeklik statülerine tehditlerin şiddetin temel hızlandırıcısı olarak ortaya çıkarttığını ifade etmektedir. Fiziksel saldırılarla uyandırılan karşı atakları fiziksel acıdan ziyade aşağılamalar, küçük düşmeler kışkırtır. Aslında bu bireyler, gruplar hatta devletler için olağandışı değildir. Savaş zaferleri-dövüşme yoluyla yüzü koruma çabaları ağır bedellere mal olur. Yaşam koşullarındaki olumsuz değişimler de insanları saldırganlık eylemlerine kışkırtabilir. Kolektif saldırganlığın açıklanması temel nedensel faktörler olarak yoksunluktan meydana gelen fakirleşmeyi ve hoşnutsuzluğun artmasını hatırlatır. Bandura'ya göre saldırgan davranış tarzları onay ve statü ödülleri kazandıkları için sıklıkla uyarlanmaktadır (Bandura, 1978: 21) Sosyal öğrenme teorisi Tedeschi ve Felson tarafından eleştirilmiştir. Onlar sosyal öğrenme teorisinin davranışların uygulandığı ve sergilendiği toplumsal bağlamı inkar ettiğini ileri sürmüşlerdir (Richter, 2006: 40).

Sosyolojik teoriler şiddet gösteren kişilerin barışçıl ve medeni toplumla olan ilişkilerinde kişiler arası şiddet ve bunu tetikleyecek sınıf ilişkileri, cinsiyet ilişkileri ya da toplumsal ilişkiler ile olan bağlarını incelemiştir (Stanko, 2005: 1). Şiddet toplumsaldır çünkü toplumsal ilişkilerin bir sonucudur. Toplumsal koşullar tarafından şekillendirilir, toplumsal koşullarca etkilenir. Sosyolojik yaklaşımlar kişisel özelliklere vurgu yapan biyolojik ve psikolojik yaklaşımlardan farklı olarak şiddetin toplumsal kökleri üzerine eğilmişlerdir. Sosyolojik bakış insan kümelerini ve etkileşimini onların çevreleri ile toplumsal yapı ve davranış arasındaki karşılıklı etkileşim ile değerlendirmektedir. Sosyolojik teoriler toplumsal gruplar, kurumlar, roller ve toplumun düzenlenmesi ve onların grup davranışlarıyla etkileşimiyle ilgili olduğu kadar kültürel ve dini pratiklerin etkileri, cinsiyet temelinde cinsel yönelim, ırk, etnik kökeni toplumsal sınıf gibi toplumsal konum ve toplumsal organizasyon ile de ilgilidir (Swanger, 2003: 12). Sosyolojik teoriler şiddeti ekonomik, politik ve kültürel özelliklerinin bir ürünü olarak vurgulamaktadır (Frias, 2010: 147).

Sosyolojik literatürde suç ile ilgili çalışmalarda şiddetin analizi ve açıklanması için iki temel yaklaşım bulunmaktadır. Bunlar yapısal, kültürel yaklaşım ve etkileşimsel yaklaşımdır. Yapısal ve kültürel yaklaşım şiddetin yoksulluk, eşitsizlik, görece yoksunluk, ayrımcılık ve işsizlik gibi yapısal nedenleri ve bunun kültürel

açıklamalarıyla ilgilenmişlerdir. Yapısal ve kültürel araştırmacılar özelde cinayet genelde şiddet faillerinin ve bazen de kurbanlarının toplumsal özelliklerinde bulunan belirli dikkat çekici modelleri açıklamaya çalışmışlardır. Onlar davranışın kültür veya yapı tarafından belirlendiği görüşünden hareketle aynı zamanda yapısal şiddet örnekleri olan yoksulluk, yoksunluk ve eşitsizlik, toplumsal düzensizlik veya alt kültür değerleri gibi belirli faktörlerin ve koşulların şiddetin açıklanmasına katkıda bulunabileceğini ileri sürmüşlerdir. Yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda Williams yoksulların daha çok şiddet kullandığını ileri sürerken Krivo, Peterson, Wilson ve Anderson yoksulların ayrıca tehlikeli bölgelerde fakirlerle birlikte yaşadıklarını vurgulamışlardır (Heitmeyer, 2003: 74) Yoksulluk, marjinalleştirme, ötekileştirme, istismar, boyun eğdirme önde gelen şiddet faktörleridir. Yapısal ve kültürel yaklaşımclar toplanan verilerin istatistiksel analizine dayanmaktadırlar. Etkileşimsel yaklaşımclar ise hem fiziksel hem de toplumsal boyutları içeren mikro çevrenin rolü ve failler ile kurbanlar arasındaki etkileşimsel dinamiklerin önemini vurgulamışlardır (Brookman, 2005: 100-101)

Şiddetin yapısal teorileri Galtung tarafından teorize edilen yapısal şiddet kavramı ile yakından ilişkilidir. Temelde yapısal modelin savunucularına göre yoksulluk, fırsat yoksunluğu gibi belirli yapısal kuvvetler şiddet suçlarına yol açabilen koşulları yaratmaktadır. Kapitalizm ile birlikte küreselleşme eğilimleriyle ortaya çıkan yapısal sorunlar şiddet ile yakından ilişkilidir. Bu teoriler ekonomik koşulların şiddet suçlarını teşvik edebileceğini ileri sürmektedir. Ekonomik faktörler sosyal bilimlerin doğuşundan bu yana şiddeti açıklama ve anlama girişimlerinin odağındadır. 19 yüzyıl da Fransa'da Guerry ve Quetelet'in deneysel çalışmasından Durkheim'in anomi yazılarına, yirminci yüzyılın ilk yarısında Chicago okulundan istihdam organizasyonlarının çağdaş teorilerine kadar, ekonomik ve istihdam katmanlar şiddetin nedensel açıklamalarında anahtar rol oynar. Akademik çevrede yoksulluğun yaygın bir şekilde şiddetin nedeni olduğuna inanılmaktadır. Akademik dünyada son zamanlardaki tartışmalardaki eğilim toplumsal mekanizmaların neden olduğu yoksulluğun şiddete etkileri üzerinedir. Yoksulluk bir dizi yolla şiddet ile bağlantılı olmuştur. Çoğu bilim adamları yoksulluk içinde yaşayanların maruz kaldıkları koşulların bir sonucu olarak şiddet eylemlerini çoğu kez yoksullukla ilişkilendirmişlerdir. Bununla birlikte bilim

adamları arasında koşulların şiddete nasıl ve neden yol açtığı konusunda tartışmalar vardır. Bu koşullar kötü konutları, yoksul semtleri ve parçalanmış aileleri içermektedir. Bu tür yaşam koşulları normalde yoksulluğun sosyal yapısal sonuçları olarak tanımlanır. Bu yapısal görüş yoksulluğu bağımsız değişkenler ve şiddete bağlı olarak görür iken bazı bilim adamları ayrıca büyümeye ve ekonomik gelişmeye olanak sağlamayan tehlikeli veya dengesiz çevreler yaratılması yoluyla şiddetin yoksulluğa neden olabileceğini ileri sürmektedirler. Refah bağımlılığı yoksulluk aracılığıyla şiddet içeren sosyal patolojiye neden olan yaşam tarzlarını yaratır (Heitmeyer, 2011: 67-70).

Yoksunluk veya yoksulluk temel ihtiyaçları karşılama yetersizliğini ifade eder ve ekonomik kaynaklardan faydalanma hakkını devre dışı bırakır. Kesin yoksunluk genellikle ötekileştirme, engellenme, demoralizasyon, gerilim, güçsüzlük, stres duygularıyla bu tür koşullardan kaynaklanan şiddet ile bağlantılıdır (Fiona, 2005: 102)

Toplumsal düzensizlik teorisi, şiddetin bazı yapısal açıklamaları şiddeti besleyen topluluklar ve belirli bölgeler içindeki toplumsal düzensizliğe odaklanmaktadır. Bu anlayış Chicago kriminoloji okulundan Robert Park'ın toplumların gelişmesinde ve büyümesinde kullanılan toplumsal ekolojik model çalışmalarına dayanmaktadır. Bu model belirli semtlere gelen göçmen akımlarının toplumun dengesi üzerindeki yansımaları gözlenilerek geliştirilmiştir. Toplumsal düzensizliğin kaynakları olarak hızlı yerleşim, farklı nüfus ve ekonomik yoksunluk görülmektedir (Fiona, 2005: 102-103). Eski toplumsal yapıları, kontrol mekanizmalarını ve kurallar sistemini imha eden ve toplumu kaosa sürükleyen sanayileşme, yoğun hareketlilik, anonimlik ve kentlilik toplumsal düzensizleşme kuramı içinde incelenmektedir. Toplumsal düzensizlik bireyleri de etkilemektedir. Bireyler Kişisel düzensizlik durumundan etkilendiklerinden ve yeni toplumsal düzenleyici mekanizmalar mevcut olmadığından, belirli suçlar ve sapkın davranışların oranlarında artış görülmektedir. Düzensizlik teorisine göre aileler hızlı toplumsal değişimler, ekonomik krizler, yoğun hareketlilik, aile üyelerinin mekansal dağılımları nedeniyle krizleri deneyimlemekte ve toplumsallaşma süreçlerini tamamlamamaktadırlar (Heitmeyer, 2011: 623).

Gerilim teorisi içinde yer alan anomi teorisi; Merton tarafından Durkheim'in *anomi* kavramından yola çıkarak geliştirilen anomi teorisi, engellenmenin şiddet ile olan ilişkisini gündeme getiren psikolojik teorilerden engellenme ve saldırganlık teorisi ile ilişkili bir teoridir. Her iki teorinin odağında kuralların yıkılması yer almaktadır. Durkheim için anomi normların yokluğu veya toplumun temel değerleri üzerinde çatışma olarak görülmektedir. Anomi toplumsal kontroller gücünü kaybettiğinde, ahlaki ve siyasal yaptırımlar yitirildiğinde açığa çıkar ve özellikle sanayileşme ve kentleşme gibi toplumsal dönüşümlerde geleneksel normların zayıfladığı ve ortadan kalktığı durumlarda görülür (Slattery, 2014: 35).

Durkheim için anomi ayrıca sembollerin düzenleme gücünü yitirmesi, bireyin gruplar içindeki yapısal ilişkilerden kopuşu yani birey ve toplum arasındaki kopukluk ve bireylerin arzularının ve tutkularının düzenlenememesi anlamına da gelmektedir (Turner, 2010: 372). Merton Amerika Birleşik Devletlerini örnek vererek toplumun ekonomik başarıya endekslediği bireyler için hayata geçirilemeyen arzuların beraberinde sapkın davranışları getirdiğini ve bu durumun ahlakın inkarı ile sonuçlanabileceğini öne sürmektedir. Merton yapısal eşitsizliklerin alt tabakalardan olanlar için tahrik edilen arzuların engellenmesine ve dolayısıyla da ortaya çıkan anominin şiddet davranışlarına neden olduğunu ifade etmektedir. Bu teoriye göre Kültürel olarak tanımlanmış onur, itibar, statü, prestij gibi hedeflere yönelik fırsatların bloke edilmesi bir engellenmedir ve bu engellenme şiddete yönelik davranışların hızlandırıcısı olarak görülmektedir.

Anomi teorisi şiddet ile toplumun yapısı arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Hem yapısal hem de kültürel teorilerin karışımından oluşan bu teori şiddetin toplumsal katmanlar içinde toplumun kültürel hedefleri ve yapısal limitleri arasındaki çatışmadan kaynaklandığını ileri sürmektedir (Fiona, 2005: 103). Eşitsiz toplumsal yapılarda şiddeti içeren tepkiler çevresel kısıtlamalar ve fırsatlara erişme kısıtlılığından yani engellenmeden kaynaklanmaktadır. Özellikle fakir yerleşim bölgelerinde şiddet engellenmenin bir ürünü olarak görülmektedir. Bir anlamda anomi teorisi kapitalizm temelinde toplumun sınıf yapısının eleştirisi olarak görülmektedir. Merton'un teorisi istekler ve onların tatmin olasılığı arasındaki boşluğa göndermede bulunur. Bu boşluk

bir birey ve toplum ilişkisinde gerilim nedeni olarak görülmektedir. Bu teorinin günümüzdeki yansımaları yapılan toplumsal cinsiyet çalışmalarında da ortaya konmuştur. Erkeklerin fiziksel güç gösterileri ve meydan okumalar eşliğinde gerçek erkek olarak görünme ve kabul edilme arzusu gibi statü arzularının tatmin edilememesi gerilimler ve şiddet üretmektedir.

Bir başka teori Sosyolog Edwin Sutherland tarafından geliştirilen ayırıcı birliktelikler teorisidir. Bu teori şiddet davranışlarının diğer davranışlar gibi öğrenilmiş davranışlar olduğunu ileri sürmektedir. Bandura tarafından geliştirilen sosyal öğrenme kuramı ile benzerlikler taşıyan bu kuram şiddet davranışlarının yakın kişisel grupların iletişim süreçlerinde diğerleriyle olan etkileşimde öğrenildiğini iddia etmektedir. Bu öğrenme hem belirli teknikleri uygulamayı hem de rasyonalizasyon, tutumlar ve belirli bir dizi güdüyü içerir. Bu belirli güdüler bireysel öğrenmeyi tanımlayan belirli normlar tarafından belirlenir (Heitmeyer, 2011: 612).

Ataerkil toplumsal yapı ve şiddet ilişkisi göz önüne alındığında da öğrenme ile ilişkili etkileşimsel bir süreç olduğu görülecektir. Bu bağlamda ataerkil şiddet ayırıcı birliktelikler teorisi içinde değerlendirilebilir. Ataerkil teori feminist düşünceye dayanır. Bu teori şiddetin toplumsal yapının bir sonucu olduğunu savunur. Ataerkil teori ataerkil toplumumuzun spesifik olarak erkek egemenliğinin uzun bir tarihinde toplumsal cinsiyet tarafından toplumsal olarak yapılandırıldığını savunurlar. Bu nedenle bu teorisyenler kadın üzerindeki tacize ve suistimale odaklanmışlardır. Bu teori erkeklerin kadınların üzerindeki güçlerini koruduklarını ifade eder. Çünkü erkekler tarihsel olarak, mülkiyet, istihdam fırsatları, eğitim, maddi olanaklar, toplumsal gruplar ve hizmetler, statüler gibi kaynaklara daha çok erişim hakkına sahip olmuşlardır. Bery, Browne, Herbert ve Carderelli' ye göre erkeklerin toplumsal gücü ve gücün tamamlayıcısı yasal sistem, sonuç almaksızın çatışmaların çözülmesi ve statükoların sürdürülmesi için erkeklerin tacizci taktiklerinin kullanımına olanak sağlamaktadır (Swanger, Petcosky, 2003: 47).

Kültürel teoriler alt kültür teorisi başlığı ile birlikte açıklanmıştır. Bu toplumlar Kültürel araştırmacılar belirli kültürlerin normları, değerleri, fikirleri ile şiddet

arasındaki bağlantıyı incelemişlerdir. Grup normlarıyla ilişkili bireyler toplumsallaşma süreçleri üzerinden şiddet içeren eylemleri onaylayan normları içselleştirmektedirler. Wolfrang ve Ferracut cinayet içeren birçok şiddet eyleminin küçük hakaretler veya kavgalar gibi görece önemsiz kökenden kaynaklandığını iddia etmektedirler. Bu bulgular bize toplumun geniş çoğunluğunun kendilerine meydan okunulduğunda veya hakaret edildiğinde şiddet kullanımına yol açan inanışları paylaştığını göstermektedir. Bu inançlar şiddetin alt kültürünü kapsar ve abartılmış onur, cesaret ve erkeklik duyguları gibi değerleri içerir. Bu nedenle şiddet kullanımı paylaşılan değerler ve normların kültürel bağlamında açıklanabilir (Fiona, 2005: 108).

İngiltere’de dünyanın diğer bölgelerine kıyasla düşük cinayet oranlarını ve bu cinayetin faillerinin sosyo ekonomik, kültürel koşullarını inceleyen Eliot Leyton’un gözlemleri genel bir değerlendirme yapabilmek için oldukça önemlidir. Şiddetin oluşumunda kültürün rolünü inceleyen Elliot Leyton eşitsizlik gibi yapısal faktörlerin dünya üzerindeki cinayet oranlarındaki farklılıkları açıklamada yetersiz kaldığını gözlemlemiştir. İngiltere gibi cinayet oranlarının düşük olduğu bir ülkede çok derin toplumsal ve ekonomik eşitsizlikler, farklılıklar vardır. Ona göre dünyanın en düşük cinayet oranlarının İngiltere’de olması kültürel farklılıklarla ilişkilidir. Bu kültürel farklılıkların temelinde uygarlaşma süreçleri bulunmaktadır. İngiltere 13.yüzyıldan itibaren başlayan şiddet içermeyen idealleri ve davranışları içeren uygarlaşma süreci sayesinde nüfusunu toplumsallaştırmıştır. İngiltere’de cinayetleri işleyenler şiddete neden olan değerleri elinde tutan düşük işçi sınıfının alt kültürünün bir parçasını oluşturmaktadır ve bunlar sosyalleşemeyen kişilerdir. İngiltere’de erkekçe intikamın feodal fikirleri işçi sınıfının belirli kesimlerinde hüküm süren saldırgan normlarda kalıntı biçiminde hala hayattadır.. Bu kişiler en az eğitilmiş, şiddet göstermeden en az prestij kaybeden ve en çok prestij kazanan, toplumsal hiyerarşinin en altındakilerdir (Fiona, 2005: 109).

Alt kültürel teori yapısal sorunlar ile de yakından ilişkilidir. Alt kültür teorisi ideolojik yapı sayesinde sınıf eşitsizliklerinin artması ve bunun suça ilişkin sonuçları ile ilgilenen radikal kriminoloji ile kendisini bütünleştirme eğilimindedir. Bunun ilk

örneklerinden birisi Phil Cohen'in 1972' de Londra'daki proleter kültür analizine yönelik yaptığı çalışma görülmektedir. Genç erkekler ikinci dünya savaşı sonrası toplumun gerilemesine, sınıf dayanışmasının kaybına ve ekonomik güvensizliğe işçi sınıfının temel kültürde çözümlenmemiş veya halen devam eden çelişkileri gideren ve çözen erkekliğin abartılmış versiyonunu ve idealleştirilmesini alt kültür biçiminde yeniden dirilterek karşılık vermişlerdir (Maguire, 2012: 69).

Geleneksel toplumun normlarını sarsan davranışları ve kural yıkıcılığını içeren alt kültür teorisi alt grupların kültürel idealler ve standartlara sahip oldukları fikri üzerine şekillendirilmiştir. Temelde tüm toplum üyelerince paylaşılan baskın değerler ve norm sistemlerinin yanı sıra belirli alt gruplar belirli bölgeye, toplumsal sınıfa, etnik yapıya dayalı temel kültürel modellerin belirli değişikliklerini gösterebilirler. Wolfgang ve Ferracuti, büyük bir çoğulcu toplumda belirli alt kültürlerin büyük baskın kültürde kabul edilen düşünceden daha yüksek düzeyde fiziksel kuvveti vurgulayan ve meşrulaştıran normlar ve değerler geliştirdiklerini açıklamaktadırlar. Wolfgang ve Ferracuti, Philadelphia'da ki düşük Afrikalı Amerikan göçmen gettolarında yaptıkları çalışmalar sonucunda insanların belirli grupları için cinayetin yaşamın bir parçası olduğunu görmüşlerdir (Swanger, Petcosky, 2003: 47-48). Amerika'nın güneyli alt kültürü de şiddetin meşrulaştırılması bağlamında dikkat çekmektedir. Amerika'nın kuzeyine nazaran güneyli alt kültürü özellikle şiddet ile olan ilişkisi açısından önemli görülmektedir. Kişinin ve ailesinin onuruna yönelik saldırılar ve hakaretler karşısında şiddetin bir savunma biçimi olarak onaylanması güneyli alt kültürün belirgin özelliğidir.

Alt kültürlerde özellikle gençlerin davranışları statü ve aidiyetin tanınması etrafında şekillenmiştir. Toplumsal ilerleme hedeflerine ulaşmak isteyen altsınıf gençliği, bu girişimlerinde yaşadıkları başarısızlık sonucunda kendilerini kolektif engellenme durumunda bulmaktadırlar. Bu engellenme Strodtbeck, Yablonsky, Short ve Haferkamp gibi kuramcılar tarafından burjuva toplumu ve kapitalist toplumsal sistem ile ilişkilendirilmiştir. Altsınıf gençliği burjuva toplumunun ve onun kurumlarının merkezi kurallarını kasıtlı olarak ihlali yoluyla kendi engellenmelerini bastırarak kurtulmaya çalışmaktadır. Belirli gruplarda engellenme durumları savunmasız

kurbanlarda ağır bedensel zarar vermeye kadar uzanan şiddete yol açmaktadır. Özellikle etnik ayrımcılık, işsizlik, fırsat eşitsizliği gibi yapısal koşullar nedeniyle gençlik alt kültürlerinin sergilediği belirli şiddet biçimleri Almanya’da ki dazlaklar ve yabancı düşmanlarının şiddetinde, Almanya’daki genç Türk çetelerinin alt kültüründe, Fransa’daki kuzey Afrikalı göçmen alt kültüründe, holigan şiddetinde, rockçı alt kültüründe, rapçi alt kültüründe görülebilmektedir. Bu örnekler Amerikan gettoları içinde geçerlidir. Amerikan gettolarında şiddet siyahların meşru fırsatlardan yoksunluğu gibi hem toplumsal koşullara hem de bu koşulların yorumlanması ve öğrenilen fikirler gibi dışlayıcı kültürel etkilere verdiği karşılıktır. Bir alt kültürün doğası ve iç dinamikleri kültürel olgular olarak değerlendirilmektedir. Bu yüzden bir alt kültür tıpkı punk alt kültüründe olduğu gibi tarz, dil, davranış gibi paylaşılan simgesel anlamlara eklemlenmiş şeylerden türeyen bir kolektif kimliğe sahiptir. Bu gibi şeyler simgesel anlamlar paylaşırlar (Tierney, 2009: 74).

Etkileşimci teoriler şiddet eylemlerini toplumsal olarak kendini kimliklendirmenin kabul edilemez biçimleri olarak algılar. Bu yaklaşım Sosyolog George Herbert. Mead ve simgesel etkileşim okulundan geliştirilmiştir. Mead’ e göre Kimlikler iletişimsel aktivitelerde gelişir ve bireylerin rol yapmaları daima onun karşısındakinin rol alma beklentilerine göre ayarlıdır (Heitmeyer, 2003: 866).

Bu yaklaşım bir etkileşimde kişinin öz saygısının veya durumsal kimliğinin rolünü vurgulamaktadır. Etkileşimci teoriye göre kimlik motivasyonu şiddet eylemlerinde oldukça önemli bir unsurdur. Özellikle kimliği koruma ve savunma arzusu ön plana çıkarılmıştır. Etkileşimci teorinin dayandığı temel görüş simgesel etkileşimin şiddete yol açan süreçleri tetiklediğidir. Simgesel etkileşim teorisi anlamın kolektif, devredilmiş ve süreçsel niteliğine odaklanmayı sağlamaktadır (Maguire, 2012: 69).

Mead ve Cooley gibi simgesel etkileşimcilere göre fail, kurban ve ortaya çıkan durumlar şeylerin ne anlama geldiğinin inşa edildiği anlayışlar yoluyla yorumlama ve uzlaşma temeline dayanan etkileşim süreçlerinin ürünüdür. Simgesel etkileşimciler,

bireysel toplumsal aktörün toplumsal etkileşim yoluyla kendisinin ve diğerlerinin algısını geliştirdiğine odaklanmışlardır (Tierney, 2006: 140).

Şiddet olaylarında özellikle cinayetlerde etkileşim teorisi perspektifinden en ayrıntılı açıklamalar kriminoloji dersleri veren David F. Luckenbill tarafından yapılmıştır. Luckenbill bir cinayette kurban ve fail etkileşimin yeterince vurgulanmadığını ileri sürmüştür. Luckenbill için bazı araştırmalar kurbanların ölümleriyle sonuçlanacak cinayetlerde şiddetin yükselmesine katkıda bulunduklarını veya bu ölümleri hızlandırabildiklerini göstermiştir. Ona göre öldürmenin nasıl geliştiğini ve nasıl organize edildiğinin anlaşılmasında gözden kaçırılan unsurlar incelenmelidir. Luckenbill'in çalışmaları cinayetle sonuçlanan işlemlerin çözülmesi temeline dayanmaktadır. Luckenbill cinayetin sıklıkla seyircileri, kurbanları ve failleri arasındaki hareketlerin ve hamlelerin ve karşı hareketlerin değiş tokuş dinamiklerindeki ayrıntıları tanımlamaktadır. Kurban, fail ve seyirci aynı zihinsel ve kültürel kodlar tarafından yönlendirildiğinden şiddet fail, kurban ve bazı durumlarda izleyiciler arasındaki dinamik bir değiş tokuşun sonucu olarak görülmektedir. Luckenbill yaptığı incelemede İtibar, yüz ve değiş tokuş kavramlarını da merkeze alarak cinayetleri açıklamaya çalışmıştır. (Fiona, 2005: 115)

Luckenbill cinayetle sonuçlanan 70 vaka üzerine yaptığı değerlendirmelerde tüm cinayetlerin kurban ve fail arasındaki değiş tokuşların doruk noktasında gerçekleştiğini saptamıştır. Fail ve kurbanın kısmen birbirinin eylemleri yoluyla biçimlenmiş eylem hatları geliştirdiklerini ve ezici bir çoğunlukla yüzü ve itibarı kurtarma, koruma ve devam ettirme yönünde davrandıklarını ve karakter gösterişine odaklandıklarını vurgulamaktadır. Bu durum Goffman'ın yüzlerini korumayı veya devam ettirmeyi arayan rakiplerin yüzleşmesi - karşılaşması sırasında yaşanan ve Karakter Yarışması olarak kullandığı terime benzemektedir. Cinayetleri işleyenler şiddetin yüz ve karakter ile ilgili sorunları çözmede kullanışlı bir araç olduğuna inanmaktadırlar. (Luckenbill, 1977: 176-186)

Benzer şekilde Goffman cinayetle sonuçlanan işlemlerin hem kurbanın hem de failin karakter yarışmasının, rekabetinin kızışmasına, en azından karşılıklı meydan

okunmasıyla müşterek katkıda bulunduğunu iddia etmiştir. Fakat her ikisi de yüzlerini koruma girişiminde bulunmaktadır (Fiona, 2005:115). Wilson ve Daly'e göre Amerika'daki cinayetler çoğunlukla yüz, statü, prestij ve itibar tartışmalarından kaynaklanmaktadır (Heitmeyer, 2011: 575).

Fail ve kurban bazen de seyircinin desteğiyle bir etkileşim içinde karşılıklılık temelinde diğerinin hamlesine göre ve onların izleyicisinin konumuna göre karşılık vermektedirler. Luckenbill şiddete yönelik fail, kurban ve seyirci arasındaki etkileşimlerin altı evrede gerçekleşebileceğini ileri sürmüştür. Birinci evre; açılış hamlesi kurban tarafından yapılır ve bu daha sonra fail tarafından kişinin kendi imajı veya toplumsal teması olan yüze yapılan bir saldırı olarak tanımlanır. Kurban bunu bazen doğrudan saldırı olarak yorumlanan sözel ifadelerle, hakaretlerle yapar. Cinayet dosyaları incelendiğinde bu aşamaya yönelik kurban hareketlerinin üç temel türüyle karşılaşılmaktadır. Birinci tür cinayetlerin % 41 ini içermektedir. Kurban failin saldırı olarak yorumladığı doğrudan, sözel ifadeler kullanır. Failin kendisine, ailesine veya arkadaşlarının belirli özelliklerine failin karakterini kötüleyen, küçük düşüren sözel hakaretlerde bulunur. İkinci tür cinayetlerin %34 ünü içermektedir. Kurban failin işbirliğini reddeder veya failin isteğini yerine getirmez. Fail kurbanın eylemini onun yeteneğinin veya hakimiyet hakkının inkarı-reddi olarak yorumlar. Üçüncü tür cinayetlerin yüzde yirmibeşini içermektedir. Failin bizzat saldırı olarak tanımladığı bazı fiziksel veya sözel olmayan jestleri içermektedir. Genellikle bu jestler failin cinsel yeteneğini, flörtünü, kız arkadaşını, ilişki biçimlerini hedef alan bir hakarete yol açar.

İkinci evre, tüm cinayet dosyalarında fail kurbanın önceki hareketini bizzat saldırı olarak yorumlamaktadır. Bazen fail meraklı izleyicilerin açıklamalarından kurbanı yönelik değerlendirmeler yapar. Üçüncü evre; bariz bir hakaret farklı karşılıklara yol açabilir. Fail bu ihlali kurban sarhoş olduğundan, çılgın veya şaka yaptığından maruz görebilirdi. Mekanı terk edebilirdi ve ortamdaki diğer katılımcılarla etkileşim içinde olarak kurban ile daha fazla etkileşim kurmaktan sakınabilir veya yüzü onarmayı amaçlayan karşılık verme, misilleme hareketleri hamlesi ve güçlü karakter gösterisi yoluyla uygunsuzlukların hakkından gelebilirdi. Tüm cinayetlerde yüzü onarmayı amaçlayan misilleme, karşılık verme ve güçlü karakter gösterisi yoluyla

uygunsuzlukların hakkında gelebilme seçeneği kullanılmıştır. Uygunsuzluğa karşılık vermek, fail durumu yeniden düzeltmeyi ve yüzünü yeniden onaylatmayı dener.

Misillemede, karşılık vermede fail öfke ifadesi veya kurbanı aşağılama ifadelerini belirtir. Misillemenin iki temel modeli bulunmaktadır. İlki cinayetlerin % 86 sını içeren failin kurbanı fiziksel veya sözel meydan okumasıdır. Kalan cinayetlerde fail kurbanı öldüren fiziksel misilleme yapar, karşılık verir. Misillemenin en yaygın türü sözel meydan okumadır. Cinayetlerin % 43 ünde önce sözel meydan okumalarda bulunulmuştur. Bu aşama failin yüzünü ve onurunu kurtarma hamlesiyle açılır. Şiddet yüz ve itibar sorunlarını halletmek için uygundur.

Dördüncü evre, failin önceki tehditleri ve meydan okumalarında kurban karşı meydan okumalarda, hamlelerde bulunur. Kurbanlar da kendilerini öldürenler üzerinde ölümcül yaralar haricinde vurma, tekme, itme gibi karşılıklarla fiziksel olarak misillemede bulunurlar. Kurbanın şiddetin kızışmasına katkıda bulunduğu gibi seyircilerde bulunur. Tüm cinayetlerin % 70 i seyirciler önünde işlenmiştir. Bu cinayetlerin % 57 sinde izleyiciler şiddet eylemine karşı faili alkışlayarak, dışarıdan bir müdahale olmasını engelleyerek, ölümcül silah sağlayarak şiddet kullanımını aktif olarak cesaretlendirmişlerdir.

Beşinci evre, cinayetlerin çoğunda fail ve kurban kendisini dövüşmeye-şiddete adanmış görünmektedir. Onlar kaçınılmaz sonun gelişmesine katkıda bulunurlar. Onların yüzü ve büyük itibarları birbirine bağlıdır. Rakipler karakterlerinde zayıflığı göstermekten korkarlar ve buna bağlı olan yüz kaybından. Rekabetin mücadelenin çözümü karşılığın aciliyetini talep eder. Altıncı evre, tanıkların ve izleyicilerin üç rolü vardır. Faile karşı düşmanlık, tarafsızlık ya da destek verme. (Luckenbill, 1977: 179-185)

Kriminolog Hans Toch'a göre de itibar etkileşim süreçlerinde ön plana çıkmaktadır. Kişi diğerleriyle olan kavgasında sert olma ile bir itibar kurmayı deneyebilir. Bu şiddet eylemleri tipik olarak arzulanan itibarı inşa etmek için seyircilerin önünde sahneye konulur. Birey toplumsal kontrol çıkarlarına hizmet edeceğinden daima iyi ya da kötü bir kimlik arzular. Birey kimliğine, itibarına bir

başkası tarafından bir saldırıda bulunulduğunda veya tehdit edildiğinde kendi kimliğini, itibarını savunma yönünde hareket edebilir. Bir hakaret veya küçük düşürme algılandığında karakter yarışması, rekabeti, mücadelesi ortaya çıkabilir. Bir saygısızlık veya değerli kimliklere bir saldırı olarak algılanan hakaretler hedefin yüzünü korumasını motive edecektir. Eğer hedef hakaretler, eylemler meydana geldiğinde kabul ederse, hiçbir şey yapmazsa, etkisiz kalırsa yani karşılık vermezse bu üçüncü şahısları veya failleri bir sonraki saygısızlık için cesaretlendirilecektir. Bu yüzden hedef failin altında kalmamak adına hakaretler kullanarak durumu tersine çevirmek için aşırı derecede motive edilir. Kişi bu yolla hakareti verdiğinde diğer taraf karşılık vermek için yeniden motive olur ve şiddete yol açan gerginlik süreci meydana gelir (Heitmeyer, 2003: 466-467). Görüldüğü gibi etkileşim teorisi karşılıklılık ilkesi temelinde çalışmakta ve onur, itibar, saygı ve kimlik kavramlarını ön plana çıkartmaktadır.

Antropologlar şiddet üzerine yaptıkları çalışmalarda daha çok şiddetin toplumsal ve kültürel bağlamına odaklanmışlar ve şiddetin farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıyabileceğini öne sürmüşlerdir. Antropologların eserlerinde farklı bölgeler, kültürler ve toplumsal durumlar incelendiğinde şiddetin farklı anlamlara sahip olduğu görülmektedir. Göran Aijmer'e göre şiddet ve toplumsal karşılıklı olarak kurucu bir ilişki içerisindedir. Şiddet gündelik toplumsal ilişkilerin özündedir ve gündelik toplumsal ilişkilere bir temeldir, bir enstrüman veya onların yayılma aracıdır. Stanage'ye göre ise sosyo kültürel düzen; şiddet eylemleri ve ifadeleri üzerinden anlaşılabilir. Şiddet, şiddet tehdidi ve tasviri toplumsal uygulamalar düzeninin ve kültürel imgelerin yeniden oluşturulmasına yönelik uyarılara yol açmaktadır. Birçok antropolojik yazı şiddet ve sosyo kültürel düzenin karşılıklı kurucu ilişkisini içermektedir. Durkheimci miras, toplumsalın; doğal şiddetin ilk etki alanı olarak var olduğunu ve bireysel ve ahlak dışı içgüdülerin ideal olarak toplumsallaşma tarafından bertaraf edildiği düşüncesine sahiptir. Ritüelden, Marcel Mauss'un vurguladığı armağan vermeye ve Max Gluckman'ın vurguladığı kan davasına, ikincil toplumsal kurumlar artan tansiyonu rahatlatan ve böylece toplumsal ve yapısal dengeyi koruyan periyodik mekanizmalar olarak hizmet etmenin yanı sıra simgesel ve fiziksel şiddet barındırma kapasitesine de sahiptirler. Sınıf temelli Marksist miras toplum içinde sosyal ve yapısal

gerilimlerin daima şiddet eğilimli olacağına dair bir yaklaşıma sahiptir. Son zamanlardaki antropolojik çalışmalar şiddetin hangi sosyo kültürel yapının bir parçası olduğu yönündedir. Bu çalışmalarda şiddet; onur, itibar ve prestij gibi belirli sosyo kültürel hedeflere ulaşmada bir araç olarak ele alınmıştır. Örneğin İngiliz futbol taraftarlarının katıldığı kavgalar gösterişli bir şekilde sosyo kültürel hedefi ifade eden onurlarını savunmak içindir. Taraftarların şiddeti itibar, prestij gibi toplumsal kariyeri ve toplumsal alanı tanımlamaktadır. Antropolojik çalışmalarda şiddete ilişkin benzer sonuçlara Kuzey İrlanda'da, İngiliz polisinin çalışmalarında ve Yeni Guyana'da da rastlanmaktadır (Rapport, 2003: 381-382) .

Günümüzde antropoloji içinde şiddete yönelik üç temel yaklaşım ayırt edilebilmektedir. Bu yaklaşımlar; işlevsel yaklaşım, bilişsel yaklaşım ve deneysel yaklaşım olarak teorize edilmektedir. İşlevsel yaklaşım çatışmanın ölçülebilir maddi ve politik nedenleri üzerine özellikle düşmanlığa dışarıdan bakışa odaklanmıştır. İşlevsel perspektif zaman, mekan ve toplumdaki şiddet olaylarının sınırlarını ve kültürel belirliliğini aşan parametreleri araştırır. Bu yaklaşım şiddet ile maddi koşullara sosyal uyumunun genel kavramları, rasyonellik ve insan doğasının genel özellikleri ile bağlantı kurmaktadır. İşlevsel yaklaşım materyalist yaklaşımları içermekte olup şiddet eylemlerini belirli tarihsel koşulları etkileyen nedenler olarak yapısal koşulları kıyaslayarak açıklamayı amaçlamaktadır (Schmidt, 2003: 1-18).

Marksist (materyalist) yaklaşımlar şiddeti ekolojik teoriler ve sosyokültürel gelişmelere yönelik çatışmacı yaklaşımlar çerçevesinde maddi koşulların geliştirilmesi veya devam ettirilmesi çabası olarak görmektedir (Ferguson, 2001: 99). Bu yaklaşım şiddeti maddi kaynaklar üzerinde yaşanan rekabetin sonucu olarak değerlendirmektedir ve şiddet toplumsal veya maddi kaynaklar üzerinde rekabetin yol açtığı karşılıklı meydan okumalardan kaynaklanmaktadır.

Bilişsel yaklaşım antropolojide şiddeti açıklamak için kullanılan en yaygın eğilimi işaret eder. Bilişsel yaklaşım ve aynı zamanda ve mekanda sınırlandırılmış bir kolektivite yoluyla dünyanın toplumsal inşasından ve onun parametrelerinden kaynaklanmaktadır. Belirli bir toplumda şiddetin kültürel inşasına içeriden bakışa

odaklanan bu görüş şiddetin kültürel değerlerin temsili olduğunu ve kültürel olarak inşa edildiğini tanımlamaktadır. Bu nedenle şiddet kültürel anlamına ve temsil biçimine bağlı olarak görülür. Buna göre şiddet için tarihsel bağlamın sosyokültürel özgüllüğü dikkate alınmalıdır (Schmidt, 2003: 1-18).

Casson'a göre ise bilişsel antropolojinin başlıca amacı, çeşitli kültürlerden insanların dünyasını onların kendi terimleri ile tasvir etmek ve anlamaktır. Çünkü bilişsel antropoloji, her kültürün maddi yaşamı, olayları ve düşünceleri kendine özgü belirli kıstaslara göre düzenlediğini varsayar. Bu yaklaşıma göre kültür, toplumun üyelerinin zihinlerindeki idealleşmiş bilişsel sistemdir, yani bilgi, inanç ve değerler sistemidir (Özbudun, Şafak, Altuntek, 2007: 240).

Kültür bilgi, inanç ve değerler sistemi olarak göz önüne alındığında Avrupa kültür çevresinde dahi farklı halkların şiddeti farklı anlamlandırıp yorumladıkları, birilerinin “şiddet” olarak gördüğü eylemlerin diğerlerince şiddet olarak değerlendirilmediği görülmektedir. Bunun en somut örneği İspanyol boğa güreşlerinde görülmektedir. Bugün için boğa güreşleri İngilizler tarafından hayvan haklarına yönelik kanlı bir ihlâl olarak değerlendirilirken İspanyollar için maçoluk gösterisiyle ilişkili onurun dışavurumu, estetik bir erillik gösterisi olarak görülmektedir. Benzer bir örnek Türkiye’den de verilebilir. Türkiye taşrasında bir erkeğin karısını ya da bir kadının çocuğunu dövmesinin bir terbiye yöntemi, bir otorite gösterisi, bir hâkimiyet aracı değil de, bir şiddet edimi olduğunu kabul ettirmek oldukça zor görülmektedir (Özbudun, 2009; 28-29).

Bu noktada John Corbin’in değerlendirmesi oldukça önemli görünmektedir. Corbin her kültürün kendi anlamlarını oluşturduğunu ve yaşattığını, her bir kültürün kendi şiddetini uyguladığını ve her birinin kendi terimleriyle incelenmesi gerektiğini dile getirmiştir (Riches, 1989: 66).

Jonathan Spencer’de, tıpkı David Riches gibi, Corbin’in değerlendirmesine paralel bir şekilde şiddetin çoğunlukla kültürel olarak yapılandırıldığını ve daima kültürel olarak yorumlandığını belirterek, şiddetin en üst seviyede bireyselden ziyade kolektif, anti soysaldan ziyade sosyal olduğunu vurgulamıştır. Bu görüşler

antropolojinin uzun süredir şiddetin kültürün bir parçası olarak kurallara uyduğunu ve hatta belirli toplumsal fonksiyonları yerine getirdiğini göstermesi fikri ile paralellik göstermektedir (Spencer, 2002: 389).

Deneysel yaklaşım ise şiddeti zorunlu olarak gruplar arası çatışma durumu ile sınırlandırmamakta, fakat bireysel öznellik ile ilgili bir şey olarak, gerçek bir savaş durumunun bulunmamasında bile, insanların gündelik yaşamındaki yapılar ile ilgili bir olgu olarak ele almaktadır. Deneysel perspektif saf parçalanmış öznenin lehine kültürün genelliğini ihmal etme eğilimindedir. Deneysel Yaklaşım şiddetin öznellik vasıflarına odaklanmaktadır. Bu bakış açısına göre şiddet yalnızca bireysel deneyimler yoluyla yansıtılmakta ve gündelik hayatta yalnızca kavranabilen şey olarak görülmektedir. Şiddet burada yüksek oranda bireysel öznelliğe bağlıdır ve şiddetin anlamı temelde bireylerin şiddet durumu algısı yoluyla ortaya çıkartılır. Bu yaklaşım postmodernist etnografya tipine katkıda bulunur ve bireyin şiddet deneyimlerinin parçalanmış dünyasını açıklamayı amaçlar (Schmidt, 2003: 1-17). Özellikle işlevsel ve bilişsel yaklaşım üzerinden, ilkel toplum ve Türkiye'nin bulunduğu coğrafya bağlamında Akdeniz onur kültürü üzerine yapılan değerlendirmeler oldukça önem taşımaktadır. 1930'larda ve 1940'larda antropologlar ilkel toplum ve şiddet üzerine özellikle Afrika kabileleri gibi eşitlikçi toplumlarla ilgili çalışmalara başlamışlardır. Evans Pritchard'ın Nuer'lerle ilgili çalışması akrabalar arasında cinayetin göreceli olarak daha sık görüldüğünü ve kan davasının asla sonuçlanmadığını göstermiştir. Buna benzer diğer antropolojik çalışmalarda Brezilya Venezüella sınırındaki Yanomamö insanları önemli bir yer tutmaktadır. Marks ve Engels'in yazılarından etkilenen kültürel materyalist Marvin Harris, Yanomamö insanları arasında şiddetin nüfus artışından ve ekolojik durumun baskılarından kaynaklandığını iddia etmektedir. Napoleon Chagnon ise Harris'in tam tersine şiddetin nedeni olarak nüfus artışını görmemekte ve şiddetin ekolojik kaynaklar üzerindeki rekabetten meydana geldiğini kabul etmemektedir. Ona göre Yanomamöler'de şiddet Harris'in iddia ettiği gibi nüfus yoğunluğu, toprak ya da protein kaynaklarının kıtlığından kaynaklanmamaktadır. Chagnon şiddetin daha çok kadın kıtlığından kaynaklandığını ileri sürmektedir (Harris, 1994: 75-76) .

Chagnon sonrasında görüşlerini değiştirmiş, şiddeti yeni Darwincilik perspektifinden değerlendirerek üreme ile ilişkilendirmiştir. Marvin Harris'i eleştiren bir başka isimde Pierre Clastres olmuştur. Clastres, Harris'i Marksist ekonomik söylem ve tarih anlayışı üzerinden eleştirmiştir. Clastres'e göre Marksist ekonomik söylem ilkel savaşı üretici güçlerin zayıflığıyla açıklamaktadır. Eldeki malzemenin kıtlığı ve bunlara ulaşmak isteyenler arasındaki rekabet savaşa neden olmaktadır. Clastres ilkel şiddeti ilkel toplumun sefalet içerisinde olmasından kaynaklandığını öne süren Marksist ekonomist yaklaşımı, Sahlins'in ilkel toplumların bolluk toplumu olduğuna yönelik düşüncesi üzerinden eleştirmektedir. Clastres, Harris'in ilkel toplumda şiddetin nedenini protein azlığı ve bu nedenle yeni av alanları fethetme gerekliliğine indirgemesini modası geçmiş bir sav olarak değerlendirmektedir (Clastres, 1992: 180-182-183). Buna karşın Clastres ilkel toplumda şiddetin nedenini iktidarın yani devletin ortaya çıkışını engellemek olduğunu ileri sürmektedir (Clastres, 1991: 170).

İlkel toplumda şiddet bilişsel perspektiften değerlendirildiğinde; bir büyü düzeni olan ve karşılıklı yükümlülüğe dayanan potlaç, armağan kültürü ön plana çıkmaktadır. Franz Boas, Bronislaw Malinowski ve sonrasında Fransız antropolojisinin kurucusu olan Marcel Mauss tarafından armağan adlı çalışmayla gündeme getirilen potlaç; rekabet, çatışma ve yok etme temalarını barındırmaktadır. İlkel toplumda şiddet intikam gibi karşılıklı yükümlülük temelinde, meydan okumalar üzerinden itibar, prestij ve onur rekabeti ile kendisini göstermektedir. İmha, karşılıklı değişim ve seramonik şiddeti içeren bir armağan verme sistemi olan potlaç büyük bir statü rekabeti olarak savaşçıları rakiplerini alt etmeye ve onur biriktirmeye kanalize etmiştir (Liebersohn, 2011: 97).

Bruce Albert ve Jacques Lizot Yanomami'lerde şiddeti büyücülük ve intikam ile ilişkilendirmiş, Levi- Strauss'un fikirlerini izleyen Lizot ise intikam almanın, yalnızca tıpkı takas gibi karşılıklılık ilkesi tarafından yönetilen değiş tokuşun birkaç biçiminden birisi olduğunu iddia etmiştir (Ferguson, 2001: 105). Elisabeth Copet Rouger'da Mkako topluluğu içinde şiddeti kültürel perspektiften incelemiş, haset ve kıskançlığı içeren büyücülük olgusunu görünmez şiddet başlığı altında değerlendirmiştir (Riches, 1989: 82).

David Graeber' de ilkel toplumda korkunç bir iç gerilimden, simgesel şiddetin yani görünmez şiddetin aşırı biçimlerinden söz etmektedir (Graeber, 2004: 25). Bourdieu'nun simgesel şiddet kavramı içinde armağanın görünmez ve kibar şiddeti de yer almaktadır. İlkel toplumlar göz önüne alındığında armağan bir simgesel şiddet biçimi olarak iç gerilimlere neden olmaktadır. Ancak armağan yalnızca simgesel şiddet biçimi olarak görülmez, aynı zamanda fiziksel şiddet olarak ta görülmektedir. Güney Amerika yerlilerinden olan Yukpalar'da yumruğun kendisi de bir armağan olarak kabul edilmektedir (Bettina, 2003: 63).

Akdeniz kültürü üzerine yapılan antropolojik çalışmalarda da tıpkı armağan kültüründe olduğu gibi onur, itibar ve utanç en önemli kavramlar olarak dikkat çekmektedir. Akdeniz kültüründe fiziksel cesaret ile birlikte meydan okuma, rekabet ve karşılıklı yükümlülük ön planda bulunmaktadır. Spierenburg'a göre erkek onuru fiziksel cesarete, mertliğe ve şiddet eğilimine dayanmaktadır. İster sözlü olsun isterse fiziksel her hakaret erkeğin onuruna zarar vermiş olarak kabul edilmektedir. Bu durumu düzeltmenin tek yolu karşı saldırıda bulunmaktan, yani aldığını fazlası ile iade etmekten, veren el olmaktan geçmektedir (Spierenburg, 2010: 19). Onur temelli toplumlarda onur toplumsal olarak bağışlanmakta ve onurun kaybı utanç verici olarak görülmektedir. Bu nedenle onur korunmak zorundadır. Akdeniz kültüründe onuru kanıtlamanın ve şüpheden kurtarmanın nihai yolu ise karşılığını fiziksel şiddette bulmaktadır.

John Davis ve Jane Schneider işlevselci perspektiften Akdeniz kültürü üzerine yaptıkları çalışmalarda onur ve utancın materyalist açıklamalarını geliştirmişlerdir. Davis'e göre onur ve utancın cinsel bileşeni ikinci plandadır. Ekonomik rekabet, zenginlik ve ait olunan sınıf onurun derecesini ve kapsamını belirlemektedir. Onur; zenginliğin dağıtımını açıklayan sosyal bir deyimdir. Schneider ise Akdeniz bölgesine atfedilen ekolojik güçlerin onur ve utanç etkileşimi ile birlikte düşünülmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Çevresel gereklilikler kırsal ve tarımsal ekonomiler içerisinde kıt ekonomik kaynaklar üzerindeki rekabeti zorlamıştır. Ekonomik rekabet onur ve utancın Akdenizli kodlarının tohum yatağıdır (Cohen, 2010: 65).

Buna karşın bilişsel perspektif üzerinden Akdeniz kültürünü değerlendiren Pitt Rivers, Campbell, Peristiany gibi birçok antropolog Akdeniz'de toplumsal statünün ekonomik zenginlikten ziyade bir erkeğin onuru veya onun kadınının onuru ile bağlantılı olduğunu savunmuşlardır. Pitt Rivers Akdeniz'de onurun temelde cinsel davranış meselesi olduğunu vurgulayarak Endülüs'de zenginlik, eğitim, politik güç ve iş vb. eşitsizliklerinin onur eşitsizliklerinden daha az önemli olduğunu iddia etmiştir.

Rivers bir adam varlıklıysa fakat onun kızı ve karısının davranışları çok zayıfsa onun statüsü kızının bekaretini koruduğu, dindar, saygın, sadakatli, evinden ayrılmayan, dedikodusu yapılmamış bir karısı olan yoksula göre daha düşük statüde olduğunu ifade etmiştir (Delamont, 1995: 140-141). Herzfeld ve Gilmore gibi antropologlar ise onuru toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirmişler ve cinselliğin toplumsal gücün bir biçimi olduğunu ileri sürmüşlerdir. Gilmore kadın cinselliğinin erkeklik itibarı için kavgacı ve arabulucu bir toplumsal indeks olduğunu vurgulamıştır (Gilbert, Andrews, 1998: 248).

Antropolojik açıdan şiddetin tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak yapılandırıldığından yola çıkarak onur, itibar, prestij gibi kültürel, toplumsal ve maddi kaynaklar üzerinde rekabetin yol açtığı karşılıklı meydan okumadan kaynaklandığını ileri sürmek mümkündür. Şiddet kabiliyeti Nisbet, Cohen ve Chagnon'un çalışmalarında görüleceği gibi statü ve güç kazanmak ve korumak için gereken itibarın zorunlu bileşeni olabilir (Heitmeyer, 2003: 583)

Şiddet maddi kazancın kısa vadeli faydalarını, toplumsal tanınmayı ve birde maddi teşvik alanının dışında ki intikam, misilleme, karşılık verme gibi kültürel olarak tanımlanmış amaçlara ulaşmayı sağlamaktadır. Bu amaçlar rekabetçi toplumsal ilişkiler tarafından karakterize edilen toplumsal gerçekliğe kültürel uyumun ifadesi olarak görülmektedir. Şiddet bir prestij ve üstünlük arayışıdır. Tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış itibar, onur, prestij vb. gibi iddiaları desteklemenin bir yoludur (Bettina, 2003: 7-15-137). Şiddeti tetikleyen utanç, küçük düşme, rezil olma ve aşağılanma duyguları ile ilişkili bir biçimde kültürel olarak kurgulanan İtibar, prestij statü ve onur kavramları tezin ikinci aşaması olan sinema ve şiddet bölümü için önemli bir yer tutmaktadır.

2.BÖLÜM

SİNEMA VE ŞİDDET

2.1 Sinema ve Şiddet İlişkisi

Sinema ve şiddet ilişkisinin önemi birçok yazar ve akademisyen tarafından vurgulanmıştır. Şiddet sinema için vazgeçilmez bir olgu olarak görülmektedir. Drama profesörü Thomas R. Atkins şiddet temsillerinin başlangıcından bu yana sinemanın temel saplantılarından birisi olduğunu ifade etmektedir. Steinbeis Üniversitesi öğretim üyesi ve yazar David Slocum ise 1890 lardan beri şiddetin sinemada tartışılan bir konu olduğunu ifade etmektedir. (Slocum, 2001: 5-11). Sinema Profesörü Stephen Prince'de şiddetin sinemanın tarihine ve işleyişine gömülü olduğunu ve şiddetin bir filmin cazibesi için önemli bir unsur olduğunu ifade etmektedir. (Prince, 2000: 2). Film eleştirmeni William Pechter şiddetin Amerikan sinemasında başlıca beslenme biçimi olduğunu ileri sürmektedir. (Grønstad, 2008: 25) Sinema eleştirmeni Michel Mourlet'e göre ise sinema şiddete en çok uyum sağlayan sanattır (Mourlet, 1991: 233)

Şiddet sinema tarihindeki ilk filmlerden itibaren merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Sinema bölümü öğretim üyesi James Kendrick'e göre Şiddet Thomas Alva Edison ve William Kennedy Laurie Dickson'un 1890 yılında ilk film kamerası olan Kinetograf'ın icadından bu yana sinemanın temel bileşeni olmuştur (Kendrick, 2009: 25). Sinema tarihinde şiddetin ilk önemli örneği Yönetmenliğini Alfred Clark'ın yapımcılığını Thomas Edison'un yaptığı, Edison şirketinin 1895 yılı yapımı İskoç Kraliçesi Mary'nin İdamı adlı 18 saniyelik film olarak görülebilir. Filmde gösterilen şiddet o dönemin koşulları göz önüne alındığında oldukça çarpıcıdır. İskoç Kraliçesi Mary'nin kafasının baltayla kesilmesi kan gösterilmemesine rağmen gerçekçi bir biçimde filme alınmıştır. Aynı idam sahnesi 2005 yılında çekilen ve başrollerinde Jeremy İrons ve Helen Mirren'in Paylaştıkları 1. Elizabeth adlı yapımda da gösterilmektedir. Gelişen teknoloji ve anlatım olanakları bir yana bırakılırsa her iki idam sahnesi de kan göstermemenin dışında benzer ve etkileyicidir.

Sinema Profesörü Thomas Schatz, yönetmenliğini Edwin S. Porter'ın yaptığı ve o yaz gişe rekorları kıran 1903 yılı yapımı Büyük Tren Soygunundan beri Hollywood

filmlerinin esasen şiddet hakkında olduğunu ifade etmektedir. Schatz'a göre gerçekte şiddet sessiz sinemadan bu yana Hollywood sinemasının dikkat çeken ve tanımlayıcı bir özelliğidir. Film içeriğinin düzenlenmesi ve özellikle film şiddeti Amerikan Film Endüstrisinin tarihi boyunca çok önemli bir faktör olmuştur (Schneider, 2004: 1-2) Bu bağlamda Sinema tarihi göz önüne alındığında George Melies'in 1902 yılı yapımı olan Aya Seyahat adlı filminden Edwin Porter'in 1903 yılı yapımı Büyük Tren Soygununa, Klasik Anlatı Sinemasının somutlaştığı D.W. Griffith'in 1915 yılı yapımı Bir Ulusun Doğuşu ve 1916 yılı yapımı olan Hoşgörüsüzlük filminden, Alman Dışavurumcu Sinemasının ilk örneği olan Robert Wiene'nin yönettiği 1919 yılı yapımı Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ne, Charlie Chaplin'in 1921 yılı yapımı The Kid – Yumurcak filminden Sergey M. Eisenstein'in yönettiği ilk uzun metraj filmi olan 1924 yılı yapımı Grev ve 1925 yılı yapımı Potemkin Zırhlısı adlı filme, birçok öncü filmde şiddet ile karşılaşılmaktadır.

Benzer durum Türk Sinema tarihi içinde geçerlidir. 1914 yılında Fuat Uzkınay'ın filme çektiği fakat günümüzde bir kopyası bulunmayan Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışından, yönetmenliğini Sedat Simavi'nin yaptığı fakat yine bir kopyası bulunmayan 1917 yılı yapımı Pençe adlı filme, Ahmet Fehim'in yönettiği 1919 yılı yapımı Binnaz adlı filminden 1921 yılında çekilen ve yönetmenliğini Şadi F. Karagözoğlu'nun yönettiği Bican Efendi Vekilharç adlı filme, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği 1922 yılı yapımı İstanbul'da Bir Facia i Aşk, 1923 yılı yapımı Ateşten Gömlek, 1932 yılı yapımı Bir Millet Uyanıyor ve 1934 yılı yapımı Aysel Bataklı Damın Kızı adlı filminden günümüze Türk Sinemasında şiddet önemli bir yer tutmaktadır.

Sinema ve şiddet ilişkisi zihniyet ve kültürle doğrudan bağlantılı ve birbiriyle iç içe olan iki eksen üzerinde ilerlemektedir. Birinci eksen duygu, karakterler ve öykü olarak gördüğü içeriği, ikinci eksen ise anlatı yapısı ve şiddet estetiği olarak görülen biçimi ifade etmektedir. Robert Kolker'inde ifade ettiği gibi kültür ve dolayısıyla zihniyet içinde yaşanan toplumla, ülkeyle, toplumsal ve ekonomik sınıfımızla, eğlencelerimizle, politikamızla ve ekonomimizle temas halindeki bizlerin, biçim ve içeriğidir (Kolker, 2011: 13-120). Bu bağlamda kültür ve zihniyet filmi yapanlar olarak senaristin ve yönetmenin biçim ve içeriğidir.

Birinci ekseninde Sinemada şiddet kültürel ve zihinsel olarak yapılandırılan ve anlamlandırılan bir olgudur. Her şeyden önce sinemadaki şiddet insanlar tarafından tasarlanmakta ve insanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Senarist ve yönetmen doğal afetler de dahil olmak üzere her türlü şiddet temsilini tasarlamaktadır. Doğal afetler dışında tasarlanan şiddet yine yönetmenin direktifleriyle oyuncular tarafından canlandırılan karakterler aracılığıyla uygulanır. Karakterler üzerinden verilen şiddet duygu, düşünce ve davranış eşliğinde, sözel veya fiziksel olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla senaristin ve yönetmenin zihinsel ve kültürel yapısı karakterler aracılığıyla şiddeti yapılandırır ve anlamlandırır. Sonuçta Witcombe'nin de vurguladığı gibi Sinemadaki şiddet sadece toplumdaki şiddetin bir yansımasıdır (Kendrick, 2009: 26). Bu ekseninde şiddetin toplumda ve sinemada zihniyet ve kültür tarafından anlamlandırıldığı ve yapılandırıldığı, sinemanın da şiddeti yapılandıran ve anlamlandıran zihniyet ve kültürün ilercisi olduğı göz önüne alındığında, kültür ve zihniyetin tıpkı gerçek yaşamda olduğı gibi sinemada da karakterlerin uyguladığı şiddet ve şiddeti tetikleyen duygular, davranışlar, söylemler, düşünceler ve psikoloji üzerindeki belirleyici etkisi önem kazanmaktadır.

İkinci ekseninde şiddet klasik anlatı sinemasının anlatı yapısı-biçimi ile doğrudan bağlantılı biçimsel ve estetik bir olgu olarak dikkat çekmektedir. Şiddet klasik anlatı sinemasının olay örgüsü yapısının ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Şiddet kurulu düzen, fakat özellikle düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Mutlu Parkan'ın sinemanın estetik sorunları içindeki odak noktasını oluşturduğunu ifade ettiğı ve bir şekilde kültür ve zihniyetle bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis kavramları içinde şiddet önemli bir dramatik araçtır (Parkan, 2004: 14-36).

Bu nedenle 1990' lardan günümüze Türk sinemasında şiddeti daha iyi anlayabilmek için Kültür ve zihniyet üzerinden film şiddetini ayrıntılı olarak incelemek gerekmektedir. Türk Sinemasına yeni bir soluk getiren ve Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve yönettiğı 1996 yılı yapımı Eşkya adlı filmdeki Baran karakteri neden Berfo'ya ve Cumali'yi öldüren mafya üyelerine şiddet uygular? Aynı filmde

Cumali sevdiği kız olan Emel'i ve Sedat'ı neden öldürür? Yine 1990 ların en önemli filmlerinden birisi olan Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1997 yılı yapımı Masumiyet adlı filmde Bekir neden kendisine şiddet uygular ve intihar eder? Yusuf'un eniştesi karısına neden hakaret eder, döver? Yine şiddet bağlamında 2000 li yılların en önemli filmlerinden birisi olan, Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı ve senaryo yazarlarından birisi olduğu 2007 yılı yapımı Barda adlı filmde Selim ve arkadaşları Nail, Nil ve arkadaşlarına neden şiddet uygularlar ve bu şiddet nasıl gerçekleşir? Örnekler çoğaltılabilir ancak bu sorulara tutarlı yanıtlar verilebilmesi için şiddetin kültürel-zihinsel arka planının incelenmesi gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde tezin birinci bölümünde de vurguladığım Antropolojide şiddete açıklamaya yönelik en yaygın yaklaşım olan bilişsel yaklaşım üzerinden gidilecektir. Bilişsel yaklaşıma göre şiddet söylem ve uygulama düzeyinde kültürel olarak inşa edilmiş, kültürel değerlerin bir temsili olarak tanımlanır. Bu yüzden şiddet kültürel anlamı ve temsil biçimine bağlı olarak görülmektedir. Antropoloji Profesörü Jon Abbink'in de ifade ettiği gibi şiddet bir prestij, saygınlık, itibar ve üstünlük yoludur. Kültürel olarak onaylanmış itibar, onur, prestij, saygınlık vb. gibi iddiaları desteklemenin bir yoludur. Bu bakış açısıyla kültür ve zihniyetle bağlantılı olarak şiddete yönelik daha önce vurguladığım bazı tanımların hatırlatılmasında fayda bulunmaktadır. Bu nedenle David Parkin, Willem Schinkel, Norman Denzin ve Yves Michaud'un şiddet tanımları ön plana çıkmaktadır. Parkin'e göre şiddet birisinin itibarını zedelemektir. Schinkel'e göre ise şiddet ontolojik olarak varlığın azaltılması, küçültülmesi, eksiltilmesidir. Denzin'e göre şiddet, kaybedilmiş bir şeyi geri kazanmak için duygusal ve fiziksel güç kullanılarak gösterilen çaba olarak görülmektedir. En kapsayıcı tanım Michaud'un şiddet tanımıdır. Bu tanıma göre bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin, bir veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel (ahlaki/moral/manevi) bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davrandığında, bu davranış şiddet olarak değerlendirilmektedir.

2.2 Sinemada Şiddetin Zihinsel-Kültürel Arka Planı

Sinemada şiddetin içeriği ve biçimi kültür ve zihniyet tarafından belirlenmektedir. Şiddetin zihniyet ve kültür tarafından anlamlandırıldığı ve yapılandırıldığı, Sinemanın da şiddeti yapılandıran ve anlamlandıran zihniyet ve kültürün ileticisi-ürünü olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle önce Sinemanın ve şiddeti tasarlayanlar, beyaz perdeye aktaranlar olarak sinemayı yapanların kültür ve zihniyet ile olan ilişkisini vurgulamak, sonrasında şiddetin belirleyicisi ve rehberi olan zihniyet ve kültüre dair açıklamalarda bulunmak, zihniyet ve kültürün Sinemada karakterlerin şiddet içeren davranışları, düşünceleri, duyguları ve psikolojileri üzerindeki etkisini vurgulamak ve daha sonra da hangi kültürün ve zihniyetin 1990' lardan sonra Türk Sinemasında karakterlerin şiddet eylemlerinin kültürel-zihinsel arka planını oluşturduğunu sorgulamak gerekmektedir.

2.2.1 Sinema, Zihniyet ve Kültür İlişkisi

Sinemanın kendisi de tıpkı şiddet gibi kültürle ve zihniyetle doğrudan bağlantılıdır. Mike Wayne sinemanın kültürün, dolayısıyla Mucchielli'nin içselleştirilmiş kültürü ifade eden zihniyetin bir parçası olduğunu ve en büyük katkısının kültür alanında olabileceğini ifade etmektedir (Wayne, 2011: 34). Robert Kolker'de bir sanat olarak Sinemanın kültürün bir parçası olduğunu belirtmektedir (Kolker, 2011: 13). Michael Ryan ve Douglas Kellner'de Sinemanın kültür ile olan ilişkisini vurgulayarak sinemanın bir kültürel temsil olduğunu söylemektedir. Ryan ve Kellner'e göre Filmler, toplumsal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine temel hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası olmaktadır. (Ryan, Kellner, 2010: 38) Benzer şekilde Ünsal Oskay'da Popüler sinemanın dış gerçekliklerini değiştirmek için gerekli toplumsal, ekonomik ve siyasal olanaklardan mahrum geniş toplumsal kesimler için var olan toplumsal yaşamın haklılaştırılması adına oluşturulmuş bulunan ataerkil, feodal vb. hegemonik kültürün

paylaştıkları ortak kültür alanını biçimlendirmeye yaradığını ifade etmektedir (Oskay, 2006: 361).

Film felsefesi ile ilgilenen Profesör Noel Carroll filmlerin kültürel bir buluş olduğunu ileri sürmektedir (Shaul, 2008: 16). Standford Felsefe Ansiklopedisinin Film Felsefesi başlığında sinemanın popüler bir kültürel biçim olduğu yer almaktadır (<https://plato.stanford.edu/entries/film/>). Andrew Tudor' a göre ise Sinema toplumsal anlamların, değerlerin, yapıların geniş yelpazesine aracılık eden popüler bir kültürel kurumdur (Slocum, 2000: 651). Bundan dolayı Gianetti'nin de belirttiği gibi Filmler kültürel değerlerle ilgilidir (Gianetti, 2008: 467). Bu nedenle Türk Sinemasında olduğu gibi Hollywood' da içerisinden geldiği toplumsal ve kültürel iklimle uyum sağlamaktadır (Schneider, 2004: 1). Sinemada şiddetin kültürel-zihinsel arka planını daha iyi açıklayabilmek için sinemayı yapanların, şiddet temsillerini tasarlayanların da kültür- zihniyet ile olan ilişkisini değerlendirmek gerekmektedir. Sinema yönetmen, senarist, oyuncu vb. onu oluşturan insani unsurlardan ve bu insani unsurların içinde beslendikleri toplumsal, kültürel ve zihinsel yapıdan dolayı kültür ve zihniyetin izlerini taşır ve aktarır. Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır. Bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğrulmaktan kaçması hemen hemen imkansızdır. Zihniyet sinemada şiddet tasvirlerini tasarlayan senaristin, yönetmenin içinde yaşadığı dünyayı biçimlendirme, ona bir anlam vermesini sağlayan bir kalıptır. Bütün duygular, çalışmalar, ürünler ortaya çıkmadan önce zihniyet mekanizmasından geçirilerek tasarlanmakta, biçimlendirilmektedir (Adanır, 2003: 30-183).

Özellikle kendi senaryosunu yazan Yavuz Turgul, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Onur Ünlü ve ortaklaşa yazsalar da Semih Kaplanoğlu, Serdar Akar, Nuri Bilge Ceylan vb. yönetmenlerde bu izler daha da belirgindir.

Adanır'a göre senarist ve yönetmenlerin toplumdan etkilenmemeleri mümkün görülmemektedir ve bir yönetmenin stili bir anlamda filmsel malzeme ve filmi üreten elemanları bir araya getirme biçimi olarak tanımlanabilir. Bu stil bir ideolojiyi, bir zihniyeti, bir ahlakı ve bir dünya ya bakış açısını gerekli kılmaktadır. Bir film bütün bu çabaların bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. (Adanır, 2006: 15-32)

Ryan ve Kellner'e göre kişinin, bir senaristin veya yönetmenin varoluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca biçimlenir ve yaşamı, o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla anlaşılabilir. Filmler senarist ve yönetmen aracılığıyla toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde sunarlar (Ryan, Kellner, 2010: 35).

Hollywood filmindeki şiddetin hacmi Amerikan yaşamındaki yaralama ve şiddeti içermektedir (Browne, vd, 2002: 352). Sinemadaki şiddet yalnızca toplumdaki şiddetin bir yansıması olduğundan Sinemadaki şiddet temsilleri doğrudan tarihsel, toplumsal, kültürel ve zihinsel bağlamla ilişkilidir. Adanır'ın da ifade ettiği gibi Film bir senarist ve yönetmen aracılığıyla içinde yaşadıkları bir topluma ilişkin zihniyet-kültürü yansıtan düşünce, davranış, söz ve tavır üstüne inşa edilir. Dolayısıyla bir filmdeki şiddet tasvirleri zihinsel, kültürel yapıdan ve toplumsal koşullardan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle Oğuz Adanır'a göre Sinema zihniyetin ve kültürün yansıtıcısı olarak görev yapmaktadır (Adanır, 2015: 67-69). 1990' lardan günümüze Türk sinemasında iz bırakan ve şiddet temsilleri ile dikkat çeken pek çok film senaristleri ve yönetmenleri ile birlikte izleyiciyi de kuşatan zihniyet ve kültürün yansıtıcısı olarak dikkat çekmektedir. Türk sinemasına yeni bir ivme kazandıran ve Yavuz Turgul'un senaryosunu yazıp yönettiği 1996 yılı yapımı Eşkiya filminden, Nuri Bilge Ceylan'ın senaryo yazarlarından birisi olduğu ve yönettiği 2011 yılı yapımı Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filme, Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1997 yılı yapımı Masumiyet adlı filmde Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun adlı filme, Derviş Zaim'in senaryosunu yazdığı ve yönettiği 2001 yılı yapımı Filler ve Çimen adlı filmde Serdar Akar'ın senaryo yazarlarından birisi olduğu ve yönettiği 2007 yılı yapımı Barda adlı filme, Alper Mestçi'nin senaryosunu yazdığı ve yönettiği 2014 yılı yapımı korku türündeki Siccin adlı filminden Togan Gökbakar'ın yönettiği ve tüm zamanların gişe rekorunu kıran kırıncı komedi türündeki 2017 yılı yapımı Recep İvedik 5 adlı filmine Sinemada şiddet bir topluma ilişkin zihniyet-kültürü yansıtan düşünce, davranış, söz ve tavır üstüne inşa edilmiştir.

Sinemada şiddetin zihniyet ve kültür tarafından yapılandırıldığı ve anlamlandırıldığı ve yine sinemada şiddetin zihniyet ve kültürün yansıtıcısı olarak görev yaptığı düşünüldüğünde aynı toplum içinde sinemayı yapanlar ile filmi izlemeye gelen seyirciler şiddeti aynı zihinsel ve kültürel yapı üzerinden değerlendirirler. Film izleyici için senarist ve yönetmen üzerinden deneyim potansiyeli sağlamaktadır. Sinema kültür ve zihniyetin rehberlik ettiği, biçimlendirdiği ve anlamlandırdığı insan deneyimini gerçekleştirir, genişletir ve yaratır. Bütün bu deneyimler psikolojik olduğu kadar toplumsal ve kültürel bileşenler içermektedir. İzleyicinin Filmdeki Şiddete dair deneyimleri onun kültür ve zihniyet tarafından şekillendirilen hayata bakışının, yaşam felsefesinin ve davranış tutumlarının sorgulaması içinde belirgin eğilimleri, istekleri ve arzuları ile ilişkili olmak zorundadır. (Wuss, 2009: 1-15). Şiddetin sinematik tasvirleri basitçe bir eğlence aracı olarak görülmemelidir. Bir filmdeki şiddet temsilleri doğal olarak filmlerin üretimi ve alımlanmasının belirli toplumsal ve kültürel koşulları ile bağlantılıdır (Carter, Weaver, 2003: 69). Sinemadaki şiddet tasvirleri toplumsal ve kültürel değerlerle ilişkilidir. Asbjørn Grønstad Sinemada Şiddeti kültürün ve öznenin çatışan ilişkilerinin bir temsili olarak görmektedir (Grønstad, 2008: 20).

Sinemada şiddet güç kullanımını haklı gösteren, toplumsal düzenin parametrelerini aydınlatan, meşru eylemleri gayrimeşru eylemlerden ayıran, kültürün anlamlandırdığı ve tanımladığı itibar, prestij, onur, namus vb. en merkezi ve yol gösteren değerlerini hatırlatır. Toplumsal hayatta şiddetin yeri filmlerde şiddet hakkındaki kamusal söylemin özel anlamına katkıda bulunur (Slocum, 2000: 651).

Mucchielli'den yola çıkarsak Bir kültürel ürün olarak sinema kültürün şiddet ile ilgili normlarına, değerlerine, inanışlarına ve tasarımlarına bağlıdır. Sinema aynı zamanda şiddet ile ilgili bu kültürel referans ilkelerini ifade etmektedir (Mucchielli, 1991: 11). 1996 yılında Türk Sinemasına bir soluk getiren ve o yıl gişe rekoru kıran Yavuz Turgul'un Eşkiya adlı filminden 2017 yılında tüm zamanların gişe rekorunu kırmaması nedeniyle zihniyet ve kültür bağlamında bir gösterge olması açısından önemli görülen Togan Gökbakar'ın yönettiği Recep İvedik 5 filmine kadar tüm şiddet temsilleri, kökeninde itibar, prestij, satü, onur, utanç, haset, kıskançlık, küçük düşme, aşağılanma, rekabet, gösteriş, meydan okuma duygularının olduğu, şiddet ile ilgili

normlara, değerlere, inanışlara ve tasarımlara bağlı olan bir kültürel-zihinsel referans ilkelerini ifade etmektedir.

2.2.2 Zihniyet ve Kültür

Zihniyet ve Kültür şiddet içeren davranışlar, düşünceler, duygular ve psikolojiler için önemli bir belirleyici-rehber-modeldir. Bu nedenle Türk Sinemasında karakterlerin şiddet içeren sözlerinin, düşüncelerinin ve davranışlarının ve psikolojilerinin anlaşılabilmesi adına yapılacak tutarlı bir analiz için zihniyet ve kültür birlikte incelenmesi gereken kavramlardır. 1990’lardan günümüze Türk Sinemasında Yavuz Turgul’un Eşkiya adlı filmindeki Baran, Cumali ve Demircan karakterinden, 2017 yılında gişe rekorları kırması nedeniyle zihniyet ve kültür bağlamında bir gösterge olması açısından önemli görülen Togan Gökbakar’ın yönettiği Recep İvedik 5 filmindeki Recep İvedik karakterine kadar şiddet eylemini gerçekleştiren tüm karakterlerin Dünya’ya nasıl baktıkları, Dünyayı nasıl gördükleri, nasıl algıladıkları, nasıl yaşadıkları, hangi değerlere, normlara, hedeflere, inanç ve düşünsel alışkanlıklara, davranış, düşünüş ve değerlendirme biçimlerine sahip oldukları vb. gibi sorulara zihniyet ve kültür üzerinden yanıtlar bulunabilir.

Bunun için zihniyet ve kültür tanımlanmalı, davranışlar, düşünceler, duygular ve psikoloji üzerindeki etkisi vurgulanmalıdır.

Zihniyet kavramı çoğunlukla gündelik eylemlere rehberlik eden deneyimlere ve düşüncenin kolektif modlarına, duygulara ve değerlere, yaşama yönelik tutumlara göndermede bulunmak için kullanılmıştır. Zihniyetler tarihi Durkheim’in kolektif bilinç ve kolektif temsiller kavramından beslenen, Levy Bruhl’un zihniyet üzerine yaptığı çalışmadan etkilenen Lucien Febvre, March Bloch, Georges Duby, Jacques Le Goff ve Emmanuel Le Roy Ladurie, gibi Anneles okulu tarihçileri tarafından geçmiş yüzyılların düşünce ve gündelik yaşam biçimlerine ve kolektif kültürel temsillerine odaklanarak yazılmıştır. Bu çalışmalarda belirli bir dönemdeki düşünce süreçleri, deneyimler ve bir dizi kolektif akıl incelenmiştir (Siikala, 2002: 7-8).

Zihniyete dair farklı tanımlar bulunmaktadır. Toplumsal ve kültürel Antropoloji sözlüğüne göre zihniyet belirli bir bireyin veya toplumsal grubun düşünsel eğilimi anlamına gelmektedir (Morris, 2012: 160). Antropoloji sözlüğünde ise zihniyet bireyin çağdaşlarıyla paylaştığı ortak özellikler, günlük yaşam ve kendiliğinden oluşumlar, bireysel öznelerin dışında kalan, bireylerin düşüncelerindeki kişisel olmayan yön, bireysel tarzda da ortaya konmuş olsalar, bir grup ya da toplumun açıklama gereği duymadan değerleri paylaşmasına yol açan bilinmeyen ve içselleştirdiği özellikler olarak tanımlanmıştır (Emiroğlu, Aydın, 2003: 926-927).

Gaston Bouthoul'a göre zihniyet toplumsal hayatın içselleştirilmiş özüdür, özetidir. Zihniyet, geniş ölçüde, algılarımızı, anlayışlarımızı ve sınıflandırmalarımızı biçimlendirir, hatta bunları izleyen bütün zihinsel işleyişleri de etkilemektedir. (Bouthoul, 1975: 22). Alex Mucchielli ise zihniyeti bir toplumsal grubun örtük referans sistemi olarak görmektedir. Bu toplumsal grup paylaşılan ortak anlayış sayesinde türdeş olabilmektedir. Bu referans sistemi şeylerin belli bir biçimde görülmesini, dolayısıyla bu anlayışla uyumlu tepkiler ve davranışlar gösterilmesini olanaklı kılmaktadır. Zihniyet bir dünya görüşünün taşıyıcısı olarak bireyin dünyayı gördüğü şekliyle, dünyadaki kendi yeri hakkındaki görüşünü ortaya koymaktadır. Yaşam tarzları zihniyetlerin eseri olarak belirginleşmektedir (Mucchielli, 1991: 19-20-21).

Kültür tıpkı zihniyet gibi düşünmeyi, duyguyu, hedefleri, toplumsal ilişkileri ve davranışı doğrudan etkileyen çok önemli bir yapıdır. Bu nedenle bilim adamlarınca çok sayıda tanımlanmıştır. Al Kroeber ve Clyde Kluckhohn 1952 yılında yayımladıkları kültür adlı kitaplarında 162 ayrı kültür tanımından söz etmişlerdir (Eriksen, 2004: 26). Özellikle Crapo, Tylor ve Fiske tarafından yapılan kültür tanımları konunun daha iyi anlaşılmasına neden olacaktır. Crapo kültürün toplumsal hayatın bir yolu, yaşamı çerçeveleyen kuralların, duyguların ve inançların öğrenilen bir sistemi olduğunu ileri sürmektedir (Crapo, 1996: 42). En kapsamlı tanım Edward Tylor tarafından yapılmıştır. Tylor Kültürü insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlâk, yasa, görenek ve başka herhangi bir yetenek ya da alışkanlığı içeren o karmaşık bütün olarak tanımlamaktadır (Burke, 2008: 41). Antropolog Alan Page Fiske ise kültürü toplumsal perspektiften tanımlamıştır. Kültür toplumsal olarak aktarılan veya toplumsal olarak

inşa edilen uygulamalar, yetkinlikler, düşünceler, şemalar, semboller, değerler, normlar, kurumlar, hedefler, temel kurallar, el yapımları ve fiziksel çevrenin dönüştürülmesi gibi şeylerden oluşan kümelenmedir (Fiske, 2002: 85). Kültür aynı zamanda insanların davranışlarını ve karşılıklı etkileşimlerini düzenlemek için kullandıkları semboller sistemi olarak ta tanımlanabilmektedir (Lewis, 2008: 32-33).

Zihniyet ve Kültür birbirleriyle yakından ilişkili, iç içe geçmiş kavramlardır. Oğuz Adanır kültür ve zihniyetin birbirinden ayrılmaz bağlarla birbirlerine kenetlenmiş olduklarını, birinden söz etmenin zorunlu olarak diğerinden söz etmek anlamına geldiğini ve birini anlamadan diğerini anlayabilmenin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Zihniyet bir yandan oluşmuş bir kültürü yeniden üretir ve gereksinim duyulduğunda yeniden yaratırken; kültür de zihniyetin yeniden üretimine ve değişim ve dönüşüm gereksinimine yol açan koşullar oluştuğundaysa değişmesine ve dönüşmesine katkıda bulunur (Adanır, 2003: 23-26).

Alex Mucchielli'de zihniyet ve kültürün ayrılmaz birlikteliğine vurgu yapmıştır. Zihniyet paylaşılan ortak anlayış üzerinden kendisini göstermektedir. Bu ortak anlayış bir toplumsal grubun türdeş olmasına neden olmaktadır. Toplumsal gruplar zihniyet ve kültürün yapılandığı ve anlamlandırdığı referanslar üzerinden şeyleri ve olayları belli biçimlerde görmekte ve bu bakış açısına göre uyumlu tepkiler ve davranışlar göstermektedirler. Toplumsal grup için zihniyet, kültürün içerdiği norm ve değerlerin özümsemesi ile edinilen ortak referans çerçevesi olarak görülmektedir. Bu bağlamda zihniyet içselleştirilmiş bir kültürü ifade etmektedir ve bir grubun kültürel kimliğin temel bileşeni olarak görülmektedir (Mucchielli, 1991: 7-21). D'Andrade'ye göre bir zihinsel model bir toplumsal grup tarafından öznelerarası bir şekilde paylaşıldığında bir kültürel modele dönüşür ve bir kültürel model zihinsel bağlamı inşa eder (Companio, vd, 2011: 94).

Adanır, Mucchielli ve D'Andrade' nin zihniyet ve kültür'ün yakın ilişkisine yönelik bu yaklaşımı tezin daha iyi anlaşılabilmesi için gereklidir.

2.3 Zihniyet ve Kültürün Temsilcisi Olarak Sinemada Karakter

Sinema senarist, yönetmen, oyuncu vb.aracılığıyla zaman, mekan, insan ve toplum arasındaki ilişki üzerinden kurgulanan görsel-işitsel bir evren yaratmıŐtır. Gündelik hayatta olduğu gibi Sinemada da İnsanın zamanla, insanla, içinde yaşadığı toplumla ve mekanla kurduğu ilişki zihinsel-kültürel yapı tarafından belirlenmektedir. Sinema yarattığı bu evrende Şiddet olgusunu, senaristin ve yönetmenin zihinsel- kültürel yapısı üzerinden bi imlendirdiğı ve anlamlandırdığı karakterlerin sözleri ve davranışları aracılığıyla beyaz perdeye yansıtmıŐtır. Zihniyet grup üyelerinin sorunlarını, istek ve endiŐelerini belirlemekte ve biçimlendirmektedir (Bouthoul, 1975: 5-8). Bemzer Şekilde kültürel bağlamda da endişeler merkezdedir (Güngör, Mayumi ve Karasawa, 2014: 1255). Dolayısıyla zihniyet ve kültür Türk sinemasında Şiddet davranışlarını sergileyen karakterlerin sorun, istek ve endiŐelerini de belirlemekte ve biçimlendirmektedir.

Örneğin Ömer Vargı'nın y nettiğı 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmde Ali Osman ve Devran karakterinin mücadele etmesinde ve sonrasında Ali Osman'ın Devran'ı ve mafya üyelerini öldürmesinin kökeninde yaşanan itibar, prestij, statü ye dayalı sorun, istek ve endişe de diğer filmlerde olduğu gibi kültür ve zihniyet devreye girmiştir. Her iki karakterin sözel Şiddet içeren hakaretlere ve meydan okumalara benzer karşılık vermesinin nedeni de itibar, prestij ve statü sorununu, isteğini ve endiŐesini belirleyen-biçimlendiren zihniyet ve kültürdür.

Karakter psikolojik açıdan kendine özgü nitelikleri olan bireydir. Özel niteliklere sahiptir. Kendine has özel davranıŐlara, düşüncelere, eğilimlere ve tepkilere sahiptir. Karakter, söyledikleriyle ve davranışlarıyla vardır. Bir karakter kiŐileŐtirmesinde, o kişinin hareketlerinin nedenini açıklamıŐ, eğilimini ifade etmiş ve belli bir davranış bütünlüğü içinde olması gerekmektedir (Nutku, 2001: 182-183). Bordwell'e göre klasik Hollywood sineması olarak ta adlandırılan Klasik anlatı sineması karakter merkezlidir ve nedenselliğe, sonuca, psikolojik motivasyonlara, engellerin üstesinden gelmeye ve hedeflere ulaşmaya dayalıdır (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985: 13). 1990' lardan günümüze Türk Sineması tıpkı Klasik Hollywood Sinemasın da olduğu gibi karakter merkezlidir. Karakter tarihsel ve kültürel olarak birleŐtirilmiŐ, tür olarak adlandırılan

öykü tiplerinde yapılan eylemin temsilcisidir (Browne, 2002: 353). William Miller'e göre Karakter gerçek kişilermiş gibi bir duygu yaratır. Yazar karakterlerine bir kişilik duygusu vermek için kendisine gerçek kişileri model almaktadır. Karakterler filmin dünyası içinde var olan insanlar olarak görünürler (Miller, 2010: 110).

Torben Grodal'a göre karakter görsel kurmaca için vazgeçilmezdir. Görsel kurmacanın en önemli yönü insani özelliklerin başka bir varlığa uyarlanması niteleyen antropomorfik dünyada, insani nitelikler taşıyan, niyetlere, planlara, iradeye sahip ve simgesel olarak gerçek zamanda ve uzayda-mekanda hareket eden, hassas hisleri olan, duyguları tarafından hareket ettirilen karakterlerdir (Grodal, 1997:6-7).

Bir filmdeki karakter için temel referans noktası o karakterin zihniyet ve kültür tarafından biçimlenen, yönlendirilen ve anlamlandırılan davranışlarıdır. Sinemada karakterlerin kişisel zevkleri, dünyaya nasıl baktıkları, olaylar karşısında verdikleri tepkileri, tercihleri, psikolojileri, duyguları, düşünceleri davranışları ile dışa vurulmaktadır. Bu bağlamda şiddet davranışı karakterin tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Oeler, 2009: 17). Miller bir filmdeki karakterlerin davranışlarıyla, yani aksiyonları ile neyi nasıl yaptıklarıyla ve söyledikleriyle nitelendirilebileceğini belirtmektedir. Karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlar, gösterdikleri davranışlar onlar hakkında bilgi edinmemizi sağlamaktadır (Miller, 2010: 111). Senaryo yazarı Syd Field' de karakter için davranışı merkeze koymaktadır. Ona göre karakter aksiyondur yani davranıştır. İnsan söylediği ile değil yaptığı ile vardır. Sinema davranıştır, film davranıştır ve karakter belli durumlarda sergilediği davranışlar ile gösterdiği tepkiler ile seyirciye bilgi verir. Karakter değerler, yapılan şeyler ve inançları yönüyle insanların köklü, yerleşik doğasını deşifre etmektedir (Field, 2013: 67-78). Karakterler perdede çatışan aksiyonlardır-davranışlardır (Wuss, 2009: 108).

Zihniyet gündelik hayatta olduğu gibi Sinemada da karakterlerin şiddet içeren düşünce ve davranışlarında kilit bir rol oynamaktadır. Zihniyet senarist, yönetmen, karakter, izleyici vb. dahil olmak üzere bir topluluğun düşüncesini bilgilendiren ve yönlendiren ve bu topluluğa ait her bireyde görülen inanç ve düşünsel alışkanlıkların tümüdür. Bir başka tanıma göreyse zihniyet gelenek göreneklerin, alışkanlıkların, vb

etkisiyle bir toplum ya da topluluğun bireylerinde oluşan davranış, düşünüş ve değerlendirme biçimlerinin tümü olarak değerlendirilmektedir (Adanır, 2003: 25-26). Zihniyet karşılaşılan durumlara yönelik takındığımız ortak tutumları belirleyen kılavuz görevi yapmaktadır. Bouthoul'e göre zihniyet, dinamik bir yapıdır ve toplumun üyelerinin her birinde içkindir. Bu nedenle zihniyet senarist, yönetmen, oyuncu, izleyici vb toplumun üyelerin her birinin davranışlarıyla düşüncelerini oluşturur, gerekçelendirir. Üyelerin sorunları istek ve endişeleri de, zihniyete göre belirir, biçimlenir. İnsanın az çok önem verdiği her aksiyon, insanın her zaman başvurabileceği kadar hızlı, kararlı olan ilkeler, inançlar ve bilgiler bütününe dayanarak meydana gelmektedir. Zihniyetin temellerini kuran, oluşturan, ilkeler, inançlar ve bilgiler bütünüdür. Bu nedenle davranışlarımız, zihniyetimizin elle tutulur belirtileri olarak görülmektedir (Bouthoul, 1975: 5-8). Mucchielli'ye göre de zihniyet eyleme dönüşmüş davranışlar şeklinde de kendini ifade etmektedir. Bir zihniyet en kolay biçimde davranışlar üzerinden gözlemlenebilir (Mucchielli, 1991: 18). Filmde karakterler amaç peşinde koşmakta ve amaçlarına erişmekte veya istedikleri şeyi elde etmekte bir engelle karşılaştıklarında çatışma-şiddet meydana gelmektedir. Şiddet davranışı zihniyet ve kültür ile bağlantılı olarak karakterin ne istediği ile ilgilidir (Pearlman, 2016: 218-227).

Tıpkı zihniyet te olduğu gibi kültür de gündelik hayatta olduğu gibi Türk sinemasında karakterlerin şiddet içeren düşünce ve davranışlarında önemli bir rol oynamaktadır. Harris kültürü toplumsal bir grubun karakteristik düşünce ve öğrenilen davranış modelleri olarak görmektedir (Harris, 1993: 482). Gustav Jahoda ise kültür ve zihnin iç içe geçtiğini, birbirine nüfuz ettiğini bu yüzden bütün davranışların kaçınılmaz bir şekilde kültürel olduğunu ileri sürmektedir (Berry, 1997: 56). Nisbett'in yaklaşımı kültürün Türk Sinemasında şiddet olgusunu anlamak için neden zorunlu olduğunu kanıtlar gibidir. Nisbett'e göre kültür bireylerin şiddet içeren yanıtlarının-karşılıklarının temel belirleyicisidir (Kim, 2012: 398). Kültürel uygulamalar şiddet bağlamında grupların kültürel olarak yaşamak için ürettikleri davranışsal karşılıkları, yanıtları adlandırır (Matsumoto, 2007: 1295). Kültürel modeller muhakemede, eylemlerin planlanmasında, eylemlerin motivasyonuna katkı yapmada kullanılır (Kronenfeld, Bennardo ve Munck, 2011: 94). Araştırmacılara göre sinemada yer alan karakterlerde

olduğu gibi gündelik yaşamda da insanların davranışları için kültürel bir senaryo bulunmaktadır. Schank ve Abelson tarafından geliştirilen senaryo kuramına göre insan davranışları bilişsel senaryoların bir sonucudur ve insan davranışları bu senaryoları takip etmektedir. Bu senaryo stereotipik bilgi yapısıdır, önceki olayların davranışsal deneyimlerinden geliştirilir ve bu senaryo gündelik hayattaki rutin olaylar için kullanılır. Kültürel normlar ve değerler üyelerinin davranış senaryolarına eşlik ederler. Kültür bu senaryoların gelişimini ve onun üyeleri arasında bu senaryoların bilgi aktarımını etkiler. Kültür bir toplumsal grubun diğer toplumsal gruplardan farklı ve ayırt edilebilir değerler, normlar, şemalar ve kurumlar ile ilgili olarak biricik ve özel doğası olarak tanımlanabilir. Kültür insanların çeşitli durumlarda ve ortamlarda uyguladığı normatif davranışlar, bilişsel şemalar ve sergilediği kuraları etkiler (Azad, 2012: 4-5).

Bilinçli bir etkinlik olan şiddet davranışı kültür ile olduğu kadar toplumsal yapı ile de ilişkilidir. İnsan davranışları ve ilişkileri kültür ve toplum yapısına göre biçimlenmektedir. Davranış sadece içeriğiyle değil taşıdığı toplumsal mekanizmalar ve anlamlar sebebiyle de toplumsal ve kültürel bir kavram olarak görülmektedir (Ratner, 2014: 11). Davranışlar kültür tarafından belirlenmekte ve kişinin şiddet davranışı toplumsal değerler ve normlar üzerinden kurgulanmaktadır. Antropolog Clifford Geertz kültürün davranışlar için bir model olduğunu ifade etmektedir (Cronk, 1999: 12). Antropolog Ruth Benedict ise kültür ve kişilik kuramı içinde insanların içinde yaşadıkları kültür ve toplum güçlerince şekillendirildiğini öne sürmektedir (Benedict, 2011: 270).

1990 sonrası Türk Sinemasında karakterlerin düşünceleri ve davranışları var olan kültürü ve zihniyeti anlamak için önemli bir gösterge olarak değerlendirilmelidir. Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı Eşkıya filminde Baran ve Berfo'nun, Levent Semerci'nin yönettiği Nefes filminde Yüzbaşı Mete'nin, Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filminde Bekir ve İsa'nın, Mustafa Altıoklar'ın yönettiği Ağır Roman adlı filminde Sado'nun, Reis'in ve Salih'in, Abdullah Oğuz'un Mutluluk adlı filminde Cemal'in, Ömer Vargi'nin yönettiği Kabadayı adlı filmde Ali Osman ve Devran'ın, Serdar Akar'ın yönettiği Barda adlı

filmde Selim'in, Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği Üç maymun adlı filminde Eyüb'ün, Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filminde Kenan'ın vb diğer karakterlerin davranışlarında ait oldukları zihinsel ve kültürel yapının izleri bulunmaktadır. 1996 yılında gişe rekoru kıran ve Türk Sinemasına bir soluk getiren Eşkîya filmindeki Baran'ın şiddet davranışlarından tüm zamanların gişe rekorunu kıran Recep İvedik 5 filmindeki Recep İvedik'in şiddet davranışlarına kadar her davranışta Anadolu İnsanının kültür ve zihniyetinin izleri belirgin olarak gözlemlenebilir. Her iki karakter için şiddet davranışının altında yatan kültür ve zihniyette itibar, prestij, otorite, rekabet duygusu ve meydan okuma, gösteriş, altta kalmama adına hesapsız harcama gibi değer ve duygular bulunmaktadır (Adanır, 2002: 81). Her iki karakterde karşılıklılık ilkesi esastır, karşılıklı yükümlülük gereği aldıkları hakaretleri, saldırıları fazlasıyla iade etmek zorunda, verdikleri sözleri yerine getirmek durumundadır. Her iki karakterde kültürel reçeteleri gereği onurlarına, itibarlarına yapılan saldırılara karşı şiddet kullanmaktadır. Her iki karakterde aşırı duygusal olup aşırı uçlarda dolaşmakta, sevecenlikten, nezaketten saldırganlığa bir anda geçebilmektedirler. Her iki karakter için söz gerçekmiş gibi algılanmaktadır. Her iki karaktere bakıldığında karakterlerin davranışlarının Ülgener'in deyişiyle yolunu ve yönünü tayinde genellikle 1990 lardan sonra Türk sinemasında var olan karakterlerde olduğu gibi, görenek ve otorite bağları ile çevrili oldukları görülmektedir (Ülgener, 1981: 206).

Gündelik hayatta ve sinemada duygu karakterlerin şiddet davranışlarını tetiklemesi, yönlendirmesi ve biçimlendirmesi açısından önemli görülmektedir. Öncelikli olarak duygu sinema için merkezi bir kavramdır. Film kurmacasındaki duygular gerçek dünyanın duyguları ile benzerlik göstermektedir (Matravers, 2014:109). Kurmaca film sıklıkla temel insani durumlar ve bununla ilişkili duygularla ilgilenmektedir (Grodal, 1997: 3).

Francis Veber Senaryonun amacı adlı kitabında sinemada seyircinin yalnızca duygularla ilgilendiğini ileri sürmektedir (Chion, 1992: 176). Sergei Eisenstein ve Andre Bazin gibi film kuramcıları için de duygu sinema için temel amaçlardan birisidir ve duygular yönetmenler tarafından harekete geçirilmelidir. Ed Tan'a göre ise Film bir duygu makinesidir (Smith, 2003: 4-70). Yönetmen Samuel Fuller'de Godard'ın Çılgın

Pierrot adlı filminde Sinema nedir sorusuna verdiği yanıtta sinemayı bir savaş alanına benzeterek sinemanın sevgi, nefret, aksiyon, şiddet, ölüm yani tek kelimeyle duygu olduğunu ifade etmiştir (Kolker, 2010: 204).

Sözel-psikolojik ve fiziksel şiddet temsili bağlamında sinemada duygu karakter ile ilişkilidir. Film felsefesi ile ilgilenen Profesör Noel Carroll, Medya Profesörü Ed S. H.Tan ve Sinema profesörü Torben Grodal için Filmik duygular ayrılmaz bir şekilde karakter merkezlidir. Dramatik karakterler duygularımız için açık amaçlar sağlar. Bu karakterler hedeflere sahiptir ve karakterler bu hedefleri bir eylem rotası aracılığıyla bu hedefleri takip ederler (Plantinga, Smith, 1999: 105). Sinemada karakterler eylemlerini motive eden duyguları tarafından hareket ettirilmektedir (Grodal, 1997: 7-44).

Duygu sözcüğü İngilizcede hareket etmek, kışkırtmak anlamına gelen Latince *movere* den gelir. Aristoteles Ruh üzerine adlı çalışmasında duygulardan insan deneyiminde hareketin ilkeleri olarak bahsetmektedir. Charles Darwin duyguyu insan niyetinin sinyali olarak görmüştür. Darwin insan ve hayvanlarda duyguların ifadesi adlı kitabında duygusal ifadeleri bütünsel olarak sinir sistemine bağlı fiziksel bağlantılı otomatik yanıt olarak betimlemiştir (Kitayama, Cohen, 2007:780). M.Shand için duygu örgütlenmiş heyecanlardır (Malinowski, 1989: 128). Sartre için ise duygular şekillenmiş inançlar anlamına gelmektedir (Baerveldt, 2005: 466).

Psikologlar için duygu kişinin içinde konumlandırılmıştır. İnsan doğasının evrensel bir özelliği olan duygular değişen çevresel taleplere uyumun verimli modlarını temsil eden kısa ömürlü psikolojik-fizyolojik olgulardır. Ancak kültürel psikoloji perspektifinden bakıldığında duyguların ortaya çıkışı fizyolojik tepkiler yerine kültürel beklentilere bağlı olmaktadır. Kültür aynı zamanda duygu söz konusu olduğunda biyolojik yapımız ile de ilişki halindedir. Sinemada özellikle karakterlerin duygularını dışa vurduğu yakın planlarda yüz ifadelerinin çalışma sistemini içeren biyoloji ve duyguları anlamlandıran ve yönlendiren kültür arasındaki bağlantı dikkat çekmektedir. İnsanlarda duygu sistemi hem görünüm değişikliğinin dizilişini üretebilen yüze ait kas sistemlerinin bulunduğu biyoloji hem de bu kasları nasıl ve ne zaman kullandığımızla ilgili inançlar, gelenekler ve kuralları içeren kültür tarafından etkilenir (Kitayama,

Cohen, 2007: 780). Felsefe, Tarih, Antropoloji ve Sosyoloji için ise duygu ayrıca kültür veya toplumun bir parçası olarak kişinin dışındadır. Sosyolojik açıdan duygu kültür tarafından rehberlik edilen toplumsal yapılarda konumlanmış, bireyler tarafından sınırlandırılan insan etkileşimi ve davranışları olarak görülmektedir (Haviland, Lewis ve Barrett, 2008: 32). Duygu kültürel ve zihinsel olarak inşa edilmiştir. Kùltürler iletişim sistemleri ve karmaşık sosyal-toplumsal enformasyon içinde insan organizmasına doğuştan gelen duygusal kapasiteyi genişletmektedir. Kültürel ve toplumsal kodlar gösterilen, vurgulanan, bastırılan duyguları belirtir. Kısacası kùltürler duygu kurallarını, duygusal zorunlulukları-emirleri bunun yanı sıra duygusal ifadelerin uygun biçimlerini formülize etmektedir (Röttger, Markowitsch, 2009: 165).

Bu nedenle Duygu Türk sinemasında şiddet olgusunun anlaşılabilmesi için zihniyet ve kültürle bağlantılı temel bir kavramdır. Özellikle Türk insanının sonrasında değinileceği gibi yoğun duygusal özellikler taşıdığı ve davranışları üzerinde duyguların önemli ölçüde belirleyici olduğu düşünüldüğünde duygu ve zihniyet-kùltür ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Tarih profesörü Barbara H. Rosenwein'in belirttiği gibi her kùltür duygular için kendi kurallarına sahiptir (Strange, Cribb, 2014: 13) Bir kùltür kendi üyelerine ifade edilen ve yaşanan duygular için senaryolar sağlamaktadır. Kùltür ve zihniyet hangi koşullarda duyguların ortaya çıktığına, uygun duyguların-hislerin ve ifadelerin sınırlarına reçete yazmaktadır (Smith, 2003: 34-35).

Duygu özellikle duyguların yalnızca toplumsal olduğunu ileri süren Gergen, Stevens, Averill ve Harré gibi toplumsal inşacılar tarafından biyolojik zemininden kopartılmıştır. Averill için duygu geçici bir toplumsal roldür, verilen toplumsal rollerle ilgili beklenti ve normlar biçiminde kurallarla ilişkili bir roldür (Berry, 2002:186). Durkheim insanların duyguları ve arzularının toplumsal normlar ve gelenekler tarafından düzenlendiğini ifade etmektedir (Heitmeyer, 2003: 760).

Elias ve Huizinga tarafından şiddet ile bağlantılı görülen duygu, Türk insanının zihniyet yapısının bir özelliği olarak aşırı duygusal olması ve aşırı uçlarda yaşamasından dolayı oldukça önemlidir. Bu nedenle Türkiye toplumunda ve

Sinemasında karakterlerin davranışları ve düşünceleri üzerindeki etkisi nedeniyle duygu ve duygusallık önemli bir yer tutmaktadır.

Toplumsal hayatın merkezinde olan ve aynı zamanda Türk sinemasında şiddet davranışlarının kökeninde yer alan itibar, prestij, onur, utanç, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma, haset, kıskançlık, rekabet, meydan okuma vb. duyguları yönlendiren anlam ve anlayış toplumsal ilişkilerin bir özelliğidir. Toplumsal ilişkilerde insanlar bir dünya görüşünü, zihniyeti paylaşırlar. Bu ilişkilerde bazı anlamların somutlaştığı, gerçek ve tartışılmaz olduğu görülür (Pattison, 2003: 31). Duygular bu ilişkilerde kurulmaktadır. Toplumsallaşma süreçleriyle bireyler belirli durumlarla duyguları nasıl ilişkilendirileceğini öğrenirler. Duygular Toplumsal ve ahlaki düzen içinde inşa edildiklerinden karşılıklı etkileşimlerde aracılık etme işlevine sahiptirler. Duygular bölgeden bölgeye, kültürden kültüre farklılıklar gösterir ve duygunun anlamı belirli bir bölge ve zaman için geçerlidir. Duygular hakkındaki her şey kültürel olarak öğrenilmektedir. Toplumsal ve kültürel bağlam duygusal işaretlere verilecek uygun karşılıkların çerçevesini belirlemektedir. Kùltürler ayrıca duygular etrafında kurumları ve normları, toplumsal eylemlerin karmaşık anlamlarını yaratır. İnsanın duygusal deneyimi belirli kültürel modellere göre düzenlenmiş karşılıkların kombinasyonunun bir sonucudur. Kùltürün duyguyu etkilemesi Gerhards'a göre üç yolla mümkündür.

- 1- Kùltürel yorumlamalar toplumsal yapının anlaşılmasına rehberlik eder, bundan dolayı duyguları etkiler.
- 2- Kùltürel normlar duyguların ve ifadelerin uygunluğunun gelişmesine yol açar
- 3- Kişilik ve kimliğin duygusal kimliği içeren kültürel tanımları vardır. Bu yüzden kültürel etkiler aracılığıyla ben kendimi öfkeli veya endişeli olarak düşünebilirim (Strongman, 2003: 270-271).

Duygular aynı zamanda gündelik hayatın belirli kurallarının hafife alınmasına veya bariz ihlallere yönelik etkileyici karşılıklar olarak da görülebilir (Baerveld, 2005: 471). Özellikle utanç, suçluluk, gurur, rezil olma, aşağılanma, küçük düşme gibi bilinçli duygular tipik olarak bedensel bir yanıt-karşılık içermektedirler.

1990' lardan sonra Türk Sinemasında şiddet temsilleri göz önüne alındığında Karakterlerin hedefleri kültürel ve toplumsal olarak kurgulanan itibar, prestij, statü, onur, gurur elde etme vb. duygular üzerinden gerçekleşen hedefler olabilmektedir.

Benzer şekilde Türk Sinemasında karakterlerin eylemlerini itibar, onur, prestij, statü, rekabet, meydan okuma, utan, küçük düşme, aşağılanma, rezil olma vb. duygular motive etmektedir. Bu bağlamda Türk toplumunda ve Türk Sinemasında hemen hemen her filmde sıklıkla şiddetin tetikleyicisi olarak karşılaşılan ve armağan ve onur kültürü başlığında ayrıntılı olarak incelenecek olan itibar, prestij, statü, onur, gurur, utanç, suçluluk, öfke, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma korkusu, nefret, haset, kıskançlık, rekabet, meydan okuma vb. gibi toplumsal ve kültürel olan duygular tıpkı Türkiye'de işlenen cinayetlerde olduğu gibi insanın-karakterin düşünce ve davranışlarını etkileme, yönlendirme ve motive etme gücüne sahiptirler. Bu duygular Türk toplumunda olduğu gibi Türk Sinemasında da karakterlerin davranışlarına neden olma kapasitesine sahip olduklarından şiddeti aktif hale getirmektedir. Çünkü duygular Carl Ratner'in de ifade ettiği gibi fizyolojik tepkilere değil kültürel beklentilere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır (Ratner, 2014: 34). Sinemada karakterlerin ne yaptığında itibar kazanıp ne yaptığında itibar kaybedeceği toplumsal ve kültürel olarak tanımlanmıştır. Temelde duygular toplum ve kültür tarafından şekillenmekte ve düzenlenmektedir. Duyguların sosyolojik analizi insan davranışı ve karşılıklı etkileşiminin kültür tarafından rehberlik edilen toplumsal yapılarda konumlanmış bireyler tarafından zorlanmasıyla başlamaktadır. Bireyler kültürel semboller tarafından düzenlenen toplumsal yapılar içindeki konumlarıyla yükümlü olarak görülür. Gündelik yaşamda ve Sinemada bireylerin yüz ifadelerini, ses tonlarını, bedensel hareketleri gösteren ve yansıtan duygular kültür aracılığıyla anlamlandırılır, sınıflandırılır, etiketlenir ve yorumlanır. Bu duyguları ne zaman hissedeceğimiz ve nasıl ifade edeceğimiz tıpkı sineada olduğu gibi kültürel olarak senaryolaştırılmıştır. Bireyler kültürel senaryoyu ihlal ettiklerinde utanç hissederler. Bu utanç normal düzeni yeniden onaran onarım ritüellerine yol açar (Haviland, Jones, Barrett, 2008: 32-34). Eşkıya Filmindeki Baran karakteri Berfo'nun Cumali için verdiği sözü tutmamasından dolayı Cumali'nin Demircan'ın adamlarınca öldürülmesini itibar ve utanç-aşağılanma meselesi yapmış, Berfo'yu, Demircan'ı ve

adamlarını öldürmüştür. Şayet Eşkîya filmindeki Baran Cumali için verdiği sözü yerine getirmeyen ve bu nedenle Baran'ı aldatan, küçük düşüren Berfo'yu ve sözünü dinlemeyerek Cumali'yi öldürten Demircan'ı öldürmeseydi kültürel ve toplumsal olarak kurgulanmış itibarını kaybedecekti. Masumiyet filminde Bekir'in intiharının nedeni de itibar-utanç-aşağılanma meselesidir. Bekir intihar etmeseydi itibarsız yaşamaya devam edecekti. Aynı filmde Enişte karakterinin Yusuf'un ablasını dövmesinin altında yatanda itibar-utanç meselesidir. Kültürel olarak anlamlandırılan ve biçimlendirilen duygular aynı zamanda belirli meydan okumalara karşılık verilen davranışları ve düşünceleri koordine eden üst bilişsel programlar olarak görülmektedir (<http://www.sscnet.ucla.edu/comm/haselton/papers/downloads/HaseltonKetelaar.pdf>).

Kabadayı filminde Ali Osman'ın mafya ile girdiği mücadele de bir itibar meselesidir. Ali Osman kendisine meydan okuyan Devran'a bir karşılık vermeseydi taleplerini yerine getirseydi itibarsız kalacaktı. Nefes filminde Yüzbaşı Mete'nin Teröristlere karşı verdiği silahlı mücadelenin temelinde de itibar bulunmaktadır. Yüzbaşı Mete kendisine meydan okuyan doktor lakaplı terörist ile girdiği diyaloglarda hem kendi hem de silahlı kuvvetlerin-vatanın itibarını korumaya çalışmış ve şehit olmuştur. Yüzbaşı Mete terörist doktor'un dağları terk et tehditine ve meydan okumalarına bir karşılık vermeseydi itibarını kaybedecekti. Eşrefpaşalılar filminde cezaevinde yatan Nusret itibarı için yeni gelen Deve İdris adlı mahkumun meydan okumasına şiddet ile karşılık vermiştir. Şayet Nusret meydan okumaya karşılık vermeseydi cezaevindeki itibarını kaybetmiş olacaktı.

En uç örnekler dikkate alındığında bile şiddet bağlamında davranışları motive eden itibar, prestij, statü ve küçük düşme, aşağılanma ve utanç korkusu Türk Sinemasında merkezde bulunmaktadır. Korku türündeki Siccin filminde İhsan hocanın büyü aracılığıyla insanları öldürmeyi göze almasının nedeni kendisinden yardım isteyen Öznur'a ve diğer hocalara karşı küçük düşmemek, rezil olmamak, itibarını ve prestijini kaybetmemektir. Benzer şekilde tüm zamanların gişe rekorunu kıran komedi türündeki Recep İvedik 5 filminde Recep İvedik'in takımı geri çekmekle kendisini tehdit eden, meydan okuyan kabile başkanına şiddet uygulamasının da altında itibar-utanç – aşağılanma duyguları yatmaktadır. Recep İvedik kabile başkanına şiddet uygulamasını motive eden kendisinin ve ülkesinin itibarı, prestiji ve bunları kaybetmekten

kaynaklanan utanç, küçük düşme, rezil olma duygularıdır. Yukarıda örnek olarak verilen tüm karakterlerin eylemlerini duygular motive etmiştir. Sinemada Karakterlerin sicili olan duygular itibar, prestij, rekabet, statü, utanç vb. kökenli sorunlara hızlı ve kirli çözümler önermektedir (Bordwell, 2008: 51-52). Bu bağlamda Türk Sineması için itibar, prestij, statü, onur, rekabet, utanç, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma duygusu problem çözmenin kültürel bir biçimi olarak görülebilir (Grant, 2012: 171).

Davranışın ve duygunun psikolojik boyutu da kültür ve zihniyet ile ilişkilidir. Türk Sinemasında şiddetin zihinsel ve kültürel arka planını daha iyi anlayabilmek için karakter bazında şiddetin psikolojik boyutunu kültürel psikoloji üzerinden değerlendirmekte fayda bulunmaktadır. Özellikle kültürel psikoloji, psikolojinin kültürel kaynaklı olduğunu, psikolojik olguların kültürün bir görünüşü olduğunu ve psikolojinin kültürel olduğunu savunmaktadır. Psikoloji kültürel faktörlerce yapılandırılmaktadır. Kültürel faktörler duyguları, benlik kavramını, algıyı, heyecanı, düşünmeyi, belleği ve motivasyonu biçimlendirir ve ifade ederler. Vygotsky'ye göre kültür yalnızca psikolojik özelliği ifade etmez aynı zamanda onu meydana getirir (Ratner, 2014: 11-29-44).

Kültürel psikolojiye göre psikolojik süreçler doğası gereği kültür tarafından düzenlenmiştir. İnsanların psikolojik işlevleri insanlar ve onların toplumsal bağamları arasında ilişkilerin çeşitli biçimleri yoluyla kültürel olarak inşa edilmiştir (Vandenbos, 2009: 93). Kültürel psikoloji sadece kültürel olarak bilgilendirilmiş psikoloji değildir, aynı zamanda onur, itibar, saygı, annelik gibi insanlığın oluşturduğu gerçekliklerle ilgili anlayışların paylaşılan biçimlerine nasıl kendilerini adar hale geldiklerini anlama görevine uygun bir psikolojiyi yeniden kazanma girişimidir (Baerveldt, 2005: 449).

1990 lardan günümüze şiddet temsillerinin yer aldığı tüm filmlerde karakterlerin psikolojik süreçleri itibar, prestij, statü, onur, rekabet, haset, meydan okuma, utanç, küçük düşme, aşağılanma vb. kültürel olarak kurgulanmış ve anlamlandırılmış duygular tarafından yönetilmektedir.

Eşkya filminde Cumali'nin, Emel'in kendisini abisi olarak tanıtan Sedat ile aldatmasından kaynaklanan utanç, küçük düşme, rezil olma, aşağılanma vb.

duygularının neden olduğu psikolojik süreci, kültür tarafından düzenlenmiştir. Kültür aldatılmanın, kız arkadaşını üstelik kendisini abisi olarak tanıtan bir başka erkeğe kaptırmanın utanç, rezil olma, aşağılanma, küçük düşmeyi vb. beraberinde getireceğini temellendirir. Nefes Vatan Sağolsun filminde Yüzbaşı Mete ile pkk lı doktor arasındaki itibar, prestij, onur, meydan okuma, rekabet, aşağılanma duygularının neden olduğu psikolojik süreçte kültür tarafından düzenlenmiştir. Kültür, rakip-düşman karşısında aşağılanmaya, hakaretlere, rekabete, karşılık verememekten kaynaklanan bir yenilginin utanç, itibar, prestij ve statü kaybı getireceğini söylemektedir. Barda filminde Selim ve arkadaşlarının Nail ve arkadaşlarına uyguladıkları şiddet yine içerisinde haset te olan benzer duyguların neden olduğu psikolojik süreçle ilgilidir. Kültür aşağılanma ve küçük görülmeye bir karşılık verememenin Selim ve arkadaşlarına utanç ve itibar kaybı getireceğini dikte etmektedir.

Türk Sinemasında Kültürel olarak kurgulanmış ve anlamlandırılmış itibar, prestij, statü, onur, meydan okuma, rekabet, utanç vb. tüm duyguları biçimlendiren ve ifade eden kültürel faktörler karakterlerin şiddete yönelik motivasyonları üzerinde etkilidir. Eşkîya filminde Cumali'nin kendisini aldatan Emel ve Sedat'ı öldürmesine neden olan motivasyonu itibar-utanç-onur kökenli kültürel faktörler yönlendirmiştir. Eşrefpaşalılar adlı filmde Nusret'in kendisine meydan okuyan Deve İdris'in ağzına kaynar su boşaltmasına neden olan motivasyonu da rekabet, meydan okuma, prestij, itibar-utanç-onur vb. kökenli kültürel faktörler yönlendirmiştir. Kabadayı filminde Ali Osman ve Devran arasındaki şiddet motivasyonu da benzer duygular temelinde kültürel faktörler sağlamıştır. Örnekler çoğaltılabilir. Tüm zamanların gişe rekorunu kıran Recep İvedik 5 filminde de Recep İvedik'in kabile başkanı ve rakip sporculara uyguladığı şiddetin motivasyonu itibar, prestij, rekabet, meydan okuma, utanç vb. duyguları biçimlendiren ve ifade eden kültürel faktörlerce yönlendirilmiştir. Bu durum karakter bazında şiddet temsillerinin yer aldığı tüm filmler için geçerlidir. Kültürel sistemler bilincimizin, psikolojimizin ve benliğimizin işletim sistemi gibidir. İnsanlar kültürel faktörler aracılığı ile ve onları dayanak alarak düşünür ve algılar (Ratner, 2014: 33).

Dolayısıyla 1990' lı yıllardan günümüze kronolojik olarak Türk sinemasında şiddet olgusu bağlamında öne çıkan karakterlerin şiddet içeren davranışları, duyguları,

psikolojileri doğrudan zihniyet ve kültür ile ilişkilidir. Cawelti kurmaca filmlerde şiddet eyleminin genel adetler, kültürel kalıp yargılar, duygu ve eylem tarafından kurulan karmaşık bir bağlamda görüldüğünü ileri sürmektedir (Cawelti, 1975:523). Gündelik hayatta olduğu gibi sinemada da duygu, düşünce, psikoloji ve davranış zihniyet ve kültür tarafından yönlendirilmekte, biçimlendirilmekte ve anlamlandırılmaktadır. Zihniyet ve kültür 1990' lardan günümüze Türk sinemasında karakterlerin şiddet içeren davranışları için referans olarak görülmelidir. Özellikle Malcom Gaskill' in zihniyetin ve dolayısıyla kültürün kapsamına yönelik yaptığı değerlendirme Türk Sinemasında Şiddet'in daha iyi anlaşılması adına zihniyetin ve kültürün neden bu kadar önemli olduğunu açıklar niteliktedir. Zihniyet ve kültür tutumları, davranışları, düşünceleri, duyarlılıkları, kimlikleri, tutkuları, duyguları, ruh hallerini ve kaygıları kucaklamaktadır (Gaskill, 2003: 6).

1990' lardan günümüze Türk Sineması göz önüne alındığında şiddet temsilleri ile ilgili olarak bir takım karakterler dikkat çekmektedir. Melih Gülgen'in yönettiği 1992 yılı yapımı Tatar Ramazan Sürgünde adlı filmde Tatar Ramazan ve Abdurrahman Çavuş karakterleri, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1996 yılı yapımı Eşkıya adlı filmdeki Baran, Berfo, Cumali ve Demircan karakterleri, Yine aynı yıla ait Mustafa Altıoklar'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği Ağır Roman adlı filmde Arap Sado, Salih ve Tina karakterleri, Derviş Zaim'in Senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1996 yılı yapımı Tabutta Rövaşata adlı filmde Mahsun karakteri, Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1997 yılı yapımı Masumiyet adlı filmde Bekir, Yusuf ve Enişte karakterleri, Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı 1998 yılı yapımı Gemide adlı filmde Kaptan İdris ve Boksör karakterleri, Umur Turagay'ın yönettiği 1998 yılı yapımı Karışık Pizza filminde Celal, Emel, Murat ve Kenan karakterleri, Yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı ve senaryosunu yazdığı 1999 yılı yapımı Üçüncü Sayfa adlı filmde İsa, Reis, Ev sahibi karakterleri, Yine aynı yılda yapılan ve senaryosunu Yeşim Ustaoglu'nun yazdığı ve yönettiği Güneşe Yolculuk adlı filmde Mehmet karakteri, 2000 yılı yapımı olan ve Derviş Zaim'in senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı Filler ve Çimen adlı filmde Aziz Bebek, Camoka, Sabit Üzücü ve Komiser karakterleri, Yönetmenliğini Osman Sınay'ın yaptığı 2001 yılı yapımı

Deliyürek; Bumerang Cehennemi adlı filmde Yusuf Miroğlu ve Bozo karakterleri, Zeki Demirkubuz'un senaryosunu yazıp yönettiği 2006 yılı yapımı Kader adlı filmde Zagor, Cevat ve Kamil karakterleri, Onur Ünlünün senaryosunu yazıp yönettiği 2006 yılı Polis adlı filmde Musa Rami karakterleri, Yine aynı yılda Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı 2006 Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde Polat Alemdar, Memati Baş ve Abdülhey karakterleri, Ömer Vargı'nın yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmde Ali Osman ve Devran karakterleri, Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı 2007 yılı yapımı Barda adlı filmde Selim, Nail ve Nasır karakterleri, 2007 yılı yapımı olan ve Mustafa Şevki Doğan'ın yönettiği Son Osmanlı Yandım Ali adlı filmde Yandım Ali karakteri, yine aynı yılda yapılan ve Abdullah Oğuz'un yönettiği Mutluluk adlı filmde Cemal karakteri, Aydın Bulut'un yönetmenliğini yaptığı 2008 yılı yapımı Başka Sementin Çocukları adlı filmde Semih, Veysel, Engin ve Gürdal karakterleri 2009 yılı yapımı olan, İnan Temelkuran'ın senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı Bornova Bornova adlı filmde Salih ve Hakan karakteri, yine aynı yılda yapılan ve Levent Semerci'nin yönettiği Nefes Vatan Sağolsun adlı filmde Yüzbaşı Mete ve Terörist Doktor karakteri, 2010 yılı yapımı olan ve senaryo yazımını ve yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı Av mevsimi adlı filmde komiser Ferman, İdris ve Battal Çolakzade karakterleri, Yönetmenliğini Uğur Yücel'in yaptığı 2010 yılı yapımı Ejder Kapanı adlı filmde Çerkez Abbas, Akrep Celal ve Ensar karakterleri, Seren Yüce'nin senaryosunu yazıp yönettiği 2010 yılı yapımı Çoğunluk adlı filmde Kemal karakteri, Yine aynı yılda Yönetmenliğini Hüdaverdi Yavuz'un yaptığı Eşrefpaşalılar adlı filmde Davut, Nusret ve Tayyar karakterleri, Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği ve senaryo yazarlarından birisi olduğu 2011 yılı yapımı Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filmde Komiser Naci ve Kenan karakterleri, Yine aynı yılda yapılan ve Tolga Örnek'in senaryosunu yazıp yönettiği Labirent adlı filmde Fikret ve Reyhan karakterleri, Yönetmenliğini Faruk Aksoy'un yaptığı 2012 yılı yapımı Fetih 1453 filminde Ulubatlı Hasan karakteri, Yine aynı yılda yapılan ve Emin Alper'in senaryosunu yazdığı yönettiği Tepenin Ardı adlı filmde Faik ve Süleyman karakterleri, aynı yönetmenin 2015 yılı yapımı Abluka adlı filminde Ahmet karakteri, Alper Çağlar'ın senaryosunu yazdığı ve yönetmenliğini yaptığı 2016 yılı yapımı Dağ 2 adlı filmde Oğuz, Bekir, Arif ve Veysel karakterleri, Yine aynı yılda yapılan ve Şafak Sezer'in yönettiği Kolpaçino 3. Devre adlı filmde Başkan karakteri vb.

karakterler dahil olmak üzere Türk Sinemasında tüm karakterlerin tutumlarını, davranışlarını, düşüncelerini, duyarlılıklarını, kimliklerini, tutkularını, duygularını, ruh hallerini ve kaygılarını zihniyet ve kültür kucaklamakta, belirlemekte, biçimlendirmekte ve anlamlandırmaktadır.

O halde sorgulanması gereken Türk Sinemasında karakterlerin şiddet içeren tutumlarını, davranışlarını, düşüncelerini, duyarlılıklarını, kimliklerini, tutkularını, duygularını, ruh hallerini-psikolojilerini ve kaygılarını hangi kültürün ve zihniyetin kucakladığı, biçimlendirdiği ve anlamlandırdığıdır.

2.4 Türk Sinemasında Şiddetin Kültürel Kökleri

Sinema kültür ve zihniyet ilişkisi başlığı altında detaylandırıldığı gibi Herşeyden önce günümüzde film şiddeti tıpkı Hollywood'un kendisi gibi kültürel bir bütünlüktür (Browne, vd, 2002: 352).

Bu nedenle çalışmanın temel iddiası da 1990' lı yıllardan günümüze Türk sinemasında şiddet temsillerinin genellikle armağan ve onur kültürü üzerinden inşa edildiğidir.

Günümüzde Armağan kültürü-potlaç ve onur kültürünün varlığına yönelik itirazlar olabilmektedir. Ancak Adanır'ın dediği gibi armağan kültürü-potlaç bir yemek şöleninin ötesinde zihinsel bir olgudur. Günümüzde bile halen gelişmiş toplumlarda dahil olmak üzere geçerliliğini belli oranlarda korumakta, günümüze kadar gelen uygulamalar armağan kültürü-potlaç'ın izlerini taşımaktadır. Özetle günümüzün toplumları armağan kültürü-potlaç'ın almış olduğu en son görünümlere sahiptir (Adanır, 2010: 301). Baudrillard'da potlacın kaybolduğunu fakat potlacın (Karşılıklılık ilkesi, karşılıklı yükümlülük, rekabet ve meydan okumalar eşliğinde veren el olarak deneyimlenen itibar, prestij, statü, alan el olarak deneyimlenen küçük düşme, aşağılanma ve utanç, gösterişçi imha gibi) ilkelerinin günümüz batı toplumları içinde hala yaşadığını ileri sürmektedir (Adanır, 2010: 414).

Özellikle batı da dahil olmak üzere hakaret değış tokuşları, rekabet, meydan okuma, onur, prestij ve itibar odaklı cinayetlerde bu görünümünün izleri bulunabilmektedir.

Benzer durum halen büyük oranda canlılığını sürdüren onur kültürü içinde geçerlidir. Cohen, Vandello ve Rantilla'ya göre Onur kültürü Dünya üzerindeki birçok toplumu karakterize etmektedir. Bu sadece dünyanın endüstrileşmemiş bölgeleri için değil Amerika birleşik devletlerinin güneyi ve batısı gibi şu an endüstrileşmiş fakat bir onur kültürü mirasına sahip bölgeleri için de geçerlidir. Onur kültürü birçok modern toplumda bugün yeniden keşfedilen, yaşayan bir uyarlamadır. Sanayileşmiş-endüstrileşmiş batı ülkeleri için bunun en göze çarpan örneği şehirlerin merkezinde yoksulların oturduğu mahallelerdir (Gilbert, Andrews, 1998: 275).

Yukarıdaki bilgiler ışığında Türk Sinemasında Şiddet olgusunun kültürel arka planına yönelik armağan ve onur kültürüne dair açıklamalar yapmak ve her iki kültürün ortak özelliklerini vurgulamak ve toplumda gerçekleşen ve sinemaya yansıyan şiddet eylemlerinin bu kültürlerle olan bağlantısını vurgulamak gerekmektedir.

2.4.1 Armağan Kültürü ve Şiddet

Şiddet ile bağlantılı olarak Armağan kültürü / potlaç gösteriş, meydan okuma, rekabet, çatışma, yıkım ve yok etme unsurlarını barındıran bir karşılıklı yükümlülük düzenidir. Mauss'un tanımlamasıyla potlaç bir savaştır (Mauss, 2011: 212-271).

Armağan kültürü/potlaç/karşılıklı yükümlülük düzeni Franz Boas, Marcel Mauss ve Claude Levi-Strauss'un çalışmalarıyla gündeme gelmiş, sonrasında Marcel Mauss'un armağan adlı çalışmasıyla kuramsal bir nitelik kazanmıştır. Mauss Kuzeybatı Amerika yerlilerinin potlaç adı verilen şölenlerini inceleyerek Karşılıklı yükümlülük üzerine inşa edilen armağan kuramını geliştirmiştir. Yerliler potlaç adı verilen şölenlerde rakiplerinden daha çok zenginlik sergileyip, rakibinin yok ettiği zenginlikten daha çoğunu yok etmek istemektedirler. Potlaç veren ve kolektiviteyi temsil eden şef

cömertliğini sergilemek ve itibar, prestij, statü, onur kazanmak adına diğer kabilelerin şeflerine ve yandaşlarına değerli armağanlar vermektedir (Harris, 1995:100).

Her şeyden önce armağan kültürü özellikle son dönemde Türk Sinemasında görülen Korku türü filmlerde görüleceği gibi ritüeller üzerine oturan törensel bir büyü düzenidir (Adanır, 2000: 123). Lizot İlkel toplumda şiddetin tıpkı Alper Mestçi'nin yönettiği 2014 yılı yapımı Siccin filminde olduğu gibi büyücülük ve intikam üzerinden gerçekleştirildiğini ifade etmektedir (Ferguson, 2001: 105). Bu düzende her şey tanrılara, ruhlara ve ölü atalara ait olmaktadır. Bu düzende yasalar yerine kurallar, gelenekler hakimdir. Potlaç Veren el alan el ilişkisi içerisinde karşılıklı yükümlülüğe dayalıdır ve bu düzende Verilen/alınan fazlasıyla iade edilmek zorundadır. Potlaç her şeyin onur, itibar ve prestij kazanmak için yapıldığı kolektif bir değiş tokuş düzenidir. Bu düzende meydan okuma ve cömertlik rekabeti ön plandadır. Kolektif, toplumsal ve kültürel bir anlamı olan onur, itibar ve prestij armağan verme ile elde edilmektedir. Zenginlik harcanmalı ve dağıtılmalıdır. Potlaç geriye hiçbir bırakmamacasına hep birlikte tüketen, her şeyi gösterişli bir şekilde yok eden bir yaşam biçimi olarak görülmektedir. Potlaç kültüründe her şey kolektif bir anlam ve değere sahiptir, kişi-birey anlayışı bulunmamakta ben-biz olarak algılanmaktadır (Adanır, 2010: 303-308). Potlaç dini, mitolojik ve şamanistik özellikler taşımaktadır. Bundan dolayı potlaçların yükümlülüğünü alan şefler atalarını ve tanrılarını temsil etmekte ve canlandırmaktadırlar (Mauss, 2011: 275).

Adanır Amerikan yerlileri, Eski İskandinavya, Avustralya yerlileri, Antik Yunan, İslamiyet öncesi Arap yarımadası, İslamiyet öncesi Orta Asya Türk toplumları ve Anadolu örneğinde görülebileceği gibi Armağan kültürünün-Potlacın tek tanrılı dinler öncesinde evrensel bir kültür olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda Orta Asya şamanlık kültürü de potlaç kültürü örneği olarak verilebilmektedir (Adanır, 2010: 295-302). Tek tanrılı dinlerden sonra da potlaç kültürü batıda Kapitalizmin onu tersine çevirmesine kadar yaşamaya devam etmiş, fakat kapitalizme rağmen zihinsel ve kültürel bir olgu olarak belirli ölçülerde bu güne kadar gelmiştir.

Günümüz Türkiye'sinde düğün, sünnet, doğum, ölüm vb. geleneklerine bakıldığında Potlaç kültürünün izleri görülmektedir. Oğuz beyi Salur Kazan'ın oğuzlara evini yağmalatması ile doğum, sünnet ve düğün şölenlerinde veren el olarak bu şölenleri düzenleyenlerin davetlilere verilen yiyecek, içecek vb. armağanlarla bir bakıma evlerini, şölenlerini yağmalatması paralellikler göstermektedir. Adanır karşılıklı yükümlülük düzenine az çok çağdaş bir biçim kazandırmış Türkiye'de Anadolu insanının genelde kendisine eş, dost, akraba, vb. tarafından verilen ya da hediye edilen her şeyin karşılığını fazlasıyla iade etme eğiliminde olduğunu ifade etmektedir (Adanır, 2010: 260-665). Sonrasında görüleceği gibi hakaret, saldırı, cinayet vb. gibi olumsuz armağanlar için de çoğunlukla aynı eğilim geçerlidir.

Armağan kültürü-potlaç kültürü şiddet ile yakın bir ilişki içindedir. Her şeyden önce potlacın amacı rakibi küçük düşürmek, utandırmak, aşağılamak, ezmektir. Mauss'a göre Potlaç bir savaştır. Kwakiutl potlacının sembolü bir sopanın ucuna takılan bıçaktır (Mauss, 2011: 271-359). Potlaç'ın stratejisi halkın önünde rakibin yüz kaybı yaşamasını sağlamak yani rezil etmek ve aynı zamanda kendi üstünlüğünü ilan etmektir (Curta, 2006: 676).

Potlaç törenlerinde, savurganlık yarışlarında rakipleri aşağılamak için gerçekleştirilen yok edişler, imhalar canlılar üzerinden yapıldığında potlacın şiddet ile olan doğrudan ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Ortaçağın feodal toplumunda Limogeste gerçekleştirilen savurganlık yarışı rakipleri karşısında övünmek, itibar kazanmak için 30 atın yaktırılması ile sonuçlanmıştır. Bloch bunu cömertlik yoluyla yapılan bir itibar yarışı olarak değerlendirmekte ve potlaç ile bağlantı kurmaktadır (Bloch, 2007: 521-522).

Nitekim ortaçağın feodal toplumda gerçekleşen bu cömertlik yarışı ve prestij düelloları sonucunda itibar kazanmak için sahip olduğu 30 atı yaktıran şövalye ile ilkel toplumda Tlingit şefinin rakibi karşısında kölelerinden birisini boğazlaması ve Sibirya'nın kuzeyinde yaşayan Çukçilerin rakiplerini aşağılamak amacıyla kendileri için çok değerli olan takım takım köpeklerini boğazlamaları (Bataille, 2010: 27) arasında zihinsel ve kültürel bir fark bulunmamaktadır. Her iki davranışta armağan kültürü ve

onun merkezinde bulunan itibar ve prestij elde etme mücadelesi ile ilişkilidir. Öte yandan armağanın kendisi Bourdieu tarafından simgesel şiddet olarak yorumlanmıştır (Zionkowski, Kleka, 2009: 130). Armağan onur etiği tarafından onurlandırılan görünmez, kibar bir şiddet biçimi olarak karşılıklı yükümlülükler çerçevesinde kendisini göstermektedir. Armağan alan eli veren ele karşı kibar bir biçimde bağımlı kılmakta, alan eli veren elin gölgesi altına sokmaktadır. Eskimo atasözü armağanın köle yarattığını söylemektedir (Harris, 1995: 110). Benzer yaklaşım dilbilimci Andrew Cowell tarafından da dile getirilmiştir. Cowell ortaçağın tarihsel ve edebi metinlerinde armağanın bir şiddet türü olarak görüldüğünü ifade etmektedir (Cowell, 2007: 19-29).

Armağan kültürünün şiddet ile olan ilişkisinde birbiriyle doğrudan bağlantılı üç önemli nokta göze çarpmaktadır. Bunlar 1- Karşılıklılık ilkesi, 2- Hakaret sözcüklerinin, saldırıların, kurşunların, cinayetlerin birer armağan olarak kabul edilmesi 3- Rekabet ve meydan okumalar eşliğinde onur, itibar ve prestijin elde edilmesi ve korunmasıdır.

Mauss Armağan adlı çalışmasında armağan verme, alma, iade etme ve imha etme üzerinden şekillenen ilkel toplumlardaki karşılıklı yükümlülükler düzeni olan potlacı alan el ve veren el arasındaki karşılıklılık ilkesi üzerinden açıklamaktadır. Adanır'a göre Potlaç karşılıklılık ilkesi üzerinde oturtulan bir düzendir (Adanır, 2010: 38). Her şeyden önce Armağan kültüründe karşılıklılık bir yükümlülüktür. O halde karşılık verme-alınanı daha çoğuyla iade etmeyi içeren karşılıklılık ve değiş tokuş mantığı çerçevesinde, intikam, hakaret sözleri, saldırılar ve cinayetleri armağan kültürü içerisinde değerlendirmek mümkün görünmektedir. Şiddet, armağan verme karşılıklılığından farklı olmayan bir karşılıklılık biçimi olarak görülmektedir (Guynn, Stahuljak, 2013: 19). Karşılıklılık sinema içinde merkezi bir kavramdır. Sinemada aksiyon karşılıklılık ilkesi üzerinden hareket etmektedir. Karakterin temeli bir aksiyon olarak görüldüğünden karakter bir aksiyonda bulunur ve diğer karakter bir reaksiyon, karşı davranış yani karşılık göstermektedir (Field, 2013: 264-265).

Bu perspektiften bakıldığında şiddet ve potlaç ilişkisinde karşılıklılık ilkesi ve onun İngilizcede eş anlamlısı olan değiş tokuş kavramları dikkat çekmektedir (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/reciprocity>). Adanır alınanın daha çoğuyla

iade edildiği bu düzende değiş tokuş mantığının yalnızca ekonomik alanı değil yaşamın her alanını kuşattığını ileri sürmektedir (Adanır, 2010: 305). Karşılıklılık kavramı onur ve utancı, akrabalık bağları ve kolektif yükümlülüğü karşılamaktadır. Karşılıklılık kişileri bölebilen veya birleştirebilen ve ayrıca toplumsal kimlik ve toplumsal ilişkilerin manipülasyonu ve ifadesinin aracı olarak hizmet eden bir değiş tokuş ilişkisidir. Armağan değiş tokuşu onur, itibar ve prestij kökenli toplumlarda ciddi bir konudur ve önemli bir karşılıklılık ifadesidir (Torres, 2007: 18).

Karşılıklılık şiddet davranışlarını da içeren insan davranışının güçlü belirleyicisidir. İlkel toplumda ve günümüzde karşılıklılık ilkesi toplumsal, kültürel, dinsel yaşamın temelini oluşturmaktadır. İlkel toplumdan günümüze kadar toplumsal ilişkiler dahil her türlü ilişki karşılıklı yükümlülüklerin temelini oluşturan karşılıklılık ilkesi üzerinden yürütülmektedir. Armağan kültürünün merkezinde olan rekabet karşılıklılık tarafından tamamlanmakta ve dengelenmektedir.

Ortaçağda ve erken modern dönemde Şiddet tıpkı günümüzde olduğu gibi intikam, öç, hesaplaşma, kan davası vb. karşılıklılığın bir biçimi olarak anlaşılabilir. Şiddetin karşılıklılık biçimi armağanın karşılıklılık biçiminden farklı değildir. Şiddet ve armağan karşılıklılığın eşit bir biçimi olarak görülmektedir (Cowell, 2007: 13).

Gouldner karşılıklılık ilkesinin toplumlar için en az ensest tabusu kadar önemli olduğunu öne sürmüştür. Leonard Hobhouse karşılıklılık ilkesinin toplumun yaşamsal ilkesi olduğunu ifade etmiştir. Richard Thurnwald'da karşılıklılık ilkesinin yaşamın her ilişkisini kapsayan en eski zorunluluk olduğuna vurgu yapmıştır (Gouldner, 1960: 161-171). Georg Simmel karşılıklılık ilkesinin ilkel toplumlar dahil dünyadaki tüm toplumlar için önem taşıdığını, toplumsal denge ve toplumsal bağlılığın karşılıklılık olmaksızın var olamayacağını öne sürmektedir. İnsanlar arasındaki tüm ilişkiler verme ve ona denk biçimde iade etme-şemasına dayanmaktadır (Frisby, Simmel, 1994: 298). Malinowski'de ilkel toplumda her kuralın temelinde karşılıklılık ilkesinin görüldüğünü ifade etmektedir. Ona göre ilkel toplumun toplumsal yapısı veresin diye veriyorum kuralı üzerinden ilerlemektedir. Mauss'un ve Malinowski'nin ilkel toplum ile ilgili

çalışmalarından yola çıkan Polanyi karşılıklılık ilkesini farklı davranış ilkeleri olarak değerlendirmektedir. Alma ve verme eylemi olarak karşılıklılık, birbirini tanıyan veya birbirleriyle sosyal konumları tarafından saptanmış ve o konumla uyumlu ilişkiler kuran insanları kapsamaktadır. Belirli bir güveni, dayanışmayı veya sadakati yansıtan aile bireyleri arasındaki ilişkiler gibi, komşuluk, hemşehrilik, dini veya etnik cemaat üyeliği, çete üyeliği de, karşılıklılık ilkesince belirlenmektedir (Polanyi, 2010: 19). İnsanlar karşılıklılık ilkesi gereğince kendilerini iyiliklere de hakaretlere de karşılık vermeye zorunlu hissetmektedirler (Taylor, 2007: 332). Boas, Malinowski, Mauss, Levi-Strauss, Clastres yaptıkları çalışmalardan görüleceği gibi karşılıklılık armağan temeline oturmaktadır. Armağan ve karşılıklılık ilkesi iç içe geçmiş gibidir. Colleen Leahy Johnson armağan vermenin karşılıklılık ilkesi altında kavramsallaştırıldığını ileri sürmektedir (Johnson, 1974: 295). Tanrılara ve atalara verilen armağanlar ve onlardan beklenen karşılıklardan Levi Strauss'un kadınları değiş tokuş edilen bir armağan olarak gören yaklaşımına kadar toplumsal ve dinsel hayat karşılıklılık ilkesi üzerinden kurgulanmaktadır.

İlkel toplumda hayatın her alanında özellikle potlaç törenlerinde verilen armağanlara karşılık veremeyen tıpkı günümüzde verilen hakaretlere karşılık veremeyenlerde olduğu gibi yüzünü yitirmekte yani rezil olmakta, toplumsal itibarını, prestijini, saygınlığını kaybedip, utanç içine düşmektedir. Bundan dolayı Karşılıklılık ilkesi armağanın yanı sıra armağanla ilişkili ve özellikle şiddetin tetikleyicisi olarak öne çıkan onur, itibar, prestij ve utanç duygularıyla da doğrudan ilişkili görülmektedir. Pagan İzlandalılarda utanç günümüz Türkiye Toplumunda olduğu gibi kan davası ve armağan değiş tokuşu gibi karşılıklılığın anahtar sisteminin mantığında ve yapısı içinde kavramsallaştırılmıştır. Bu mantık ve yapı içerisinde utanç verilen ve fazlasıyla iade edilen bir şeydir ve utancın geri verilmesi, acısının çıkartılması, intikamının alınması gerekir. Bundan dolayı İzlanda sagalarında utanç altta kalmama ve intikam alma fiilleriyle ilişkilendirilmiştir (Miller, 1995: 120). Şiddet bağlamında karşılıklılık ilkesi göz önüne alındığında onur, itibar, saygınlık ve prestij ile ilişkili intikam veya hakaretlere verilen karşılıklar ön plana çıkmaktadır. İtibar, prestij ve onur kişiyi kendisini aşağılayanları aşağılamak için, kendisini utandıranları utandırmak için yani

intikam almak, karşılık vermek için harekete geçirmektedir. İlkel toplumdan günümüz toplumlarına insanlar şanlarını ve itibarlarını büyütmek için karşılık vermektedir. Rekabetçi armağan verme ilkel toplumun sahip olduğu gücü göstermektedir (Sykes, 2005: 71).

Clastres'de karşılıklılık ilkesine dikkat çekerek ilkel toplumun toplumsal varlığının tıpkı ortaçağ ve erken modern dönemde ve günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi karşılıklılık ve şiddet üzerine oturtulması gerektiğini vurgulamaktadır. Clastres İlkel toplumu şiddet ve değiş tokuş alanı olarak görmektedir (Clastres, 1992: 188)

Karşılıklılık ilkesi gereğince armağana karşı armağan kuralından biçimlenen kana kan kuralı, Şiddet ile bağlantılı olarak İlkel toplumlarda ve günümüzde sıkça görülen intikam ve kan davası olgusunun armağan kültürü ile olan ilişkisini göstermektedir. İlkel toplumdan günümüze yaşamın merkezinde bulunan karşılıklılık ilkesi gereğince intikam çok sık görülen bir olgudur. İlkel toplumda şiddetin büyüclük ve intikam üzerinden gerçekleştirildiğini ifade eden Lizot intikam almanın, karşılıklılık ilkesi tarafından yönetilen değiş tokuşun birkaç biçiminden birisi olduğunu iddia etmektedir (Ferguson, 2001: 105). İntikam, kişinin şahsına yapılan bir saldırıya ya da benzer suçlara verilen aşırı bir tepki olup, kabile toplumlarında yaygın olarak görülmektedir (Bates, 2009: 426). İlkel toplum için Kabileler arasında yapılan ve ölümlerle sonuçlanan baskınlar içinde aynı kural geçerli olmaktadır. Clastres baskın yapan savaşçıların baskın yaptıkları kabilenin topraklarından süratle uzaklaştıklarını, çünkü baskına uğrayan kabilenin karşılıklılık ilkesi gereğince karşı saldırı için çok beklemeyeceklerini ifade etmektedir. Saldırıya uğrayan savaşçılar karşılık vermediklerinde korkaklıkla suçlanarak itibar ve prestij kaybedeceklerdir (Clastres, 1992: 11-13). Yaşamın itibar ve prestij üzerinden kurgulandığı ilkel toplum için itibar ve prestij kaybı en büyük tehlike olarak görülmektedir. Bu nedenle karşılıklılık ilkesi üzerinden işleyen ve itibar ve prestij duyguları tarafından motive edilen intikam ilkel toplum için hayati bir öneme sahiptir. Veren el ile alan el ilişkisini düzenleyen karşılıklılık ilkesi alınan ölümü, hakareti, saldırıyı, büyüğü, vb. fazlasıyla iade etmek olan güçlü intikam duygularının temelini oluşturmaktadır. İlkel toplumda bir düşmanı öldürmek, rakibin daha fazla ölüm olarak karşılık vermesine neden olan intikam

duygularını harekete geçirmektedir. Ölüm bir hakaret olarak algılanmakta ve İntikam Ölen bir insanın hakaretini silmek için alınmaktadır. Ölen bir insanın hakaretini silmek için öldürülecek insan ölenin konumunda olmalıdır. Sıradan bir insanın ölümünü temizlemek için sıradan bir insan öldürülmektedir. Eğer ölenin yası yakınını denk bir insan öldürürse, ölümle aldığı darbeye ve hakarete karşın kendi itibarını ve prestijini koruyabilir (Benedict, 2011: 235-237). İlkel toplumdan ortaçağa, erken modern döneme ve günümüze erkekliğe kabul edilerek belirli bir statü ve itibar kazanan kişi günümüzde olduğu gibi aşağılanmaya dövüşerek, hatta öldürerek karşılık vermek zorundadır (Riches, 1989: 79). Karşılıklılık döngüsü onur-itibar yararına belirli yükümlülüklerini yerine getirene kadar devam eder (Jason, 2006: 54).

Armağan ve Onur kültürü çerçevesinde ilkel toplumdan, ortaçağ ve erken modern döneme, hatta 20. Yüzyılın başlarında coğrafi konumu ve demografik yapısından dolayı Amerika Birleşik Devletlerinin Appalachia bölgesinden, Ortadoğu'ya, Avrupa'ya ve günümüz Türkiye'sine kadar kan davaları örnekleri görülmektedir. Fiziksel şiddet içeren saldırılar ve cinayetlerin karşılıklılık temelinde armağan değiş tokuşu mantığı üzerinden işlediği değerlendirilmesi kan davaları örneklerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Clastres'in, Pritchard'ın ve Chagnon'un ilkel topluma dair yaptıkları çalışmalarda görüldüğü gibi ilkel toplumda şiddetin nedeni olarak kan davaları ön plana çıkmaktadır. Ekonomi tarihi profesörü Avner Offer saygınlık ekonomisi başlıklı makalesinde kan davalarını hakaret, nefret ve intikam gibi patolojik armağanlarla ilişkilendirmektedir. Şiddet içeren Patolojik armağan değiş tokuşu düello, kan davası ve tutku suçları gibi bazı tarihsel kurumlarda ifade edilmektedir (Offer, 1997: 455). Bir Anglosakson destanı olan Beowulf üzerine çalışan Peter S. Baker'de İskandinavlıları anlatan bu metinde şiddetin karşılıklılık ilkesi gereğince, bir darbe değiş tokuşu ve bir kan davası gibi yapılandırıldığına dikkat çekmektedir (Baker, 2013: 240).

Armağan ve Onur kültüründe Kan davaları karşılıklılık ilkesi gereğince zorunlu olan karşılık verme yükümlülüğünü içermektedir. Hukuk profesörü Miller'de kan davasına armağan değiş tokuşu mantığı üzerinden yaklaşmaktadır. Miller İzlandalıların kan davasının ve onun tartışma süreçlerinin yeni bir modele sahip olduğunu

vurgulamaktadır. Bu model denge ve karşılıklılık üzerine oturmaktadır. Merkez kavramları karşılık ve geri vermedir. Bu model armağan değiş tokuşunun sözcüklerini devralmıştır. Birisine yapılan saldırılar tıpkı kendisine verilen armağanlar gibi tek taraflı olarak alıcıyı borçlu yapmakta, onu-alanı karşılık verme borcu olan birisi haline getirmektedir. Bu kan davasında kan borcu olarak tanımlanmaktadır (Miller, 1996: 182). Bataille’de kan davalarını armağan kültürü ile ilişkilendirmektedir. Bataille’ye göre kan davaları kendi akrabalarından biri öldürülen insanların katilin akrabalarından birisini öldürme zorunluluğu olarak yok etme düzeni olan armağan kültürü ile doğrudan ilişkilidir (Adanır, 2010: 377) .

Kan davasının izleri Tevrat ve Kuran gibi kutsal kitaplarda yer alan karşılıklılığa dayalı kısasa kısas kuralında da bulunmaktadır. Kan davası gruplar arası ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Haksız olarak kabul edilen ve yabancı bir grubun üyesinden yapılan bir saldırıya karşılık vermek, misillemeye bulunmak anlamına gelmektedir. Akraba gruplarını ya da aileleri karşı karşıya getiren kan davasındaki temel amaç intikam almak, misillemeye bulunmak yani karşılık vermektir. Kan davası tıpkı armağan kültüründe var olan armağana karşı armağan kuralında olduğu gibi şiddete karşı şiddet kuralı üzerinden işlemektedir (Ünsal, 2013: 74).

Sosyal psikologlar günümüzde bile daha fazla saldırganlığa yol açması kesin olsa bile hedef olan yani alan el olan insanların saldırganlara yani şiddeti veren ellere misillemeye bulunma yani karşılık verme eğiliminde olduklarını belirtmişlerdir (Taylor, 2007: 427)

Ortaçağ ve erken modern Avrupa’da neden ve sonuçları itibariyle tıpkı günümüz Türkiye’inde olduğu gibi kan davaları yaygın olarak görülmektedir. Ancak pek çok bakımdan kan davaları kuşaklar boyu sürdüğünden günlük şiddet eylemlerinden daha tehlikeli görülmektedir. Kan davaları Kolektif ben olarak altta kalmış tarafın tüm akrabalarını ve yandaşlarını toplayarak bunun sorumlusu olan veren ele, çoğunlukla onun sülalesine ve yakınlarına aldığı ölüm, yaralanma, ya da onur kırıcı hakaretleri içeren fiziksel saldırı armağanının karşılığını vermek anlamına gelmektedir. Kan davaları ölüm ya da yaralanma çerçevesinde alan el olmaktan kaynaklanan itibar ve

onur kaybını veren el olarak yani ölüm ve yaralanma vererek yeniden kazanmayı amaçlamaktadır. Bir kan davası içinde hedefteki kişiyi öldürerek grubun itibar kaybını ve aşağılanmayı düzeltmek, aşağılanmadan ve itibarsızlıktan kurtulmak onurlu ve meşru birşeyolarak görülmektedir. ([http://www.humiliationstudies.org/documents/evelin/Spatial Metaphor.pdf](http://www.humiliationstudies.org/documents/evelin/Spatial%20Metaphor.pdf)). İlkel toplumda ölü bir adamın onurunun kurtulması günümüz Türkiye'sinde kan davası örneklerinde karşılaşıldığı gibi ancak öldürme aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Lewis Morgan'ın Eski Toplum adlı yapıtında belirttiği gibi ilkel toplumda katledilenin akrabalarının öç alma yükümlülüğü toplulukça haklı görülen bir yükümlülüktür (Morgan, 1994: 168). Erken modern dönem Avrupa'sında 17. Yüzyılda düelloda öldürülen babasının ruhunun huzura çıkarması için babasının katiline meydan okuyarak düello teklifinde bulunan oğul onur kültürü ve ilkel zihniyeti tarafından kuşatılmıştır. Ataların ruhu onur ve itibar bağlamında 17.yy insanı için de her şeyden önemli görülmektedir. Bu yükümlülük duygusu geçmişten günümüze dünya üzerindeki birçok toplumda kendisini hissettirmektedir.

Öç alma, Karşılık verme yükümlülüğü Türkiye toplumu içinde geçerlidir. Artun Ünsal Türkiyede gerçekleşen kan davalarını Mauss'un topyekün toplumsal fenomen kavramı ışığında karşılıklı bağımlılık ilişkileri üzerinden karşılıklılık ilkesi bağlamında değerlendirmektedir (Ünsal,2006: 74). Daniel G. Bates'in Türkiye'de yaşayan yörükler üzerinden verdiği örnek karşılıklılık ilkesi açısından çok çarpıcıdır. Türkiye'nin diğer bölgelerinde olduğu gibi güneyinde yaşayan yörükler'de de akrabalıktan kaynaklanan karşılıklı yükümlülük duygusu çok güçlüdür. Birinin diğerine saldırması durumunda, saldırıyı başlatan o olmasına rağmen saldıran kişi öldürüldüğünde bile akrabaları ölen kişinin hatalı olduğunu kabul etseler bile yine de intikam almaya, karşılık vermeye kararlıdırlar (Bates, 2009: 426-427). George S. Harris'de Türkiye'de kan davasına yönelik çok ciddi saptamalarda bulunmuştur. Harris 1980 yılında Türkiye'deki sol hareketler üzerine yaptığı çalışmada Türkiye'de şiddetin nedenini siyasal olmaktan çok sosyolojik olduğunu ifade ederek kan davası kültürünün ideolojik görünüm altında kılık değiştirerek kent ortamına taşındığını ileri sürmüştür (Ünsal, 2006: 206). Günümüzde Türkiye'de mevcut ideolojik görünümlü çatışmalar dahil her türlü çatışma kan davasının karşılıklılık, pusu, onur ve itibar ilkelerince sürdürülmektedir. Ayrıca ulusal

burjuvazinin varlık sorunu zihinsel dönüşümün yaşanmasını engellediğinden Türk toplumu uğradığı her türlü şiddet eylemine intikam alınması, karşılık verilmesi gereken bir kan davası olarak bakmaktadır.

Karşılıklılık-değiş tokuş döngüsü, rekabet ve meydan okumalar eşliğinde tıpkı Türkiye’de yaşanan saldırılar, hakaretler ve cinayetler örneklerinde olduğu gibi onur-itibar yararına belirli yükümlülüklerini yerine getirene kadar devam etmektedir (Jason, 2006: 54).

Şiddet ve Armağan kültürü arasındaki ilişkide bir başka önemli nokta ise Armağan kültüründe hakaret, aşağılama, küçük düşürme sözcüklerinin bir armağan olarak görülmesidir. Jacques Godbout günümüzde tüm toplumlar için sözün armağan olarak işlem görebileceğini ifade etmektedir (Godbout, 2003: 35). Herşeyin karşılık vermeye dayalı olduğu ve her şeyin onur, itibar ve prestij için yapıldığı bir dünya da verilen her şey iyide olsa kötü de olsa, hakarete olsa, övgüde olsa karşılığı verilmesi gereken armağan olarak kabul edilmektedir. Buna sözel şiddeti içeren hakaret sözcükleri de dahildir. Mallar ile dövüşen ilkel toplum tıpkı günümüz toplumları gibi sözler ile de dövüşmektedir. Sözlere armağan işleminde bulunmak ortaçağda gündelik hayatın farklı alanlarına da sızmıştır. Erasmus’un metinlerinde bir rahip yardımcısı aracılığıyla sofrada ağzını şapırdatarak yemek yiyen kontu uyarmak için sarf ettiği sözlere armağan işlemi yaparak kont’a vermiştir. Yardımcının kurduğu cümle doğrudan armağan kültürüne göndermede bulunmaktadır. “ Bu sözler onun size bir armağandır” (Elias, 2004: 171).

Pierre Bourdieu armağan işlemi gören söz dövüşünü Cezayir’deki berberi kabilesi örneğiyle açıklamaktadır. Bourdieu simgesel şiddet tanımını armağan üzerinden kurgulamaktadır. Ona göre fiziksel şiddetin tetikleyicisi olarak simgesel şiddet bir armağan gibi işlem gören hakaret sözcükleri ve diğer armağanlar aracılığıyla uygulanmaktadır. Bourdieu Cezayir’deki berberi kabilesi erkekleri arasındaki tüm onur oyunlarını yöneten şeyin meydan okuma ve karşılık verme diyalektiği olarak tanımlamaktadır. Cezayir’de hakaretlerin değiş tokuşunun tam olarak armağanların değiş tokuşu gibi aynı mantığı izlediği görülmektedir. Bir armağan vermek hem bir onur

hem de kışkırtma, gücendirme, öfkelenendirme anlamına gelmektedir (Graeber, 2011: 106) Huizinga'da İslamiyet öncesi Arap bedevilerinde rakibine hakaretlerle meydan okuyan ve onunla yarışan saldırgan söylevin potlaç ile olan ilişkisini vurgulamaktadır (Huizinga, 2013: 94).

Margaret Mead'de Papua Yeni Gine'deki Arapeshler üzerine yaptığı çalışmada söz dövüşünü gözlemlemiştir. Mead Arapesh'lerin armağan değiş tokuşlarında rakiplerine üstünlük kurmayı denemek için sürekli birbirlerine hakaret ettiklerini belirtmiştir (Schwartz, 1967: 5).

Yine Hindistan'ın kuzey batısındaki punjabi erkekleri itibar ve prestij kazanmak karşılıklı birbirlerine hakaret etmekte ve buna hakaret değiş tokuşu denmektedir. Söz düellosu olarak görülen bu uygulama Türkiye, Meksika'da, Porto Riko'da, güney İtalya'da, Amerika'daki Afrikalı Amerikalılar arasında görülmektedir. Bazen söz düelloları şarkı düelloları formunda da olabilmektedir. Aradaki fark hakaretlerin rakibe şarkı formunda armağan edilmesidir. Hakaret değiş tokuşunda kazanan rakibine göre daha iyi hakaret armağan verendir (Levinson, 1994: 97-197).

Hakaret sözlerinin yanı sıra fiziksel şiddet içeren saldırılar, itip kakmalar ve cinayetlerde armağan değiş tokuşu içerisinde değerlendirilmektedir. Bu durum İtibar ve onur merkezli, rekabet ve meydan okumaya dayalı düşmanlık ilişkilerinde de geçerli olmaktadır. İlkel toplumda ve günümüzde şiddet içeren bir çatışma ortamında da itibar, prestij ve onur kazanmak ya da en azından kaybetmemek için armağan olarak işlem gören her hakaretin, saldırının karşılığının fazlasıyla iade edilmesi eğilimi bulunmaktadır. Sosyoloji ve ekonomi profesörü Alain Caillé, Mauss ve Polanyi metinlerinden yola çıkarak daha genel bir çerçevede kötülüklerin, kötü ve ahlaksızca davranışların, sözlerin, hakaretlerin, yaralamaların, öç, intikam, misillemelerin ve büyülemenin-büyü yapmanın bir armağan olduklarını iddia etmektedir. Caillé bu armağan tipinin en meşhur örneklerinin potlaç ve kula olduğunu belirtmektedir (Bruni, Zamagni, 2013: 47).

Mauss, Armağan adlı çalışmasının giriş kısmında İskandinav metinlerinden yararlanmıştır. Mauss gibi İskandinav metinlerinden, İzlanda sagalarından yola çıkan

hukuk profesörü William Ian Miller'e göre Pagan İzlanda'sında birisine atılan mızraklar, kırılan kemikler ve hakaretler karşılık verilmesi istenilen armağanlardır (Miller, 1996: 182). Günümüzde bu mantık aynen geçerli olmaktadır. İlkel toplumda birisine atılan mızrakların yerini artık kurşunlar almaktadır. Günümüz mafya uygulamalarında görüleceği gibi kurşun simgesel bir armağan olarak verilmekte, silahlı çatışmalar rekabet ve meydan okumalar eşliğinde, veren el alan el ilişkisi bağlamında kurşun armağanlar üzerinden gerçekleşmektedir. Kurşun tıpkı potlaç törenlerinde yakılan balık yağları gibi düğünlerde, kutlamalarda, yaralamalarda, saldırılarda, savaşlarda ve çatışmalarda yakılmaktadır.

Hakaretler, saldırılar ve cinayetler armağan olarak kabul edildiğinden bir saldırıya, hakarete, cinayete karşılık vermek ile bir armağana karşılık vermek aynı yükümlülük düzeninin gereği olarak görülmektedir. Sadece onurlu bir adam armağanı ve hakareti görmezden gelemmez. Hakarete, saldırıya veya armağana Karşılık vermedeki başarısızlık onur dünyasından dışlanmış olmak anlamına gelmektedir. Her armağanın karşılık beklediği gibi her şiddet eylemi de karşılık beklemektedir. 11.yüzyılda İzlandalılar'da armağanın düşmanlık boyutu hevesle anlaşılmaktaydı. Bir armağanın karşılığının verilmesi ile öç alma yükümlülüğü arasında bir fark bulunmamaktaydı (Miller, 1995: 16-49). Benzer durum Avrupa'nın geneli için de söylenebilir. Ortaçağ ve erken modern dönemde her saldırıya günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi bir karşılık verilmesi yükümlülüğü bulunmaktadır. Tarihçi Julius R.Ruff'a göre karşılık verilmediği takdirde karşılık veremeyen altta kalmakta, itibarını kaybetmektedir. Cinayet, saldırı, tecavüz gibi eylemlerle karşı bireylerin ilk tepkisi intikam almak yani karşılık vermek için faili veya onun akrabalarını aramak olmaktadır. Bu tür şiddet eylemleri karşısında karşılık verememek fiziksel, maddi ve duygusal zarara uğramak anlamına gelmektedir. Avrupalılar için bu durum kıskançlıkla korunan onurun, prestijin, itibarın zedelenmesi anlamına gelmektedir (Ruff, 2011: 94-103).

Fiziksel şiddet içeren saldırıların ilkel toplum tarafından armağan olarak kabul edilmesine yönelik en iyi örneklerden birisi de Kolombiya'nın kuzeyinde yaşayan Yukpa yerlilerini inceleyen Marquis De Wavrin tarafından verilmektedir. Wavrin'e göre Yukpa yerlileri yumrukları bir armağan olarak görmektedir. Yukpa Düelloları

doğrudan karşılıklı değiş tokuş biçimidir. Bir yumruk verilir ve yumruğu veren el tıpkı potlaç veren şef gibi rakiplerine meydan okuyarak kimin bu yumruk armağanlara daha iyi dayanabileceğini, daha iyi karşılık verebileceğini sorar. Kaybeden aldığı yumruk armağan için karşılık veremeyen, altta kalandır (Schmidt, 2003: 63). Benzer durum bir şekilde günümüzde boks müsabakalarında görülebilmektedir.

Özellikle ilkel toplumda, ortaçağda ve erken modern dönemde yaygın bir biçimde rastlanan ve günümüzde de törensel ve ritüel özelliklerinden değişikliklerle düello örnekleri göz önüne alındığında da hakaretlerin ve saldırıların armağan kültürü mantığı içinde değerlendirildiği, tıpkı Yönetmenliğini Melih Gülgen'in yaptığı 1992 yılı yapımı Tarar Ramazan Sürgünde adlı filmde Tatar Ramazan ve Abdurrahman Çavuş karakterlerinin, 1997 yılı yapımı olan ve yönetmenliğini Mustafa Altıoklar'ın yaptığı Ağır Roman adlı filmde Arap Sado ve Reis karakterlerinin, Aydın Bulut'un yönetmenliğini yaptığı 2008 yılı yapımı Başka Semtin Çocukları adlı filmde Semih ile Gürdal karakterlerinin, Hüdaverdi Yavuz'un yönettiği 2010 yılı yapımı Eşrefpaşalılar adlı filmde Davut ve Tayyar karakterlerinin, yaptığı gibi itibar, prestij ve onur kaygılarıyla rakibe meydan okunularak karşılık verildiği görülmektedir.

Armağan kültürünün şiddet ile olan ilişkisini destekleyen en önemli veriler günümüzde Batı da işlenen cinayetlerde de görülmektedir. Bu cinayetler genellikle armağan işlemi gören hakaret değiş tokuşları olayları olarak değerlendirilmektedir (Polk, 1994: 135).

2.4.2. Onur Kültürü ve Şiddet

İlkel toplumdan ortaçağ ve erken modern dönem toplumlarına ve günümüz modern toplumlarına kadar etkisini devam ettiren Onur kültürünün merkezinde, armağan kültüründe olduğu gibi itibar, prestij, karşılıklılık, rekabet, gösteriş, meydan okuma, cömertlik, utanç, aşağılanma, küçük düşme korkusu bulunmaktadır. Şiddet ile ilgili olarak Onur kültürü üyelerinin tüm davranışları bu duygular ve korkular üzerinden biçimlenmektedir. Ayrıca onur kültüründe sertlik, mertlik, erkeklik, fiziksel cesaret, cinsellik ve şiddet potansiyeli bulunmaktadır. Onur kültürü şiddet bağlamında Latin

Amerika, Amerika'nın güneyi, Ortadoğu, Kuzey Afrika, Balkanlar, Akdeniz havzası, Asya ve Uzak doğu olmak üzere Dünya üzerindeki birçok toplumda varlığını önemli ölçüde devam ettirmektedir. Buna ek olarak Onur kültürü ordu, gençlik çeteleri, mafya gibi alt kültürlerde ve onların şehirlerde, sokaklarda onur ve onur ile ilgili yapılarında vurgulanmaktadır (Matsumoto, 2009: 147).

Abu-Lughod, Gilmore, Jakubowska, Peristiany, Rodriguez Mosquera, Triandis gibi antropologlar ve sosyal psikologlar Onur kültürlerinin güçlü aile bağlarını, toplumsal uyumu ve karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin sürdürülmesini cesaretlendirdiğini belirlemişlerdir. Onur toplumsal imaj ve itibara dayalı kolektivist bir biçimdir. Toplumsal imaj ve itibar diğerlerinin bize ne kadar değer verdiğini göstermektedir (Mosquera, vd, 2008: 1472).

Rivers'e göre onur kişinin kendi gözündeki değeridir fakat aynı zamanda kişinin toplumun gözündeki değeridir, onun gurur iddiasıdır, bu iddiasının onayı-kabulü, onun üstünlüğünün toplum tarafından tanınmasıdır (Rivers, 1965: 21). Modern sosyolojinin kurucularından Georg Simmel onur ve şiddet bağlantısını analiz eden ilk sosyal bilimci olmuştur. 1898 yılında hala alman subay sınıfında rekabet ve meydan okumalar eşliğinde ölümcül düelloların meydana geldiği bir zamanda Simmel onuru toplumsal çevresine ilişkin kişinin davranışlarını yöneten bir toplumsal zorunluluk, bir toplumsal iddia-onay mekanizması olarak tanımlamıştır (Strange,2014:8). Armağanı simgesel şiddet olarak gören Bourdieu ise onuru simgesel sermaye olarak değerlendirmektedir.

Haroche'ye göre onur erkeklik, cesaret ve güçlülüğün-sertliğin sergilenmesi ile bağlantılı bir olgu, Liepmann'a göre onur aşırı duyarlılık, Stewaert'a göre bir saygı hakkı Westermarck'a göre sağlamlık, cesaret, güçlülük, sertlik içeren bir dizi karakteristik özellikler, Terraillon'a göre ahlaki bir ilke ve sorumluluk, Schneider'e göre bir ideoloji, Cassar'a göre ise toplum içinde prestij aramak olarak görülmüştür (Vasilikie, Demos, 2014: 252).

Onur kültüründe Onur'a dair tüm iddialar antropolog Frank Henderson Stewart'ın altını çizdiği gibi, statü, prestij, itibar ve saygı hakkı iddialarıdır (Strange, Cribb ve Forth, 2014: 10).

Onur kültüründe şiddet basitçe onur, itibar, prestij, statü rekabetine dayalı sorunlar için nihai bir çözüm olarak görülmektedir (Wouters, 2007: 216). Onur kültürü armağan kültüründe olduğu gibi karşılıklılık ilkesi üzerinden çalışmaktadır. İlkel toplumun, Ortaçağ ve erken modern dönem Avrupa'sının ve günümüz dünyasının değerler sisteminde onur, itibar ve prestij elde edilmesi ve korunması doğrudan karşılıklılık ilkesinin gücü tarafından sürdürülebilmektedir (Miller, 1995: 6).

Onur kültürünün odağında hakaretlere, saldırılara karşılık verme gücü yatmaktadır. Tüm Onur kültürlerinde hakaret, saldırı durumları genellikle hakaretin, saldırının iade edilmesi gibi intikama yol açmaktadır. Hakaret toplumsal imaja güçlü bir tehdit olarak görülmektedir. Dahası toplumsal imaja yönelik bu tehdite bir yanıt verilmelidir. Nitekim hiç birşey yapmamak veya hakaret yanıt vermede geri kalmak – karşılık vermemek potlaç veremeyen şefte olduğu gibi onursuzluğa neden olmaktadır (Rodriguez, 2008: 1473-1475).

Chagnon'un incelediği Yanamamo' ler vb. ilkel toplumda, Ortaçağ ve erken modern dönemde ve günümüzde erkek onuru ile erkek şiddeti arasında karşılıklılık ilkesi üzerinden kurulan bir bağ bulunmaktadır. İlkel toplumlarda rekabet ve meydan okumalar eşliğinde düello ve potlaç törenlerinde görüldüğü gibi, orta çağda ve erken modern dönem Avrupa'sında özellikle de rekabet ve meydan okumanın yoğun olarak yaşandığı düello formunda her hakarete, saldırıya günümüz Türkiye'sinde ve diğer onur kültürlerinde ve armağan kültüründe olduğu gibi bir karşılık verilmesi yükümlülüğü bulunmaktadır.

Onur kültürü bağlamında geçmişten günümüze şiddet eylemlerinin merkezinde rekabet ve meydan okumaların eşlik ettiği itibar, prestij statü arayışı ve savunması bulunmaktadır. IV. Yüzyılda Şiddet eylemlerinin nedeni çılgınca bir öfke değildir, tıpkı günümüz toplumlarında olduğu gibi saldırıya ve hakarete uğrayan onurun, itibarın, şerefın onarılması amaçlanmaktadır. İntikam hakkı bir norm olarak görülmektedir ve saldırıya uğramış onurun, itibarın, şerefın telafisi anlamına gelmektedir. (Huizinga, 1997: 347). Pieter Spierenburg orta çağda erkek onurunun Melih Gülgen'in yönettiği 1992 yılı yapımı Tatar Ramazan Sürgünde adlı filmde Tatar Ramazan karakteri, Yavuz

Turgul'un yönettiği 1996 yılı yapımı Eşkîya adlı filmde Baran karakteri, Mustafa Altıoklar'ın yönettiği 1997 yılı yapımı Ağır Roman adlı filmde Arap Sado karakteri, Osman Sınav'ın yönettiği 2001 yılı yapımı Deliyürek Bumerang Cehennemi adlı filmde Yusuf Miroğlu karakteri, Serdar Akar'ın yönettiği 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde Polat Alemdar karakteri, Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes, Vatan Sağolsun adlı filmde Yüzbaşı Mete karakteri, Hüdaverdi Yavuz'un yönettiği 2010 yılı yapımı Eşrefpaşalılar adlı filmde Davut karakteri, Togan Gökbakar'ın yönettiği 2017 yılı yapımı Recep İvedik 5 filminde Recep İvedik karakterinin onuru gibi fiziksel cesarete, mertliğe ve şiddet eğilimine dayandığını ifade etmektedir. İlkel toplumdan günümüze, İster sözel isterse fiziksel olsun yapılan hakaret erkeğin onuruna eşit derecede zarar vermektedir. Bu durumu onarmanın tek yolu tıpkı karşı potlaç vermek gibi karşı saldırıda bulunmaktan geçmektedir (Spierenburg, 2010: 19). Şayet yapılan hakaretlere ve saldırılara karşılık verilemezse tıpkı armağan kültüründe potlaç veremeyen şef örneğinde olduğu gibi toplumsal onur, itibar, prestij zarar görmekte bu durum utanç olarak deneyimlenmektedir. Onur ve utanç birçok toplumda toplumsal yapıyı belirler ve bireylerin toplumsal davranışlarını düzenler (Röttger, Markowitsch, 2009: 231).

Tarihçi Julius R.Ruff'a göre erken modern dönemde Avrupa'da, 16. ve 19. Yüzyıllar arasında bir erkek onurunu korumak, utanç yaşamamak için her saldırıya bir armağan-potlaç gibi karşılık vermek zorundadır. Aksi takdirde karşılık veremeyen tıpkı potlaç vermeyen bir şef gibi altta kalmakta, itibarını kaybetmekte, toplumdan dışlanmaktadır. Bir erkeğin Cinayet, saldırı, tecavüz gibi eylemlerle karşı erkeğin ilk tepkisi intikam almak yani karşılık vermek için faili veya onun akrabalarını aramak olmaktadır. Bu tür şiddet eylemleri karşısında karşılık verememek fiziksel, maddi ve duygusal zarara uğramak anlamına gelmektedir. Avrupalılar için bu durum kıskançlıkla korunan onurun, prestijin, itibarın zedelenmesi anlamına gelmektedir (Ruff, 2011: 94-103).

Benzer durum günümüzde Amerika'nın güneyi içinde geçerli olmaktadır. Güneyin onur kültürünün temel yönü, armağan kültüründe armağanlara ve potlaca olduğu gibi hakaretlere ve aşağılamalara karşılık verme yükümlülüğüdür. İtibar

armağan kültüründe olduğu gibi onur kültürünün de özüdür. Nisbett ve Cohen' e göre Güneyin onur kültüründe misilleme-karşılıklılık ilkesi hayatın her alanında geçerlidir. Bu kültürün en önemli deyimini rekabeti simgeleyen ve günümüz Türkiye'sinde de trafikte ve hayatın diğer alanlarında gerçekleşen birçok şiddet olayında görülen şayet beni geçersen seni cezalandırırım deyimidir. Nisbet ve Cohen bu kültürü ve zihniyeti güneye yerleşen İrlandalı ve İskoçyalıların hayvan gütmeye-çobanlık yapısına bağlamaktadır. Çobanlar itibarları için kendilerini ve mülklerini korumak adına kuvvet kullanmaya isteklidirler. Güney'in onur kültürü aile içinde çocukluktan itibaren öğretilmektedir. Amerika'nın Güneyinde genç erkekler, itibarlarını-şereflerini fiziksel cesaret ile savunmaları için şiddet içeren aktiviteler ile tasarlanmış bir sosyalleşme sürecinden geçirilirler. Erken yaşlardan itibaren küçük çocuklara anneleri ve babaları tarafından onurlarını düşünmeleri ve onurlarını savunmak için daima aktif olmaları öğretilir. Kişi şerefini-itibarını şiddete başvurarak korumaya hazırlanır. Bu kültürde hakaret ve saldırılar tolere edilemez. Çünkü bir erkeğin saygınlığı-itibarı için sertliği ve gücü, kendisini şiddet kapasiteli davranış işaretleri veya en azından hakimiyet yoluyla ya da şiddet yoluyla kanıtlayana kadar riske atılmış sayılmaktadır. Bu kültürde şiddet onuru-itibarı kazanmak ve korumak için kullanılabilir. Onurlu erkek kendisinin ve ailesinin itibarını-şerefini savunmak için kavga etmeye hatta öldürmeye bile hazırdır. Hakarete uğrayan güneyliler hakaretin diğerinin gözünde onların erkekliklerine ve güçlerinin görünümüne zarar verdiğine inanırlar (Nisbett, Cohen, 1996: 2-58). Bu yaklaşım Türkiye için de geçerlidir. Artun Ünsal Kan Davası adlı çalışmasında Marcel Mauss'un armağan kuramından yararlanarak karşılıklı yükümlülük üzerinden Türklerin hakaretlere, saldırılara karşı hassas olduklarını ve anında karşılık verdiklerini açıklamıştır (Ünsal, 2006: 58-74). Rodriguez Mosquera'nın Hollanda'da yaşayan Türkler üzerine yaptığı araştırmada Türklerin onurlarına, itibarlarına hakaret ederek kendilerini utanca düşürenlere yanıt vererek cezalandırma motivasyonunun oldukça yüksek olduğunu gözlemlemiştir (Dietrich, Schuett, 2013: 2). Türkiye'de onur Akdeniz bölgesindeki çoğu ülkede olduğu gibi göze çarpan bir kavramdır.

Türkiye'de Onur ideali onurun kolektif olarak sahiplenildiği, kabul edildiği ve elde edildiğini vurgulamaktadır. Türkiye'de de onur ile ilgili kültürel endişeler önemli

görülmektedir. Onur-itibar ile ilgili endişeler gündelik hayatın tüm alanlarına yayılmıştır. İnsanlar otomatik olarak olaylara tepki verirler ve itibarlarını, onurlarını, kişiliklerini bu karşılık üzerinden inşa ederler (Güngör, Karasawa, 2014: 1257).

Türkiye’de de onur aile üyeleri veya bazen daha büyük toplumsal grupların üyeleri olarak bireylere aittir. Her bir kişi toplumun onurlu bir üyesi olarak kendi statüsü için ailenin veya daha büyük toplumsal grupların geri kalanının davranışlarına bağımlıdır. Türkiye’de kişinin onurunu toplumsal guruplar, köyü, aşireti, etnisitesi, bölgesi, dini mezhebi vb. biçimlendirir. Onur Türk kültürünün temel bir boyutudur. Onur birey, aile, akraba ve toplumu bağlayan yakın bağları güçlendirir. Türkiye’de de aile üyelerinden birisinin neden olduğu başarısızlık veya küçük düşmesi, rezil olması, itibarsızlaşması ailenin geride kalanların onurunun da kaybolmasına neden olmaktadır. Türk insanı olayların kişisel veya aile onurun uygunluğunu hızlıca değerlendirir. Türkler onur ile ilişkili durumlar için kronik olarak aktive ettikleri şemaları geliştirme eğilimindedir. Bu nedenle bu gibi durumlarda hızlıca karşılık verebilmektedirler (Üskül, vd, 2012: 1133-1135).

Günümüzde Türkiye’nin belirli bölgelerinde görülen kan davaları da karşılıklılık ilkesi çerçevesinde doğrudan onur kültürü ile ilişkilidir. Clastres’in Pritchard’ın ve Chagnon’un ilkel topluma dair yaptıkları çalışmalarda görüldüğü gibi ilkel toplumda, March Bloch, Pieter Spierenburg’un Ortaçağ Avrupa’sının Feodal toplumunda, Julius R. Ruff’un Erken modern dönem Avrupası’na yönelik çalışmalarında şiddetin nedeni olarak günümüz Türkiye’sinde Artun Ünsal’ın 1990’ larda yayınlanan Anadolu’da kan davasına yönelik çalışmasında vurguladığı gibi özellikle Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu ve Karadeniz bölgelerinde karşılaşılan kan davaları ön plana çıkmaktadır. Kan davaları 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde 1915 lere kadar Amerika’nın Appalachia ve Batı Virginia bölgesinde de görülmüştür. Kan davasına 20 yüzyılda Balkanlar da, Sicilya’da ve Libya bedevilerinde rastlanmıştır. İlkel toplumdan günümüze etkisini belli ölçülerde sürdüren kan davalarının da temelinde onur, itibar, prestij, statü temelli karşılıklılık ilkesi bulunmaktadır. Onur kültüründe Karşılıklılık temelinde şiddet içeren öç ve intikam duyguları itibar, prestijve statü elde etme ve koruma konusunda oldukça önemli görülmektedir. Bir kan davası kültürü içinde hedefteki kişiyi öldürerek küçük düşümeyi,

aşağılamayı iyileştirmek için onurlu ve meşru bir şeydir (Lindner, 2000: 5). Çünkü öcünü almadaki başarısızlık genelde kişinin normal sosyal ilişkilerden tamamen çıkarıldığı bir tür vatandaşlık ölümüne yol açmaktadır. Ailesi içerisinde kişinin düşüncesinin bir değeri kalmamakta, eğer evi dışına çıkmayı göze alırsa alayla ya da daha kötü biçimde karşılanmaktadır. Bu, katlanılmaz bir utanca iten paradigmatik bir hor görme durumu olarak görülmektedir (Elster, 2010: 428-429).

Onur kültürünün özünde karşılıklılık ilkesinin yanı sıra ataerkillikle ilişkili erkeklik, cinsel onur- cinsel itibar olarak görülen namus ve armağan kültüründe olduğu gibi utanç, küçük düşme, aşağılanma ile ilgili endişeler bulunmaktadır. Onur kültüründe erkekliğin merkezinde sertlik, özerklik, canlılık, güç, hakimiyet ve hiyerarşi kavramları, saygı, onur ve gurur ve tabii ki şiddet kavramları yer almaktadır. Bu tür erkeklere çok küçük yaşlarda şiddet, gurur, saygı ve onur kavramları öğretilmektedir (Stanko, 2005: 172).

Onur kültürü aynı zamanda erkekliği tanımlamakta ve ona rehberlik etmektedir. Onur kültürü erkekliğin içeriği ve biçimi olmaktadır. Onur erkekliğin çekirdek kavramıdır. Erkeklik toplumsal ve kültürel bir inşa olup onur gibi toplum tarafından kişiye bağışlanmaktadır. Erkeklik ataerkil yapı tarafından kurgulanan bir toplumsal cinsiyet rolüdür ve erkeklik ataerkil ilişkiler veya ataerkillik bağlamında çalışmaktadır (Hearn, Pringle, 2006: 7). Castells ataerkilliğin bütün çağdaş toplumların temel yapısı olduğunu ifade etmektedir (Castells, 2008: 251). Aralarında Türkiye'nin de bulunduğu onur kültürü ülkelerinde Erkek egemen toplumsal düzen olarak görülen ataerkillik şiddet ile yakından ilişkilidir. Bu tür bir toplumsal düzen kendisini şiddet üzerinden inşa etmektedir. Onur kültüründe erkek şiddetini zorunlu kılan ve ona yol açan utancın ve onurun ataerkil kodlarıdır (Gilligan, 1997: 267).

Erkeklik kavramı üzerine araştırmalarda bulunan R. W. Connell hegemonik erkeklik tanımını gündeme getirmiştir. Hegemonik erkeklik erkeklerin egemen pozisyonu olan ataerkilliğin meşruiyetinin ve kabul edilmiş cinsiyet uygulamalarının yapılandırılması olarak tanımlamaktadır (Heitmeyer, vd, 2011: 317). Hegemonik erkeklik ataerkil toplumsal/kültürel formasyon içerisinde onur kültürü çerçevesinde

kültürel olarak yüceltilen bir erkeklik formudur (Özbay, Baliç, 2004: 93). Bu nedenle metinde kullanılan erkeklik kavramı hegemonik erkeklik olarak anlaşılmalıdır. Film şiddeti sertliğin takdir edilen bir özellik olduğu onur kültürüne dayalı toplumlarda cesur, kahraman, sert olarak kişiyi destekleyen tanımlara yardımcı olabilir (Morrison, vd, 2008: 114). Benzer şekilde Ünsal Oskay'da filmlerdeki şiddetin hegemonik erkeklik ve ataerkil toplumsal yapı ile ilişkisini gündeme getirmektedir. Filmlerde gösterilen şiddet toplumsal, zihinsel, kültürel, ekonomik ve politik yapının ve onun gündelik hayattaki işleyişi içindeki yeniden üretimini desteklemektedir. Sinemadaki şiddet özellikle popüler filmlerde gösterilen şiddet ahlaki düzenin, itibarın, aile onurunun, ataerkil toplumsal düzenin, devletin adalet sisteminin ve ekonomi politikalarının yeniden üretimini destekleyen bir araç olarak kullanılmaktadır. Oskay mevcut sistemin varlığını sürdürmesi ve meşruiyet alanlarını genişletmesi için sinemadaki şiddet ve korkunun dozunun artırıldığını belirterek bunun filmlerde yer alan düzenden yana, nitelikli, çekici, iyi yaşamayı bilen, şövalye ruhlu, uygar görünümlü kahramanların cezalandırma ve öldürme ile sonuçlanan vahşetleri aracılığıyla gerçekleştirildiğinin altını çizmektedir (Oskay, 2006: 398-402). Hegemonik erkeklik yüceltilmiş cesaret, güç, kuvvet, şiddet potansiyeli gibi kavramlar eşliğinde Türk Sinemasında Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde Polat Alemdar, Deliyürek Bumerang Cehennemi adlı filmde Yusuf Miroğlu, Nefes Vatan Sağolsun adlı filmde Yüzbaşı Mete, Dağ 2 filminde Veysel Gökmuşa vb. gibi karakterler aracılığıyla temsil edilmektedir.

İlkel toplumdan günümüze onur kültüründe erkeklik ve şiddet bağlantısı devam etmektedir. Tipik bir yanomamö erkeği olgunluk yaşına geldiğinde sayısız kavgaların izlerini taşımaktadır. Ataerkil bir yapıyı barındıran Yanomamö erkekleri herkesin önünde eşlerini dövdüklerinde erkeklik imajlarını güçlendirmektedir. Napoleon Chagnon'na göre bu şiddet gösterisi bir bakıma erkeklerin birbirlerine karşı öldürücü saldırı yapabileceklerini birbirlerine kanıtlama çabalarıyla ilişkilidir (Harris, 1995: 79). Pieter Spierenburg'a göre orta çağda da erkekler rakiplerine şiddet gösterisinde bulunmaktadır. Orta çağ'da da ilkel toplumda olduğu gibi bir erkek ne kadar saldırgansa kendi itibarını o kadar dikkate almaktadır (Spierenburg, 2010: 58). Benzer durum erken modern dönem Avrupa'sında da özellikle düellolar ve aile içi şiddet örneğinde

görülmektedir. Erken modern dönemde Erkek şiddeti günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi tamamen evlilik düzeninin bir parçasıdır. Hukukçular, teologlar ve hümanistler kadının dövülmesinin sadece bir hak değil aynı zamanda kocanın bir görevi olduğu konusunda aynı fikirdeydiler (Gendrot, Spierenburg, 2008: 143-144). Amerikan toplumunda da erkeklik tıpkı ülkemizde olduğu gibi her şeyden önce şiddet potansiyeli bakımından tanımlanmaktadır. Şiddet ve şiddet tehdidi diğer kadınlar ve erkekler üzerinde üstünlük sağlamak için gereklidir (Heitmeyer, vd, 2011: 318-319). Gücü arttıran toplumsal normlar güneyin ve diğer onur kültürlerinin çoğunda erkeklik hakkındaki fikirlere bağlanmıştır. Dayanıklılık, sertlik ve kuvvet ile yanıt vermek bir erkek olmanın tanımına ilâştirilmiştir (Gilbert, Andrews, 1998: 266). Onur toplumlarında erkek olmanın bir parçası da birisinin itibarını savunmak için fiziksel şiddet kullanmaya hazır olmasıdır. Erken modern dönemden günümüze kavgaların ve özellikle bıçak kavgaları dünyasının merkezinde, tıpkı Eşrefpaşalılar filminde Davut ve Tayyar'ın, Başka Sementin Çocukları filminde Semih ve Gürdal'ın, Ağır Roman adlı filmde Arap Sado ve Reis'in, Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar ve Sam William, Tarar Ramazan Sürgünde adlı filmde Tarar Ramazan ve Abdurrahman Çavuş vb. karakterleri arasında yaşanan bıçak kavgalarının merkezinde olduğu gibi erkeklik ve onur bulunmaktadır. Toplumsal konum, itibar ve saygı, erkeksi kamuoyunun değerlendirmeleri ile armağan olarak verilir ya da geri alınır. Onur kültürel sınırlar çizdiği gibi saldırganlık ile de yakından bağlantılıdır. Bundan dolayı onur kültürlerinde Akdeniz toplumlarının sosyal dokusunun derinliklerine sızmış bir kavgacı-saldırgan kültür gelişir (Gallant, 2000: 373-375). Onur erkekler için fiziksel gücün yanı sıra cinsel yeterlilik anlamı da taşımaktadır. Cinselleştirilen onur bağlamında Birçok dilde erkeğin yüzü onurunun göstergesiyeen testisleri onu gerçek bir erkek haline getirmektedir. Birisinin erkekliğine yönelik boynuzlandığına vb. bir iddia onura zarar veren bir hareket olarak düşünülmektedir. Onurun cinsel yeterlilik üzerinden kurgulanması tüm dünyada görülen bir uygulamadır. Orta çağda kullanılan dil İle günümüzde kullanılan dilin benzerliği fiziksel cesaret ve cinsel yeterlilik üzerinden inşa edilen onur kültürünün evrenselliğini ve sürekliliğini göstermektedir. Günümüzde pek çok cinayet örneğinde olduğu gibi 1535 yılında da gerçekleşen cinayetin nedeni erkekliğe dil uzatılmasıdır. Kayıtlara göre söz konusu cinayette “ Artık kaldıramadığın için seninki bir işe

yaramıyor vb.” gibi tahrik edici kelimeler kullanılmıştır (Spierenburg, 2010: 20-60). 1990’lardan günümüze Türk Sinemasında da bazı filmlerde aynı nedenlerden dolayı şiddet eylemleri gerçekleşmektedir. Serdar Akar’ın yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı Barda adlı film ile 2012 yılı yapımı olan ve Çiğdem Vitrinel’in yönettiği Geriye Kalan adlı film örnek olarak gösterilebilir. Barda filminde Nasır karakteri 45 karakterine benzer şekilde seslenmiş, bunun karşılığında 45 küfrederek Nasır’ın üzerine yürümüştür. Geriye Kalan adlı filmde de Cezmi karısını aldattığı Zuhal’in onu terketmek istemesini cinsel performans üzerinden değerlendirmiş ve Zuhal’e sözel ve fiziksel şiddet uygulamıştır.

Onur kültürlerinde erkeğin onur ve itibarı, ataerkil yapının etkisi ile kadın cinselliği ile ilişkilendirilmiş bunun sonucunda fiziksel cesaretin yanında itibar ve namus anlamına gelen cinsel onur-cinsel itibar kavramları da ön plana çıkarılmıştır. Antik Yunanda ve Ortadoğu’da kadın onuru bekaret, tevazu ve iffet ile değerlendirilmektedir (Graeber, 2011: 188). Tek tanrılı dinlerde de bu bakış devam etmiştir. Akdeniz dünyasında erkek onuru testisleriyle-erkekliğiyle sembolize edilirken kadın onuru kızlık zarı, utangaçlık ve çekingenlik ile temsil edilmektedir (Malina, 2001: 47). Bu yaklaşım ortaçağ ve erken modern dönem Avrupa’sında ve günümüz Türkiye’sinde olmak üzere Akdeniz havzasında da görülmektedir. Erken modern dönem İngiltere’sinde Onurun dayandığı en önemli nokta kadın cinselliğinin kontrolüdür. Bir kadının cinsel itibarı tartışmaya açık bir şekilde onun onurunun temel bileşenidir. Kadın itibarı yalnızca cinsel iffete-bekarete-namusa dayanmaktadır (Foyster, 2014: 55-147). Cinselleştirilen kadın onuru tevazu, sadakat ve namus tan kaynaklanan itibar üzerine kurulmaktadır. Kadın onuru doğrudan erkek onuru ile bağlantılı görülmekte ve koca, baba ve erkek kardeşler tarafından korunması gerekmektedir (Ruff, 2011: 94-95). Onur kültürlerinde cinayetler, kavgalar ve tartışmalar onur, itibar, cinsel onur anlamına gelen namus yüzünden de yaşanmaktadır. Dünyanın farklı bölgelerinde namus cinayetlerine rastlanmaktadır. Birleşmiş milletler nüfus vakfı, namus cinayetlerinin Bangladeş, Mısır, Hindistan, İsrail, İtalya, Ürdün, Fas, Pakistan, İsveç, Türkiye, Uganda ve İngiltere’de meydana geldiğini ifade etmektedir (Roberts, 2008: 53). Aslında bu tür cinayetler özellikle eşlerin aldatması bağlamında Dünyanın pek çok yerinde işlenebilmektedir.

Örneğin birçok batı ülkesinde bu tür cinayetler tutku-ihiras-kıskançlık cinayetleri olarak kamufle edilmektedir. İlk olarak Fransa’da ortaya çıktığı iddia edilen tutku cinayetleri aşk için yaşanan hayal kırıklıkları ve kıskançlık için işlenmektedir. Spierenburg aslında bu cinayetlerin arkasında onur anlayışının bulunduğunu iddia etmektedir (Spierenburg, 2010: 292-293). Nicole Pope Batı’nın namus cinayetlerini islam ülkeleriyle özdeşleştirme çabalarını eleştirmektedir. Oysa Pope’ye göre namus cinayetleri ataerkil kültür ile doğrudan bağlantılı olup en uç ataerkil denetim biçimi olarak görülmektedir. Bu cinayetlerin kökeninde yer alan onur ve utanç kavramları farklı biçimlerde her toplumda bulunmaktadır. Dolayısıyla ihtiras- tutku cinayetleri ile namus cinayetleri arasındaki çizgi çok incedir (Mojab, Abdo, 2006: 107-111). Günümüzde batı da gerçekleşen kadın cinayetleri bu düşünceyi haklı göstermektedir. Kadın öldüren beyaz batılı erkekler kadınları hakimiyet ve denetim hakkına sahip oldukları bir kişisel mülk olarak gördüklerinden bu gibi öldürmeleri haklı olarak değerlendirir. İlişkiyi terk etmeye cesaret eden kadınları erkeklik itibarlarına-prestijlerine meydan okunmuş olarak görürler (Harne, Radford, 2008: 52)

Erkeklik onurunun kadın cinselliğinin kontrolü etrafında inşa edildiği Türkiye gibi onur kültürlerin de kadın dövme ve kadın öldürme gibi şiddet sorunları su yüzüne çıkmaktadır. Bu şiddet davranışları harici-dış utancı azaltmak için ve onuru restore etmek için tasarlanır (Tangney, Robins ve Tracy, 2007: 298). Türkiye’de onur erkekler için şeref, kadınlar için namustur. Namus kadınların cinsel onuru ile ilişkilidir. Namus kaybı ile gelen utanç yalnızca kadının değil esi, kardeşleri vb. aile üyelerinin de onurunu imha etmektedir (Güngör, vd, 2014: 1257-1258). Onur kültüründe bir erkek kendi davranışlarının temelinde onura uyum gösterecek şekilde eğer kendi karısı, kızı, kardeşi, yeğeni, iffet-namus-erdem normlarından ayrılmışsa bu erkek aşağılanmanın-küçümsenmenin, suistimal ve tacizin hedefi haline gelebilmektedir (Wikan, 2008: 50). Bu yüzden Akdeniz bölgesinde olduğu gibi Türkiye’de de onuru-itibarı-namusu kanıtlamanın ve temize çıkarmanın nihai yolu şiddet üzerinden gerçekleştirilmektedir (Peristiany, Rivers, 1965: 29).

Benedict ilkel toplumda anasoylu olan pueblolar ve apaçiler olmak üzere birçok kabilede zina yapan kadının kocası tarafından burnunun kesildiğini, evli bir kadının

kocasının zina yaptığı rakip kadına meydan okuyup onu dövdüğünü yazmaktadır. Avustralya’da yaşayan kurnailer’de ise kaçan genç aşıkların yakalandıklarında muhtemelen yine gençken kaçarak evlenenler tarafından öldürüldüğünü ifade etmektedir (Benedict, 2011: 64-136). Ortaçağda kocasını aldatan kadınları öldürmek bir onur meselesi olarak görülmektedir (Smith, 2009: 51). Erken modern dönem Avrupa’sında da toplum kadın onurunu iffet ve namus üzerinden değerlendirmektedir. Erkekler kadınlarının namuslarına karşı hakaretler olduğunda şiddet kullanmaktadır. Kirlenilen namus Korsika örneğinde olduğu gibi ancak failin kanıyla temizlenebilmektedir (Ruff, 2011: 101-170). Koloni döneminde Louisinia’da evli bir kadın ile zina yapan erkek yasal olarak kocaya teslim edilir ve kocaya hem eşini hem de eşinin aşığını öldürme yetkisi verilirdi (Taylor, 2007: 426). 1970’ lere kadar güneyde Georgia, New Mexico ve Texas’ta karısını bir başka erkekle yatakta yakalayan kocanın karısının sevgilisini öldürmesi yasaldı (Hechter, 2003: 84). Türkiye’de özellikle öfke ve utanç duygularının onuru savunmak için tetikleyici olduğu görülmektedir (Mesquita, Boiger ve Leersnyder, 2016: 35). Onur ve utanç (onursuzluk) önemli psikososyal ve simgesel kategorilerdir ve birçok toplumda olduğu gibi Türkiye’de de toplumsal bünyeyi belirler ve bireylerin toplumsal davranışlarını düzenler (Röttger, Markowitsch, 2009: 231). Nisbet ve Cohen’e göre bir babanın kız evladına yapılan cinsel saldırıya karşılık yapan kişiyi vurmak tıpkı Türkiye’de olduğu gibi Amerika’nın güneyinde de erkek olmanın ne olduğunun ortak tanımına dönüşmektedir. Güneyde ve batıda onurla ilişkili şiddet oranları önemli oranda yüksektir. Arbede-kavga, aşk üçgeni ve cinayet ile ilişkili tartışmalarda kendini koruma ve onurun savunulması merkezi önemdedir. Onura verilen önem batıda ve güneyde diğer bölgelerden oldukça yüksektir (Gilbert, Andrews, 1998: 265). Peristiany, Rivers, Gilmore, Davis ve Schneider’in, Akdeniz havzası için ataerkillik ve onun cinsiyetçi söylemini içeren erkeklik ve kadınlık onuru hakkında İspanya ve Yunanistan özelinde yaptığı çalışmalar Türk Sinemasında şiddet olgusunun onur kültürü ile olan bağlantısını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Rivers Türkiye’yi de içeren Akdeniz havzasıyla ilgili olarak günümüzde Türk toplumunda yaşanan ve Türk sinemasında da karşılaşılan şiddetle bağlantılı saptamalarda bulunmuştur.

-Akdeniz bölgesinde bir adamın onuru sadece kendisinin değil kız kardeşlerinin, annesinin, karısının ve kızlarının cinsel saflığını-namusunu da kapsamaktadır. Kadınların cinsel saflığının ifadesi olan erdemin ve -namusunun savunulması görevi erkeklere verilmiştir.

- Kadın onuru bekaret ile ilgili cinsel saflık-kızlık zarı yönüyle fizyolojik temel olmaksızın tamamen onur değildir.

- Erkeğin en büyük onursuzluğu onun karısının iffetsizliğinden gelmektedir.

-Onur babadan utanç ise anneden kaynaklanmaktadır.

- Onur kalıtsal bir nitelik. Annenin utancı çocuklara iletilir-aktarılır ve bir kişinin onur eksikliği onun doğumuna atfedilebilir. Bu nedenle hakaretlerin gücü, tüm hakaretlerin en güçlüsü annenin namusu ile ilgilidir.

-Utanç onursuzlukla eşdeğerdir.

-Onuru kanıtlamanın-temize çıkarmanın-şüpheden kurtarmanın nihai yolu fiziksel şiddette yatmaktadır.

-Onuru için herhangi bir rekabetin galibi yenilenin aşağılanması-küçük düşmesi aracılığıyla kendi itibarını arttırılmış bulur (Peristiany, Rivers, 1965: 24-53). Modernleşmeye rağmen bölge genelinde evlilik öncesi bekaretin arzu edilmesine ve kadın iffetine karşılıklı vurgu yapıldığını ileri sürmektedir. Akdeniz havzasında cinsellik toplumsal gücün bir biçimidir. Kadınların iffeti bir değiş tokuş değeri olarak isteğe bağlı bir şekilde merkezi bir pozisyona yükseltilmiştir. Peristiany ise Akdeniz’de onurun cinsellikle-kadınlarla ilişkisinin yanı sıra gösteriş ve şiddet ile olan ilişkisini de vurgulamaktadır. İtibar bir adamın mülkiyeti, hayvanları ve kadını etrafında kontrol altında tuttuğu ihlal edilemez bir alanda kasılarak, caka satarak ve sert bir şekilde yürüme performansı ile süregelen bir şekilde devam ettirilir. Ona göre Akdeniz bölgesinde erkekler onurlarını caka satarak, bazen de şiddet eylemleriyle göstermekte ve savunmaktadır (Barnard, Spencer, 2002: 322).

Onur kültürü Türk Sinemasında Eşkîya, Ağır Roman, Kabadayı, Filler ve Çimen, Eşrefpaşalılar, Kolpaçino, Kurtlar Vadisi Irak, vb. filmlerde anlatılan mafya tipi yapılarda hakim kültürdür. Nasıl bir erkek olunması gerektiği mafya tipi örgütlerde onur ve itibar odaklı fiziksel cesaret, mertlik ve şiddet eğilimi çerçevesinde onur kültürü tarafından belirlenmektedir. Mafya’da üyeler arası güçlü bağlar ve karşılıklı yükümlülükler bulunmaktadır. Mafya üyeleri kendi ailelerine, organizasyonlarına güçlü bir şekilde bir bağlılıklarını sürdürürler ve onur kodlarına sıkıca bağlıdırlar. Mafya’nın onur kodu yalnızca ailenin, komşuların, semtin vb. korunmasını, güçlü aile bağlarını değil aynı zamanda üyelerinin onur ve gururlarını da yansıtmaktadır. Mafya onur kavramı üzerinden güçlü kardeşlik bağları oluşturur. Mafya üyelerine göre onurlu bir adam onurlu arkadaşlara sahip olmalıdır. Mafya’nın tıpkı Serdar Akar’ın yönetmenliğini yaptığı 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde Polat Alemdar, Memati baş karakterinde, Ömer Vargı’nın yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmde Ali Osman ve Devran karakterlerinde olduğu gibi erkek merkezli onur ve intikam saplantısı bulunmaktadır (Walsh, 2010: 113-130). Mafya üyelerinin özellikle Sicilyalıların kimliğinin köklerinde onur, gurur ve meydan okuma hissi bulunmaktadır. Sicilya kültürü aşırı onur ve kan davası kodları ile tanımlanmaktadır. Onur kültürü Nefes Vatan Sağolsun, Dağ vb. filmlerde anlatılan ordu gibi kurumlarda da hakim kültürdür. Ordu içinde de Levent Semerci’nin yönetmenliğini yaptığı 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun adlı filmde Yüzbaşı Mete ve askerleri, Alper Çağlar’ın yönetmenliğini yaptığı 2016 yılı yapımı Dağ 2 filminde kurmay yarbay Veysel Gökmusa ve askerleri üzerinden olduğu gibi erkeklik kavramı öne plana çıkmakta ve onur fiziksel cesaret, mertlik ve şiddet eğilimine bağlı olmaktadır. Ordu içinde de askerler arasında güçlü bağlar ve karşılıklı yükümlülükler bulunmaktadır. Askerler orduya onur kodları eşliğinde güçlü bir şekilde bağlılıklarını sürdürürler. Geçmişten günümüze ordu içerisinde onur kültürü ve erkeklik kodları egemen olmuştur. 17 ve 18. Yüzyıllarda Onur ve Erkeklik bağlamında Osmanlı askerleri kılıcın erkekleri olarak adlandırılmışlardır. Osmanlı askerleri cömertliğin, cesaretin ve dayanıklılığın yüceltildiği bir kültür içerisindeydi. Osmanlı askerleri içinde yumuşak, duygulu karakterler ordu içinden dışlanmaktaydı (Grehan, 2004: 997). Günümüz Türkiye’inde de özellikle Türk Sinemasında temsil edilen asker konulu filmlerde görüleceği gibi,

1990'ların sonunda ya da 2000'li yılların başında cinsiyet ilişkileri ya da çok nadiren erkekliklerden konu açıldığında Türk ordusunun Türkiye'deki erkeklikleri biçimlendirmede belki tek değil ama en etkili kurum olduğu vurgulanmadan geçilmezdi (Özbay, 2012: 189).

Armağan kültüründe olduğu gibi Onur kültürü ve şiddet ilişkisinde de utanç, küçük düşme, aşağılanma ile ilgili endişeler öne çıkmaktadır. Onur-şeref ve utanç karmaşası Türkiye'de olduğu gibi Akdeniz kültürünün merkezinde yer alan belirleyici değerlerdir (Gallant, 2000: 375).

Utanç birincil-temel toplumsal duygudur. Utanç en sık görülen ve muhtemelen duyguların en önemlisidir (Nash, Kilday, 2010: 1). Sosyoloji Profesörü Thomas Scheef utancı mahcubiyet, bozuntu, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma, güvensizlik, yetersizlik ve başarısızlığı kapsayan büyük bir duygu ailesi olarak tanımlamaktadır. Bu duygu ailesi birey toplum ilişkilerini içeren toplumsal bağ için büyük bir tehdit olarak görülmektedir. Bu duygu ailesi toplumsal etkileşimin tüm yönlerine nüfuz etmektedir (Strongman, 2003: 147). Onur kültürü toplumlarında gerçekleşen her şiddet eyleminin altında utanç ve buna benzer kaygılar bulunmaktadır. Utanç diğerlerinin gözündeki onur, itibar, prestij kaybı olarak deneyimlenmektedir.

İlkel toplumdan günümüze hayatın her alanında özellikle potlaç törenlerinde olduğu gibi verilen armağanlara-hakaretlere-saldırıları karşılık veremeyen yüzünü yitirmekte yani rezil olmakta, toplumsal itibarını, prestijini, saygınlığını kaybedip, utanç içine düşmektedir. Pagan İzlandalılarda utanç günümüz Türkiye Toplumunda olduğu gibi kan davası ve armağan değiş tokuşu gibi karşılıklılığın anahtar sisteminin mantığında ve yapısı içinde kavramsallaştırılmıştır. Bu mantık ve yapı içerisinde Utanç verilen ve fazlasıyla iade edilen bir şeydir ve utancın geri verilmesi, acısının çıkartılması, intikamının alınması gerekir. Bundan dolayı İzlanda sagalarında utanç altında kalmama ve intikam alma filleriyle bağlanmıştır (Miller, 1995: 120). Günümüzde Amerika'daki yüksek şiddet oranlarını inceleyen Amerikalı klinik psikiyatri profesörü James Gilligan'ın açıklamaları Türk Sinemasında şiddet olgusunun kültürel arka planını özetler niteliktedir. Gilligan'a göre Onur kültüründe erkek şiddetini zorunlu

kılan ve ona yol açan utancın ve onurun ataerkil kodlarıdır (Gilligan, 1997: 267). Gilligan erkeklerin işlediği cinayetin en yoğun öncelikli nedenini birisinin erkeklik onuruna meydan okuması ya da zarar verilmesinden kaynaklanan utandırılma-utanç duygusu olduğunu iddia etmektedir (Stanko, 2005: 123). Duyguların kültürel olduğu, kültürel olarak biçimlendirildiği ve anlamlandırıldığı gözönüne alındığında Onur kültüründe utancın ataerkil kodlarının erkek şiddetini zorunlu kıldığını ifade eden Gilligan mesleği boyunca halen utanç yada aşağılanma, saygısızlığa uğrama ve küçük düşürülme deneyimleriyle kışkırtılmamış ve yüzüne kara çalınmasını engelleme veya tersine çevirme girişimini temsil etmeyen ciddi bir şiddet eylemi görmediğini iddia etmektedir (Ruff, 2011: 146). Gilligan’a göre utanç duygusu tüm şiddetin birincil ya da nihai nedenidir. İster bireye isterse tüm nüfusa yönelik olsun şiddetin tüm farklı biçimleri utanç tarafından motive edilmektedir (Scheff, 2011: 453-454). Benzer şekilde duygu sosyolojisi Profesörü Thomas Scheff ve duygu sosyolojisi araştırmacısı Suzanne M. Retzinger, klinik psikoloji profesörü June Price Tangney ve Profesör Ronda L. Dearing gibi sayısız araştırmacı utanç deneyiminin şiddet ile bağlantılı olduğunu öne sürmüşlerdir (Jackson, 2010: 109). Sosyoloji profesörü Jack Katz’ de cinayetler ve şiddet içeren saldırılarda utancın rolü ve önemine yönelik çalışmalarında failer tarafından deneyimlenen küçük düşme aşağılanma deneyimlerinin kabul edilmeyen utanca neden olduğunu ve bununda hırsızlık ve cinayet gibi şiddet eylemlerine yol açtığını iddia etmektedir (Ahmed, 2001: 231). Onur kültürünün şiddet ile olan ilişkisinde utanç ile ilgili olarak utanca neden olan aşağılanma-küçük düşürülme deneyimleri de ilkel toplumdan günümüze Miller, Spierenburg, Ruff, Nisbett ve Cohen’in onur kültürü ile ilgili çalışmalarında da görüleceği gibi intikam, öç, karşılık verme eylemlerini veya düşüncelerini harekete geçirmektedir. Onur kültüründe en büyük erkeksi korku diğer erkelerin arasında aşağılanmaktır, küçük düşürülmek veya güçlü bir erkek tarafından baskılanmaktır (Heitmeyer, vd, 2011: 318). Aşağılanma, küçük düşürülme, rezil olma beraberinde itibar, onur, prestij, toplumsal statü kaybını getirmektedir.

Aşağılanma-küçük düşürölme deneyimleri;

-Klein'in belirttiği ve Aydın Bulut'un yönetmenliğini yaptığı 2008 yılı yapımı Başka Semtin Çocukları adlı filmde Simo ve Gürdal karakterinde görüldüğü gibi cinayet, yaralama vb. suç işleme,

-Browne'nin belirttiği ve Zeki Demirkubuz'un yönettiği 1997 yılı yapımı Masumiyet adlı filmde Enişte karakterinde görüleceği gibi aile içi şiddet, Darke, King ve Herman'ın belirttiği ve Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı 2007 yılı yapımı Barda adlı filmde Selim, Patlak ve 45 karakterlerinde görüldüğü gibi cinsel saldırı ve tecavüz,

- Hale'nin belirttiği ve Yönetmenliğini Uğur Yücel'in yaptığı 2010 yılı yapımı Ejder Kapanı adlı filmde Akrep Celal ve Ensar karakterlerinde görüleceği gibi Seri Cinayetler, - Silver, Conte, Miceli ve Poggi'nin belirttiği ve Sırrı Süreyya Önder'in yönetmenliğini yaptığı 2006 yılı yapımı Beynelminel filminde ve Umur Hozatlı'nın yönetmenliğini yaptığı 2010 yılı yapımı Kayıp Özgürlük adlı filmde işkence

- Hendin ve Klein'in belirttiği ve Yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı 1999 yılı yapımı Üçüncü Sayfa adlı filmde İsa karakterinde görüleceği gibi İntihar olmak üzere pek çok şiddet eylemine neden olmaktadır (Hartling, Luchetta, 1999: 259-260).

Sonuç olarak Türk Sinemasında şiddet olgusunun zihinsel-kültürel arka planında var olan Armağan ve Onur kültürünü birbiriyle ilişkili ve birbirini kapsayan kültürler olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Armağan ve onur ilişkisi göz önüne alındığında her iki kültüründe birbirinin içinde yaşadığı görülmektedir. Peristiany ve Rivers'e göre Mauss batılı erkeklerin onurlarının henüz antropolojik çalışmalara konu olmadan önce batılı erkeğin onuru ve Kwakiutl potlaç verenlerin veya Maori şeflerinin onuru arasında benzerlikler görmüştür (Peristiany, Rivers, 2005: 3). Armağan onur kazandırmakta, onur ise Are Knudsen'in de vurguladığı gibi bir armağan olarak toplum tarafından kişiye bağışlanmaktadır-hediye verilmektedir (Knudsen, 2009: 3).

Armağan ve onur kültürü göz önüne alındığında Türk toplumunda ve Türk Sinemasında şiddet uygulayan karakterler ile ilişkili olarak

- Her iki kültürün merkezinde itibar, prestij, onur, statü, rekabet, meydan okuma, haset, kıskançlık, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma, utanç, cömertlik ve gösteriş duyguları hayati önem taşımakta, şiddeti tetiklemekte ve yönlendirmektedir.
- Armağan kültüründe potlacın amacı ile onur kültüründe hakaretlerin ve saldırıların amacı aynıdır. Her iki kültürde de amaç aynı zamanda armağan işlemi gören gerek sözel gerekse fiziksel şiddet ile rakibi ezmek, itibarsızlaştırmak, aşağılamak, utanç içerisinde bırakmak, rezil etmek, küçük düşürmektir.
- Her iki kültürde karşılıklılık ilkesine dayanmakta ve karşılıklı yükümlülükler hayati önem taşımaktadır. Armağan kültürü ve onur kültüründe de veren el alan el ilişkisi bulunmaktadır. İster armağan isterse armağan işlemi gören hakaretler, saldırılar olsun veren el, alan el ilişkisi içinde alınan fazlası ile iade etme zorunluluğu bulunmaktadır. Armağan ve Onur kültüründe bu zorunluluğu yerine getiremeyenler, sözel ve fiziksel saldırılara-potlaçlara karşılık veremeyenler yüzlerini, itibarlarını, onurlarını kaybetmektedir. Onurun Karşılıklı değiş tokuşu tıpkı armağanların, sözcüklerin her karşılıklı değiş tokuşu gibi, bir armağanın dönüşü-iadesi, karşılık vermek, karşı saldırı, devam etme olasılığını ima eden saldırganlığın tek yönlü şiddetine karşı koyma olarak tanımlanır (Bourdieu, 1990: 100).
- Her iki kültürde de kişinin değeri veren el ya da alan el olma üzerinden kültürün diğer üyeleri tarafından belirlenir.
- Kültürün kolektivist bir biçimi olarak armağan kültüründe olduğu gibi onur kültürü de güçlü aile bağlarının korunmasını, sosyal-toplumsal uyumu ve karşılıklı bağımlılığı cesaretlendirmektedir (Mosquera, vd, 2008: 1472).
- Her iki kültürde de kolektif ben algısı bulunmaktadır. Potlaç ve armağan veremeyen şefin karşılaştığı hakaretler ve utanç şefin nezdinde kabileyi bağlarken, onur kültüründe bir adamın kendisine yapılan saldırılar ve hakaretler

onun ailesini, grubunu aşiretini bağlamaktadır. Bu saldırılar ve hakaretler kişinin karısına, kızına, annesine veya kız kardeşine yapıldığında da kişinin kendisinin ve ailesinin onurunu bağlamaktadır.

- Her iki kültürde de grubun üyeleri aşırı uçlardadır. Her iki kültürde cömertlik, konukseverlik ve saldırganlık bir arada bulunmaktadır. Armağan kültüründe olduğu gibi Nisbett, Cohen, Rodriguez Mosquera'ya göre onur kültürü üyeleri de şiddet ve saldırgan davranışlarla ilişkili olma eğiliminde olmasına rağmen sıcaklık, misafirperverlik-konukseverlik ve güçlü aile bağları sergilemektedir (Azad, 2010: 10).
- Her iki kültürde de erkeklik ve onur tıpkı bir armağan gibi daima teşhir edilir, gösterilir (Adler, 2006: 28).
- Armağan kültüründe olduğu gibi Onur kültüründe de onur toplumsal bir armağan olarak görülmektedir. Akdeniz havzasında yer alan onur temelli toplumlarda onur toplumsal olarak bağışlanır, hediye verilir. Onuru kaybetmek utanç vericidir. Bu yüzden onur korunmalıdır. Şiddetin, armağan işlemi gören saldırıların, hakaretlerin işlevsel kullanımı onuru onarmak ve devam ettirmek içindir (Knudsen, 2009: 3).

Yukarıdaki bilgiler ışığında gündelik hayatta gerçekleşen hakaretlerin, saldırıların, cinayetlerin dolayısıyla Sinemada temsil edilen şiddetin Armağan kültürü ve Onur kültürü ile olan ilişkisinin vurgulanması gerekmektedir.

Tekrarlamak gerekirse Sinemada Şiddet temsillerini anlamlandırılmak için zihinsel ve kültürel referanslara ihtiyaç duyulmaktadır. Kendilerini ve dünyayı anlamlandırabilmenin belirli bir yolu olarak dünya görüşleri ve kültürel uygulamalar biçiminde, zihniyet ve kültür toplumsal olarak öğretilen ve aktarılan şiddet davranışını etkilemektedir. Zihinsel ve Kültürel yapılar bireysel ve toplumsal davranışların anlaşılması için aracılık görevi yapmaktadırlar. Şiddet davranışının anlamı zihinsel ve kültürel sistem üzerinden okunabilmektedir. Gruplar uygun eylemlerin zihinsel ve kültürel modellerini izleyerek davranışlarını konumlandırmaktadırlar. Toplumsal

yaşamda zihinsel ve kültürel olarak kaydedilmiş davranış kuralları şiddet ve saldırganlığı arttıran döngüyü üretmektedir (Adler, 2006: 28). Nitekim 1990' lardan günümüze Türk toplumunda şahit olduğumuz veya görsel ve yazılı medyada yer alan şiddet haberleri dikkate alındığında şiddetin çoğunlukla rekabet ve meydan okumalar eşliğinde kültürel olarak inşa edilen itibar, prestij, statü, şeref, namus ve onur kökenli olduğu görülmektedir. Gündelik hayatta olduğu gibi Türk Sinemasında da Şiddet genellikle Abdullah Oğuz'un yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı Mutluluk, Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı 1996 yılı yapımı Eşkîya ve 2010 yılı yapımı Av Mevsimi, Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı 1997 yılı yapımı Masumiyet ve 2006 yılı yapımı Kader, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı 2008 yılı yapımı Üç Maymun ve 2011 yılı yapımı Bir Zamanlar Anadolu'da, Aydın Bulut'un yönetmenliğini yaptığı 2008 yılı yapımı Başka Semtin Çocukları, Nihat Seven'in yönetmenliğini yaptığı 2014 yılı yapımı Uzun Yol, İnan Temelkuran'ın yönetmenliğini yaptığı 2009 yılı yapımı Bornova Bornova, Ömer Vargı'nın yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı Kabadayı, Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 1998 yılı yapımı Gemide ve 2007 yılı yapımı Barda, Hasan Tolga Pulat'ın yönetmenliğini yaptığı Güzel Günler Göreceğiz gibi filmlerde namus meselesi ve kız meselesi, Fûruzan ve Gülsün Karamustafa'nın yönetmenliğini yaptığı 1990 yılı yapımı Benim Sinemalarım, Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve Kader filmlerinde, Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı Üç Maymun, Reha Erdem'in yönetmenliğini yaptığı 2006 yılı yapımı Beş Vakit, Canan Gerede'nin yönetmenliğini yaptığı 1995 yılı yapımı Aşk Ölümünden Soğuktur ve 1999 yılı yapımı Parçalanma, Durul ve Yağmur Taylan'ın yönetmenliğini yaptığı 2009 yılı yapımı Vavien, Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı Av Mevsimi, Sırı Süreyya Önder'in yönettiği Beynelminel gibi filmlerde aile meselesi, Emin Alper'in yönetmenliğini yaptığı 2012 yılı yapımı Tepenin Ardı, Melih Gülgen'in yönettiği 1992 yılı yapımı Tatar Ramazan Sürgünde, Yavuz Turgul'un yönettiği Eşkîya, Derviş Zaim'in yönetmenliğini yaptığı 2000 yılı yapımı Filler ve Çimen, Mustafa Altıoklar'ın yönetmenliğini yaptığı 1996 yılı yapımı Ağır Roman, Ömer Vargı'nın yönettiği Kabadayı, Hüdaverdi Yavuz'un yönetmenliğini yaptığı 2010 yılı yapımı Eşrefpaşalılar, Atıl İnaç'ın yönetmenliğini yaptığı 2009 yılı yapımı Kolpaçino, Onur Ünlünün yönettiği 2006 yılı Polis gibi filmlerde arazi-bölge ve

rant meselesi, Genellikle şiddet içeren tüm filmlerde görülen küfür- hakaret- aşağılama- itibar meselesi, Yönetmenliğini Osman Sınav'ın yaptığı 2001 yılı yapımı Deliyürek ; Bumerang Cehennemi, Uğur Yücel'in yönetmenliğini yaptığı 2004 yılı yapımı Yazı Tura, Reis Çelik'in yönetmenliğini yaptığı 1995 yılı yapımı Işıklar Sönemesin, Aydın Bulut'un yönetmenliğini yaptığı 2008 yılı yapımı Başka Sementin Çocukları, Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı 2006 Kurtlar Vadisi Irak, Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği 2009 yılı yapımı Güneşi Gördüm, Yasin Uslu'nun yönetmeniği yaptığı 2015 yılı yapımı Darbe, Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun, Yönetmenliğini Alper Çağlar'ın yaptığı 2012 yılı yapımı Dağ ve 2016 yılı yapımı Dağ 2 gibi filmler terör meselesi olarak kendisini göstermektedir.

Gündelik hayatta ve Türk sinemasında Şiddet rekabet ve meydan okuma eşliğinde kişiler arasında, aileler arasında, gruplar arasında, taraftarlar arasında, organize suç örgütleri arasında, Silahlı kuvvetler ile terör örgütleri arasında vb. gerçekleşmektedir. 1990 lı yıllarda gazete haberlerinden yola çıkılarak yapılan değerlendirmede Türkiye'de karşılaşılan ve cinayetle sonuçlanan fiziksel şiddet eylemlerinin tıpkı Türk Sinemasında da sıklıkla hemen hemen her filmde görüleceği gibi karşılıklılık ilkesi gereğince hakaret değiş tokuşları sonucunda gerçekleştiği görülmüştür. Aşağılanma, küçük düşürülme, onur, itibar, namus-cinsel itibar, aşk, küfür-hakaret, saldırı, kavga, husumet, çete-mahalle rekabeti vb. gibi nedenlerden kaynaklanan cinayetlerin yanı sıra her cinayette bir tartışma, bir karşılıklılık, hakaret ve jest değiş tokuşu aşamasının olduğu belirtilmiştir. Cinayetlere neden olan tartışmalar Amerika ve Avustralya örneklerinde olduğu gibi çoğunlukla önemsiz gibi görünmektedir. Tartışma ve kavgalar belirli bir evveliyatı bulunmayan, trafikte geçiş hakkının kimde olduğu, mangalı kimin yakacağı, telefon kuyruğunda sıranın kimde olduğu gibi nedenlerden kaynaklanmıştır. Aşk cinayetlerinde ise terkedilme, reddedilme, paylaşamama gibi durumlar söz konusudur (Kozanoğlu, 1995: 188). Yine 2000' li yıllarda İstanbul Ticaret Odası tarafından İstanbul'da şiddet üzerine yaptırılan bir araştırmada da benzer sonuçlar bulunmuştur. 2000' li yıllarda cinayetle sonuçlanan fiziksel şiddet eylemlerinin en önemli nedenleri olarak küfür, hakaret, meydan okuma, rekabet, namus- cinsel itibar, dedikodu, kişinin kız kardeşe, eşe, sevgiliye rahatsızlık

vermesi, aile içi kavgalar, sataşma, haraç istenmesi, tartışmalar, silah çekilmesi ve aşağılama gösterilmektedir. Yaralama suçundan hüküm giyenler ise fiziksel şiddet uygulamalarının nedeni olarak ağır tahrik ve küfrü yani karşılıklılık ilkesi gereğince jest ve hakaret değiş tokuşunu göstermişlerdir. Çalışmada Erkekler arası güç ve rekabetin öne çıktığı bu toplumda hakarete uğrayan kişinin hakarete karşılık verememesi, hakarete uğrayanı meydan okuyan karşısında aşağı bir statüye yerleştirdiğini belirtmektedir. Suç işleyenlerin büyük çoğunluğu için itibar, prestij, onur ve şeref en önemli değerlerdir (Tuna, 2008: 134-136).

Türk toplumunda ve dolayısıyla Türk sinemasında Eşkıya, Kabadayı, Filler ve Çimen, Nefes Vatan Sağolsun, Eşrefpaşalılar, Tatar Ramazan, Üçüncü Sayfa, Bir Zamanlar Anadolu'da, Ağır Roman, Barda, Gemide, Recep İvedik, Kolpaçino, Av Mevsmi, Başka Sementin Çocukları, Siccin, Çoğuluk, Kurtlar Vadisi Irak, Karışık Pizza, Deliyürek; Bumerang Cehennemi, Polis, Ejder Kapanı, Mutluluk, Bornova Bornova, Masumiyet, Kader, Üç Maymun vb. farklı türlerde şiddet içeren tüm filmlerde şiddetin büyük oranda rekabet ve meydan okumalar eşliğinde itibar, prestij, statü, şeref, onur, namus, utanç, küçük düşme, aşağılanma kaygılarıyla ve karşılıklılık ilkesi gereğince hakaret değiş tokuşları sonucunda gerçekleşmesi doğrudan akla Armağan ve Onur kültürünü getirmektedir. Armağan ve Onur kültürü evrensel kültürlerdir. Bu nedenle çalışmanın merkez iddiasını oluşturan 1990' lardan günümüze Türk sinemasında şiddet temsillerinin büyük ölçüde Armağan ve Onur kültürü üzerinden inşa edildiği fikri, bu kültürlerin evrensellik boyutu nedeniyle farklı toplumlar ve ülke sinemalarında da bu kültürlerin izlerinin bulunmasını gerektirmektedir. Nitekim farklı toplumlardaki şiddet eylemleri bu düşünceyi desteklemektedir.

Öncelikle daha öncesinde vurguladığım Chagnon'un çalışmalarında görüleceği gibi İlkel toplumda, Spierenburg, Huizinga ve March Bloch'un çalışmalarında görülebileceği gibi Ortaçağ da feodal toplumda, Julius Ruff'un çalışmalarında görüleceği gibi erken modern dönem Avrupa'sında (16-19 yüzyıl arası) ve günümüzde şiddet ile bağlantılı olarak armağan kültürü ve onur kültürünün izleri bulunmaktadır. Anton Blok'un da ifade ettiği gibi geçmişten günümüze onur ve itibar kaybı, yüz kaybı,

rezil olma, utanç, aşağılanma, küçük düşürülme hem geçmişte hem de modern toplumlarda şiddet ile ilişkili kavramlardır (Spierenburg,1994:701).

Amerikan popüler kültürde şiddet mitleri üzerine araştırmada bulunan John G. Cawelti'nin saptadığı bulgular Günümüz Amerikan Sinemasında bile Sinema ve şiddet ilişkisinde onur ve armağan kültürünün ve zihniyetinin izlerini vurgular niteliktedir. Cawelti Amerikan popüler kültüründe şiddet mitleri başlıklı çalışmasında Amerikan kurmacalarında – filmlerinde şiddetin beş mitini ortaya koymaktadır. Bunlar 1-Göze göz, Kısasa kısas miti 2-Kanuni Yetkisi Olmayanın düzeni sağlama miti 3-Şiddet sayesinde eşitlik miti 4-Sert kahraman ve onun onur, namus, doğruluk miti 5-Şiddet aracılığıyla yeniden doğma mitidir (Cawelti, 1975: 535). Cawelti'nin vurguladığı kısasa kısas miti, armağana armağan, hakarete hakaret vb. doğrudan armağan kültürü ve onur kültürü ile ilişkilidir. Yine sert kahramanın onur, namus, doğruluk miti de doğrudan onur kültürü ile ilişkilidir. Şiddet aracılığıyla yeniden doğma miti ise akla ilkel toplumdaki erginlik töreni ile günümüz Türkiye'sinde askerlik ve erkeklığe geçiş ve şiddet aracılığıyla atasının öcünü alan, namusunu temizleyen genç erkekler ve onurunu kurtaran aşağılanmış erkekler bağlantısını hatırlatmaktadır. Cawelti'nin Amerikan Kurmacalarında gördüğü mitlere günümüz Türk Sinemasında'da sıklıkla karşılaşılmaktadır. Yavuz Turgul'un Eşkya'sından Ömer Vargı'nın Kabadayı'sına, Nefes Vatan Sağolsun'dan Masumiyet filmine birçok filmde bu mitlerle karşılaşılmaktadır. Türk sinemasında şiddetle bağlantılı daha önce vurgulanan tüm merkez karakterlerde bu mitlerin izleri görülmektedir.

Nitekim farklı ülkelerdeki şiddet eylemleri ve sinemalarındaki şiddet temsilleri bu düşüncüyü desteklemektedir. Klasik anlatı sinemasında merkezi konumda olan karakterler ya kendi, ailesi, kasabası vb. ya da ülkelerinin onuru-itibarı için şiddete başvurabilmektedir. Kahraman Şerif adlı filmde şerif Will Kane kendisinin ve kasabasının onuru ve itibarı için, Rambo 3 filminde Rambo gibi bir asker kendisi ve ülkesinin onuru ve itibarı için, Baba II filminde Michael Corleone gibi bir baba kendisi ve ailesinin onuru ve itibarı için, Kaçak filminde FBI ajanı Samuel Gerard kendisi ve kurumunun itibarı için vb. şiddete başvurmuşlardır.

1990' lardan sonra bununla ilgili olarak Türk sinemasında ise özellikle itibar, onur ve prestij ile ilgili şiddet, Yavuz Turgul'un yönettiği 1996 yılı yapımı Eşkıya filmindeki Baran ve Mustafa Altıoklar'ın yönettiği Ağır Roman adlı filmde Sado ve Salih örneğinde olduğu gibi kahramanın itibarıyla ilişkili görülebileceği gibi Abdullah Oğuz'un yönettiği 2007 yılı yapım Mutluluk, Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği Üç Maymun, İnan Temelkuran'ın yönettiği 2009 yılı yapımı Bornova Bornova, Onur Ünlü'nün yönettiği 2006 yılı yapımı Polis, Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı 2010 yılı yapımı Av Mevsimi, Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği 2009 yılı yapımı Güneşi Gördüm, Seren Yüce'nin yönetmenliğini yaptığı 2010 yılı yapımı Çoğunluk, Zeki Demirkubuz'un yönettiği Masumiyet ve Kader, Deniz Gamze Ergüven'in 2015 yılı yapımı Mustang adlı filmde ailenin itibarı, Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak, Osman Sınav'ın yönettiği Deliyürek Bumerang, Fatih Aksoy'un 2012 yılı yapımı Fetih 1453 ve Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes (özellikle filmin sonunda yere düşen Atatürk büstünün asker tarafından kaldırılmasında) adlı filmde olduğu gibi Devlet'in itibarı ya da Serdar Akar'ın Yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı olan Barda adlı film ile Yönetmenliğini Uğur Yücel'in yaptığı Ejder Kapanı adlı filmde olduğu gibi Adalet'in itibarı ile ilişkili olarak ta görülebilmektedir.

Şiddet üzerine yapılan araştırmalar tehdit edilen onurun yada gururun veya kaybın onarımının bir anlamı olarak kullanılan şiddet eylemleri için bir tetikleyici olarak utanç duygusunun önemini vurgulamıştır. Örneğin klinik psikiyatrik perspektiften bakıldığında öldürücü erkek şiddetinin en sık görülen birincil nedeni birisinin erkeklik onuruna meydan okunması yada zarar verilmesinden kaynaklanan utandırılma duygusu olduğunu iddia etmiştir. Bu iddia Cooney'in gözlemleri ile paralellik göstermektedir. Cooney için cinayetlerin yüzde 70'i talandan-gasptan ziyade ahlakidir. Onlar haklı katliamlar ve intikam eylemleri olarak cinayetlerin failleri tarafından tasarlanmıştır. Bu cinayetler aracılığıyla Moral onarılır ve zarar gören statü ve onur yeniden ileri sürülür (Stanko, 2005: 123).

Batı dünyasındaki modern toplumlarda cinayetleri inceleyen bazı uzmanlar tıpkı Türkiye'deki gibi tetikleyici neden olarak armağan kültürü ve onur kültürünün izlerini

taşıyan itibar, onur, prestij, utanç, aşağılanma, küçük düşürülme vb. odaklı hakaret değiş tokuşlarını görmektedirler. Kişinin itibarını, onurunu savunmasının öneminin arttığı sosyal ortamlarda bakışlar ve hakaretler alan el veren el bağlamında değiş tokuş edilmektedir. Kriminoloji bölümünde çalışan sosyoloji Profesörü Kenneth Polk'a göre Cinayetler çoğu kez hakaret bazen de sözel olmayan jestler içeren değiş tokuşlardan sonra gerçekleşmektedir (Polk, 1994: 24-180). Armağan ve onur kültürü çerçevesinde, modern toplumdaki Cinayetlerin değiş tokuş mantığı içerisindeki oluşumu ilkel toplumdaki süreçlerden farklı görülmemektedir. İzlanda Saga'larında hakaretler öldürme veya fiziksel saldırı süreçlerini ilerleten unsurlar olarak değiş tokuş edilmektedir (Finlay, 2001: 21-44).

Cinayetlere simgesel etkileşim perspektifinden bakan uzmanlarda benzer anlayışı paylaşmaktadır. Birinci bölümde de bahsettiğim gibi Luckenbill cinayetin sıklıkla seyirciler, kurbanlar ve failer arasındaki hareketlerin ve hamlelerin ve karşı hareketlerin değiş tokuş yani karşılıklılık dinamikleriyle gerçekleştiğini ifade etmiştir. Kurban, fail ve seyirci aynı zihinsel ve kültürel kodlara sahip olduğundan şiddet, fail, kurban ve bazı durumlarda izleyiciler arasındaki dinamik bir değiş tokuşun, karşılıklılığın sonucu görülmektedir. Luckenbill yaptığı incelemede cinayetleri İtibar, prestij, yüz ve değiş tokuş kavramlarını merkeze alarak çözümlemiştir. Fail ve kurban kısmen birbirinin eylemleri yoluyla biçimlenmiş eylem hatları geliştirirler ve ezici bir çoğunlukla yüzü ve itibarı kurtarma ve devam ettirme yönüne ve karakter gösterisine odaklanırlar. Benzer şekilde Goffman cinayetle sonuçlanan işlemlerin hem kurbanın hem de failin karakter yarışmasının, rekabetinin kızışmasına, en azından karşılıklı meydan okunmasıyla müşterek katkıda bulunduğunu iddia etmiştir. Fakat hem fail hem de kurban yüzlerini koruma girişiminde bulunmaktadır (Fiona, 2005: 115). Spierenburg 1990 larda itibaren Avrupa'da geleneksel onur anlayışının yükselmeye başladığını Hollanda ve Belçika örnekleriyle göstermektedir (Spierenburg, 2010: 339).

Wofrang ve Ferrecuti'ye göreyse orta sınıf ve düşük sınıfa ait erkekler halka açık yerlerde diğerlerinden gelen hakaretlerle karşı karşıya kaldıklarında bu durum onur, itibar, prestij yarışmasına, karşılıklı meydan okumaya ve şiddete yol açmaktadır. Daly ve Wilson Avustralya'da cinayetin erkeksi karakterinden yola çıkarak gerçekleşen

cinayetlerinin çoğunun onur ve itibar üzerine karşılıklı meydan okumalardan kaynaklandığını ifade etmişlerdir. Bu meydan okumalar genellikle meydan okunulan tarafın erkekliğinin küçümsenmesi biçimini alır, meydan okuyan onun erkekliğini ilgilendiren cesaretini, anlayışını, kuvvetini, karısının, kız arkadaşının, kadın akrabalarının erdemini-namusunu küçümser. Erkeklik cinayetleri temelde erkekler arasındaki onur mücadelesidir, yarışmasıdır (Polk, 1994: 6-206). Yine Avustralya’da tıpkı Türkiye’de olduğu gibi onur rekabetine yönelik şiddet en belirgin cinayet modellerinden birisidir. Bu model yaygın olarak publarda veya diskolarda ağız kavgalarından kaynaklanır. Fakat bu cinayet modeli aslında caddelerde ve sokaklarda yaygındır. Onur mücadeleleri Genç işçi sınıfı erkeklerinin birlikte toplandıkları yerlerde boş zaman yerlerinde yapılır. Gerçek şiddet tahrikleri anlamsız şekilde önemsiz olabilir, göz kontaklı meydan okumalardan, itme-kakmalardan, hakaret algılanmasından, bir kız arkadaşına yönlendirilen sözcüklerden-laf atmadan kaynaklanır (Polk, 1997: 2).

Amerika’da işlenen cinayetlerde de Avustralya ve Türkiye’de olduğu gibi onur, itibar, prestij tartışmaları önemli rol oynamaktadır. Wilson ve Daly’ e göre Amerika’da ki cinayetler çoğunlukla her iki kültüründe kodlarını taşıyan yüz, statü, prestij, onur ve itibar tartışmalarından işlenmiştir (Heitmeyer, 2011: 575). Dov Cohen, Joseph Vandello, Adrian K.Rantilla onur kültürü ve şiddet başlıklı yazılarında Amerika’daki onur kültürü ve şiddet bağlantısıyla ilgili gazete haberlerini referans olarak vermektedir. Cohen, Vandello ve Rantilla’ya göre son zamanlarda gazetelere bakıldığında insanların aile üyelerini, arkadaşlarını, eş-dostlarını öldürmelerini önemsiz şeyler olarak görmek kültürümüzün gerilemesi hakkında şikayet edenler için bir ritüeldir. Bu örnekleri bulmak hiç de zor değildir. Gazetelerinizi açtığınızda bir tarafın diğer tarafı öldürecek kadar önemli gördüğü şeylerin geniş bir listesini kolayca bulabilirsiniz. Listenin en tepesinde erkek şiddeti ve cinsel kışkırtılacak olacaktır. Siz dökülen bira, yan bakma-kuşkulu bakışlar, kışkırtılmış lakap takma mücadelesi ve ayakabı üzerine basmak gibi şeyleri bu listeye ekleyebilirsiniz. Bu Amerikan listesidir. Elbette ölümle cezalandırılması gereken suçların listesi kültürden kültüre değişir. Fakat tüm bunların ortak bir yönü vardır. Yani ölüme yol açan eylemlerin çoğu dışarıdan bakıldığında büyük olasılıkla oldukça önemsiz görülür. Fakat bu olaylar sosyal statü ile ilgilidir.

Onlar hiyerarşik konumla ilgilidir. Kısacası onlar onur ve onun karşısı olan utanç ile ilgilidir..Bunlar temelde sosyal yapılardır ve bizim kültürümüzün ve uygarlığımızın çöküşünü-arızasını temsil etmekten uzaktır. Onlar bizim toplumsal doğamızın ve toplumsal organizasyonumuzun doğal bir sonucunu temsil ederler (Gilbert, Andrews, 1998: 261) Burada önemli olan Türkiye’de de sıklıkla cinayetlerde rastlanılan nedenler olan erkek şiddeti ve cinsel kıskançlık, yan bakma-kuşkulu bakışlar, kıskırtılmış lakap takma mücadelesi vb. şiddet eylemlerinin aslında Cohen, Vandello ve Rantilla’nın vurguladığı gibi armağan ve onur kültürü ile bağlantılı toplumsal statü, hiyerarşik konum, erkeklik, itibar, prestij , onur, utanç, aşağılanma ve küçük düşürölme ile ilişkili olmasıdır.

Türkiye ve Batılı toplumlar arasında armağan kültürü ve onur kültürü temelinde benzerlikleri ifade eden bir başka belirleyici faktör gerek Türkiye’de gerekse Batılı toplumlarda cezaevlerinde karşılıklı yükümlölük ilişkileri içerisinde ve karşılıklılık ilkesi doğrultusunda mahkumların itibar, prestij, statü ve onur odaklı davranışlarıdır. Cezaevinde ve çoğu sosyal ortamlarda bir erkeğin itibarı bir parçada inandırıcı şiddet tehditine bağlıdır (Polk, 1994: 89). Cezaevleri de her iki kültürün iç içe yaşadığını gösteren labaratuvar gibidir. Kişi hakarete, aşağılanmaya ve saldırıya uğradığında intikam alamadığında, karşılık vermede yeteriz kaldığında onurunu, itibarını ve statüsünü kaybetmektedir. Edgar, O’Donnell ve Martin cezaevlerinde mahkumların toplumsal hiyerarşi ve itibarlarını sağlamak için şiddet kullandıklarını ifade etmektedir. Crewe tarafından 2005 yılında yapılan araştırmada İngiliz mahkumlar cezaevi ortamında meydan okumaya kalkıştıklarında yalnızca kendi kimlikleri ile endişe duymazlar aynı zamanda cezaevi ortamının dışında itibarlarını korumakla da meşgul olmaktadır. Saygısızlık ve hakaretlerin yaşanıldığı durumlarda mahkumlar yüzlerini, itibarlarını, onurlarını, şereflerini korumak için rakiplerine meydan okumaktadırlar. Cezaevlerinde sertlik ve fiziksel misilleme-karşılık verme normları bulunmaktadır. Cezaevi çevresinde statü, onur, prestij tıpkı Eşrefpaşalılar filminde Nusret, Tatar Ramazan Sürgünde filminde Tatar Ramazan ve Abdurrahman Çavuş, Abdullah Oğuz’un yönetmenliğini yaptığı 2005 yılı yapımı O Şimdi Mahkum adlı filmde Kazım ve Numan, vb.karakterlerde olduğu gibi fiziksel gücün gösterilmesi üzerine

dayanmaktadır. Sonuç olarak birçok mahkum cezaevi çevresinde statü kazanma ve saldırganlık kullanma yoluyla kendi imajlarına ve sosyal statülerine yönelen tehditleri savuşturma girişimlerinde bulunurlar. Cezaevlerindeki sertlik gösterileri erkekliğe göndermede bulunmaktadır. Mahkumlar kendilerine yapılan hakaretlere karşı meydan okuyarak, şiddet göstererek utancın yerine onuru-gururu tesis etmektedir (Jackson, 2010: 113).

Sonuç olarak modern toplumlarda ve Türkiye’de gerçekleşen şiddet eylemleri Armağan kültürünün ve Onur kültürünün kodlarını yansıtmaktadır.

Dolayısıyla Sinema’da da şiddet temsileri yukarıdaki kaygılar eşliğinde karakterlerin hakaret, jest ve saldırıların değişik tokuşu biçiminde gösterilmektedir. Modern toplumlarda tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi şiddet onuru, itibarı, prestiji, statüyü elde etmek-korumak ve utanç duymamak için rekabet ve meydan okumalar eşliğinde hakaretlerin, jestlerin ve saldırıların değişik tokuşları çerçevesinde gerçekleşmektedir. Amerikan Sineması ve Türk sineması göz önüne alındığında şiddet içeren filmlerin çoğunda adalet ve onur adı altında Armağan ve Onur kültürünün belirtileri olan şiddet, intikam, karşılık verme, misillemede bulunma, öldürme, yok etme-imha onaylanmaktadır (Lindsey, 2016: 437). Şiddet tıpkı gündelik hayattaki gibi 1990’ lar sonrası Türkiye Sinemasının klasik anlatı yapısı içinde de çoğunlukla armağan ve onur kültürü temelli, itibar, prestij, onur, utanç, aşağılanma, küçük düşme ve rezil olma korkusuna dayalı olarak, meydan okumalar ve hakaret değişik tokuşları eşliğinde gerçekleşmektedir. Şiddet Tatar Ramazan filminde Tatar Ramazan ve Abdurrahman Çavuş, Eşkya filminde Baran ile Berfo, Kabadayı filminde Ali Osman ile Devran, Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar ile Sam William, Av Mevsimi filminde komiser Ferman ile Battal Çolakzade, Nefes Vatan Sağolsun filminde Yüzbaşı Mete ve Doktor lakaplı Terörist, Başka Sementin Çocukları filminde Semih ile Gürdal, Barda filminde Selim ile Barbo, Ağır Roman filminde Arap Sado ile Reis, Kader filminde Zagor ile Cevat, Bornova Bornova filminde Hakan ile Salih, Masumiyet filminde Bekir ile Uğur, Üçüncü Sayfa filminde İsa ile Evsahibi vb.karakterler arasında jest, hakaret ve saldırıların değişik tokuşu ile gerçekleşmektedir. Yukarıda verilen bilgilerin yanı sıra Fransız Sosyoloji Profesörü François Dubet’in şiddet’ e yönelik

saptamalarından Türkiye’de olduğu gibi Batı’da da gerçekleşen şiddet eylemlerinin temelinde Armağan ve Onur kültürünün izlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Dubet şiddetin Armağan kültüründe olduğu gibi bir yükümlülük düzeni içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre şiddet kültürel bir yükümlülüktür. Dubet Halen Batı’da şehirlerde yaşayan gençlerin onur kültüründe olduğu gibi yüz ve onur takıntılarının toplumsal davranışlarına hükmettiğini, her bir bireyin kendi yüzünü ve onurunu, itibarını ve prestijini kişiliğinin en son kalesi olarak tıpkı Eşkîya filmindeki Baran, Ağır Roman filmindeki Arap Sado, Kabadayı filmindeki Ali Osman, Nefes Vatan Sağolsun filmindeki Yüzbaşı Mete, Eşrefpaşalılar filmindeki Davut, Dağ 2 filmindeki Veysel, Kurtlar Vadisi Irak filmindeki Polat Alemdar, Deliyürek ; Bumerang Cehennemi filminde Yusuf Miroğlu, Başka Semtin Çocukları filminde Gürdal ve Semih, Tatar Ramazan Sürgünde filminde Tatar Ramazan vb. karakterler gibi savunduğunu ifade etmektedir (Heitmeyer, 2003: 937-945).

2.5. Türk Sinemasında Şiddetin Zihinsel Kökleri

Kültür ve Zihniyetin birbirinden ayrılamaz olduğundan hareketle Türk Sinemasında şiddetin zihinsel kökleri için armağan kültürü ve onur kültürünün izinden gitmek gerekmektedir. Bu kültürlerin izinden gidildiğinde ise sosyolojik ve antropolojik metinler incelendiğinde Levi Bruhl’un ilkel toplumların zihniyet yapısı üzerine yaptığı saptamalar ile Sombart’ın da nitelediği, Huizinga, Duby, Bloch ve Elias tarafından da incelenen feodalitenin egemen olduğu kapitalist zihniyet öncesi ortaçağ ve erken modern dönem Avrupa’sının ve dünyasının zihniyet yapısı ile karşılaşılmaktadır.

Durkheim’in ilkel toplumların inanç sistemlerini ifade eden kolektif temsiller düşüncesinden etkilenen Levy Bruhl ilkel toplumlardaki zihinsel yapı üzerine çalışmıştır. Bruhl bu çalışmalar sonucunda zihniyeti ilkel zihniyet ve modern zihniyet olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Bruhl’e göre ilkel zihniyetler mantık öncesi olduğu için modern zihniyet gibi düşünmezler. Çünkü onlar çelişkiden hoşlanmamalarına rağmen, çelişkiden kurtulmaya da çalışmazlar. İlkel zihniyetin çelişmezlik ilkesine tabi olmamasının en önemli nedeni, ilkel zihniyetin özdeşlik ilkesi kapsamında bir şeye veya

gruba katılma eğilimi göstermesidir. Burada katılma ile birebir özdeşlik kurulmuştur. Bu nedenle kendilerini olduklarından farklı görmeleri onlar için bir çelişme değildir. İlkel zihniyetin nedensellik ilkesini kullanma şekli, modern zihniyetten farklılık göstermektedir. İlkel zihniyet, nedenselliğe mistik bir anlam yükler. Nedensellik belli bir sıra üzerinden ilerlemez. İlkel insan için nedensellik doğrudandır. İlkel toplum ölüm nedenini mistik bir anlamla doğrudan bir nesneye veya bir şeye bağlarken, modern zihniyet, nedenler zincirini takip ederek asıl nedeni bulmaya çalışır. İlkel zihniyet düşüncesinde tabiat üstü ve mistik bir alemin varlığını kabul ederek, olgusal deney yerine, mistik deneyi yaşar (Çüçen, 1999: 88).

Bruhl'un İlkel zihniyet üzerine yaptığı çalışmalar iki temel sonuç üretmiştir. Bunlardan birincisi İlkel zihniyetin mistikliği ikincisi ise mantıköncesi olduğudur. Levy-Bruhl ilkel düşüncenin özde mistik olduğunu öne sürmektedir. İlkel düşüncenin olaylara ve düşüncelere mistik katılımı, akılcı düşüncenin ayırma eğiliminde olduğu varlıklar arasında bağ kuran kozmolojik bir düşünce biçimini içerdiğini iddia etmiştir. Ona göre ilkel toplum Dünyayı doğal bir anlamda algılanmaz, duygular ve doğaüstü varlıklar hakkında düşüncelerle renklendirilir ve süslenir. İlkel insanların asla “bizim hayal edebileceğimiz kadar cahil” olmadıklarını söyler. Fakat taşların ve ağaçların hiçbir zaman yalnızca doğal nesneler olarak algılanmadıklarını da vurgular; çünkü onlar mistik güçlerin taşıyıcısı ya da kutsal özelliklere sahip olabilirler (Morris, 2004: 271-294).

Bruhl'un ulaştığı sonuçlar Vilfredo Pareto, March Bloch ve Carl Gustav Jung tarafından desteklenirken özellikle İlkel zihniyetin tamamen mistik ve mantık öncesi olduğu görüşü Malinowski, Evans-Pritchard, Levi-Strauss, J. Frazer ve Franz Boas tarafından eleştirilmiş, mantığın yapısının bütün insanlarda aynı olduğu iddia edilmiştir.

Bruhl ömrünün sonlarında ilkel zihniyete dair saptamalarında değişikliğe gitmiştir. O ölümünden sonra yayımlanan Not Defterleri adlı çalışmasında mantık öncesi kavramının yanlışlığını kabul eder ve ilkel insanların zamanlarının tamamını değil sadece bir kısmını mistik etki dünyasında kullandıklarını belirtir. Bruhl artık ilkel insanlara özgü bir zihniyet düşüncesine onay vermediğini, onların zihinsel yapısında

bulunan bir çok unsurla batıda da karşılaşıldığını, aynı şekilde Batının zihniyet yapısında var olan pek çok şeyinde ilkel insanların zihinsel yapısında bulunduğunu ifade etmiştir. Sadece mistik zihniyet ilkel toplumlarda daha belirgin bir şekilde görülmektedir (Adanır, 2012: 15). Bruhl'un görüşlerinde yaşanan değişim şiddetin kültürel ve toplumsal boyutunun yanı sıra tarihsel boyutunu da göstermesi açısından önemlidir. Bruhl ilkel toplumla modern toplum arasında gelenekler, aile, inanç, hukuk, ahlak, evlilik, yakınlar arası ilişkiler, sevgi, nefret gibi kurumlar ve duygular açısından benzerlik bulunduğunu ifade etmektedir (Adanır, 2013: 210).

Bu benzerlik zihinsel ve kültürel arka planda Türkiye toplumunda ve Türk sinemasında şiddetin Armağan ve Onur kültürü üzerinden değerlendirilebileceğini de kanıtlar niteliktedir. Üstelik şiddet bağlamında Armağan kültürü ve onur kültürünün bazı kodlarıyla gündelik hayatın içerisinde Türkiye'nin de olduğu pek çok toplumda karşılaşıyorsa bu kültürlerle iç içe olan zihniyet yapılarıyla da karşılaşılması gerekmektedir. Çünkü zihniyet değiştiğinde kültür otomatikmen değişmektedir (Adanır, 2003: 23-27). Kültür canlılığını bir şekilde sürdürüyorsa o kültürle ilişkili zihniyette bir şekilde canlılığını sürdürmektedir. Bruhl'un bu saptamaları aynı zamanda şiddet bağlamında armağan kültürü ve onur kültürünün modern toplumlardaki etkilerini de desteklemektedir.

Sombart ise armağan kültürünün ve onur kültürünün etkisindeki ortaçağ feodal toplumu üzerinden zihniyet analizlerinde bulunmaktadır. Ona göre orta çağ insanı bugün bizim yaptığımız gibi, dünyanın bir yerinden bir yerine çılgınca koşturmayan, yavaş hareket eden, acelesi olmayan bir insan tipidir. Orta çağ insanı bir senyör gibi yaşamak, dolu dolu ve bolluk içinde yaşayıp veren el olarak çevresinde pek çok insan beslemek, günlerini savaşarak ya da avlanarak, gecelerini ise arkadaş ve dost çevresiyle birlikte zar atıp, güzel kadınların kolları arasında eğlenerek hoşça vakit geçirmek, şatolar ve kiliseler inşa ettirmek, turnuvalar ve benzeri etkinlikler sırasında şatafat ve gösterişe önem vermek; çoğu kez sahip olunan olanakların üstünde lüks bir yaşantı sürdürmek anlamına gelmektedir. Bu yaşam biçiminde giderler her zaman gelirlerden çok olmaktadır (Sombart, 2008: 21-23). Sombart'ın orta çağ feodal toplum zihniyeti üzerine yaptığı çalışmalar Türkiye' de zihniyet üzerine çalışmalarda bulunan Sabri

Ülgener'i de etkilemiştir. Weber ve Sombart'ın çalışmalarını takip eden Ülgener'e göre Osmanlı zihniyeti sombart'ın tanımladığı prekapitalist zihniyet ile örtüşmektedir. Bu zihniyet rahat yaşamayı, gösterişi, itibarı, başkalarıyla yarışmayı, üretmeden tüketme ve harcama tutkusunu içermektedir. Osmanlıda gösteriş İtibar için yapılmaktadır. Fazla çalışma ve acele etme hor görülmemekte, gelecek kaygısı duyulmamakta, durgun ve atıl bir hayat ile ihtişam ve debdebe hevesi ön plana çıkmaktadır. Osmanlı Dünya hazlarına ve nimetlerine hiçbir zaman kayıtsız olmamakla birlikte, bunun için acele ve telaş kaygısıyla ömür tüketmekten hoşlanmamaktadır. Otorite ve gelenek kayıtları ile çepeçevre kuşatılan Osmanlı insanı hesabında, yol ve yordamında götürüdür, kendisini zamanla sınırlamaz. Mal ve servet gösterişe, göze görünmeye ve başkalarıyla boy ölçüşmeye yaramaktadır (Ülgener, 1981: 73-115). Adanır ise Anadolu insanının zihniyetinin pre-kapitalist-feodal zihniyetin yanı sıra ilkel zihniyet ile de örtüştüğünü ileri sürmektedir. Türkiye'de kolektif ben'e ait olduğu düşünülen yaşam armağan kültürünün egemen olduğu ilkel toplumlarda olduğu gibi prestij, itibar, otorite, rekabet duygusu ve meydan okuma, gösteriş, ihtişam, hoşça yaşamak, altta kalmamak adına hesapsız harcama yapma anlayışı üzerine dayanmaktadır (Adanır, 2013: 255).

Sombart batılı toplumlarda ortaçağ zihniyetinin burjuvazinin lokomotifliğinde kapitalist zihniyet tarafından dönüştürüldüğünü iddia etmektedir. Sombart için burjuva zihniyeti düşünceye dayalı bir dikkat, sözlerini tartarak söyleme, akılcı bir ölçülülük, düzen ve idareli olma, ekonomik davranışın akılcı hale getirilmesi, tasarruf gibi niteliklere sahiptir (Sombart, 2008: 32-116-117).

Marks ve Engels'te burjuvazinin dönüştürücü, devrimci niteliğine vurgu yapmaktadır. Marks ve Engels toplumsal üretim araçlarının sahibi olan ve ücretli emekçi çalıştıran modern kapitalist Burjuvazinin tarihte devrimci bir rol oynayarak tüm feodal, kırsal ve ataerkil ilişkilere ve beraberinde ortaçağın dar kafalı duygusallığına ve soylu tutkularına bir son verdiğini ifade etmiştir. Burjuvazi gerçekleştirdiği ilerleme ve geliştirdiği teknolojilerle barbar ulusları uygarlığın içine sokmaktadır. Köyleri kentlerin egemenliğine sokarak, büyük kentler kurarak insanları kırsal yaşamın miskinliğinden kurtarmaktadır (Engels, 2008: 48-51-53).

Bu düşünceler Türk sinemasında şiddetin kültürel arka planı için Armağan ve Onur kültürünün incelenmesi gerektiği fikrini desteklemektedir. Çünkü Adanır'ın Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış adlı metninde detaylı gerekçeleri ile vurguladığı gibi Türkiye'de işçilerin olup proletarya'nın olmadığı gibi burjuvalar vardır fakat ulusal bir burjuvazi yoktur (Adanır, 2002: 101-105). O halde Türkiye'de Marks'ın ve Engels'in , Huizinga'nın, Bloch'un, Elias'ın, ve özellikle Sombart'ın görüşleriyle örtüşen Ülgener ve Adanır'ın ifade ettiği zihniyet yapısını değiştiren-dönüştüren, zihinsel ve kültürel bir evrim geçiren, evrensel hukuk normlarını içselleştiren, yaşamın her alanında kurum ve kuruluşlarıyla, düşünceleri ve davranışları rasyonel akıl tarafından biçimlenen ulusal bir burjuvazi bulunmamaktadır. Ulusal bir Burjuvazi yokluğu Marks'ın ve Engels'in vurguladığı feodal, kırsal ve ataerkil ilişkileri ve duygusallığı Türkiye toplumu için canlı tutmaktadır. Dolayısıyla Sombart'ın, Ülgener'in ve Adanır'ın perspektifinden bakıldığında Türk Sinemasında şiddetin zihinsel arka planı için ilkel zihniyet ve kapitalizm öncesi ortaçağ zihniyeti öne çıkmaktadır. Öte yandan Türkiye toplumunda olduğu gibi Sombart'ın ortaçağ insanının yaşama bakışını, orta çağ zihniyetini açıkladığı özelliklerden bazılarının günümüz batı toplumları için de geçerli olduğu söylenilebilir. Thorstein Veblen'in gösterişçi tüketim yaklaşımı da dikkate alındığında Sombart'ın orta çağ insanına yönelik saptamaları Günümüze uyarlandığında Birikim düzenine ait olan Kapitalist toplumlar da da geçerli olmaktadır. Arkadaş ve dost çevresiyle kumar oynamak, güzel kadınların kolları arasında eğlenmek, hoşça vakit geçirmek, şölen ve eğlence fırsatını kaçırmamak, partiler ve kokteyller esnasında şatafat ve gösterişe önem vermek, gösteriş ve prestij için lüks rezidanslar ve gökdelenler inşa etmek gibi özelliklerle ataerkil kodlarla örülü batılı toplumlarda da karşılaşılmaktadır.

1990' lardan günümüze Türk Sinemasında İlkel zihniyetin ve ortaçağ-feodal toplum zihniyetinin yansımalarına geçmeden önce şiddetin her iki zihniyet yapısında önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmalıdır.

Gerek İlkel zihniyet gerekse ortaçağ feodal toplum zihniyetinde şiddet günümüzde olduğu gibi önemli bir yer tutmaktadır. Clastres'in ilkel toplum şiddet olmaksızın düşünülemez düşüncesi (Clasters, 1992: 188) ile Orta çağ ve erken modern dönemin Huizinga, Bloch, Spierenburg, Carroll, Blok, Ruff, Muchembled, Haidu, Elias

gibi tarihçiler ve sosyologlar tarafından bir şiddet çağı olarak görülmesinin altında da benzer zihniyet ve kültür yapılarının izleri bulunmaktadır. Orta çağda ve Erken modern dönemde şiddet gündelik toplumsal ilişkilerin deseninin bir parçası olarak görülmüştür. Orta çağ ve Erken modern dönem erkeği ve kadını anlaşmazlıkları çözmenin, statü, prestij, itibar için rekabetin ve toplumsal düzeni korumanın bir yolu olarak günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi şiddete değer vermiştir (Thiery, 2009: 12-13). Alman seyyah Hans Dernschwham 16. Yüzyılda günümüzde olduğu gibi Türkler arasında alayın ve hakaretin yoğun olarak yaşandığını, Türkiye'de şiddetin günlük ekmek gibi olduğunu ifade etmektedir (Dernschwham, 1992: 96-98).

Öncelikle vurgulanması gereken ilkel toplumda ve ortaçağ insanında şiddet kültür yapsında olduğu gibi toplum ve zihniyet yapısının en derinliklerine kök salmıştır (Bloch, 2007: 684). Armağan kültürü ve onur kültüründe de görüldüğü gibi şiddetin nedenlerine yönelik itibar, prestij, statü, namus, rekabet, meydan okuma, altta kalmama, gösteriş, intikam, karşılık verme yükümlülüğü vb. inanç ve düşünsel alışkanlıkları kapsayan zihniyet içinde geçerli olmaktadır. Savaşlar, cinayetler, kavgalar, hakaretler, saldırılar vb.şiddet olayları ve sinemadaki şiddet temsilleri dikkate alındığında ilkel toplum ve ortaçağ feodal toplumuna ait benzer inanç ve düşünsel alışkanlıkların günümüz Türkiyesi ve modern toplumlarının zihniyet yapısı içinde de görülmektedir.

Bu nedenle Türk Sinemasında şiddetin zihnsel köklerini daha iyi anlayabilmek için her iki zihniyet yapısının öne çıkan özelliklerini belirtmek gerekmektedir.

1990' lardan günümüze Türk Sinemasında şiddet bağlamında İlkel zihniyetin ve ortaçağ-feodal toplum zihniyetinin belirgin izleri ile karşılaşmaktadır. Bu izler ağırlıklı olarak özellikle 2000' li yıllardan sonra Türk Sinemasında etkisini arttıran büyü, büyücü, hoca, cin vb. olguların yer aldığı korku türüne ait filmlerde görülebilmektedir. Diğer yönden inanç ve düşünsel alışkanlıklar çerçevesinde İlkel Zihniyet ve ortaçağ zihniyetiyle ilgili kadına bakış, itibara, namusa, onura ve prestije verilen önem, utançtan, rezil olmaktan, küçük düşürülmekten korkma, altta kalmama, haset, kıskançlık, gösteriş, karşılık verme yükümlülüğü gibi özellikler korku filmlerinde de görülebileceği gibi bu türün dışındaki filmler de de görülmektedir.

Şiddet ile ilişkili olarak ;

-Her iki zihniyette de, bugün bizim şizofreni olarak değerlendirebileceğimiz fakat ilkel toplum ve ortaçağ toplumu için böyle bir tanımın geçerli olmadığı, iç içe geçmiş ikili bir gerçeklik anlayışı bulunmaktadır. Bu zihniyetlerde doğa ve doğaüstü birbirine karışmış bir biçimde, tek bir gerçekliğe ait olarak değerlendirmektedir. Bunlardan ilki somut bir şekilde algılanabilen, düzenli bir şekilde yinelenen zamansal olguları içeren gerçeklik anlayışıdır. Diğer gerçeklik anlayışı ise görülemeyen ve duyularla algılanamayan varlığı hissedilip kendilerinden etkilenen varlıkların var olduğu bir gerçekliktir (Bruhl, 2006: 143). Ortaçağa zihniyeti tıpkı ilkel zihniyette olduğu gibi mistik düşüncenin etkisi altındadır. Malcolm Gaskill erken modern dönemde suç ve zihniyet adlı çalışmasında 17.yüzyıl dahil olmak üzere Avrupa’da zihniyetin doğaüstü güçler tarafından yönetilen bir evrende biçimlendiğini ileri sürmektedir (Gaskill, 2003: 55). Bunula bağlantılı olarak Her iki zihniyette de doğaüstü ve görünmez güçler ruhlar, cadılar, büyüler vb. mistik deneyimler yaşanmakta, mitler ve efsaneler gerçek işlemleri görmektedir. Özünde görünmeyen bir dünyaya ait varlıklarla bağlantı kurulabilmektedir (Bruhl, 2006: 21-27). 1990’ lardan günümüze Türkiye Sineması göz önüne alındığında bu zihniyet yapısının örnekleri Siccin, Dabbe, Semum Gameda, Cin Garezi, Üç Harfliler, Büyü, Deccal vb., korku türü filmlerde insanlar ve cinler üzerinden yaşanan şiddet ilişkilerinde görülmektedir. Bu filmler arasında en uç örnek Hasan Karacadağ’ın 2016 yılı yapımı Magi adlı filmde görülebilir. Filmde cinlere maddi evrende yaşıyorlarmış gibi davranılarak kurşun sıkılmaktadır. Ayrıca bu yaklaşıma örnek olarak Yavuz Turgul’un Eşkîya adlı filmi de verilebilir. Yavuz Turgul’un Eşkîya adlı filminde Baran’ın muskası kurşunlara karşı kendisini korumaktadır, muska adeta kurşunlara karşı çelik yelek işlevi görmektedir. Baran’ın Muskası yere düştüğünde kurşunlar gerçek işlevini görmeye başlamıştır. Diğer yandan filmde mitik söylem gereğince eşkıyalar ölünce yıldız olmaktadır. Şiddet-kurşunlar insanı gökteki yıldız haline getirmektedir. Emin Alper’in Tepenin Ardı filminde de benzer bir gerçeklik anlayışı bulunmaktadır. Faik’in oğlu Zafer kendisine göre var olan fakat diğerlerince görülemeyen askerlerle bir operasyon hakkında sürekli iletişim halindedir. Bu zihniyete dair verilebilecek en iyi örneklerden birisi de Mustafa

Altıoklar'ın 2006 yılı yapımı Beyzanın Kadınları adlı filmidir. Filmin temel karakteri Beyza farklı gerçeklik durumlarında Doktor Doruk ile birlikte cinayetler işlemektedir.

-Her iki zihniyet içinde düşler toplumsal hayatta belirleyici bir güce sahiptir. İlkel zihniyet için düş bir iletişim aracı olarak toplumsal bir işleve sahip olmakta ve görünmez bir dünya ile bağlantı kurmayı sağlamaktadır (Bruhl, 2006: 99). Orta çağda doğaüstü olaylara karşı aşırı bir duyarlılık gösterilmektedir. İnsanlar her türlü rüya ve karabasan karşısında dikkatli olmak zorundadırlar (Bloch, 1983: 100). Ortaçağ ve erken modern dönemde cadılık suçlamalarında düşler önemli bir rol oynamaktadır. Tıpkı ilkel toplumda olduğu gibi düşler gerçek işlemi görmektedir. Cadılık davalarında Düşler üzerinden yapılan itiraflar gerçekmiş gibi sayılarak yaklaşık beş yüz bin insan en vahşi işkence yöntemleriyle öldürülmüştür. Osmanlıda' da tıpkı günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi rüyalar ölmüş atalar ile bağlantı kurmayı sağlamaktadır. Osmanlı Mutasavvıf ları rüyaları ruhlar alemine bağlamaktadırlar. Barboros Hayrettin paşa'nın rüyasında gördüğü nur yüzlü ihtiyar örneğinde görüldüğü gibi Osmanlı'da da düşler savaflara ve fetihlere de yani şiddete de rehberlik etmektedir (Adanır, 2013: 39). Günümüz Türkiye Sinemasında da düşlerin gerçek olarak işlem gördüğü filmlere rastlanmaktadır. Bunlardan en önemlisi Faruk Aksoy'un 2012 yılı yapımı Fetih 1453 adlı filmidir. Filmde Fatih Sultan Mehmet düşünde Osmanlı devletinin kurucusu Osman beyi görür. Osman bey Fatih'e devleti şiddet üzerinden imparatorluğa dönüştüreceği müjdesini verir. Bu sahne aynı zamanda ölmüş atalarla kurulan ve kopmayan ilişkiyi de göstermektedir. Filmin düşle ilgili ikinci önemli sahnesi Ak Şemsettin'in gördüğü rüyadır. İstanbul kuşatmasında zora düştüğünde yanına gelen Ak Şemsettin'in gördüğü düş üzerine yeniden motive olarak şiddet içeren kuşatmada başarılı olur. Filmde Ak Şemsettin'in gördüğü zaferi müjdeleyen düşü Fatih ve ordusu tarafından gerçek olarak algılanır.

Düşlerin gerçek işlemi gördüğü bir diğer filmde Osman Sınav'ın yönettiği Deliyürek Bumerang adlı filmidir. Yusuf Miroğlu düşünde saldırıya uğradığını görür ve ardından uyanıp komutanını uyarır ve saldırı-şiddet eylemi gerçekleşir. Düşünde gördüğü şiddet gerçeğe dönüşmüştür. Yukarıda belirtilen korku türü filmlerde de

özellikle Hasan Karacadağ'ın 2006 yılı yapımı Dabbe adlı filminde görüleceği gibi düşlere gerçek muamelesi yapılmaktadır.

-İlkel zihniyette ve ortaçağ zihniyetinde büyü vb. Simgesel eylem günümüz Türkiye'sinde ve özellikle Türk sinemasında korku türü filmlerde görüleceği gibi toplumsal yaşamın merkezindedir. Mistik düşünce ile şekillenen ilkel zihniyette toplumsal yaşamın ve eylemin her alanı büyü'nün egemenliğindedir. Malinowski ilkel toplumun büyü ve sihirli yollara başvurmada yaptıkları işlerde başarılı olamayacaklarını düşündüklerini ileri sürmektedir. İlkel zihniyet için tarımdan savaşa her iş için bir büyüye ihtiyaç duymaktadır (Bruh ,2006: 51,53). Toplumsal yaşamın merkezinde olan rekabet, meydan okuma, haset, kıskançlık, itibar ve prestij duyguları da ilkel toplumun ve ortaçağ feodal toplumun büyü ile kurduğu ilişkiye destek olmaktadır. İntikamlar bile büyüler aracılığıyla alınabilmekte, mallara büyüler aracılığıyla zarar verilebilmekte, hastalıklar, ölümler ve yaralanmalar büyüler aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir. Malinowski'ye göre ilkel toplum için büyü toplumsal bir kurumdur (Malinowski, 1998: 34). Özellikle Yönetmenliğini Alper Mestçi'in yaptığı 2014 yılı yapımı Siccin ve Hasan Karacadağ'ın 2015 yılı yapımı Dabbe serisinin 6. Cı filmi olan Dabbe 6 adlı filmi incelendiğinde diğer korku türü filmlerde de görüleceği gibi haset, kıskançlık, rekabet temelinde fiziksel ve psikolojik şiddet içeren intikamlar hocalar kullanılarak büyüler aracılığıyla alınmaktadır.

-Her iki zihniyette de çelişki bulunmamaktadır. İlkel zihniyet ve ortaçağ zihniyeti aşırı duygusallık içermekte ve ilkel toplum ve feodal toplum aşırı uçlarda yaşamaktadır. İlkel toplumda ve feodal toplumda düşünce mistik bir anlayış tarafından koşullandırılmış ve irrasyonel gerçeklik evreni tarafından kuşatılmıştır. Bu nedenle hiçbir şey imkansız veya çelişkili olarak görülmemektedir. İlkel toplumda her şey mümkün olabilmektedir. İlkel toplum duyguları ve tutkuları bir güç olarak görmektedir. İlkel toplumda özellikle Mauss'un Armağan, Benedict'in Kültür Örüntüleri, Pierre Clastres'in Vahşi Savaşçının mutsuzluğu vb. adlı çalışmalarında da görüldüğü gibi tutkular ve utanç, kıskançlık, itibar, prestij, onur, haset, öfke, rekabet ve meydan okuma duyguları yoğun olarak yaşanmaktadır. Yaşamın merkezinde itibar, prestij, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma ve utanç korkusu bulunmaktadır. İtibar büyüklük sarhoşluğuna

neden olurken utanç bir ölüm nedeni olarak görülmektedir. Bu nedenle ilkel toplumda şiddetin temel nedeni kültürel olarak kurgulanan ve anlamlandırılan bu duygular ve korkular olmaktadır. İlkel toplum her duruma ve en aykırı durumlara bile duygularıyla yaklaşmaktadırlar (Benedict, 2011: 239).

Çelişkinin yokluğu ve Aşırı uçlarda olma hali orta çağ insanı içinde geçerli olmaktadır. Huizinga, Bloch ve Elias'ın ortaçağ feodal toplumunun zihniyet yapısına yaptıkları vurgular Anadolu insanının zihniyet yapısıyla benzerlikler göstermektedir. Huizinga Ortaçağ insanını aşırılıkların-uçların adamı olarak görmekte ve şiddeti tutkular ile tanımlamaktadır. Orta çağ insanı tutkuya daha çok eğilimlidir ve ilkel toplumda olduğu gibi onun intikam-karşılık verme arzusu yoğun olarak görülmektedir. Tutkuların kölesi olan ortaçağ insanı çabuk öfkelenmektedir (Carroll, 2007: 3). Huizinga Ortaçağ insanının cehennem korkusuyla çocukça zevkler, gaddarlık ile sevgi arasında gidip geldiğini ifade etmektedir. Bu insanlar hem dünya zevklerinden kaçınmışlar hem de dünyevi zevklere dalmışlardır. Onun gözündeki ortaçağ insanı çocuk kafalı devler olarak görülmüştür. (Huizinga,1997:41) Marc Bloch Feodal toplum adlı yapıtında Huizinga ile aynı görüşleri paylaşmaktadır. Orta çağ şiddetin, aşırı uçların, aşırı duygusallıkların çağıdır. Ortaçağ insanının davranışlarının temelinde duyguların olması toplumsal zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Ortaçağ zihniyeti duygusallık tarafından sarmalanmıştır. Tıpkı günümüz Türkiye'sinde de sıklıkla rastlanılan Umutsuzluklar, öfkeler, kafayı duvara vurmalar, ani karar değişiklikleri ortaçağ insanının genel özellikleri arasındadır. İlkel toplumda olduğu gibi ortaçağ toplumunda da Haset, kıskançlık, itibar, utanç, öfke, kin, rekabet çok güçlü ve yaygın duygulardır. Ortaçağ insanı da Türkiye toplumu gibi duyguları ve tutkuları bir güç olarak görmekte bu yüzden hem duygularını hem de tutkularını abartmaktadır. Aynen ilkel toplumlarda görüldüğü gibi İtibar ve şeref-onur elde etmek, abartılı bir gösteriş eşliğinde rakiplerini rezil etmek ve utanç içinde bırakmak için Kin ve haset yüklü bir rekabet içindedir. Türkiye toplumu gibi Orta çağ insanı da ilkel toplumda görülebileceği gibi geleneğe köklü bir biçimde bağlı, şiddet içeren adetler ve aşırı uçlarda dolaşan istikrarsız-dengesiz karaktere sahiptir. Orta çağ insanında şiddet toplum ve zihniyet yapısının en derinliklerine kök salmıştır. (Bloch, 2007:146-147-400-). Norbert Elias'ta ortaçağ

insanının duygular tarafında kuşatılmış ve çelişkiler içeren yapısına vurgu yapmıştır. Elias’a göre bize bugün çelişkili gibi gelen, abartılı cehennem korkusunun, dini inancın, cezaların, sevinç ve neşenin aşırılığı, kinlerinin ve saldırganlık duygularının aniliği ve kontrol edilemeyen gücü, bütün bunlar, bir ruhsal durumdan diğerine aniden geçiş özelliğinde olduğu gibi, aslında aynı duygusal yaşam tarzının belirtileri olarak görülmektedir. Orta çağda oyun Türkiye toplumunda olduğu gibi Ciddiyet ile daima iç içedir ve bu iç içe olma durumu bütün alışkanlıklara sinmiştir. Neyin ciddi neyin oyun olduğu arasında ayırım yapılamamaktadır. İnsanlar şakalaşmakta, birbirleriyle alay etmekte fakat sonrasında tıpkı Türkiye toplumunda olduğu gibi söz sözü açıp, birdenbire iş ciddileşebilmekte ve kendilerini son derece tehlikeli bir şiddetin içinde bulabilmektedirler (Elias, 2004: 319). Kınalızade Ali Efendi’nin şaka ve sonuçları üzerine yazdıkları Elias’ın şaka ve sonuçları üzerine söylediklerinin günümüzde olduğu gibi 16. Yüzyıl Osmanlı toplumunda da geçerli olduğu görülmektedir. Şaka edilirken alaya alınan kimsenin mutlaka hatırı kırılır, neşesi söner, arkadaşları arasında şerefi kirlenir. Bu tür şakalar akran ve emsâl arasında kin, haset ve düşmanlık tohumlarının saçılmasına da sebep olur. Defalarca görülmüştür ki bu tür şakalar tartışmalarla başlamış ölümle sonlanmıştır (Kınalızade, :190). Osmanlı imparatorluğuna gelen yabancı gözlemcilerin gözlemleri de bize göre çelişki içeren Osmanlı zihniyetini gözler önüne sermektedir. Busbecq 16. Yüzyılda Türklerin duygusal dünyalarının aşırı uçlarda olduğunu ifade etmiştir. Türkler her zaman ya çok aşırı duygulu ya da tamamen hissiz davranmaktadırlar (Adanır, 2013: 27). Benzer şekilde D’Ohsson Türklerin savaşta ne kadar sertlerse barışta o kadar sakin olduklarını aktarmıştır. Son derece ağırbaşlı, mağrur Türkler sırası gelince inanılmayacak bir canlılık, sabırsızlık göstermektedirler. Baba, koca, patron, paşa, subay, öğretmen, sokaktaki adam, kim olursa olsun çoğu kez adaleti kendileri dağıtmaktadır. Şayet hırslanırlarsa karşısındakine vurmakta veya hakaret etmekte tereddüt etmemektedirler (D’ohsson, :161-191). İlkel zihniyet ve ortaçağ zihniyeti göz önüne alındığında Marc Bloch’un orta çağın feodal toplumuna yönelik saptaması Türk sinemasında şiddet uygulayan karakterler için mükemmel bir rehber olarak görülebilir. Türk sinemasında şiddet uygulayan karakterler geleneğe köklü bir biçimde bağlı, şiddet içeren adetler ve aşırı uçlarda dolaşan istikrarsız-dengesiz karakterlerdir. Eşkîya adlı filmde Baran, Nefes Vatan Sağolsun adlı filmde Yüzbaşı

Mete, Kabadayı adlı filmde Ali Osman ve Devran, Ağır Roman adlı filmde Arap Sado, Ejder Kapanı adlı filmde Çerkez Abbas ve Akrep Celal, Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde Polat Alemdar, Bornova Bornova adlı filmde Salih, Eşrefpaşalılar adlı filmde Davut ve Nusret, Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filmde Komiser Naci, Kolpaçino 3. Devre adlı filmde Başkan, Av Mevsimi adlı filmde Komiser Ferman, İdris ve Battal Çolakzade, Mutluluk adlı filmde Cemal, Barda adlı filmde Selim vb. geleneğe köklü biçimde bağlı, şiddet içeren adetler ve aşırı uçlarda dolaşan istikrarsız-dengesiz karakterler olarak dikkat çekmektedir.

Abdullah Oğuz'un Mutluluk adlı filminde amca kız yeğenine tecavüz etmesini ve sonrasında amcalık yapmaya devam etmesini bir çelişki olarak görmemektedir. İnan Temelkuran'ın 2009 yılı yapımı Bornova Bornova adlı filminde dualar eşliğinde yardım dağıttığı çocuklara amin dedirtip sonrasında tokat atan ve elini öptüren Salih bu davranışını çelişki olarak görmemektedir. Uğur Yücel'in yönettiği Ejder Kapanı adlı filmde akrep lakaplı polisin bir yandan insanların can güvenliğini sağlaması bir yandan da onları öldürmesini bir çelişki olarak görmemektedir. Yine Serdar Akar'ın Barda adlı filminde savcı cezaevindeki mahkumların öldürülmesini organize etmesini çelişki olarak görmemektedir. Yine Serdar Akar'ın yönettiği Gemide adlı filmde boksör karakterinin kurtarmak için kaçırıp gemiye getirdiği rus kızına önce tecavüz etmesi, denize atmak istemesi sonrasında aşık oldum demesini çelişki olarak görmemektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filminde komiser Naci başlangıçta cesedin yerini öğrenmek için kibarlıkla ve nezaketle davrandığı katil zanlısı Kenan'a sonrasında öfkeyle saldırmasını bir çelişki olarak görmemektedir.

Her iki zihniyet'te de söz gerçekmiş gibi algılanmaktadır. İlkel toplum için söz büyümlü bir güce sahiptir. Bu nedenle ilkel zihniyet için beddualar, lanet okumalar ciddi tehditler içermektedir (Bruhl, 2006: 236-51-46). İlkel toplumda kıskançlık veya tehdit edici sözler veya lanetler-beddualar-küfürler özellikle yaşlı akrabalar hakkında konuşulduğunda yaralayabilir hatta öldürebilir (Fortes, 2008:172). Bu nedenle bu beddualara, lanet okumalara, küfürlere, hakaretlere acilen karşılık verilmelidir. Kuşkusuz gösterilen bu tepkinin kökeninde onur, itibar, prestij, statü ve utanç merkezli ilkel toplumun söz ile kurduğu ilişki rol oynamaktadır. Malinowski rakip şefe küfrettiği

için bir adamın öldürüldüğünden bahsetmektedir. Tüm kabile üyeleri şefi hakaretle aşağılayan, şefin itibarına ve prestijine saldıran adamın öldürülmesini haklı bulmaktadır (Malinowski, 1998: 67). Benzer zihniyet ortaçağ ve erken modern dönem zihniyetine de hakimdir. Ortaçağda bir mezara hakaret etmek bile yalnızca kan ile temizlenmektedir (Aaron, 1992:138). Ortaçağ ve erken modern dönem Avrupa'sında şiddet eylemlerinin büyük çoğunluğu tıpkı günümüz Türkiye'sinde olduğu gibi hakaret sözlerinden kaynaklanmaktadır. Spierenburg birçok kavganın bir adamın diğerine ya da onun sevdiklerine hakaret etmesinden dolayı gerçekleştiğini belirtmektedir. Erkeklik ile alay etme, köpek, puşt, serseri, orospu gibi hakaretler en çok kullanılan hakaret sözleridir (Spierenburg, 2010: 60-136).

Günümüz Türkiye'sinde de kavga ve cinayetleri tetikleyen en temel unsur doğrudan kişinin ve atalarının itibar ve onurlarına saldırı olarak yorumlanan küfür ve hakaret sözleridir. Türkiye'de kişiye, atalara veya yaşayan ölü atalara yapılan hakaret ve saldırı ataların bir parçası olan kişinin kendisini de bağlamaktadır. Ölmüş bir anneye edilen küfüre karşılık şiddet gösterilmesinin kökeninde yaşayan ölü atalarla kurduğu ilişki ve sözcüğün gerçeğin kendisi olarak kabul edilemsi bağlamında ilkel insanın zihinsel yapısının izlerini görmek mümkün olabilir. Öte yandan birisinin ettiği küfürden dolayı rakibin ölmüş annesi ile cinsel ilişkiye girme olasılığı ancak mistik dünyanın egemen olduğu ilkel zihniyet için geçerli olmaktadır. Bu durum annenin sağ olması, o anda ulaşılması imkansız başka bir ülkede olması ya da felç olması durumunda da değişmemektedir. Bu yaklaşım ilkel zihniyette ve ortaçağ zihniyetindeki kolektif ben algısından dolayı kız kardeş ya da eş içinde geçerli olmaktadır. Birisinin Rakibini ettiği küfürle simgesel olarak kadınsılaştırmasının şiddetle sonuçlanmasının da nedeni itibar, prestij, onur, utanç duygularıyla birlikte ilkel zihniyet ile ilişkilidir. Türkiye Sinemasında sözün gerçekmiş gibi algılanmasına yönelik en yaygın örnekler aşağı yukarı her filmde sıklıkla görülen ve beraberinde fiziksel şiddeti tetikleyen ve sözel şiddet olarak algılanan hakaret, küfür ve beddua sözcükleridir. Türkiye Sinemasındaki karakterler tıpkı gündelik hayatta olduğu gibi kendilerine edilen küfürleri vb. gerçekmiş gibi algılayıp fazlasıyla karşılık vermektedirler. Çünkü küfür, hakaret, beddua vb. sözcükleri olumsuz birer armağan olarak karakterlerin itibar ve onurlarını zedeleyecek

kadar gerçek kabul edilmektedir. Ömer Vargı'nın yönettiği Kabadayı adlı filmde Beyto kendisine öküz denilmesini gerçek olarak algılamış ve öyle olmadığını kanıtlamak için öküz sözcüğüne gavat sözcüğünüde ekleyerek karşılık vermiştir. Yine aynı filmde Devran teşkilattan gölge lakaplı görevlinin kendisine ettiği oruspu çocuğu şeklindeki hakaretini gerçek olarak algılamış ve öyle olmadığını kanıtlamak için polis şefini gözünü kırpmadan öldürmüştür. Sözün gerçekmiş gibi algılanmasına yönelik örneklerden birisi de Zeki Demirkubuz'un Üçüncü Sayfa adlı filminde gösterilmiştir. İsa, ev sahibinin kendisini aşağılayan g...vb sözlerini gerçekmiş gibi algılamış ve öyle olmadığını kanıtlamak için sahibini öldürmüştür. Seren Yüce'nin yönettiği Çoğunluk adlı filmde Mertkan'ın babasının taksi şoförü ile kurduğu diyalog ta iyi bir örnek olarak görülebilir. Baba taksimetre karşılığı parası yetmeyen oğlunu takside rehin tutan taksi şoförüne pezevenk diye hakaret eder, taksi şoförü bu mesleği yapmamasına rağmen bu sözcüğü gerçek olarak algılar ve öyle olmadığını kanıtlamak için Mertkan'ın babasını düzgün konuş diye uyarır. Bunun üzerine Mertkan'ın babası taksi şoförünü tokatlar. Yavuz Turgul'un Eşkîya filminde Baran oğlu gibi sevdiği Cumali'yi öldürmeyeceğine dair söz veren uyuşturucu kaçakçısı Demircan'ın sözünü gerçek gibi algılamış, Demircan sözünde durmayıp Cumali'yi öldürünce Baran Demircan'ı öldürmüştür. Baran aynı zamanda Berfo'nun Cumali'yi kurtarmak için para vereceği sözünü gerçekmiş gibi algılamış ve bu söz yerine getirilmeyince de karşılığında Berfo'yu öldürmüştür. Serdar Akar'ın Barda filminde de karşılıklı hakaret sözcükleri gerçekmiş gibi algılanır ve fiziksel şiddet tetiklenir. Nail kendisine yavşak diyen Selim'in hakaretini gerçek gibi algılar ve öyle olmadığını kanıtlamak için Selim'i uyarır. Bunun karşılığında Selim ve arkadaşları nail ve arkadaşlarına şiddet uygulamaya başlar. Bu tür örneklerle 1990 sonrası Türk sinemasında hemen hemen her filmde sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Her iki zihniyette de kadına bakış birbirine benzerdir. Kadın yararlılık açısından değerlendirmekte ve kadının yaptığı zina tabuların ihlalinin yanı sıra itibar, prestij, utanç, aşağılanma ve küçük düşme bağlamında şiddet ile cezalandırmaktadır. Ataerkil kodlarla beslenen İlkel zihniyet, ortaçağ zihniyeti ve günümüz akdeniz havzasında var olan onur kültürü ile ilişkili zihniyet onurun babadan yani erkekten,

utancın ise anneden yani kadından kaynaklandığını göz önüne almaktadır. Bu bağlamda kadın için zina ilkel zihniyet, Ortaçağ zihniyeti ve günümüz Türkiye toplumunun zihniyeti için bir utanç olarak değerlendirilmektedir. Bruhl ilkel toplumda bir kadının zina yaptığı için öldürülmesine vurgu yapmaktadır (Bruhl,2006:196). Clastres aldatılan kocanın aldatan eşini döverek cezalandırdığını söylemektedir (Clastres, 1992: 13). Morgan ise birçok yerli kabilesinde kadının kocasına bağımlılığının önemli olduğunu, bu bağımlılığa ihanet eden kadının isterse kocası tarafından ağır bir biçimde cezalandırılabileceğini ifade etmektedir (Morgan, 1998: 232). İlkel toplumda şiddetin en önemli nedeni kadınlar olmaktadır. Eskimolarda ve Yanomamöler’de kadın kaçırmak günümüz Türkiye’inde olduğu gibi şiddetin tetikleyicisi olarak görülmektedir. Kadını kaçıranın itibarı ve prestiji de kaçırılmış sayılmaktadır. Kadın elde etmek için yapılan baskınların yanı sıra Yanomamöler’de çoğu kavgalar aynen günümüz Türkiye’inde olduğu gibi aldatma veya aldatma şüphesi, bir başka erkeğin karısını baştan çıkarma girişimleri, cinsel kıskançlık, konuk gruplarından zorla el konulan kadınlar, evlilikte kızlara verilen sözde başarısızlık ve tecavüz gibi cinsel itibarı da vurgulayan cinsel konularda başlamaktadır (Chagnon, 1988: 986). İlkel toplumda kadına bakış tıpkı ortaçağda olduğu gibi çocukluktan itibaren erkek çocuklarına öğretilmektedir. Chagnon Yanomamöler’de erkek çocukların vahşi oyunlarla yetiştirildiğini ve büyüdüklerinde kadınlara çok sert davrandıklarını, kadınların dövüldüğünü, yakıldığını ve oklara hedef yapıldığını belirtmektedir (Keegan, 1995: 144-154-157). Antik Yunanda kadının fiziksel güzelliği ve yararlılığı ön plana çıkmaktadır. Kadının görevi ev işleri ve çocuk büyütme olarak görülmektedir. Kızların ve kadınların işleri yün eğirmek ve bez dokumak olarak görülmüştür. Erkek eve bir konuk getirdiğinde kadın evin farklı bir alanına geçerek kendisini gizlemektedir. Evliliğin tensel amacı belirlenebilen ve yasal bir evlilikten çocuk yapmaktır ve bu sonucu güvence altına alabilmek için kadını toplum yaşamından soyutlanması gereklidir. Kadının kocasına ihaneti çok sert bir biçimde cezalandırılmaktadır (Morgan, 1998: 252-253-254). Antik Yunanda zina yapan çiftler düzenli olarak halkın aşağılaması ile karşılaşırldı. Zina yapanların genital bölgelerine sıcak kül, dikenli balık ve büyük sebze işkencesi yapılırdı (Nash, Kilday, 2010: 29).

Zina ortaçağ ve erken modern dönem Avrupa'sında da ilkel toplumda olduğu gibi şiddet ile cezalandırılmaktadır. Ortaçağda kocasını aldatan kadınları öldürmek bir onur meselesi olarak değerlendirilmektedir. 11. Yüzyılda eğer evli bir kadın bir başka erkekle zina yaparsa tıpkı ilkel toplumda olduğu gibi kadının burnu veya kulakları kesilmektedir (Tibbetts, 1998: 149). Orta çağdan Erken modern döneme, 20. Yüzyıl Amerika'sından günümüz Türkiye'sine aldatılmış kocaların kendilerini aldatan eşlerinin burunlarını kestikleri bilinmektedir. Burun kesme yüz kaybının, onur ve itibar kaybının mükemmel bir sembolü olarak görülmüştür (Groebner, 1995: 7).

Norbert Elias ortaçağın feodal toplumunda kadının sıklıkla dövüldüğünü, onun yerinin odasına çekilmek ve ev işleriyle uğraşmak olduğunu ifade etmektedir. Ortaçağda ve erken modern dönemde Kadın erkeklerce aşağı türden bir yaratık olarak görülmektedir. Kadınların erkeklere ihtiyaçları ve zevk almaları için verildiğine inanılmaktadır. Kadınlara karşı bir güvensizlik duyulmakta, tecavüzden sevinç alınmaktadır (Elias, 2004: 106-118). Batılı birçok düşünür kadının aşağı statüsünü benimsemişlerdir. Dini düşüncelerin büyük bir kısmı kadınları şehvetli, mantıksız, şiddete eğilimli ve dünyevi günahların kaynağı olarak tasvir etmiştir. Ortaçağ ve erken modern dönemde kadın onuru daha çok cinselleştirilmiş, antik yunanda olduğu gibi tevazu, sadakat, bekaret ve namus ile ilgili itibar üzerine konumlandırılmıştır. Ortaçağ ve erken modern dönem zihniyetinin kadına bakışını gösteren en önemli verilerden birisi de şarkı sözlerinde görülmektedir. 16. Yüzyılda yazılan *Kötü bir kadın nasıl dövülmelidir* adlı şarkı bir kadının nasıl dövülmesi gerektiğini detaylarıyla anlatmaktadır. Özellikle düşünüyorsan namusunu şerefini, dayaktan doğrultmasın karın belini sözü ortaçağın kadına bakışını özetlemektedir (Ruff, 2011: 50-94). Bu şarkı günümüz Türkiye'sinde kızını dövmeyen dizini döver, şerefini, namusunu kaybeder anlayışı ile de örtüşmektedir. 1990' lardan günümüze Türkiye sineması göz önüne alındığında ilkel ve ortaçağ zihniyeti bağlamında kadına bakışa yönelik pek çok örnek bulunmaktadır. Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*, Serdar Akar'ın *Gemide* ve Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* adlı filmlerinde bir çok filmde olduğu gibi kadına cinsel tatmini sağlayan varlık olarak yararlılık açısından bakılmıştır. Ömer Vargı'nın *Kabadayı* adlı filminde Devran ile Ali Osman ve Murat arasında yaşanan şiddetin nedeni bir

kadın olarak Karaca dır. Abdullah Oğuz'un Mutluluk ve Aydın Bulut'un Başka Semtin Çocukları filmlerinde de şiddetin nedeni kadınlardır. Yavuz Turgul'un Eşkiya adlı filminde Cumali'yi aldatan Emel şiddet ile cezalandırılmaktadır. Emel Cumali'ye utanç getirmiş, itibarını sarsmıştır. Zeki Demirkubuz'un Üçüncü Sayfa adlı filminde Meryem, Masumiyet ve Kader filmlerinde Uğur ve Uğur'un annesi güvenilmez, aldatan, utanç getiren ve itibar sarsan kadınlar olarak gösterilmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın Üç Maymun ve Bir Zamanlar Anadolu'da filmlerinde de benzer durum söz konusudur. Üç Maymun filminde Hacer, Bir Zamanlar Anadolu'da filminde Gülnaz eşlerini aldatan kadınlar olarak gösterilmiştir. Her iki kadında eşlerine utanç getirmişler, itibarlarını sarsmışlardır. Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman adlı filminde Tina'nın yüzü pezevengi tarafından cezalandırılmak amacıyla jilette çizilmiştir. Yukarıda verilen örnekler adeta ortaçağda söylenen düşünüyorsan namusunu şerefini, dayaktan doğrultmasın karın belini sözünü destekler niteliktedir. Sonuç olarak Türk sinemasında şiddet armağan ve onur kültürünün etkilerinin görüldüğü, ataerkil kodlarla örülü kültürel, ilkel ve ortaçağ zihniyetinin izlerinin görüldüğü zihinsel arka plan üzerinden temsil edilmektedir.

2.6. Türk Sinemasında Klasik Anlatı Yapısı ve Şiddet ilişkisi

Herşeyden önce bu başlıkta değerlendirdiğimiz şiddet armağan ve onur kültürü temelli, itibar, prestij, onur, namus, şeref, otorite, utanç, aşağılanma, küçük düşme ve rezil olma korkusuna dayalı olarak, rekabet ve meydan okumalar eşliğinde hakaret değiş tokuşları şeklinde gelişen eylemlerdir. Estetik arka plan nezdinde ise şiddet yine armağan ve onur kültürü temelli özellikle patlamalar, parçalanın bedenler, kesilen-koparılan uzuvlar, vb. şeklinde gerçekleşen gösterişçi ve abartılı imhalar üzerinden değerlendirilmektedir.

Türk Sinemasında şiddet klasik anlatı sinemasının anlatı yapısı-biçimi ile doğrudan bağlantılı estetik bir olgu olarak dikkat çekmektedir. Şiddet daha öncesinde de vurgulandığı gibi klasik anlatı sinemasının olay örgüsü yapısının ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şiddet kurulu düzen, fakat özellikle düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında yıkıcı ve yapıcı bir rol oynamaktadır. Kültür ve zihniyetle bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis kavramları içinde şiddet önemli bir dramatik araçtır. Bununla birlikte Sinemada şiddet, sonrasında inceleyeceğimiz grafik şiddet örneğinde olduğu gibi kültür ve zihniyetle bağlantılı olarak estetize edilebilen bir olgudur. Philip Kolker’inde ifade ettiği gibi sinema kültüre uygun anlatılar üretmektedir (Kolker, 1999: 21). Kolker’in yaklaşımı ve sonrasında kültür ve sinema ilişkisinde de göreceğimiz saptamalar klasik anlatının dramatik yapısını, olay örgüsünü, Özdeşleşme ve katarsis süreçlerini ve film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini kültüre ve zihniyete bağımlı kılmaktadır. Bu bağımlılık şiddetin estetize edilme-gösterilme biçimi üzerinde de geçerli olmaktadır.

1990’ lardan günümüze Türk Sinemasında ve onun anlatı yapısında da şiddetin armağan kültürü, onur kültürü ve kapitalizm öncesi zihniyet –ilkel zihniyet ile bağlantılı olarak biçimsel işlevi bulunmaktadır. Sinemada şiddetin biçimsel işlevine yönelik pek çok görüş bulunmaktadır. Sinema Profesörü Stephen Prince’ye göre Şiddet sinemanın temel bileşenlerinden birisidir, onun derin biçimsel yapısının-anlatı yapısının bir parçasıdır (Prince, 2003: 3). Film eleştirmeni Steven Jay Schneider’e göre ise şiddet uygun bir anlatı aracı olarak hizmet etmektedir. Sinemada Biçimsel bir araç olarak kullanılan şiddet anlatı çatışması ve melodramatik aşırılık ile bağlantılıdır (Schneider, 2004: 1-127). Scheneider’in vurguladığı melodramatik aşırılık doğrudan armağan kültürü ve ilkel zihniyetle ilgili sonrasında detaylı olarak incelenecek grafik şiddet olarak adlandırılan şiddet estetiği ile ilgilidir. Sinema Profesörü Henry Bacon Popüler kurmaca filmlerde şiddetin sıklıkla temel bir anlatı unsuru olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Film anlatılarında şiddet ilk olarak bir bireyin veya bir topluluğun yaşam dengesini bozmaktadır. Bu durum yeni şiddetli karşılıklı meydan okumalara yol açan eylemleri üretir. Bu meydan okumadaki başarı veya başarısızlıklar karakterlerin fiziksel şiddet veya silahlı çatışmaya yol açan final eylemlerini yönlendirir. Bu durum hem anlatısal hem de ahlaki olarak tatminini bulan hikayenin gelişimini takip eden seyirci için hikayeyi bir sonuca ulaştırmaktadır. Bacon film anlatılarında şiddetin özdeşleşme’yi de etkilediğini ileri sürmektedir. Bacon’a göre Seyirci şiddet aracılığıyla

kahraman ile yakınlık duymak için ayartılır-ikna edilir, anlatı bağlamında övgüye değer tutumları ve davranışları ve motivasyonları aracılığıyla ahlaki olarak örnek gösterilen kahramana sempati duyar (Bacon, 2015: 86-87). Michael Kowalewski'ye göre ise Sinemada şiddet dramatik amaçlara hizmet etmektedir. Şiddet bunun yanı sıra biçimsel ayrıcalıklara ilham vermekte ve bu ayrıcalıkları zenginleştirmektedir (Kowalewski, 1993: 4-5). Justin Vicari de şiddeti anlatının hareketi –ilerleyişi üzerinde etkili olduğunu ifade etmektedir. Temel düzeyde mitik yada anti mitik olsun bir anlatının daima çözüme doğru evrilen şiddet akınları tarafından hareket ettirildiğini ifade etmektedir (Vicari, 2014: 26). Biçimsel yapı, anlatı çatışması ve melodramatik aşırılık ile bağlantılı olan şiddetin arka planında da daha önce de vurgulandığı gibi kültür ve zihniyet bulunmaktadır. Senaristin ve yönetmenin zihinsel ve kültürel yapıları üzerinden Kültüre ve zihniyete uygun üretilen anlatılar göz önüne alındığında önce klasik anlatı sinemasını ve onun klasik dramatik yapısındaki olay örgüsünün unsurları ve şiddet ile olan ilişkisini, sonrasında ise aşırılık barındıran şiddet estetiğini incelemek gerekmektedir.

1990' lar ile birlikte dijital teknolojilerin gelişmesiyle parçalanmış zaman, mekan ve öznelere ile kronolojik olmayan, neden sonuç ilişkisinin koptuğu, parçalanmış-modüler-melez postmodern anlatıların görülmesine rağmen klasik anlatı Hollywood sinemasında ve geleneksel kodlarıyla popülerliğini devam ettirmektedir. Hollywood ve uluslararası filmlerin çoğunluğu halen büyük oranda geleneksel ve kronolojiye dayalı klasik anlatıyı takip etmektedir (Cameron, 2008: 2). Aynı yönelim Türkiye Sineması ve bu sinemanın ürettiği filmler içinde geçerlidir Mutlu Parkan'ın da ifade ettiği gibi Griffith ile somutlaştırılan, zaman, mekan ve karakterlerin tanıtılması, ilk çatışma ve dramatik çatışma, kazananın ve kaybedenin belirlendiği sonuç şeklindeki sinematografik yapı günümüz Türkiye sineması içinde büyük oranda geçerli olmaktadır (Parkan, 1993: 20). Jerome Bruner'inde ifade ettiği gibi kültür anlamın kurucusudur. Kolker'in söylemiyle Sinema anlamın kurucusu olan ve insanın duyguları, davranışları ve psikolojisi üzerinde etkili olan kültüre uygun anlatılar üretmektedir. Felsefeci Peter Goldie için bir film anlatısı öykülendirmenin hammaddesi olan insanın düşüncelerinin, duygularının, hislerinin ve modlarının zengin betimlemesini, insanların eylemlerinin betimlemesini ve kültürel uygulamalar ve gelenekler gibi kurumların betimlemesini

içerebilir (Goldie, 2012: 9). Benzer şekilde öğretim üyesi Melanie J. Wright'a göre de bir anlatı filmi hislerin, duyguların, kurumların ve ilişkilerin kültürel inşasını destekleyen herhangi bir iz olmadan düşünülemez (Wright, 2007: 7).

Anlatı sinema için merkez bir kavramdır. Lotman'a göre filmsel anlatı her şeyden önce bir anlatıdır (Lotman, 1986: 98). Anlatı şiddete önem ve anlam katan bir arka plan sağlamaktadır. Anlatı şiddetin önem ve anlam kazandıran bir arka plan sağladığı için en çok stilize edilmiş, şiddet içeren filmler bile var olmak için bir anlatıya ihtiyaç duymaktadır (Neroni, 2005: 5). Edward Brannigan'a göre anlatı başlangıç, orta ve son ile olayların neden sonuç zinciri içinde maddi ve mekânsal verilerin organizasyon yoludur. Anlatı insanların varlığını dünya hakkında düşünmek için kullanmanın temel yollarından birisidir. Anlatı dünyayı anlamlandırmanın ve deneyimlerin organizasyonunun belirli bir biçimidir (Nitzan, 2008: xii). Bordwell'e göre ise anlatı zaman ve mekan içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki olaylar halkasıdır (Bordwell, Thompson, 2012: 79). Michael Ryan ve Melissa Lenos ise anlatıyı öykü zamanı içinde geçen birçok olaydan önemli olanları seçerek ve bunları belirli ve ilgi çekici bir biçimde birleştirerek öykü anlatmak olarak tanımlamışlardır.(Ryan, Lenos, 2012: 143). Michel Chion ise birçoklarının söylem, dramatik kuruluş olarak adlandırdığı anlatıyı öyküleme olarak tanımlamaktadır. Chion öykülemenin, senaryoda kronolojik sıraya göre olup biten her şey olan öykünün anlatılış biçimi, seyirciye aktarılış biçimi olduğunu ifade etmektedir (Chion, 1992: 91). Peter Goldie'de benzer şekilde anlatıyı biçimlendirilmiş, düzenlenmiş olayların temsili olarak görmektedir (Goldie, 2012:8). Kolker 'e göre anlatı öykünün bir araya getirilişi, biçimlendirilişi ve ifade ediş tarzının yanı sıra öykünün yapısıdır. Temel anlatılar kültürel, tarihsel, ekonomik olarak belirlenmiş inşalardır. Anlatılar kültürün kolektif ideolojisinin aileye, mülkiyete, dine vb yönelik genel yaklaşımının bir parçasıdır. Anlatılar kültürdeki egemen öyküler olan aşk, aile, günah, kefare, yaşam ve ölüm, düzenin bozulması, şiddet ve çaresizlik gibi en derin endişelerimize dair baskın kurmacalara rehberlik eder. Kolker, Aristo'nun belirlediği dram yapısının ve ikili karşıtlıklar mantığının izinden giden Griffith tarafından modellenen klasik Hollywood biçiminin de temel bir anlatı olduğunu ifade etmektedir. Klasik Hollywood biçimi yalnızca pek çok filmin öyküyü anlatmak için kullandığı

biçim değildir, aynı zamanda bir öykünün kendisidir. Çaba göstermeden keyif almaya, baktığımızı gerçekten anlamadan, sorgulamadan bakmaya davet eder ve bağlantıların nasıl inşa edildiğini anlamamızı istemeksizin, bir devamlılık ve süreç yanılması ortaya koyar. Klasik Hollywood biçimi bizi karakterlerin bakışları arasındaki rahatlatıcı bir uzamla çerçeveler ve filmin sonunda doyuma ulaşan heyecan, tehlike, karşı gelme arzusunun bir öyküsünü oluşturur. Bu biçim diğer öyküleri, sonuçta tek tek filmleri oluşturan özel öyküleri kucaklamaktadır. Bunlar sadece aşk ve nefret, korku ve arzuya dair büyük baskın kurgular değil, ayrıca erkeğin kahramanlığına, kadının bağımlılığına, liberal ırklar eşitliği erdemlerine, kendine düşman seçerek onu şeytan ilan etme ve yok etmeye yönelik muhafazakâr erdemlerine, ailenin ve öz-saygının gerekliliğine ve filmlerin bize anlattığı insan davranışına dair diğer tüm iyi ve kötü hakim düşüncelere dair baskın kurmacalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Kolker, 2011: 64-268). Karakter merkezli, nedenselliğe, sonuca, psikolojik motivasyonlara, engellerin üstesinden gelmeye ve hedeflere ulaşmaya dayalı olan klasik anlatı sinemasında şiddet itibar, prestij, onur, statü vb. hedeflere ulaşmak için, engelleri aşmak için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Klasik anlatı modeli Aristoteles'in Tragedyanın işlevine yönelik görüşlerinden temellenmektedir. Aristoteles'in birleşik olay örgüsü, kahramanın açıkça tanımlanmış hedefleri, nedensellik ilkesi tarafından kuşatılan başlangıç, orta, sonlu ve karakter merkezli yapısı, çatışma ve gerilim, katharsis ve özdeşleşme, kronolojik yaklaşım-çizgisellik, açıklık-berraklık, ilerlemeci hareket gibi görüşleri günümüz Klasik anlatı sinemasının dramatik yapısı için temel unsurlar olarak görülmektedir. Aristo'nun dram sanatına yönelik bu düşünceleri Robert McKee ve Syd Field gibi senaryo yazarlarının popüler senaryo kitaplarında ve çok sayıdaki geliştirme senaryosunda kendisini göstermektedir (Cameron, 2008: 3-4). Klasik anlatı sinemasında yönetmenlerin anlatı pratikleri tipik olarak çizgisel anlatılar olup, bireyi merkeze alan, beyaz, psikolojik olarak iyi motive olan erkek kahramanları, baştanbaşa toplumsal bütünleşme-uyum yönünde genel çatışmaların çözümü yönünde hareket eden, kendilerini ulusal kültürel mitlere dayayan, karşı cinsle birleşmeyi içeren egemen ideolojik eğilimleri yeniden onaylamak olarak görülmektedir. Bu anlatılar iyi odaklanmış kompozisyonlar,

devamlılık kurgusu, gerçekçi ayarlar, doğal aydınlatma, tanınmış yıldız performansları ve jenerik hikaye biçimleriyle güvenle sunulmaktadır (Slocum, 2001: 4). Klasik anlatı sinemasının en önemli özelliklerinden biriside filmin finali ile ilgilidir. Klasik anlatı filmlerinin çoğu güçlü bir final ile sonuçlanmaktadır. Her karakterin kaderini öğreniriz, her gizem açıklığa kavuşturulur ve her çatışma sonuca bağlanır (Bordwell, Kristin, 2012: 103). Yukarıda verilen bilgiler ışığında Türkiye sinemasının da büyük oranda izlediği klasik anlatıyı meydana getiren özellikler aşağıdaki gibi maddeleştirilebilir.

-Güçlü ve belirgin bir istem yönü olan karakter

-Açık, bilgi verici işlevsel diyaloglar

-Zaman/mezan/aksiyon birliği

-Dramatik bir kırılma noktası ile belirginlik kazanan açık bir çatışma

-Çatışmaya bağlı düğüm-çözüm denklemi

-Tümüyle işlevsel sahnelerden meydana gelen, birbirine nedensellik ilkeleriyle bağlı bütünlüklü olay örgüsü

-Anlatı yapısı ve aksiyonu destekleme grevi gören filmin dekor, kostüm, makyaj, mezan, atmosfer gibi plastik evreni

-Anlatı yapısı ve aksiyonu destekleme görevi gören filmin ses evreni

-Anlatı yapısı ve aksiyonu destekleme görevi gören, bunu yaparken varlığını belli etmeyen saydam çekim teknikleri ve montaj

-Olayların dramatik eğrisinin tamamlandığı belirgin bir final ve finalin ortaya çıkardığı katharsis etkisi (Ünal, 2015: 174).

2.6.1. Olay Örgüsü ve Şiddet

Şiddet olay örgüsü için yaşamsal bir öneme sahiptir. Sinema Profesörü Hilary Neroni'ye göre Şiddet olay örgüsündeki dönemeçlere ve çatışmaya ilişkin izleyici beklentilerine işaret etmektedir (Neroni, 2005: 3). Sinema bölümü öğretim üyesi Geoff King'e göre ise şiddetin varlığı veya tehditi bir çok Hollywood olay örgüsü için motivasyon sağlamaktadır. Şiddet eylemleri, yüz yüze gelmeleri, karşılıklı meydan okumaları veya doruk noktaları duyulabilir, görülebilir, açıkça gösterilebilir bir biçimde çatışmayı sunmanın-sahnelemenin kullanışlı bir yoludur (Schneider, 2004: 127).

Anlatının yapısı film öyküsünün gelişim modeli olarak görülmektedir (Miller, 1993: 35). Gelişim modeli olarak Klasik anlatı sinemasında olay örgüsü merkez niteliğindedir. Bordwell ve Thompson'a göre Olay örgüsü film anlatısında bütün olayların nedensel dizilimi, zaman dizinsel düzeni, süresi, sıklığı ve mekanları da dahil olmak üzere izleyiciye doğrudan aktarılmasıdır (Bordwell, Kristin, 2012: 493). Peter Brooks'a göre ise anlatının amacı ve tasarımıdır, estetik kalıp içerisinde sahnelerin planlanmasıdır (Giannetti, 2008: 371). Aristoteles, olay örgüsünü dram sanatının en önemli ögesi olarak görmektedir. Özdemir Nutku'ya göre dram sanatı tekniğinin bir ögesi olan ve aksiyona biçim veren olay örgüsü şiddet ile yakından ilişkilidir. Aristoteles'e göre olay örgüsünün bir başı, bir ortası bir sonu vardır. Olay örgüsü neden-sonuç bağı ve mantıksal gelişim içinde belli bir yerde başlayan, gelişen sonra da sonuçlanan bir bütün olarak görülmektedir (Nutku, 2001: 169-170).

Aristoteles'in yükselen dramatik eğri anlayışı çerçevesinde Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşan geleneksel olay örgüsünde şiddet çözüm aşamasına kadar bir araç olarak kullanılabilir. Klasik anlatı, serim-düğüm-çözüm çizgisel akışına dayanan ve bu akış içine belirli karakterleri, dramın kahramanları olarak konumlandıran bir mantığa dayanır. Kahramanlar, çatışmada zarar gören, bu nedenle çatışmayı çözmek üzere hareket eden karakterlerdir. Bu süreç, seyirciyi gerilime sürüklemekte ve seyircinin beklentisini, çatışmanın çözülüp kahramanların kazanmasına/ mutluluğuna yönlendirir. Bu nedenle klasik anlatı, eleştirel ve mesafeli bakış ihtimalleriyle ilgilenmez. Kahramanlaştırılan karakterlerle

özdeşleşmeyi özendirici bir biçimde kurulan anlatı, kahraman karakterlerin karşısına çatışmadan sorumlu olan olumsuz karakterleri yerleştirir (İri, 2011: 128).

Klasik anlatı sinemasının bu yaklaşımı ile ilgili olarak serim filmin öyküsünü seyirci için anlaşılabilir kılmayı amaçlar. Bir film, öyküde önemli olan her ayrıntıyı her zaman vermez. Film öyküleri genellikle olayların ortasında başlar, bu nedenle öyküdeki olaylar filmin başlangıcından çok önce başlamıştır. Öyküden bir şeyler anlamamız için geçmişteki bu olayları bilmemiz gerekir. Öbür türlü sahne dışında oluşan ve bulup ortaya çıkarmamız gereken olaylar olarak kalırlar. Bize bunlarla ilgili bilgiyi veren tekniğin adı serimdir. Serim öyküyü anlamamıza ve değerlendirmemize yardımcı olur (Miller, 1993: 75-76). Serim giriş bölümüne aittir ve izleyici ile filmin tanışma aşamasıdır. Gerek Hollywood gerekse Türkiye sinemasında serim bölümünde, hatta filmlerin jenerik ve açılış sahnelerinde şiddet kullanımına yönelik pek çok örnek bulunmaktadır. Fritz Lang'ın 1953 yılı yapımı *The Big Heat* adlı filmin açılış sahnesinde intihar eden polis memuru, Orson Welles'in 1958 yıl yapımı *Bitmeyen Balayı* adlı filmin açılış sahnesinde bomba yerleştirilen ve patlayan araba, Alfred Hitchcock'un 1958 yılı yapımı *Vertigo* adlı filminin açılış sahnesinde kovalamacada ateş eden polis ve dedektifi kurtarmak isteyen polisin yere çakılması, Francis Ford Coppola'nın 1979 yılı yapımı *Kıyamet* adlı filmin açılış sahnesinde Amerikan ordusunun helikopterle saldırı anı, Yine Coppola'nın 1974 yılı yapımı *Baba 2* filminin açılış sahnesinde cenazeden dönen gruba silahlı saldırı, Martin Scorsese'nin 2002 yılı yapımı *New York Çeteleri* adlı filmin açılış sahnesinde ölü tavşanlar çetesinin lideri pederin traş olurken bilerek yüzünü ustura ile kesmesi ve sonraki sahnede meydan okuma eşliğinde gerçekleşen kolektif çete savaşı, Tarantino'nun 2004 yılı yapımı *Kill Bill 1* filminin açılış sahnesinde Bill'in Gelin'e yaptığı işkence ve onu kafasından vurması gibi birçok filmin açılış sahnesinde şiddet kullanılmıştır. Benzer duruma Türkiye Sinemasında da pek çok filmin açılış sahnesinde de rastlanılmıştır. Lütfü Akad'ın 1952 yılı yapımı *Kanun Namına* adlı filmde polisle silahlı çatışma, 1967 yılı yapımı *Kızılırmak* Karakoyun filminde evleri yıkılan ve sürülen köylüler, Yılmaz Güney'in yönettiği 1971 yılı yapımı *Ağır* adlı filmde kaçakçılarla anlaşmaya giden komisyoncu ramazan, rehberlik eden sarı Veli ve Nizamettin Ağa ve rehberinin üzerine

yuvarlanan kayalar ve kaçakçılar tarafından dibçiklenmeleri gemişe dair örnekler olarak verilebilir.

1990' lardan günümüze ise Orhan Oğuz'un yönetmenliğini yaptığı 1992 yılı yapımı Dönersen Islık Çal adlı filmde travestiye uygulanan şiddet, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı 1994 yılı yapımı Gece Melek ve Bizim Çocuklar adlı filmde polisin hayat kadınlarına uyguladığı şiddet, Yavuz Özkan'ın yönettiği 1994 yılı yapımı Yengeç Sepeti adlı filmde tv haberinde yer alan şiddet olayları ve sonrasında aile içi şiddet, 1996 yılı yapımı olan ve yönetmenliğini Reis Çelik'in yaptığı Işıklar Sönmesin adlı filmde teröristlerce vurulan korucu, Umur Turagay'ın yönettiği 1998 yılı yapımı Karışık Pizza filmde evine gelen pizzacıyı tokatlayan ve silah zoruyla rehin alan kadın, Yönetmenliğini İsmail Güneş'in yaptığı 1999 yılı yapımı Gülün Bittiği Yer adlı filmde baba dayaağı, Yavuz Turgul'un yönettiği Av Mevsimi adlı filmde kesilmiş el sahnesi, Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı 2002 yılı yapımı Karşılaşma adlı filmde kurşunla öldürölmüş ceset, Abdullah Oğuz'un yönettiği 2008 yılı yapımı Sıcak adlı filmde dayak yemiş adam, Mustafa Altıoklar'ın yönettiği 2006 yılı yapımı Beyza'nın Kadınları adlı filmde parçalanan beden ve denizden çıkarılan kesilmiş bacak, Levent Semerci'nin yönettiği Nefes adlı filmde asker pkk çatışmasında parçalanmış bedenler, Serdar Akar'ın 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak filminde başına çuval geçirilen ve sonrasında intihar eden asker, 2011 yılı yapımı Behzat Ç filminde iç işleri bakanına suikast ve patlayan bomba, 2009 yılı yapımı Gecenin Kanatları filminde 12 eylöl sonrası polislerce bir örgüt evine yapılan kanlı baskın , Maruf adlı filmde bir böceğin öldürölmesi, Umur Hozatlı'nın 2009 yılı Kayıp Özgürlük adlı filminde gözaltındakilere yapılan işkence, Uğur Yücel'in Ejder Kapanı adlı filminde asker pkk çatışması, Yazı tura filminde asker pkk çatışması, Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yönettiği 2012 yılı yapımı Zenne adlı filmde patlayan bomba ve kanlar içinde kalan fotoğrafçı, Kemal Uzun'un yönettiği 2013 yılı yapımı olan Çanakkale Yolun Sonu adlı filmde çıkarma yapan Anzaklarla savaşıan Mehmetçikler, Ömer Uğur'un Eve Dönüş adlı filminde polisle afiş asan militanlar arasındaki çatışma, Osman Sınav'ın yönettiği Pars Kiraz Operasyonunda polis ve kaçakçılar arasında silahlı çatışma, Zeki Demirkubuz'un yönettiği Üçüncü Sayfa adlı filmde reisten dayak yiyen genç, Mahsun Kırmızıgül'ün

Güneşi Gördüm adlı filminde teröristlere helikopterle ateş açan askerler, New York ta Beş Minare filminde bombalı aracın patlatılması, Tolga Örnek'in 2011 yılı yapımı Labirent adlı filmde patlayan canlı bomba ve savrulan insanlar, Çağatay Tosun'un 2009 yılı yapımı Vali adlı filminde temizlikçi kılığındaki katil kızın güvenlik görevlilerini öldürmesi, Derviş Zaim'in Filler ve Çimen adlı filminde yapılan şantaj ve sonrasında şantaj yapanın öldürülmesi, 2006 yılı yapımı Cenneti Beklerken adlı filminde kafası kesilen isyancının Osmanlı askerlerince sokaklarda dolaştırılması, 2011 yılı yapımı Gölge ve Suretler adlı filminde Kıbrıs'taki Rumların Türk köyüne saldırısı, Abdullah Oğuz'un 2007 yılı yapımı Mutluluk adlı filminde tecavüz edilmiş genç kız, Aydın Bulut'un 2008 yılı yapımı Başka Sementin Çocukları adlı filminde asker pkk çatışması, Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yılı yapımı Üç Maymun adlı filminde yola bırakılan ceset, Sırrı Süreyya Önder'in 2006 yılı yapımı Beynelminel adlı filminde askerin yerde yatan adama attığı tekme, Atıf Yılmaz'ın 2000 yılı yapımı Eylül Fırtınası adlı filmde polisin göstericilere karşı uyguladığı şiddet, 1998 yılı yapımı olan ve yönetmenliğini Kudret Sabancı'nın yaptığı Laleli'de Bir Azize adlı filmde hayat kadını döven erkek müşteri, Turgut Yasalar'ın yönettiği 2007 yılı yapımı Sis ve Gece adlı filmde örgüt evine yapılan baskında yaşanan silahlı çatışma, Onur Ünlü'nün 2006 yılı yapımı Polis adlı filmde polis mafya kavgası , 2009 yılı yapımı Beş Şehir adlı filmde polisin bir genci dövmesi, Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği 2009 yılı yapımı olan Güz Sancısı adlı filmde yağmalanan sokak, yağmalanan evler, Reha Erdem'in 2006 yılı yapımı Korkuyorum Anne adlı filmde kanlar içinde dövülmüş taksi şoförü, Alper Çağlar'ın yönetmenliğini yaptığı 2016 yılı yapımı Dağ 2 adlı filmde Türk askerlerinin İşid' li teröristleri öldürmesi gibi bir çok filmde şiddet açılış ve jenerik sahnesinde kendisine yer bulmaktadır. Yukarıda örnek gösterilen filmlerde şiddetin serim bölümündeki işlevi çoğunlukla durumun açıklanmasına, karakterlerin tanıtılmasına, olayların anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yöneliktir.

Düğümde ise olay dizisinin gelişimi sırasında birtakım duygusal odak noktaları oluşur. Bu odak noktalarına düğüm noktaları denilir. Düğümler çoğu kez çıkarların, duyguların birbiriyle çarpıştığı ve içinde bulunduğu duruma karşı da bir tepkinin olduğu yerdir. İlk asal düğüm noktası ana çatışmayı başlatır, son asal düğüm ise bu

çatışmayı sonuçlandırır (Nutku, 2001: 177-178). Karşıt kahramanın sözleri, tutumları ya da davranışları eylemi ateşler. Bu davranışlar kahramanı eyleme geçmek için kışkırtır. Kışkırtılmış kahramanın tepkisi sonucunda bir sorun oluşur. Durumu kabullenmeyen kahraman bir çözümsüzlükle baş başa kalır. Çözümsüzlüğün iç ya da dış engellerden kaynaklandığı bu aşamaya düğüm denir. Düğümü çatışmalar izler ve birbirine karşıt olanlar çatışmaya başlar (Şener, 2001: 20). Bu konuda verilebilecek en güzel örneklerden birisi Ömer Vargı'nın yönettiği Kabadayı adlı filmidir. Eski kabadayı Ali Osman'ın oğlu Murat mafya lideri Devran'ın işlediği cinayetin tanığı olur. Murat'ın tanıklıktan vazgeçmesi için Ali Osman'ın eski arkadaşının oğlu olan mafya-iş adamı Ali Osman ve arkadaşlarını uyarır. Böylece bir çözümsüzlük oluşur. Filmin düğüm noktası bu çözümsüzlüğün olduğu aşamadır. Ana çatışmayı başlatan ilk asal düğüm ise mafya reisi Devran'ın eski kabadayı Ali Osman'ı tehdit etmesidir. Son asal düğüm noktası ise Devran'ın Ali Osman'ın oğlu Murat'ı kaçırmasıdır. Ayrıca filmde Karşıt kahraman olarak Devran'ın davranışları filmin asıl kahramanı Ali Osman'ı kışkırtır. Eşkîya filminde ise düğüm noktası Eşkîya Baran'ın manevi oğlu olarak gördüğü Cumali'nin mafya ya borcunu ödeyememesi ve ölümle tehdit edilmesi karşısında yaşanan çözümsüzlüktür. Düğümü Cumali'nin öldürülmesi ve sonrasında Eşkîya Baran'ın bu sürece neden olanları öldürmesi ile şekillenen çatışmalar izler.

Zeki Demirkubuz'un Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmlerinde ise karşıt kahraman kadın olarak konumlandırılmıştır. Masumiyet filminin ana kahramanı Bekir başka erkeklerle kendisi olmadan dışarı çıkmasına itiraz ettiği karşıt karakter Uğur'un onu aşağılaması, itibarsızlaştırması ve meydan okuması sonucu bir çözümsüzlük içine girer. Filmin düğüm noktası burasıdır. Bu aynı zamanda ilk asal düğümün atıldığı yerdir. Karşıt kahramanın aşağılayıcı sözleri ana kahramanı harekete geçirmek için kışkırtır. Harekete geçen kahraman kendisine şiddet uygulayarak intihar eder. Bu aynı zamanda çatışmayı sonlandıran son asal düğümdür. Benzer süreçler Üçüncü Sayfa içinde geçerlidir. Yalnız Üçüncü Sayfa adlı filmde birden fazla düğüm bulunmaktadır. İlk düğüm İsa'nın hırsızlıkla suçlandığı, fiziksel şiddete maruz kaldığı aşağılandığı ve itibarsızlaştırıldığı süreç sonunda içine düştüğü çözümsüzlüktür. Ana kahraman İsa tam intihar edecekken karşıt yan karakterlerden birisi olan ev sahibinin gelmesi ve onu

hakaret sözleriyle kışkırtması ile harekete geçer ve ev sahibini öldürür. İkinci ve asıl düğüm İsa'nın aşık olduğu karşıt kahraman Meryem'in kışkırtıcı, aşağılayıcı davranışları sonucunda gerçekleşir. Bu son asal düğümdür. İsa derin bir çözümsüzlük içine girer. Yaşadığı iç çatışma onu harekete geçirir ve İsa intihar eder.

Çatışma klasik anlatının dramatik yapısının olay örgüsünün şiddet ile ilgili en önemli bölümlerindendir. Sinema Profesörü Louis Giannetti klasik anlatı yapısının eylemi motive ettiğini ve çatışmayı biçimlendirdiğini ifade etmektedir (Giannetti, 2008: 366). Felsefe Doçenti Melissa Burchard Çatışmanın anlatının gelişimi ve çözümü için şiddet gerektirdiğini belirtmektedir (Potter, 2004: 33). Sinema Doçenti James Kendrick'e göre ise tüm dramaların temeli bir şiddet biçimi olan çatışmadır (Kendrick, 2009: 26). Michael Kowalewski'ye göre ise Amerikan kurmaca filmlerinde sıklıkla şiddet eylem ve çatışmanın birkaç biçimini başlatma veya etkili bir dramatize etme aracı olarak görülmektedir (Kowalewski, 1993: 4). Kültür ile yakından ilişkili Film dramaları tipik olarak onur, itibar, namus, prestij, otorite gibi örf, adet, gelenek, göreneği içeren. kültürün belirlediği ve toplumda bireylerin nasıl davranmalarına yönelik kuralları belirleyen bir toplumsal normun inkarı veya ihlali tarafından kışkırtılan insani çatışmanın Hollywood anlatıları olarak görülmektedir (Browne, vd, 2002: 356).

Aristocu aksiyon çatışmaya dayanmaktadır. Aristoteles'in orta bölüm olarak adlandırdığı çatışma bir oyunun en hareketli yeridir. Aksiyonun gelişmesi ve doruğa yükselmesi bu orta bölümde gerçekleşmektedir. Serim'de seyirciye açıklanan olayların ve kişilerin çatışmaya girerek geliştiği yer bu bölümdür. Çatışma, olay dizisinin temel öğelerinden biridir. Ancak çatışma terimini yalnızca fiziksel çatışma olarak anlamak hatalı olur. Olay dizisini geliştiren herhangi bir maddi ya da ruhsal karşıtlık, engeller, geciktirmeler, tartışmalar çatışma kapsamındadır (Nutku, 2001: 172). Bu açıdan çatışma bölümünde fiziksel şiddetin yanı sıra aşağılanma ve hakaretlere dayalı sözel, psikolojik vb. şiddet yer alabilmektedir. Aristoteles'in klasik drama- anlatı yapısının izinden giden giriş, yükselen eylem, doruk noktası, düşen eylem ve sonuç bölümlerinden oluşan Freytag piramidini ortaya koyan Gustav Freytag için de dramanın en temel niteliği çatışma olarak görülmektedir (Karabulut, 2015: 40). William Miller çatışmayı dramatik anlatımın temeli olarak görmektedir (Miller, 1993: 41). Aynı şekilde Syd Field' de

çatışmayı dramatik yapının temeli olarak görmektedir. Ona göre drama çatışmadır. Çatışma yoksa harekete geçen kimsede - aksiyonda bulunmamaktadır. Harekete geçen kimse –aksiyon- yoksa karakterde yoktur. Karakter yoksa hikaye de yoktur. Çatışma bir mücadele, bir tartışma, bir savaş, takip sahnesi, ölüm korkusu, başarısızlık korkusu, başarı korkusu, iç-dış yüzleşme veya engel olabilmektedir (Field, 2013: 315-316).

Çatışma klasik anlatı sineması için vazgeçilemez bir ögedir. Film kuramcısı Bela Balazs'a göre çatışma dramının yapısını karakterize etmektedir (Balazs, 1970: 254). Çatışma aynı zamanda seyirci için beklentilerin arttığı bir bölümdür. Çatışmanın yer aldığı orta bölümde film bir dizi karmaşık ilişki, kriz, çatışma, yan olay ve benzeri güçlükler aracılığıyla beklentilerimizi yoğunlaştırarak ilgimizi daha derinden ele geçirir ve sürdürür. Dramatik anlatımın temeli olan çatışma iki güç arasındaki zıtlığı ve çözümün sorunlu olduğunu betimler. Klasik anlatı film öyküsünün merkez çatışmasının çözümüne odaklanmaktadır. Klasik anlatı modeli aksiyonu başlatan kahraman ile bu aksiyona direnen, karşı koyan, kafa tutan rakip-düşman arasındaki çatışmaya bağlıdır (Giannetti, 2008: 371). Bu çatışma biçimine 1990' lardan sonra Türk Sinemasında klasik anlatı yapısında şiddet ile ilişkili Tatar Ramazan Sürgünde filminde Tatar Ramazan ve Abdurrahman Çavuş, Eşkuya filminde Baran ile Berfo, Kabadayı filminde Ali Osman ile Devran, Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar ile Sam William, Av Mevsimi filminde komiser Ferman ile Battal Çolakzade, Nefes Vatan Sağolsun filminde Yüzbaşı Mete ve Doktor lakaplı Terörist, Başka Semtin Çocukları filminde Semih ile Gürdal, Barda filminde Selim ile Barbo, Ağır Roman filminde Arap Sado ile Reis, Kader filminde Zagor ile Cevat, Bornova Bornova filminde Hakan ile Salih, Masumiyet filminde Bekir ile Uğur, Üçüncü Sayfa filminde İsa ile Evsahibi, Siccin filminde Tayyar hoca ile İhsan hoca vb. kahraman ve rakip karakterler arasında görülmektedir. Çatışmanın başlangıç noktası dengenin bozulduğu, karşıt kutupların birbirlerine karşı tepki göstermeye başladığı, zincirleme tepkilerin meydana gelmesine yol açıldığı noktadır (Foss, 2009: 154). Klasik anlatı yapısında Çatışma zıtlıklar ağı ve çözüm üzerinden yapılandırılmaktadır. Çatışma bir film öyküsünde iki anlamda yer alır. Birincisi çatışma bir zıtlıklar ağıdır. Kişiyeye karşı kişi, kişiyeye karşı grup, kişiyeye karşı doğal güç veya kişinin kendi kendisine veya değer yargılarına karşı olması ile inşa

edilir. İkincisi Çatışma bir öykü çizgisini başlatır. Her öykünün başlangıcında çözüm bekleyen bir durum kendisini gösterir. Genellikle bir şey olur ve öykü içinde çözülür. Bir suç işlenir, bir erkekle bir kız karşılaşır ve çeşitli sorunlar ortaya çıkar (Miller, 1993: 41-43).

1990' lardan günümüze Türkiye Sinemasında Çatışmanın birinci anlamına yönelik yani zıtlıklar ağı olarak değerlendirilmesine dair birçok örnek film gösterilebilir. Zıtlıklar ağı olarak çatışma ele alındığında Yavuz Turgul, Mustafa Altıoklar, Ömer Vargı, Serdar Akar, vb. yönetmenlerin filminde çatışma daha çok kişiye karşı kişi veya kişiye karşı grub şeklinde gerçekleşirken Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem vb. yönetmenlerde kişinin kendi kendisine veya değer yargılarına karşıdır.

Türk Sinemasına soluk veren Yavuz Turgul'un Eşkiya adlı filminde şiddet içeren çatışma hem kişiye karşı kişi olarak Eşkiya Baran ile İş adamı-mafya Berfo, hem de kişiye karşı grup olarak baran ile mafya arasındadır. Benzer şekilde Ömer Vargı'nın Kabadayı adlı filminde şiddet içeren çatışma kişiye karşı kişi olarak eski kabadayı Ali Osman ile devlet destekli mafya Devran, kişiye karşı grup olarak Ali Osman ve mafya üyeleri arasındadır. Abdullah Oğuz'un yönettiği Mutluluk adlı filmde de çatışma her yönüyle yaşanmaktadır. Kişiye karşı grup olarak çatışma amcası tarafından tecavüze uğrayan Meryem ile aile büyükleri arasında ve sonradan şiddet içeren çatışma ailenin Meryem'in öldürülme kararını uygulamayan Cemal ile aile büyükleri arasında yaşanmıştır. Yine kişinin kendi değerleri ile arasında yaşadığı çatışma Cemal tarafından yaşanmıştır. Filmde bu çatışma beraberinde fiziksel şiddet te üretmiştir. Cemal kendi feodal değerleri ile çatıştığı için kız kardeşi Meryem ile teknesinde çalıştıkları İrfan'ın baba kız ilişkisini yanlış anlayarak her ikisine de fiziksel şiddet kullanmıştır.

Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un filmlerinde çatışma daha çok kişinin kendi kendisine veya değerlerine karşı olarak gerçekleşir. Nuri Bilge Ceylan'ın Üç Maymun adlı filminde psikolojik şiddet içeren çatışma kişinin kendi kendisine karşı ve kişinin kendi değerlerine karşı olması anlamında şoför Eyüp ve yine aynı şekilde onun oğlu İsmail'de yaşanır. Aynı filmde kişiye karşı kişi olarak fiziksel şiddet-ölüm içeren

çatışma İsmail ile İsmail'in annesi Hacer ile ilişkisi deşifre olan Servet arasındadır. Filmde fiziksel ve sözel şiddete dayalı bir başka çatışma ise Hacer ile Eyüp ve Hacer ile Servet arasındadır.

Zeki Demirkubuz'un Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve Kader filmlerinde dikkat çeken çatışma ana karakter üzerinden kişinin kendisi ve kendi değerleri ile yaşadığı çatışmalardır. 1997 yılı yapımı Masumiyet filminde Bekir karakteri tutku ile bağlı olduğu ve uğruna iki taksi ve bir dükkan ile geleceğini harcadığı kadın tarafından aşağılanması, itibarının zedelenmesi sonucu kendisi ve değerleri ile çatışarak intihar eder. Demirkubuz'un Üçüncü Sayfa adlı filminde de benzer bir süreç yaşanır. Filmin ana karakteri olan İsa filmin başında Reis'in fiziksel ve sözel şiddetine maruz kalır, bu aşağılanma ve itibarsızlaşma süreci sonucunda intihar edecekken kapı zili çalar. Kapıyı açtığında ev sahibi tarafından da aşağılanmaya başlar. Bu hakaret ve aşağılanma süreci intiharını ertelemesine ve ev sahibini öldürmesine neden olur. Meryem ile tanışması ve ona güvenmesi ile ertelenen intihar süreci Meryem'in yalan söyleyerek onu aldatması, aşağılaması ve küçük düşürmesi sonucu gerçekleşir. Kader filmi ise Masumiyet filmindeki karakterlerin geçmişine odaklanmaktadır. Zeki Demirkubuz'un Kader filminde Cevat, Zagor ve Kamil karakterleri üzerinden çatışma fiziksel şiddet ağırlıklı olarak kişiye karşı kişi şeklinde yaşanır. Cevat Kamil'e karşı, Cevat ölümüne mal olan Zagor'a karşı çatışma içerisine girer. Burada dikkat çeken önemli nokta Zeki Demirkubuz'un çatışma anlayışının Nuri Bilge Ceylan'a nazaran daha çok kişiye karşı kişi formunda fiziksel şiddet içermektedir.

Derviş Zaim'in 1996 yılı yapımı Tabutta Rövaşata ve Filler ve Çimen adlı filmlerine bakıldığında çatışmanın daha çok kişiye karşı kişi, kişiye karşı grup şeklindedir. Tabutta Rövaşata adlı filmde polisin araba hırsızlığından dolayı Mahsun ile fiziksel şiddet içeren çatışması kişiye karşı grup formundadır. Mahsun'un Reis'in teknesini izinsiz alıp batırması sonucunda Reis'in Mahsun'u dövmesini içeren çatışma kişiye karşı kişi biçimindedir. Benzer şekilde Mahsun'u tavuz kuşunu öldürdüğü için döven Rumeli Hisarı görevlisi sahnesinde çatışma kişiye karşı kişi biçiminde gerçekleşir. Derviş Zaim'in Filler ve Çimen adlı filminde ise çatışma kişiye karşı kişi ve kişiye karşı grup, gruba karşı grup şeklinde gerçekleşmiştir. Bakan Aziz Bebek ile Sabit

Üzücü arasındaki çatışma, Aziz Bebek ile istihbarat başkanı Egemen Terzi, Uyuşturucu kaçakçısı Sabit Üzücü ile otel sahibi Ali Kansız, Bakan Aziz Bebek'in tetikçisi Camoka ile Egemen Terzi'nin adamı, Camoka ile Sabit Üzücü, Camoka ile Bakan Aziz Bebek, Camoka ile Rus mafyası arasındaki şiddet yüklü çatışmalar kişiye karşı kişi, kişiye karşı grup, gruba karşı grup biçiminde gerçekleşir.

1990' lı yıllardan bugüne Türk Sinemasında Çatışmanın ikinci anlamına yönelik örnekler vermek mümkündür. Bu tür çatışma öykü çizgisini başlatan çatışmadır. Gerek popüler gerekse sanatsal filmler olsun her öykünün başlangıcında çoğunlukla çözüm bekleyen bir durum vardır. Öykünün başlangıcında bir suç işlenmesi, bir kızla bir erkeğin karşılaşması ve çeşitli sorunların ortaya çıkmasına dair gerek popüler filmlerden gerekse sanatsal kanada ait filmlerden örnekler verilebilir. Öykü çizgisini başlatan başlangıç çatışmasının bir suç işlenmesi ile gerçekleşmesine dair Popüler sinemadan Yavuz Turgul'un Av Mevsimi adlı filmi örnek olarak verilebilir. Film kime ait olduğu belli olmayan kesik bir el ile başlar. Ortada işlenmiş bir suç vardır. Yine Mustafa Altıoklar'ın Beyza'nın Kadınları adlı filmde bir erkeğe ait olduğu gösterilse de kime ait olduğu belli olmayan bir bacak ile başlar. Burada da işlenmiş bir suç bulunmaktadır. Tarz olarak popüler sinemanın dışında değerlendirilse de Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da ve Üç Maymun filmlerinde de başlangıçta bir suç işlenmiştir. İki filmde de ölümle sonuçlanan işlenmiş suçlar mevcuttur. Özellikle Bir Zamanlar Anadolu' adlı filmde de nerede gömüldüğü belli olmayan bir ceset vardır. Yavuz Turgul için Elin kime ait olduğu, Mustafa Altıoklar için bacağın kimin bacağı olduğu, Nuri Bilge Ceylan için cesedin nerede gömüldüğü soruları filmin öykü çizgisini başlatır.

Miller'e göre bir suç işlenmesi bir başlangıç çatışması olarak görülse de aynı zamanda Yavuz Turgul'un Av Mevsimi adlı filmde olduğu gibi çözülmesi gereken bir sorun, Derviş Zaim'in Filler ve Çimen adlı filmde veya Ömer Vargı'nın Kabadayı adlı filmde olduğu gibi karşılık verilmesi gereken bir meydan okuma ya da Abdullah Oğuz'un Mutluluk filmde olduğu gibi uzlaştırılması gereken bir aykırı değer yargıları olarak ta değerlendirilebilmektedir. Miller başka bir çatışma biçimini de açıklar. Bu hedefe veya amaca ulaşma çabası olarak görülür. Suçluyu yakalamak, suikasti engellemek, kadını elde etmek, sır perdesini kaldırmak gibi ana karakterin amacı ile

öykünün amacının çoğunlukla aynı olduğu durumlarda hedefe ve amaca ulaşma çabası bir çatışma türü olarak görülür (Miller, 1993: 43-44). Bu çatışma türü bir çok filmde kullanılmaktadır. Ana karakterin amacı bazen Yavuz Turgul'un yönettiği Eşkiya'da ve Av Mevsimi'nde, Uğur Yücel'in Ejder Kapanı, Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu, Aydın Bulut'un Başka Sementin Çocukları adlı filminde olduğu gibi bir sır perdesini kaldırmak olabilir, bir suçluyu yakalamak olabilir. Zeki Demirkubuz'un Kader, Masumiyet ve Üçüncü Sayfa adlı filmlerinde olduğu gibi bir kadını elde etmek olabilir. Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata adlı filminde olduğu gibi hayatta kalmak olabilir. Serdar Akar'ın Kurtlar Vadisi Irak adlı filminde askerin ve devletin itibarını kurtarmak olabilir. Levent Semerci'nin Nefes adlı filminde olduğu gibi bir karakol üzerinden devletin itibarını korumak olabilir. Bütün bu amaçlar gerçekleştirilmeye çalışıldığında amacı engellemeye çalışan karşı karakterler ile şiddet içeren çatışma yaşanması bir yerde kaçınılmaz olmaktadır.

Çatışmada birbirleriyle çıkarları örtüşmeyen karakterler arasında mücadeleler başlar. Karakterin amacının, arzusunun engellenmesi çatışmayı beraberinde getirir. Onur Ünlü'nün 2006 yılı yapımı Polis adlı filminde komiser Musa'nın mafya ailesinden Volkan İzmitli'yi teslim alma amacı mafya üyelerince engellenmeye çalışılır. Bunun üzerine Musa ve mafya üyeleri arasında fiziksel şiddet içeren çatışma yaşanır. Yavuz Turgul'un Eşkiya filminde Baran'ın oğlu gibi sevdiği Cumali'nin mafyaya olan borcunu ödeme amacı Berfo'nun karşılıksız çek yazması ile engellenir. Böylelikle Eşkiya Baran ile Berfo arasında Berfo'nun ölümüyle sonuçlanan çatışma yaşanır. Serdar Akar'ın Barda adlı filminde barda eğlenme arzusu engellenen selim ve arkadaşları ile onların bu amacını, arzusunu engelleyen barmen ve müşteriler arasında sonu ölümle biten çatışma başlar. Derviş Zaim'in Filler ve Çimen adlı filminde Ali Kansız'a ait olan oteli satın alma amacı ve arzusu olan Sabit Üzücü'nün bu amacı Ali Kansız tarafından engellendiğinde Sabit Üzücü ile Ali Kansız arasında Ali Kansız'ın ölümüyle sonuçlanan çatışma yaşanır. Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filminde komiser Naci'nin gömülen cesedin yerini bulma arzusu katil Kenan tarafından sürekli olarak engellenir. Bunun sonucunda Naci ile Kenan arasında fiziksel şiddet içeren çatışma yaşanır.

Doruk noktasında ise olay örgüsünü oluşturan ana çatışma doğrudan doğruya şiddetli bir çarpışmaya dönüşür ve çözüme doğru ilerler (Ünal, 2015: 212). Şiddet doruk noktasıyla doğrudan ilişkili bir olgudur. Şiddet öykü hattı içerisinde bir doruk noktası olarak anlaşılmaktadır. Şiddet anlatıyı etkin bir şekilde biçimlendiren ve kontrol eden bir doruk nokta unsuru olarak değerlendirilmektedir (McDiarmid, 1996: 18-19). Doruk noktası ya çatışmaların bulunduğu orta bölümün sonlarına doğru ya da çözüm dediğimiz son bölümde yer alır. Burası olay dizisindeki düğümler serisinin en üst noktası olarak görülür. Bu noktada bir değişim ya da heyecan doruğa ulaşır. Doruk noktasını en heyecan verici nokta olarak kabul etmek bazen yanılgılara neden olabilir. Genellikle, burası en heyecan verici nokta olmamakla birlikte her zaman bir değişim noktasıdır (Nutku, 2001:178-179). Sevda Şener ise doruk noktasını gerilim ile ilişkilendirmektedir. Gerilimin tırmandığı en yüksek nokta doruk noktasıdır (Şener, 2001: 21). Michel Chion'da benzer düşüncededir. Doruk noktasında önemli olan heyecandır. Doruk noktası dramdaki heyecanın ve şiddetin, dramatik gerilimin ulaştığı en son noktadır (Chion, 1992: 170-171). Doruk noktası şiddet içeren yüz yüze gelmeler, karşılıklı meydan okumalar veya duyulabilir, görülebilir, açıkça gösterilebilir bir biçimde çatışmayı sahnelemenin kullanışlı bir yoludur (Schneider, 2004: 127). Şiddet 1990' lardan sonra Türk Sinemasında da doruk noktasının önemli bir unsuru olarak görülmektedir. Yavuz Turgul'un Eşkîya filmindeki doruk noktası Cumali'nin ölüm anı ve Eşkîya Baran'ın Cumali'nin silahını eline aldığı nokta gibi görülse de asıl doruk nokta Eşkîya Baran'ın finalde polislerle girdiği çatışmada kendisine Ceren Ana'nın verdiği koruyucu muskayı düşürme anıdır. Böylece ölümsüz kahraman artık ölümlü hale gelecektir. Ömer Vargı'nın Kabadayı filminde doruk nokta ise finalde kaçırılan oğlunu Devran'dan kurtaran Ali Osman'ın Devran'ı sorgularken unutma krizine girmesi ve bunun sonucunda Devran'ın Ali Osman'ın elindeki silahı almasıdır. Levent Semerci'nin Nefes Filminin doruk noktası filmin sonlarında çatışmada yüzbaşı Mete'nin doktor lakaplı teröristle karşılaşma anıdır. Nuri Bilge Ceylan'ın Üç maymun adlı filmin doruk noktası diğer popüler filmlere nazaran güçlü olmasa da kendisini aldattığını öğrenen Eyüb'ün psikolojik şiddet uyguladığı, intihar hazırlığında olan eşi Hacer'i intihardan vazgeçirme anıdır. Abdullah Oğuz'un Mutluluk adlı filminde doruk noktası Cemal'in kızkardeşine tecavüz eden amcasına karşı silah doğrulttuğu andır.

Zeki Demirkubuz'un Üçüncü Sayfa adlı filminde ise doruk noktası filmin sonunda İsa'nın Meryem'i çocuklarıyla ve ev sahibinin oğluyla gördükten sonra silahı Meryem'e doğrulttuğu andır.

Çözüm ise filmde sorunların ve düğümlerin çözüme ulaştığı aşamadır. Öykünün çözüldüğü, sonlandığı andır. Ana karakterin amacının gerçekleşip gerçekleşmediğinin, kazanıp kazanmadığının belirlendiği aşamadır. Çözüm aşaması Klasik anlatı sinemasının bir finale sahip olması gerekliliğinin yerine getirildiği, anlatının bir sona ulaştığı, olay örgüsündeki herhangi bir belirsizliğin çözüme kavuşturulduğu aşama olarak görülmektedir. Vale bir filmin çözüm aşamasında farklı alternatifler üretir. Düşmanlar barışabilir, sevgililer arasındaki engeller ortadan kalkabilir, kişiler arasında bir yakınlık bağı kurulabilir veya birbirine zıt kişilerden birisi ortadan kaldırılabilir (Chion, 1992: 181). Filmin son bölümü olan çözümde olay dizisinde ortaya çıkan sorunlar, düğümler çözüme ulaştırılır. Çözüm aşamasında şiddet belirleyici bir olgudur. Amerikan film eleştirmeni, tarihçisi ve teorisyeni Profesör Stephen Prince Kahraman ve rakip arasındaki Çatışmanın kaçınılmaz bir şekilde yalnızca şiddet aracılığıyla çözülebileceğini belirtmektedir (Prince, 1998: 30). Medya çalışmaları Profesörü Asbjørn Grønstad Çözüm bölümünde çatışmayı yalnızca şiddetin çözüme ulaştırabileceğini, ortadan kaldıracılabileceğini ifade etmektedir (Gronstad, 2008: 51). İletişim Profesörü Barna William Donovan ise sinemada sorunların eninde sonunda yumruk, mermi, bıçak, patlama gibi sözel olmayan çatışma çözüm teknikleri yoluyla çözüme ulaştırıldığını söylemektedir (Donovan, 2009: 35).

Klasik anlatıda çözüm başarılı, net, anlaşılır olmak zorundadır. Nutku için başarılı bir çözüm belirgin, anlaşılır ve ilginç bir çözümdür. İyi bir çözüm seyircisine sorular sordurmaz. Çözümde her şey inandırıcı, mantıksal bir yolda ve genel çizgileri içinde bütün seyircileri doyuracak biçimde gerçekleşmelidir (Nutku, 2001: 180). Klasik anlatı sineması başarılı bir çözüm için eylem, mekan ve zaman birliğinin olduğu, merkez karakterlerin önem kazandığı, aksiyonun merkezleştigi ve her şeyin bir son için ilerlediği kapalı biçimi kullanmaktadır. Çözüm bölümü klasik anlatı sinemasında hayati bir öneme sahip olan katharsis kavramıyla yakından ilişkilidir. Aristoteles'in Tragedya'nın ödevine yönelik binlerce yıl öncesinden gelen görüşleri bugün hala klasik

anlatı sinemasının temel işlevi olarak görülmektedir. Çatışmanın çözümü beraberinde çelişmelerinde çözümünü getirir. Bu süreç izleyicinin katharsise ulaştırılmasını sağlamaktadır (Çalışlar, 1993: 41). Başarısız bir çözüm seyircinin film ile kurduğu duygusal ilişkiyi sekteye uğratmaktadır. Şayet farklı olay örgüsü hatlarının tamamı çözüme ulaşmaz ise duygusal gerilim filmin bitiminde varlığını koruyacak ve izleyiciler rahatsızlık ve memnuniyetsizlik duyacaklardır (İndick, 2007: 191).

Katharsis'in çözüm üzerinden gerçekleşmesi çözümün net, anlaşılır ve seyirci için akılda bir soru bırakmayacak bir şekilde olmasının önemini daha da arttırmaktadır. Belirgin bir çözüm beraberinde intikam, misilleme karşılıklılık temelinde kahramanın veya temsil ettiği kurumun vb. itibarını yeniden temin edilme aşamasıdır. Yavuz Turgul'un Eşkiya adlı filminde Baran intikamını alır ve itibarını seyirciye yeniden onaylatır. Ömer Vargı'nın Kabadayı filminde Ali Osman yaşamına mal olsa da, eski bir kabadayıya yakışan bir şekilde Devran'ı alt eder, oğlunu kurtarır, itibarını seyirciye onaylatır. Serdar Akar'ın Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar Amerikalılarla mücadele eder ve bunun sonucunda askerin ve devletin itibarını yeniden temin eder. Abdullah Oğuz'un Mutluluk filminde Cemal ırz düşmanı amcasını deşifre eder ve amcasını babasının kurşunlarına muhatap eder ve itibar yeniden kazanılır. Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman adlı filminde Tina kendi yaşamına mal olsa da Reis'i bindikleri arabada havaya uçurur ve kendi itibarını yeniden kazanır. Osman Sınav'ın Deliyürek Bumerang adlı filminde Yusuf hem Cemal'in hem de Gaffar Okkan'ın intikamını alır ve devletin itibarını yeniden temin eder. Levent Semerci'nin Nefes Vatan Sağolsun adlı filminde Yüzbaşı Mete kendi yaşamına mal olsa da Teröristlerle mücadelesini yapacak ve ordunun-devletin itibarını koruyacaktır. Türk Sinemasında şiddet ile ilişkili daha öncesinde belirtilen tüm merkez karakterler-kahramanlar için aynı durum geçerli olmaktadır. Bazen temel karakterler için çözüm kendi kendine şiddet uygulayarak ta sağlanmaktadır. Özellikle Zeki Demirkubuz'un Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmlerinde Bekir ve İsa karakterleri onursuz yaşanamayacağı düşüncesinden yola çıkarak intihar ederek anlatıyı çözüme ulaştırmışlardır.

2.6.2. Kurulu düzen ve Şiddet

Klasik anlatı sineması ideolojik çerçevede biçimsel olarak olay örgüsünün sorun-çözüm olarak adlandırılan kurulu düzen, düzenin bozulması ve düzenin yeniden kurulmasına dayanan üç aşamalı bir düzlemde hareket eden bir öykü anlatımında fakat özellikle kurulu düzenin bozulması ve yeniden temini aşamasında şiddet ile yakından ilişkilidir. Filmin başlangıcına görünüşte evlilik, aile, komşuluk, resmi veya resmi olmayan rutin işlemler vb. uyumlu düzeni bozan bir olay konumlandırılır ve bu olay nedensel olarak ilişkili olaylar zincirinin harekete geçirir. Neden-sonuç anlatının ilerlemesine hizmet eder. Sonunda, karışıklık çözülür ve düzen bir kez daha temin edilir (Hayward, 2006: 82).

Filmlerde gösterilen şiddet kurulu düzenin bozulması ve düzenin yeniden temini bazında toplumsal, zihinsel, kültürel, ekonomik ve politik yapının ve onun gündelik hayattaki işleyişi içindeki yeniden üretimini desteklemektedir. Özellikle popüler filmlerde gösterilen şiddet ahlaki düzenin, itibarın, aile onurunun, ataerki toplumsal düzenin, devletin adalet sisteminin ve ekonomi politikalarının yeniden üretimini destekleyen bir araç olarak kullanılmaktadır. Oskay mevcut sistemin varlığını sürdürmesi ve meşruiyet alanlarını genişletmesi için sinemadaki şiddet ve korkunun dozunun arttırıldığını belirterek bunun filmlerde yer alan düzenden yana, nitelikli, çekici, iyi yaşamayı bilen, şövalye ruhlu, uygar görünümlü kahramanların cezalandırma ve öldürme ile sonuçlanan vahşetleri aracılığıyla gerçekleştirildiğinin altını çizmektedir (Oskay, 2006: 398-402). Vale'ye göre de bir öykünün hareketliliği kişilerin içerisinde bulundukları koşulların bozulması üzerinden kurgulanmaktadır. Popüler kurmacalarda şiddet bir bireyin veya bir topluluğun yaşam dengesini bozar, Bu durum yeni şiddetli karşılıklı meydan okumalara yol açan eylemleri üretir. Bu yüzleşmedeki-meydan okumadaki başarı veya başarısızlıklar karakterlerin dövüş veya silahlı çatışmaya yol açan final eylemlerini yönlendirir. Bu durum hem anlatısal hem de ahlaki olarak tatminini bulan hikayenin atlamalarını takip eden seyirci için hikayeyi bir sonuca getirir (Bacon, 2015: 86-87). Sosyoloji Profesörü Norbert Wiley'de film anlatılarının olağan istikrar, dengesizlik ve yeniden istikrar biçimini izleme eğilimi içinde olduklarını ifade etmektedir (Wiley, 2003: 179). Vale düzen bozulmalarını bozulmadan önceki durum,

bozulma, kavga ya da savaş ve durumun düzelmesi olarak dört şekilde kategorize etmektedir (Chion, 1992: 156-157). Benzer şekilde Tzvetan Todorov kurulu düzen, düzenin bozulması ve düzenin yeniden temin ile ilgili bir anlatıda durumun nedensel dönüşümüne yönelik beş aşama bulunduğunu ileri sürmektedir.

-Başlangıçta bir denge durumu vardır

-Bazı eylemler aracılığıyla bu denge durumu bozulur

-Bir bozulma olduğunun farkına varılır

-Bu bozulmayı onarma girişimi başlar

-Başlangıçtaki denge yeniden kurulur (Branigan, 1992: 4).

Buradan yola çıkıldığında 1990' lar sonrası Türk Sinemasının klasik anlatı yapısı içinde Şiddet, çoğunlukla armağan ve onur kültürü temelli, itibar, prestij, onur, utanç, aşağılanma, küçük düşme ve rezil olma korkusuna dayalı olarak, rekabet, meydan okumalar ve hakaret değiş tokuşları eşliğinde düzenin bozulmasında ve yeniden kurulmasında önemli bir rol oynayabilmektedir. Şiddet aracılığıyla bozulan düzen itibar ve prestij kaybı, şiddet aracılığıyla yeniden temin edilen düzen itibar ve prestij kazanımı olarak deneyimlenmekte, aile, mahalle, ordu, adalet vb. kurumlar yeniden üretilmekte, yeniden itibarlarını kazanmaktadır. Popüler sinema bağlamında 1990' lı yıllarda Türk Sinemasının yeniden canlanmasına neden olan Yavuz Turgul'un yönettiği 1996 yılı yapımı Eşkîya adlı filmde itibar temelli şiddet Eşkîya Baran'ın İstanbul'daki hayatı ve mafya ile olan ilişkisi göz önüne alındığında düzenin bozulması ve kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. Cumali'nin Berfo'nun sözünü tutmaması üzerine mafya tarafından öldürülmesi, düzeni bozmuş, Eşkîya Baran'ın sözünü değersizleştirmiş ve ona itibar kaybettirmiştir. Sonrasında Baran'ın Cumali'nin intikamını alması ile düzen yeniden temin edilmiş, Eşkîya itibarını yeniden kazanmıştır. Yönetmenliğini Ömer Vargı'nın yönettiği 2007 yılı yapımı olan Kabadayı adlı filmde Ali Osman'ın oğlu Murat'ın Devran'ın işlediği Cinayete tanık olması sonucu Devran'ın tehditleri ve şiddet eylemleri ile düzen bozulmuş, Ali Osman itibar kaybetmiştir. Sonrasında Ali Osman'ın Devran'ın elindeki oğlu Murat'ı kurtarıp Devran ve adamlarını öldürmesi sonucu düzen

yeniden kurulmuş, Ali Osman itibarını kazanmıştır. Düzen ve düzenin yeniden temininin bir göstergesi olması açısından Film bir halı saha maçı ile başlamış ve bir halı saha maçı ile bitmiştir.

Ailenin itibar, prestij, namus temelinde şiddet ile bozulan düzenine örnek olarak Abdullah Oğuz'un 2007 yılı yapımı Mutluluk filmi verilebilir. Ailenin genç kızı Meryem'e amcası tarafından yapılan cinsel içerikli şiddet ailenin düzenini bozmuş ve itibar kaybına utanca neden olmuştur. Bozulan düzen yine şiddet aracılığıyla baba tarafından amcanın öldürülmesiyle yeniden temin edilmiş aile itibarına kavuşmuştur. Ordunun-vatanın itibarı temelinde şiddetin düzenin bozulması ve yeniden temin edilmesine yönelik Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun adlı film örnek olarak verilebilir. Filmde Doktor lakaplı teröristin liderliğinde terör örgütü üyelerinin dağ karakoluna saldırımları ile düzen bozulmuş, Atatürk büstü yere düşmüş, ordunun ve vatanın itibarı sarsılmış, Ancak yüzbaşı Mete ve silah arkadaşlarının canlarını kaybettikleri kahramanca mücadele sonucunda şiddet aracılığıyla teröristler etkisiz hale getirilmiş, düzen yeniden temin edilmiş, Atatürk büstü askerlerce yerden alınmış ve ordunun-vatanın itibarı korunmuştur. Benzer durum kendisini yeni sinemacı olarak tanımlayan Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde de görülmektedir. Türk askerinin başına çuval geçirilmesi ve bunu hazmedemeyen askerin itibarını kurtarmak için intihar etmesi ile itibar, onur temelli şiddet düzeni bozmuştur. Bozulan düzen Polat Alemdar ve arkadaşları tarafından Çuval geçirme olayından sorumlu Amerikalı askerler ve onların komutanı Sam William'ın öldürülmesi ile yeniden temin edilmiş, Türk ordusunun itibarı onarılmıştır. Aynı yönetmenin adeta bir şiddet sarmalı olarak tanımlanabilecek 2007 yılı yapımı Barda adlı filmi Adalet sisteminin itibarı temelinde şiddetin kurulu düzenin bozulmasına ve yeniden kurulmasına yönelik işlevi için ideal bir örnek olarak görebilmek mümkündür. Şiddet meydan okumalar, hakaret değiş tokuşları ve itibar mücadelesi ile tetiklenmiş ve sonrasında barda eğlenen gençlerin mevcut düzeni bozulmuştur. Fakat Yönetmen şiddetin bu işlevini iki farklı düzlemde gerçekleştirmiştir. Birincisi barda olan gençlerin fiziksel, sözel ve cinsel şiddet ile bozulan düzenleri, ikincisi adaletin itibarı ve bozulmuş düzeni ile karşılaşmaktadır. Fakat şiddetle bozulan

düzen savcının cezaevinde yatan katillerin öldürülmesine zemin hazırlaması ile yeniden temin edilmiş, adalete savcı eliyle yeniden itibar kazandırılmıştır. Düzenin itibara, prestije, onura, küçük düşme ve aşağılanma korkusuna dayalı şiddet aracılığıyla bozulması ve yeniden temin edilmesine yönelik Mustafa Altıoklar'ın yönettiği Ağır Roman, Hüdaverdi Yavuz'un yönettiği 2010 yılı yapımı Eşrefpaşalılar, Zeki Demirkubuz'un yönettiği Üçüncü Sayfa, Derviş Zaim'in yönettiği Filler ve Çimen, Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği Üç maymun vb. gibi filmler örnek olarak gösterilebilir.

2.6.3. Katarsis, Özdeşleşme ve Şiddet

Her karakterin bir kişiliği bulunmaktadır ve bu kişilik karakterin davranışlarını oluşturan ayrıntılar üzerinden belirlenmektedir. Bu nedenle karakter ve kişiliğini seyirci için görünür kılan davranışlar ve duygular klasik anlatı sinemasının katharsis ve özdeşleşme gibi temel kavramları için hayati önem taşımaktadır. Şiddeti tetikleyen, karakterle özdeşleşmeyi ve katharsis'i belirleyen duygular, davranışlar ve psikoloji zihniyet ve kültür ile doğrudan bağlantılıdır.

Katharsis kavramı Aristoteles'in tragedyanın işlevine yönelik ve bugünde klasik anlatı sinemasının temel işlevi olan görüşüdür. Aristoteles'e göre Tragedyanın görevi uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemek olmalıdır (Tunalı, 1963: 22). Acıma ve korku birbiriyle ilişkili ve birbirine yakın duygulardır. Acıma, hak etmediği bir kötülüğe uğrayana karşı duyduğumuz acı verici bir duygudur. Özellikle bu kötülüğün bizi ve yakınlarımızı tehdit ettiğini bildiğimiz zaman acıma duymaya başlarız. Tehlikeli durum bize çok yakınlaşır, ısırap kendimizinmiş gibi görünürse, acıma duygusu korku haline dönüşür. Böylece acıma ile korku birbiriyle yakından ilişkili olan duygulardır (Şener, 2006: 46). Katarsis bizim filmde haklı çıkarılabilir eyleme bakışımızın açıklığa kavuşması ve kanıtlara verdiğimiz karşılıktır. Duygusal deneyimin hatların belirleyen katarsis bir tür kader olarak olay örgüsünü belirlemektedir (Gerow, 2002: 266-269). Aristoteles' in korku ve acıma duygusu merkezli katarsis kavramı göz önüne alındığında film öyküsü izleyicilerin katarsise

ulaşmaları için belirli bir tarzda anlatılmalıdır. Gentile'ye göre Katarsis için Aşağıdaki dört şart yerine getirilmelidir.

1-Olay örgüsü belirli kurallara göre inşa edilmelidir. Olay örgüsü basit değil kompleks olmalıdır ve ayrıca korku ve acıma hissi uyandıracak eylemleri taklit etmelidir

2-Katarsisin meydana gelmesi için iki kritik duygu korku ve acıma uyandırılmalıdır. Bu duygular hem olay örgüsü ile hem de görüntü ile (özel efektler) uyandırılabilir.

3- Korku ve acımayı harekete geçirmesinin ötesinde korku ve acımayı uyandıran trajik haz önemlidir. Düşmanlar ve savaşanlardan ziyade arkadaşlar arasında kaynaklanan çatışmalar, gerçekten trajiktir ve doğru duyguları uyandırır. Dahası çatışma bir hatanın dışında kaynaklanmalıdır, her hangi bir düşmanlık niyetinden kaynaklanmamalıdır

4-Karakterler katarsise ulaşmak için verdikleri karşılıklarda haklı olmalılar. Karakterler dört şeyi amaçlamaktadır. a- Onlar iyi olmalıdır, onların kişilikleri belirli ahlaki amaçları söyler veya uygular. b- Karakter bizden önce söylemelidir c- Bu bir gerçek gibi olmalıdır d- Karakter tutarlı olmalıdır. Karakterler karşılaştıkları olaylarda devamlı bir çaba göstermelidir. Trajedi sıradan bir insandan ziyade bir şahsiyetin-kışiliğin taklididir (Gentile, 2013: 497-498).

Mutlu Parkan'a göre sinemada seyirci gerçeklik etkisinin aracılığıyla filmdeki olaylar ve karakterlerle yaşantı birliği içerisine girerek doruk noktasında katarsise ulaşmaktadır. Bu süreç yaşantı birliği ve özdeşleşme ile gerçekleşmektedir. Bu nedenle sinemanın estetik sorunlarının odağında özdeşleşme ve katarsis olmalıdır (Parkan, 1991: 17-18). Sinemada Estetik sorunlar bağlamında söz konusu özdeşleşme ve katarsis olduğunda devreye tanımı ve doğası gereği zihniyet ve kültür girmektedir. Kahramanla paylaşılan ortak değerler, yaşama bakış, normlar, düşünceler, inançlar, gelenekler, adetler vb. anlamına gelen kültür ve zihniyet kahramanla duygu ve yaşantı birliğine girmeyi kolaylaştırmaktadır. Geleneksel sinema seyircisi olayların akışına kendisini kaptırarak olaylar ve karakterlerle özdeşleşmektedir. Seyirci zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak karakterlerle duygusal bir temelde kurulan bir yaşantı birliğine girmektedir. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle başka bir hayatın-bir kurmacanın içinde kendisini konumlayarak doruk noktası ile başlayan son bölümde olayların çözülmesiyle

yapay olarak içerisine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılmaktadır (Parkan, 1994: 8).

Seyirciyi bu gerilimden kurtarmanın araçlarından birisi de şiddet olmaktadır. Seyircinin gerilimden kurtulma sürecinde şiddet devreye girmektedir. Buna yönelik olarak akademik dünyada birçok görüş bulunmaktadır. Görsel Kültür Profesörü Asbjørn Grønstad'a göre Katarsisin perdedeki şiddet ile olan bağlantısı inkar edilemez (Gronstad, 2008: 33). Sinema Profesörü B. Ruby Rich Hollywood sinemasında özellikle 1990 lardan sonra yeni şiddet içeren Hollywood filmlerinde şiddetin katartik salınım-boşalım sağlamak zorunda olduğunu ifade etmektedir (Ruby, 1992: 5). Film izlediğimizde filmin şiddeti duygularımızın boşalmasını tetiklemektedir (Watson, 1998: 253). Hedefe ulaşıldığında, kötü şiddet aracılığıyla yok edildiğinde, Kahraman bir şekilde amacını gerçekleştirdiğinde ortaya duygusal bir rahatlama-katarsis çıkmaktadır. (İndick, 2007: 192). Kahramanın filmin doruk noktasında rakibi ile yüzleştiğinde ve onu şiddet aracılığıyla alt ettiği–altta bıraktığı anda kahramanla özdeşleşen seyirci gerilimden kurtarılarak rahatlatılmaktadır.

Armağan ve onur kültürü çerçevesinde onur, itibar, prestij, statü, utanç, aşağılanma ve küçük düşme korkuları ile ilişkili Şiddet katarsis ile yakından ilişkilidir. Timothy McKenry intikamı kültürel katarsis olarak yorumlamaktadır (http://researchbank.acu.edu.au/fea_pub/203/). Nitekim Freud ve Breuer'e göre onur, prestij, statü, namus, utanç, küçük düşme ve aşağılanma korkuları ile bağlantılı intikam, misilleme, öç, karşılık verme-altta kalmama katartik etkiye sahiptir (Gentile, 2013: 493). Tomas Böhm ve Suzanne Kaplan'a göre de aynı duygu ve korkulardan kaynaklanan intikam ve şiddet katarsise hizmet etmektedir (Böhm, Suzanne, 2011: 7).

Türk Sinemasında onur ve armağan kültürü temelli erkeklik, onur, itibar, statü, prestij, utanç, namus, küçük düşme ve aşağılanma korkuları ile ilgili intikam sıklıkla katartik bir unsur olarak kullanılmaktadır. Eşkıya filmindeki Baran, Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat, Nefes Vatan Sağolsun filminde Yüzbaşı Mete, Kabadayı filminde Ali Osman, Ağır Roman filminde Tina, Mutluluk adlı filmde Cemal ve baba, Deliyürek Bumerang Cehennemi filminde Yusuf Miroğlu vb. şiddet ile ilişkili karakterler filmin

doruk noktasında rakiplerinden şiddet kullanarak-intikam alarak seyircilerin film boyunca uyandırılan duygusal gerilimden kurtulmaları, korku ve acıma duygularından arınmaları sağlanmıştır. Filmdeki duygular film öyküsündeki bazı karakterler ile oluşur. Karaktere empati ile yaklaştığında, duygularını paylaştığında, yakınlık duyduğunda, sempati duyduğunda, karakteri tanımladığında film duyguları sende oluşur. Bu duygular başkası için yapılan-vekaleten yapılan veya tanık duygularıdır (Wiley, 2003: 174). Duygular karakterler için acıma, merhamet gibi hisleri hissettirir. Duygular kendimiz için heyecan, ümit, korku, hüznün, üzüntü, zaman ve mekan duygusunu ve onun ruh hali gibi filmin atmosferinin değerlendirilmesini hissettirir (Matraves, 2014: 69). Katharsis için önemli olan seyircinin duygu ve yaşantı birliğine girdiği kahramanın korkusuna dair işitsel ve görsel unsurların seyirciye aktarılması, seyircinin kahramanın içinde bulunduğu tehlikenin farkına vardırılması, seyircinin kahraman için korkmasıdır. Acıma duygusu ise kahramanın yaşadığı talihsizlikler, çaresizlikler, haksızlıklar, ihanetler üzerinden uyandırılır. Katharsis ile ilgili korkuya kültür ve zihniyetle bağlantılı olarak itibar, prestij, statü, namus kaybetme, utanç, aşağılanma ve küçük düşme korkuları da eklenebilir. Seyirci az tanıdığı bir kişinin ölümü veya acıları karşısında hiçbir şey hissetmezken daha iyi tanıdığı yani duygu ve yaşantı birliğine girdiği bir kişi yaralandığında, aşağılandığında veya baş kaldırdığında ondan yana duruş sergiler (Chion, 1992: 145-146).

Türk Sinemasında seyirci büyük oranda onur kültürü, armağan kültürü ve ilkel-ortaçağ-kapitalizm öncesi zihniyetin biçimlendirdiği ideal özelliklerle donatılan ana karakterin yanında konumlandırılmaya çalışılır. Bu nedenle Seyirci rahatlıkla bu karakterler ve olaylar ile yaşantı ve duygu birliğine girebilir. 1990' lardan günümüze Türk Sineması göz önüne alındığında şiddet temsilleri ile ilgili olarak Melih Gülgen'in yönettiği 1992 yılı yapımı Tatar Ramazan Sürgünde adlı filmde Tatar Ramazan, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği 1996 yılı yapımı Eşkuya adlı filmdeki Baran, Yine aynı yıla ait Mustafa Altıoklar'ın senaryosunu yazdığı ve yönettiği Ağır Roman adlı filminde Arap Sado, Salih ve Tina, Yönetmenliğini Osman Sınav'ın yaptığı 2001 yılı yapımı Deliyürek ; Bumerang Cehennemi adlı filmde Yusuf Miroğlu, Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak adlı filmde

Polat Alemdar, Ömer Vargı'nın yönetmenliğini yaptığı 2007 yılı yapımı Kabadayı adlı filmde Ali Osman, 2007 yılı yapımı olan ve Mustafa Şevki Doğan'ın yönettiği Son Osmanlı Yandım Ali adlı filmde Yandım Ali, yine aynı yılda yapılan ve Abdullah Oğuz'un yönettiği Mutluluk adlı filmde Cemal, Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun filminde Yüzbaşı Mete, Yavuz Turgul'un yönettiği 2010 yılı yapımı Av Mevsimi adlı filmde Komiser Ferman, Yönetmenliğini Uğur Yücel'in yaptığı 2010 yılı yapımı Ejder Kapanı adlı filmde Çerkez Abbas, Akrep Celal, Yönetmenliğini Alper Çağlar'ın yaptığı 2016 yılı yapımı Dağ 2 filminde Kurmay Yarbay Veysel vb. karakterleri ile seyirci onur ve itibar temelli ortak kültür ve zihniyetin etkisiyle yaşantı ve duygu birliğine girebilmiştir. Bu süreç kahramanın kötüyü, rakibi intikam-şiddet aracılığıyla yendiği, amacına ulaştığı tüm filmler için geçerlidir.

Klasik anlatı sinemasının güçlü final argümanı, karakterin kaderinin deşifre olması, gizemlerin açığa çıkması, tüm çatışmaların sonuca ermesi-çözüm Popüler sinema örneklerinde sona ilişkin seyircilerce yaşanan doygunluk ve arındırılma sürecinin temel nedenidir. Türk Sineması'nın sanatsal kanadını temsil eden Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem filmlerinde seyircinin final ile ilgili doygunluğu kısıtlanır, karakterlerin içsel çatışmaları sonlandırılmadığından ve çatışmalar bir çözüme ulaştırılmadığından seyirci duygusal gerilimden tam anlamıyla kurtulamaz. Bu yönetmenlerin filmlerinde karakterlerin içsel çatışmaları ön plandadır ve bu çatışmalar bilinçli olarak sonlandırılmaz. Bu nedenle Anlatının doruk noktasında seyirci acıma ve korku duygularından bilinçli olarak arındırılmaz. Özellikle sıradanlaştırılan ve kaybeden, tam olarak özdeşleşme yaşanamayan karakterler aracılığıyla katharsis'e kısa devre yaptırılır. Seyirci Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da ve Üç Maymun filminde, Zeki Demirkubuz'un Masumiyet, Kader ve Üçüncü Sayfa filminde, Derviş Zaim'in Filler ve Çimen ve Tabutta Rövaşata filmlerinde, Semih Kaplanoğlu'nun Süt, Bal ve Yumurta filmlerinde tam anlamıyla özdeşleşecek karakter bulamaz. Fakat özellikle Zeki Demirkubuz'un sonu intihar şeklinde şiddetle biten Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmlerindeki Bekir ve İsa karakterleri seyircide acıma ve korku duygularını uyandırmasına rağmen karakterler

kendi hayatlarına şiddet uygulayarak son verdikleri için seyirciye arınma fırsatı tanımazlar. Bekir ve İsa kendi içsel çatışmalarını intihar ederek sonlandırdıklarından dolayı acıma ve korku duygularından arınmanın tersine seyircinin duyguları daha da bulanıklaşır. Durkheim'e göre intihar bireylerin bir parçasını oluşturdukları ve içerisinde yaşadıkları toplumsal grupla bütünleşme dereceleriyle ters orantılı olarak görülmektedir (Turner, 2010: 371). Toplumsal grupla bütünleşememe otomatik olarak toplumsal grubun bir parçası olan seyircinin intihar eden karakter ile özdeşleşmesini ve bu karakter üzerinden katarsisye ulaşmasını engellemektedir. Bu nedenle genel anlamda Türk sinemasının sanatsal kanadında şiddet ile bağlantılı katharsis sorunlu hale dönüşmektedir.

Türk sinemasında seyircinin, senarist ve yönetmenin zihinsel-kültürel yapılarının bir ürünü olan karakterle duygu ve yaşantı birliği içine girmesi, kendisini karakterin yerine koyarak onun amaç ve hedeflerini benimsemesi, içselleştirmesi ve karakterin hissettiklerini hissetmesi anlamına gelen özdeşleşme büyük oranda erkek karakterler ile yaşanmaktadır. Film kuramcısı Bela Balazs özdeşleşme ile ilgili olarak kameranın seyirciyi filmin görüntülerinin içine taşıdığını, bizim her şeyi filmin karakterleri tarafından çevrelenmiş olarak içeriden seyrettiğimizi ifade etmektedir. Balazs'a göre Karakterlerin ne hissettiklerini bize söylemelerine gerek yoktur. Çünkü biz onların gördükleri şeyi onların gördükleri gibi görürüz (Balazs, 1970: 48).

Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde belirtildiği gibi, klasik sinemanın anlatı yapısı erkek karakteri etkin ve güçlü olarak tanımlar. Kadın karakter ise, pasif ve güçsüzdür, erkek karakterlerin arzu nesnesi konumundadır. Bu nedenle, kadın karakteri seyirlik bir nesne haline getiren popüler Sinemada, seyirci erkek karakterle özdeşleşir, çünkü kamera erkek karakterin bakış-noktasına göre konumlandırılmaktadır (Büker, 2008: 63). Özdeşleşme ile ilişkili olarak 1990 sonrası Türk sinemasında birtakım erkek karakterler ön plana çıkmaktadır. Kamera Eşkiya filminde Baran, Ağır Roman filminde Arap Sado ve Salih, Kabadayı Filminde Ali Osman, Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar, Deliyürek Bumereang Cehennemi filminde Yusuf Miroğlu, Tatar Ramazan Sürgünde filminde Tatar Ramazan, Dağ 2 filminde Yarbay Veysel'in bakış açısına göre konumlandırılmıştır.

Duygu özdeşleşme için merkezi bir öneme sahiptir. Carl Plantinga seyircinin filmlere yönelik iki tür duygusal karşılık verdiğini ileri sürmektedir. Bunlardan birincisi filmin kendisine yöneltilen duygulardır. İkincisi ise temsil edilen duygulardır. Bu duygular filmde temsil edilen karakterlere veya öyküdeki olaylara yöneltilen duygulardır. Öyküye yönelen duygular gerilim, endişe, belirsizlik ve merak duygularını içerir. Karaktere yönelik duygular ise onlar için korkmak, onlara sinirlenmek ve onlara hayranlık duymayı vb. içerir (Gaut, 2010: 136). Filmdeki duygular öyküdeki bazı karakterler ile oluşur. Seyirci Karaktere empati ile yaklaştığında, duygularını paylaştığında, yakınlık duyduğunda, sempati duyduğunda, karakteri tanımladığında film duyguları izleyicide oluşur (Wiley, 2003: 174). Bu süreç seyircinin karakterin duygularına vekalet etmesiyle filmin sonuna kadar devam eder.

Seyircinin vekalet ettiği duygular öncesinde de vurgulandığı gibi kültürel, kültür tarafından yapılandırılır ve anlamlandırılır. Özdeşleşme filmin kahramanı ve seyirci arasında kültür ve zihniyet üzerinden kurulan duygusal bir ilişkidir (Branigan, Buckland, 2014: 237). Seyirci değerler, yargılar, tutumlar, normlar, inanışlar, dünyaya ve hayata bakış açısı vb. bir şekilde kendisine benzediğini düşündüğü Baran, Tatar Ramazan, Yüzbaşı Mete, Polat Alemdar, Ali Osman, Arap Sado vb. karakterler arasında duygusal bir ilişki kurmaktadır. Bu kurulan duygusal ilişkinin altından karakterlerin cesaret, mertlik, itibar, prestij, namus, onur vb. duygu ve kavramlara verdikleri önem çıkmaktadır.

Biçim ve içerik bağlamında Klasik anlatısal düzenlemeler özdeşleşme sürecini desteklemektedir. Özdeşleşme için Murray Smith sempati yapısından bahseder. Yazara göre filmi izleyen seyirci ile karakterler arasında gelişen üç aşama vardır. Birinci aşamada Seyirciler karaktere anlam verirler. Bu bir tanıma sürecidir. İkinci aşamada Seyirciler görsel ve sese dair bilgiler eşliğinde az ya da çok karakterle ilgili bilgi sahibi olurlar. Son olarak seyirciler karakterleri kendi sahip oldukları değerler çerçevesinde değerlendirirler ve aralarında az ya da çok sempatik veya antipatik bağlılıklar oluşur (Kirel, 2010: 170-171). Murray Smith'in özdeşleşmeye dair saptamaları Türk Sinemasında kültür ve zihniyetin özdeşleşmenin temel belirleyicisi olduğunu göstermektedir. Seyircilerin karakterleri kendi değerleri çerçevesinde değerlendirmeleri

sürecinde kültür ve zihniyet devreye girmektedir. Dolayısıyla seyircinin karakterle arasında oluşturduğu sempatik veya antipatik bağlar toplumun tüm üyelerinin içselleştirdiği kültür ve zihniyet üzerinden biçimlenmektedir. Klasik anlatı sinemasında Seyirci kahraman ile yakınlık duymak için ayartılmakta, ikna edilmektedir. Seyirci Anlatı bağlamında övgüye değer tutumları ve davranışları ve motivasyonları aracılığıyla ahlaki olarak örnek gösterilen kahramana sempati duyar (Bacon, 2015: 87). Sinemanın kültüre uygun anlatılar üretmesinden yola çıkıldığında övgüye değer tutumlar ve davranışların onur kültürü ve armağan kültürü tarafından belirlendiği, biçimlendirildiği görülmektedir. Türk sinemasında seyirci tarafından özdeşleşme kurulan sempatik Erkek kahramanlar ataerkillik ve erkeklik kodlarıyla örülü armağan kültürü, onur kültürü ve kapitalizm öncesi – ilkel zihniyetin egemenliği altındadır. Bu kültür ve zihniyet ile bağlantılı olarak Eşkîya filminde Baran, Ağır Roman filminde Arap Sado, Kabadayı Filminde Ali Osman, Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar, Deliyürek Bumereang Cehennemi filminde Yusuf Miroğlu, Tatar Ramazan Sürgünde filminde Tatar Ramazan, Dağ 2 filminde Yarbay Veysel karakterleri fiziksel cesaretleri, sertlikleri ve şiddet potansiyelleri ile dikkat çekmektedirler. Bu karakterler için itibar, prestij, statü, şeref, namus yaşamsal önem taşımaktadır. Utanç, aşağılanma, küçük düşme korkuları davranışlarında belirleyici olmaktadır. Bu karakterler Rakipleri tarafından kendilerine meydan okunduğunda, hakaret edildiğinde, saldırıda bulunulduğunda anında karşılık vermekte, altta kalmamaktadır.

3. BÖLÜM

1990' LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK SİNEMASI VE ÖRNEK FİLMLER

ÜZERİNDEN ŞİDDETİN İÇERİK - BİÇİM ANALİZİ

3.1. 1990' lardan Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

1990'lar Türkiye'si siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan sorunlu görülmektedir. Bu yıllarda Sovyetler birliğinin çöküşü, ekonomide uygulanan neo liberal politikalar, küreselleşme, 1. Körfez Savaşı, milliyetçiliğin yükselişi, özel televizyonlar gibi olgular Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşamında belirleyici öneme sahiptir.

Turgut Özal sonrası 1991'den 1995' e kadar süren DYP-SHP, 1995' ten 1996' ya kadar DYP-CHP, 1996 da ANAP-DSP, 1996' dan 1997' ye kadar RP-DYP , 1997' den 1999'a kadar ANAP-DSP, 1999' dan 2002'ye kadar DSP- MHP-ANAP arasında yaşanan koalisyonlar, merkez sağ partileri DYP ve ANAP arasında yaşanan çekişmeler, 5 Nisan 1994 yılında yaşanan ekonomik kriz, 1990 da Muammer Aksoy, Turan Dursun, Çetin Emeç, Bahriye Üçok, 1993 yılında Uğur Mumcu, Eşref Bitlis, 1996 yılında Özdemir Sabancı, 1999 yılında Ahmet Taner Kışlalı gibi siyasi suikastler, 1993 yılında Sivas, Başbağlar ve Bingöl katliamları, 1995 yılında Gazi Mahallesi çatışmaları, 1992 de Zonguldak Kozlu'daki kömür madeninde yaşanan patlama ve 200 işçinin ölmesi, 3 Kasım 1996' da Susurluk skandalı, 28 şubat 1997 Postmodern darbe, Terör ve terör nedeniyle büyük kentlere yaşanan göçler, serbest piyasa ekonomisinin getirdiği işsizlik, enflasyon, gelir adaletsizliği, vb. sorunlar, milliyetçiliğin yükselmesini içeren şiddet sarmalı dönemin karakteristik özelliği olarak değerlendirilebilir.

1990' lı yıllar Türk Sineması için üç önemli olayı barındırmaktadır. Bunlardan ilki özel televizyon yayıncılığının başlamasıdır. İkincisi Amerikan dağıtım kuruluşlarının ülkemize gelmesi, Türk şirketlerinin etkinliğinin kaybolmasıdır. Üçüncüsü ise Amerikan filmlerinin hakimiyetini kırmak için Eurimages fonuna üyeliktir (Karakaya, 2014: 205). 1990' ların başlangıcı Türk Sineması için salon ve

seyirci sayısı açısından iç açıcı görülmemektedir. Hollywood filmleri etkisini arttırmış, dağıtım ağları Amerikan şirketlerinin eline geçmiş, özel televizyonlarında etkisiyle üretilen film sayısı azalmıştır. 1990'larla birlikte Türk Sineması üretim krizi yaşamaktadır. Eski yapımcılar ve film şirketleri sermayelerini farklı alanlara kaydırmışlardır. Türk sineması gündemden düşmekte ve seyirci kaybına uğramaktadır. Gelirler düştükçe sinema gösterim için salonlar yerine özel televizyonları tercih etmiştir (Atam, Görücü, 1995: 5). Türk Sinemasının içine düştüğü kriz bir şekilde Görüntü Teknolojisinde yaşanan gelişmeler, dijital kameraların yaygınlaşması ve yeni anlatım olanaklarının oluşması ile birlikte Eurimages'in ve kültür bakanlığının ve sponsorların katkıları ile aşılmaya çalışılmıştır. Nitekim Eurimages destekli 1996'da vizyona giren Yavuz Turgul'un yönettiği Eşkiya adlı film 2,5 milyon izleyici rakamına ulaşmasıyla Türk sineması için umut olmuştur. Bu rakam, o dönem için büyük bir izleyici rekorudur. Ardından seyirciler, Ağır Roman, Masumiyet, Hamam, Gemide, Akrebin Yolculuğu, Hoşçakal Yarın, Salkım Hanımın Taneleri, Harem Suare, Mayıs Sıkıntısı gibi peş peşe birçok popüler ve sanat filmini görme fırsatı bulmuşlardır (Özkan, 2009: 534).

1990'lı yıllara bakıldığında toplumda yaşanan bir takım değişim ve gelişmeler, Türk Sineması'nın da yeniden yapılanma sürecini beraberinde getirmiştir. Bu süreçte genç yönetmen kimliği ve kaliteli görsel dilleriyle ile tanınan yeni sinemacılar ve oyuncular Türk Sineması'nı farklı bir kimliğe taşımışlardır. Hemen her dönem seyirci ve finansal kaynakların kıtlığı gibi sorunlarla uğraşan Türk Sineması'nda artık temalarda bir farklılaşma yaşanmakta ve bu farklılaşma anlatım biçimlerinde de yapısal bir değişime neden olmaktadır (Parsa, Akmeşe, 2012: 1).

1990' lı yıllarda Türk Sinemasında iki eğilim ön plana çıkmaktadır. Bir yanda film yapma arzusu ile hareket eden ve geleneksel yapımcı-yönetmen ilişkisinden bağımsız çalışan yeni yönetmenler, diğer yanda gişe odaklı popüler filmler öne çıkmaktadır (Esen, 2012: 139). Nigar Pösteki'de benzer şekilde yönetmenler üzerinden 1990' lı yılların Türk Sinemasını iki ana eksen de değerlendirmektedir. Pösteki'ye birinci eksen de göre kendi dilini, sinemasal özelliklerini yerleştirmeye çalışan, hatta gişe gelirini ikinci planda gören Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve

Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi bir yönetmen kuşağı bulunmaktadır. İkinci ekseninde popüler filmler çekerek seyircinin ortak beğenisini dikkate alan Yavuz Turgul, Mustafa Altıoklar, Sinan Çetin vb. bir yönetmen kuşağı bulunmaktadır (Pöstecki, 2005: 48). Bu dönem ilişkin bir başka kategorizasyon da Serdar Karakaya tarafından yapılmıştır. Karakaya 1990' lı yılların sinemasını Arayış Sineması ve Popüler Sinema olarak ayırlamaktadır. Arayış sineması Yeşilçam'ın anonim yaratıcılığına bir son vermekte ve yönetmenlerin kendi kişisel dünyalarını, kişisel biçimlerini, kişisel yorumlarını, kişisel sinemalarını içermektedir (Karakaya, 2014: 75). Rıza Kıracı 1990' ların Yeni Türk Sinemasının önemli özelliklerinden birisinin anti kahramanlar olduğunu ve bu yaklaşımın köklerinde Ömer Kavur'un 1986 yılı yapımı Anayurt Otel, Orhan Oğuz'un yönettiği 1987 yılı yapımı Her Şeye Rağmen filmlerinin olduğunu ifade etmektedir. Her iki filmde ortak yönü Yeni Türk Sinemasının Asuman Suner tarafından sanatsal kanadını temsil eden yönetmenler, Zahit Atam tarafından ise Kurucu Yönetmenler olarak tanımlanan Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim'e ilham kaynağı olan çevreyle iletişim kurmaktan çekinen, içine kapanık, psikolojik sorunları olan ve yaşadığı sorunlarla başa çıkamayan, zayıf, yaşamda var olan çelişkileri, çarpıklıkları düşünmekten kaçan, üzerine gelindikçe içindeki şiddeti dışa vuran insanları yani anti kahramanları anlatmaktadır (Kıracı, 2000: 17). Zahit Atam'a göre Yeni Türk Sineması asıl niteliğini Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata adlı filmi ile bulmuştur. Anti Kahramanlar üzerine kurulu Yeni Türk Sineması sıradan insanların sıradan yaşamları içindeki trajik anların peşindedir. Bu trajik anlarda önemli olan olayın büyüğü ve sıra dışılığı değil olayın derinliğinin ve yalınlığının gösterilmesidir. Hayata eklemlenememiş, tutunamamış ya da kendi yerini bulamamış araftaki karakterler Yeni Türk Sinemasının baskın ve sürekli karakterleridirler (Atam, 2011: 83-100).

Asuman Suner, Derviş Zaim'in 1996 yılı yapımı Tabutta Rövaşata ile Zeki Demirkubuz'un 1997 yılı yapımı Masumiyet filmlerinin tetikleme ile yaptığı değerlendirmede bu eğilimleri Yeni Türk Sineması başlığı altında kavramsallaştırır. Suner'e göre 1990' ların ortalarında ortaya çıkan Yeni Türk Sineması Popüler ve Sanatsal kanatları içerisinde barındırmaktadır. Yeni Türk Sineması'nın temel eksenini ilk filmlerini 1990' lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağı oluşturmaktadır.

Suner'e göre Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün görülmektedir. Birinci düzlem Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Yılmaz Erdoğan, Çağan Irmak, Yağmur ve Durul Taylan, Ezel Akay, Ömer Faruk Sorak vb. yönetmenlerin temsil ettiği büyük bütçeli, yıldız oyuncularını öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir popüler sinema; İkinci düzlemde ise yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak Ulusal ve Uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir sanat sineması bulunmaktadır. Suner popüler kanadın başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yılı yapımı *Eşkîya* filmi olarak görmektedir. Ona göre popüler sinemanın Yeşilçam ile ilişkili tematik yapısı Hollywood tarzı ile birleştirilmiştir. Popüler kanadın örnekleri klasik anlatı yapısı ile doğrudan bağlantılı biçimsel özellikleri içerisinde barındırmaktadır. *Eşkîya* filmi Yeşilçam Sinemasının ana eksenini içeren aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı gibi temel anlamsal zıtlıklar etrafında dokunan öyküsünü Hollywood tarzı parlak bir görsel dille birleştirilerek rekor düzeyde gişe geliri elde etmiş ve bundan sonraki popüler filmler için bir reçete oluşturmuştur. Filmin dramatik etkiyi çoğaltmak için çarpıcı ışık ve filtre kullanımları ile estetikleştirilen mizansen, özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı ve hızlı ve akıcı kurgu popüler kanadı temsil eden filmlerin referans aldığı biçimsel özellikler haline gelmiştir. Suner sanatsal kanadın başlangıcını ise Derviş Zaim'in 1996 yılı yapımı *Tabutta Rövaşata* adlı filmi olarak görmektedir. *Tabutta Rövaşata* Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisi olarak görülmektedir. Sonrasında benzer bir yaklaşımın izlerini taşıyan Zeki Demirkubuz'un yönettiği 1997 yılı yapımı *Masumiyet*, Nuri Bilge Ceylan'ın 1997 yılı yapımı *Kasaba*, 1999 yılı yapımı *Mayıs Sıkıntısı*, Yeşim Ustaoglu'nun yönettiği 1999 yılı yapımı *Güneşe Yolculuk* filmleri festivallerde önemli başarılar kazanmışlardır (Suner, 2006: 33-38). Bu filmleri gerçekçilik tercihleri, doğal ışık ve mekan kullanımı, dijital görsel efektlerden uzak durmaları ve gösterişsiz, sade

bir anlatımdan dolayı minimalist sinema örneği olarak ta değerlendirmek mümkün görülmektedir.

2000’li yıllarda siyasi iklim AK Parti iktidarıyla birlikte ağırlıklı olarak milliyetçilikten muhafazakarlığa kaymıştır. Ekonomik ve teknolojik gelişmelerle birlikte film yapım olanakları daha da kolay hale gelmiş, Büyük alış veriş merkezlerinde konumlanmış donanımlı sinema salonlarının sayısı artmıştır. 1990’ lı yılların sonlarından itibaren kendisini Yeni Sinemacılar olarak konumlandıran Serdar Akar 1998 yılı yapımı *Gemide*, Kudret Sabancı 1999 yılı yapımı *Laleli’de Bir Azize*, Özer Kızıltan 2006 yılı yapımı *Takva* ve son olarak Seren Yüce 2010 yılı yapımı *Çoğunluk* adlı film ile dikkat çekmektedir. Yeni Sinemacılar birbirinden farklı görsel stil ve hikayeleri anlatmalarına rağmen el değmemiş ya da klişe kalıplar içinde ele alınmış kadın erkek ilişkileri vb.konuları, karakter merkezli olarak saf ve duru bir anlatımla perdeye yansıtmaktadırlar (Esen, 2012: 174-175).

2000’ li yıllar Yeni Türk Sinemasının sanatsal ve popüler kanadını temsil eden yönetmenlerin filmlerinin etkili olduğu yıllardır. Özellikle Nuri Bilge Ceylan 2006 yılı yapımı *İklimler*, 2008 yılı yapımı *Üç Maymun*, 2011 yılı yapımı *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve 2014 yılı yapımı *Kış Uykusu* filmleri ile sinemasında popüler oyuncu kullanımı, çekim sürelerindeki kısalık, anlatımda akıcılık vb. bir takım değişimler ile bu döneme de damga vurmuştur. Bu dönemde Semir Aslanyürek, Osman Sınay, Mustafa Şevki Doğan, Handan İpekçi, Uğur Yücel, Onur Ünlü, Hüseyin Karabey, Ömer Vargı, Pelin Esmer, Emin Alper, Kaan Müjdecı, İnan Temelkuran, Tolga Örnek, Hasan Tolga Pulat vb. yönetmenlerde filmleriyle dikkat çekmektedir.

2000’ li yıllar ile birlikte Türk toplumunda ve siyasi hayatında giderek artan muhafazakarlaşma-dindarlık görünüşleri beraberinde ilkel toplumun düşünce yapısı ve armağan kültürü ile bağlantılı aşırı-gösterişçi imhaya dayalı şiddet örneklerinin yer aldığı büyü-cin odaklı korku filmlerinin artmasını getirmiştir. Özellikle Hasan Karacadağ, Orhan Oğuz, Özcan Bakar, Emre Kayan, Doğan Can Anafarta, Tolga Tan Demirci, Vedat Dikmetaş, Oya Köksal, Togan Gökbakar, Murat Toktamışoğlu gibi yönetmenlerin filmleri ön plana çıkmaktadır. Hasan Karacadağ’ın aşırı ve gösterişçi

imhaya dayalı kan pornosu Dabbe serisi diğer filmlerinin yanı sıra bu gün itibariyle 7 filme ulaşmıştır.

Türk Sinemasında 2000' li yıllarda aksiyon filmlerinin yanı sıra komedi ve savaş içerikli filmler de dikkat çekmektedir. Özellikle komedi filmleri gişe rekorları bağlamında Türk Sinemasına niceliksel artış getirmiştir. Togan Gökbakar'ın yönettiği Recep İvedik Serisi, Selçuk Aydemir'in Düğün Dernek serisi gişe rekorları kırmaları bakımından önemlidir. Türk Sinemasında 2000'li yıllarla birlikte patlayıcı teknolojilerinin kullanılması anlamında biçimsel açıdan önemli gelişmeleri yansıtan, abartılı ve gösterişçi imhayı içeren savaş içerikli filmler göze çarpmaktadır. Bu filmlere Yeşim Sezgin'in 2012 yılı yapımı Çanakkale 1915, Kemal Uzun'un 2013 yılı yapımı Çanakkale Yolun Sonu, Serdar Akar'ın 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak, Özhan Eren'in 2015 yılı yapımı Son Mektup, Semir Arslanyürek'in 2006 yılı yapımı Eve Giden Yol, Osman Sınav'ın 2001 yılı yapımı Deliyürek Bumerang Cehennemi, Levent Semerci'nin 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun, Zülfü Livaneli'nin 2010 yılı yapımı Veda, Alper Çağlar'ın 2012 yılı yapımı Dağ ve 2016 yılı yapımı Dağ 2 filmi örnek olarak verilebilir.

Genel olarak bakıldığında 1990' lardan günümüze Türk Sinemasında üretilen filmler ağırlıklı olarak klasik anlatıya dayalı popüler filmlerdir. İster sanatsal isterse popüler kanadı temsil etsin tüm filmlerin ortak noktası şiddettir. Şiddet Türk Sineması ile ilgili tüm sınıflandırmalara sızmış bir olgudur. Türk Sinemasında popüler kanadın kahramanı Eşkıya Baran veya sanatsal kanadın anti kahramanı Mahsun bir şekilde şiddet ile ilişki içerisinde. Aradaki fark yönetmenlerin bu ilişkiyi gösterme-anlatma tarzlarından kaynaklanmaktadır. Son yıllarda sinema teknolojisinde yaşanan gelişmeler, bunun sonucunda bilgisayar destekli efektlerin gelişimi anlatım teknikleri açısından yönetmenlere yeni olanaklar sağlamaktadır. Fakat bu gelişmeler içerik alanında da görülmez ise sadece biçimsel açıdan gelişmiş, tarih, politika ve toplum ile bir ilişki kuramayan, zaman, mekan ve insan arasında tutarlılık sağlayamayan bir sinema ile karşı karşıya kalma tehlikesi bulunmaktadır. Adanır'ın ifadesiyle güzel olmayan filmde zaman ve mekân uyumu bulunmamaktadır. Kişilerin mekânlar ve diğer kişiliklerle kurdukları ilişkiler yüzeysel ve sıradandır. Diyaloglarda belli bir düşünce yoğunlaşması

yaşanmamaktadır. Sıradan, basit sözcüklerden meydana gelir. Günlük konuşma düzeyinde kalıp içerik açısından hiçbir orijinalliği bulunmamaktadır (Adanır, 2003: 9). 1990' lardan günümüze Türk Sinemasına bu saptama ışığında bakıldığında içerikle ilgili aşılması gereken sorunların bulunduğu görülmektedir.

3.2. 1990'lardan Günümüze Türk Sinemasında Şiddetin Gösterilme Biçimi-Şiddet Estetiği

Sinema Kolker'in söylemiyle kültüre uygun anlatılar ürettiği gibi kültüre uygun biçimler de üretmektedir. Bu nedenle Türk Sinemasında özellikle daha çok savaş, aksiyon, polisiye ve korku içerikli filmlerde görülen şiddet tasvirleri genellikle Hollywood sinemasının aşırılık, abartı vb. melodramatik geleneklerinin izlerini taşıyan ve kapitalizm öncesi - ilkel zihniyetin ve armağan kültürünün gösterişçi, abartılı-aşırı imhaya dayalı karakteristik özelliğini hatırlatan ultra şiddet-aşırı şiddet üzerinden estetize edilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmanın temel iddialarından birisi de her iki şiddet estetiğinin kökeninde armağan kültürünün ve bireyin veya toplumsal grubun düşünsel eğilimi, dünyaya bakışı anlamında kapitalizm öncesi –ilkel zihniyetin izlerinin bulunmasıdır. Bataille, Clastres ve Harris'in ilkel toplumda, bedenin imhasına yönelik abartılı, gösterişçi, aşırı şiddet örnekleri 1990' lardan sonra Dünya sinemasında etkisini daha da arttıran aşırı şiddet görüntüleri ile benzerlikler göstermektedir.

Aşırılık kavramı üzerinden temellenen aşırı şiddet gerek grafik şiddet gerekse çağdaş aşırı-yeni şiddet armağan kültürünün abartılı ve gösterişçi imha mantığı üzerinden biçimlenmektedir. Penn ve Peckinpah'ın stilize ettiği aşırı, abartılı gösterişçi imha Armağan kültürünün karakteristik özelliklerinde bulunmaktadır. Marcel Mauss'a göre Armağan kültürü rekabet, çatışma ve şiddet barındıran, gösterişe dayanan, hemen hemen her zaman abartılı-aşırı olan ve çoğunlukla tamamen yok etmeye dayanan bir biçim olarak görülmektedir (Mauss, 2011: 266-357). Bataille'de Mauss'tan yola çıkarak Armağan kültürünün tek biçiminin bağış olmadığını bunun yanı sıra bir meydan okuma yöntemi olarak yıkım ve imhanın da bir Armağan kültürü biçimi olduğunu ifade etmektedir (Bataille, 2010: 84). Benzer şekilde Elias Canetti'de Armağan kültürünün

merkezinine yıkımı-imhayı koymakta ve en çok yıkım yapanın en büyük ünü, onuru, prestiji kazandığını ifade etmektedir (Canetti, 2006: 223).

Armağan kültüründe, ilkel toplumlarda bedenın yıkımı ve imhası söz konusu olduğunda da grafik şiddet ve çağdaş ultra şiddet tasvirlerinde olduğu gibi gösteriş, abartı ve aşırılık kavramları ön plana çıkmaktadır. Clastres'in ve Harris'in ilkel toplumlara yönelik yaptıkları çalışmalarda Bedenin aşırı, abartılı, gösterişçi imhasına yönelik pek çok bilgi bulunmaktadır. Kanada'da yaşayan Huron'ların Güneş Tanrısına sundukları Iroquois yerlisine yaptıkları sinemadaki özellikle korku türündeki grafik ve çağdaş ultra şiddet görüntülerini akla getirmektedir. Harris'in Yamyamlar ve Krallar adlı kitabında belirttiğine göre Kurbanı şafaktan önce öldürmemek önemlidir. Bu nedenle onlar önce onun sadece ayaklarını yakmalıydılar. O odanın bir ucundan ötekine sendeleyerek yürürken bazı kişiler onun ellerini yakaladılar, var güçleriyle el kemiklerini kırdılar, bazıları da çubuklar kullanarak kulaklarını deldiler. Şimdi dört adam tutsağa işkence yapma görevini üstlendiler. Onun gözlerini yaktılar, kızgın baltaları omuzlarına vurdular ve yanan odunları boğazına ve rektumuna soktular. Artık ölmek üzere olduğu anlaşılnca, cellatlardan biri onun bir ayağını, bir başkası bir kolunu kesti ve hemen hemen aynı anda bir üçüncüsü başını omuzlarından ayırdı ve onu kalabalığa fırlattı (Harris, 1994: 155). Clastres'in Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu adlı kitabında da ilkel topluma ait işkence biçimi detaylı bir şekilde ifade edilmiştir. Bir ateş yaktılar ve ona en fazla acıyı çektirmek için bu zavallıyı yavaş yavaş yakmaya başladılar. Bazen sırtına su döküp onu rahat bırakıyorlardı. Sonra tırnaklarını söküyorlar, parmaklarının ve ellerinin ucuna ateş koyuyorlardı. Ardından kafa derisini yüzüyorlar, ve üstüne çok sıcak zamb damlatıyorlardı. Sonra bileklerinin hizasından kollarını deliyorlar ve sopalarla sinirlerini çekiyorlar ve zorla koparıyorlardı. Koparmadıkları zaman ise kesiyorlardı (Clastres, 1992: 233-234). Aşırı şiddete yönelik benzer detaylar Bataille'nin Lanetli Pay adlı çalışmasında da vurgulanmaktadır. Aztekler'de gerçekleşen kurban ayinlerinde yaşananlar da günümüz sinemasındaki aşırı şiddet tasvirleriyle örtüşmektedir. Kurban zirveye vardığında, onu öldürmeye hazır olan rahipler üstüne atılıyor, onu celladın taş kütüğüne yatırıyorlar ve ellerini, kollarını, başını sıkı sıkıya tutuyorlar, sırt üstü yatar vaziyetteyken de, obsidiyen bıçağı elinde

tutan rahip bir darbede göğsüne saplıyordu ve bıçağı çektikten sonra, bıçağın açtığı delikten elini sokuyor ve kalbini çıkartıp hemen güneşe sunuyordu (Bataille, 2010: 71). Kültürel tarih bilimci Profesör Leonard Sweet Amerikan sinemasında aşırı şiddet içeren filmleri Aztek kültüründeki kurban ritüellerine benzetmektedir. Sweet'e göre aşırı şiddetin postmodern biçimi dağınık, rastlantısal ve korkutucudur. Tıpkı Aztek kültürü gibi bizim filmlerimiz bizi şiddetin güzelliğini ve asaletini göstermeye ve periyodik kan banyosu ihtiyacına hazırlamaktadır. Bu filmler bir zamanların erken kültürleri için temin edilen fiziksel şiddet içeren ritüelleri vermektedir (Sweet, 1999: 331-332).

Aşırılık daha öncesinde Orta çağ zihniyetinde vurgulandığı gibi Orta çağın da karakteristik özelliklerindendir. Sinemada aşırı şiddetin gösterilme biçimleri Ortaçağda gerçekleşen idam ritüellerini de akla getirmektedir. Ortaçağ Huizinga, Bloch, Spierenburg, Carroll, Blok, Ruff, Muchembled, Haidu, Elias gibi tarihçiler ve sosyologlar tarafından bir şiddet çağı olarak görülmektedir. Scott, Febvre, Muchembled, Huizinga, Ruff'un Ortaçağ Feodal toplumunda ve erken modern dönem Avrupa'sında Bedenin imhasına yönelik abartılı, gösterişçi, aşırı şiddet örnekleri de 1990' lardan sonra Dünya sinemasında etkisini daha da arttıran aşırı şiddet görüntüleri ile benzerlikler göstermektedir. Huizinga'nın orta çağa yönelik tesbiti çağdaş ultra şiddetin görüldüğü Frank Miller, Robert Rodriguez ve Qentin Tarantino'nun yönetmenliğini yaptığı 2005 yılı yapımı Sin City, Qentin Tarantino'nun yönettiği Kill Bill 1, Chad Stahelski'nin yönettiği 2017 yılı yapımı olan John Wick 2 vb. özellikle de korku türü filmlerinde var olan şiddet atmosferini yansıtıyor gibidir. Huizinga'ya göre orta çağda hayat o kadar şiddet ve çelişki doludur ki, kan ile gül kokusu birbirine karışmıştır. Ortaçağda tanrısal bir kurumu temsil eden kral adına Suçluların bedenlerinin parçalanışının halk tarafından zevkle izlenmesi Huizinga tarafından panayır eğlencesindeki sevince benzetilmiştir. Halk daha fazla zevk alsın diye işkenceler yetkililerce uzatılmaktadır. Parçalanan bedenler halka açık bir şekilde farklı alanlarda sergilenmektedir (Huizinga, 1997: 37-41). Scoot orta Çağın yanı sıra Erken modern dönemde bile özellikle Fransa ve Almanya'da katillerin halka açık, gösterişçi ve abartılı bir şekilde kızgın kerpetenle etlerinin kopartıldığı, işkence çarkında parçalandığı, diri diri yakıldığı, boğmadan asılıp dörde parçalandığını ifade etmektedir. Uzuvarın ve

gövdenin güç kullanılarak, sözcüğün tam anlamıyla çekilip koparıldığı veya cellat tarafından kesilip parçalara ayrıldığı bu eski infaz yöntemi, Avrupa uygarlığında uzun zaman yaşamıştır. Dörde bölmek, gövde parçalara ayrılmadan önce karnın yarılıp bağırsakların dışarı çıkarılması uygulamasında olduğu gibi, bağırsakların deşilmesinin bir üst aşaması şeklinde ortaya çıkmış ve uzun zaman devam etmiştir. Vatan hainleri için verilen bir ceza olan bu infaz yöntemine benzer bir uygulama da, dörde bölmeden önce, bağırsaklarla birlikte veya tek başına kalbin çıkartılmasıdır (Scoot, 2001: 80-220)

Lucien Febvre bu işkence ritüellerini ölümünden yıllar sonra çekilen bedeni esme ve parçalara ayırma işleminin yapıldığı Texas Testere Katliamı serisi ve Testere serisi filmlere gönderme yaparmış gibi vahşi kasaplıklar olarak adlandırmaktadır (Muchembled, 1998: 167). Bu idam ritüellerinde cesetleri parçalamak aynı zamanda onların onuruyla oynamak, küçük düşürmek anlamına gelmektedir (Ruff, 2011: 103).

Armağan kültürü-potlaç bağlamında Gerek İlkel topluma gerekse Ortaçağ ve Erken Modern dönem Avrupa'sının feodal toplumuna yönelik verilen beden aşırı, gösterişçi, abartılı imhasına dayalı şiddet örnekleri günümüz sinemasında şiddet ile bağlantılı egemen estetik biçim olan çağdaş aşırı şiddet ile doğrudan bağlantılı görülmektedir. Profesör Richard Coyne, David Fincher'in yönetmenliğini yaptığı 1999 yılı yapımı Dövüş Klübü adlı filmin kanlı, derisi soyulmuş yumruklu savaş yoluyla kendini imha etmeyi göstermesi açısından potlaç'ın aşırılığını anımsattığını ileri sürmektedir (Coyne, 2005: 132). Amerikalı yazar, kuramcı Susan Sontag 1965 yılında yayımladığı Felaketin Hayal Gücü-Felaketi Hayal Etmek adlı çalışmasında bilim kurgu filmlerinin imha estetiği ile ilgili olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bilim kurgu filmleri temelde felaket ve imhanın olağanüstü temsilleri hakkındadır. Estetik ve duygusal olarak yıkımın ayrıntılı görünüşü izleyiciye ölüm yoluyla, şehirlerin ölümü yoluyla, insanlığın kendisinin imhası yoluyla fantezi yaşamasına katılmasını sağlamaktadır (Jung, 2010: 96). Film eleştirmeni J. Hoberman ise Sontag'tan yıllar sonra aynı başlık ile yayınladığı çalışmasında armağan kültürü ile felaket filmlerini ilişkilendirmektedir. Hoberman'a göre 1960 lar da imha estetiği Penn ve Peckinpah ile küreselleşmiştir. Hoberman Felaket filmlerinde yolcu gemilerinin, uçakların, gökdelenlerin, şehirlerin muhteşem, gösterişli, görkemli efektler ile aşırı, abartılı,

gösterişçi imhasının Hollywood'un yabancılaşmış izleyicisini baştan çıkaran Potlaç'ın geri dönüşü olduğunu ifade etmektedir (Elsaesser, 2004: 196-198).

Amerikalı Profesör Leonard Sweet'te Hoberman ile aynı görüştedir. Sweet Felaket filmlerini Potlaç'ın Postmodern biçimi olarak görmektedir. Sweet, David Cronenberg'in 1997 yılı yapımı Crash-Çarpışma adlı filmini potlaç'ın postmodern biçimi olarak ele almaktadır (Sweet, 1999: 331).

Profesör Becky McLaughlin ise Lars Von Trier'in 1996 yılı yapımı Dalgaları Aşmak adlı filminden yola çıkarak filmde kırılan kemikleri-kesilen kadın bedenini ile Kwakiutl potlaç törenleri arasında benzerlik kurar. McLaughlin filmdeki kadın karakter Bess'i bir armağan olarak ele alır. Bess'in kırılan kemikleri ve kesilen bedeninin kocası tarafından denize atılması ile Franz Boas'ın Kwakiutl potlacında gözlemlediği kırılan bakır parçalarının denize atılması arasında var olan ilginç pararelliğe dikkat çeker. Lewis Hyde Tsimshian kabilesinin bir ölüm potlacında armağan verdikleri ve denize attıkları bakır parçalarını ölünün kemikleri olarak adlandırdıklarını belirtmektedir (Morefield, 2011: 164).

Armağan kültürünün ve kapitalizm öncesi - ilkel zihniyetin izlerini taşıyan Ultra şiddet 1960' ların sonunda ortaya çıkmıştır. Amerikan Sinemasında Arthur Penn ve Sam Peckinpah gibi yönetmenlerin öncülüğünde ortaya çıkan ve ultra şiddetin estetik biçimi olan grafik şiddet ve grafik şiddetin gelişen teknoloji ve bilgisayar efektleri ile desteklenmiş biçimi olan çağdaş aşırı şiddet-yeni şiddet günümüz Amerikan Sinemasında ve Dünya Sinemasındaki pek çok örnekte şiddet tasvirinde uygulanan estetik biçimdir. Ultra Şiddet te şiddet eylemleri onun estetik içeriği olan insan imhasının sesi ve görüntüsü için değerli görülmektedir (Kupfer, 1983: 52). Ultra şiddetin estetik biçimlerinden birisi olan ve Penn ve Peckinpah tarafından Dünya Sinemasında bir norm haline getirilen grafik şiddet aşağıda Peckinpah'ın yönettiği 1969 yılı yapımı Vahşi Belde filminden bir kare ile gösterildiği gibi kurşunların beden üzerindeki abartılı ve gösterişçi imha kapasitesini estetize etmeyi amaçlamaktadır.



Fotoğraf 1- Sam Peckinpah, Vahşi Belde filminden bir kare (Prince, 2000: 11)

Grafik şiddet filmde canlı, inandırıcı, göz alıcı, etkileyici gaddar, acımasız ve gerçekçi şiddet eylemlerin tasviridir. Grafik şiddetteki grafik; açıklığın, belirginliğin eş anlamlısıdır. Grafik şiddetteki grafik şiddet tasvirinin arsız ve açık, net, belirgin doğasına referans olur (https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_violence). Sinema Profesörü Stephen Prince'ye göre Penn ve Peckinpah üzerinden biçimlenen grafik şiddet çağdaş sinemanın kaçınılmaz ve yaygın bir örneğidir. Penn ve Peckinpah'ın Maytap, çoklu kamera ile filme alma, ağır çekimin farklılık gösteren oranlarda kullanılmasıyla montaj kurgu unsurlarının kombinasyonu aşırı şiddetin iki baskın estetik biçiminden birisine dönüşmüştür. Çağdaş ultra şiddet ikinci baskın estetik biçimi sergilemektedir. Bu biçim Penn ve Peckinpah'ın stillerine ek olarak bedenin kesilmesinin, parçalanmasının grafik görüntülerini içermektedir. Görüntülerin bu tipi Penn ve Peckinpah stilistiğinin bir parçası değildir. Çünkü fişek-maytap kullanmanın ötesinde Penn ve Peckinpah'ın sitili montajın kinetik etkilerini vurgular, şiddeti bale dansı, ölümün dansı hale getirir. Fakat Çağdaş ultra şiddet kesme, parçalama, göz çıkarma, kazığa oturtma, kesip çıkarma, oyma, koparmanın grafik görüntülerini içermektedir. Günümüzde ultra şiddet içeren filmler 1967 den beri izleyiciler için yoğun ve güçlü deneyimler sağlayan bu iki estetik formatı montajı, ağır çekimi ve bedenin grafik kesilmeleri, parçalamalarını kullanmaktadır. Kesik kafalar, fişkıran atardamarlar, kanlar bugünün sinemasında bolca yer almaktadır (Prince, 2000: 1-17).

Sinema Doçenti James Kendrick'e göre grafik şiddetin örneklerine 1960 lardan önce de rastlamak mümkün görülmektedir. Sessiz sinema dönemindeki Cecil Hepworth'un yönettiği 1900 yılı yapımı bir arabanın patlaması adlı sessiz filmde patlama ve parçalanan bedenler, George Albert Smith'in yönettiği 1903 yılı yapımı Mary Jane's Mishap adlı sessiz filmde patlama ve parçalanan beden görüntüsü bulunmaktadır. Yine Griffith'in 1916 yılı yapımı Hoşgörüsüzlük adlı filmin Babil Savaş Sekansında grafik şiddet izlerine rastlanılmaktadır. Sesli sinemaya geçişten sonra Lewis Milestone'nin yönetmenliğini yaptığı 1930 yılı yapımı Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok adlı filmde bir askerin el bombası sonrası telde kopmuş ellerinin gösterilmesi, Yine aynı yılda yapılan ve Howard Hughes'in yönettiği Cehennem Melekleri adlı filmde patlayan Zeplin ve hangar görüntüsü Kendrick tarafından grafik şiddet örnekleri olarak gösterilmektedir. Kendrick 1960 ların sonlarıyla birlikte şiddetin miktarından ziyade şiddetin yoğunluğunun arttığını ve Penn ve Peckinpah ile biçimsel yönden geliştiğini belirtir. Bundan böyle İlk kez ana akım film izleyicileri bir beden mermi ile vurulduğunda darbenin gerçek anını görebildiler. Karakterlerin boğazlarının kesilmesinin, bağırsaklarının çıkarılmasının, kafalarının kesilmesinin grafik tasvirlerini izlediler. Artık Penn ve Peckinpah ile birlikte bir aktörün vurulduğunu göstermek için düşmesi yeterli değildir. Biz kurşunlar tarafından lime lime edilmiş, parçalara ayrılmış, ihlal edilmiş bedeni kanlı kurşunların gerçek patlaması eşliğinde görürüz (Kendrick, 2009: 6-32).

Arthur Penn filmlerde silahlı çatışmaların hızlıca bir norm haline dönüşen sinematik teknikleri kullanan ilk Amerikalı yönetmendir. Penn, Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın özellikle 1954 yılı yapımı Yedi Samuray filminde kullandığı tekniklerden ilham almıştır. Penn film çekerken çoklu kamera kullandı. Eşzamanlı çalışan birden fazla kamera çalıştırdı. Ağır çekim ve ard arda gelen birçok kısa çekimden oluşan montaj kurgu kullandı. Bu teknikler silahlı şiddeti öncesinden çok daha fazla yoğun hale getirdi. Penn bu tekniklere fişekleri, maytapları ekledi. Bu efektler ekran şiddetine bakışı değiştirdi. Fişekler-maytaplar sahte kanla dolu kondomlara konuldu, bunlar aktörün elbisesinin içine gizlendi, mermi-kurşun vuruşlarını taklit edecek şekilde patlatmak için kablo ile bağlandı ve kan spreylere patlatıldı. Fişekler-maytaplar

yönetmenlere insan bedeninde kurşunların etkisini grafiksel bir şekilde görselleştirilmesine olanak sağladı. Penn, Clayde'nin ölümcül can çekişini uzatmak için farklı hızlardaki ağır çekimleri yan yana koyarak çekimlerin hızla birbirini izlemesi anlamında montaj kurgu yaptı (Prince, 2000; 10-11). Penn Amerikan sinemasında halen geçerli olan film kültürü içerisine aşırı ve grafik şiddeti getiren yönetmendir. Grafik şiddet bugün modern Amerikan sinemasının en büyük özelliklerinden birisidir. (http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reel_new/films/list/0_63_9)

Penn'den etkilenen Peckinpah ultra şiddeti 1968 lerde popülerleştiren temel yönetmendir. Onun filmlerinde özellikle 1969 yılında yönettiği Vahşi Belde filminde kullandığı kanlı fişekler-maytaplar, ağır çekim, ayrıntılandırılmış şiddet montajı modern sinemanın yeni grafik şiddeti ile eş anlamlılığa dönüştü. Peckinpah günümüzde film çeken yönetmenlerin halen kullandığı grafik silahlı çatışmaların kurgusu ve çekimleri için stilistik şablonları belirledi (Prince, 2003: 219). Peckinpah Vahşi Belde adlı filmde tek bir aksiyon sahnesi için kullandığı bir düzine kamerayla ve uzun metrajlı bir filmin ortalama kesim sayısını 600'den 3500'ün üstüne çıkaran hızlı bir düzenleme sistemiyle silahlı çatışma sahnelerinin çekiliş ve düzenleniş şeklini yeniden yazmıştı (Trendt, 2008: 74).

Diğer bir estetik biçim olan Çağdaş Ultra şiddet-bedenin parçalanmasının grafik görüntüleri aynı zamanda Film Teorisye Profesör Ruby Rich tarafından yeni şiddet olarak ta adlandırılmaktadır. 1990' lı yılların başlarında yeni şiddet Oliver Stone, Abel Ferrera ve Quentin Tarantino'nun filmleri için bir tanımlama olarak rağbet gördü. Yeni şiddet terimi bir dizi filmi karakterize etmek için kültürel yorumcular ve popüler eleştirmenlerden devranıldı. 1990' lar ile birlikte teknolojik gelişmeler stilistik ve anlatı değişikliklerine daha çok olanak sağlamaya başlamıştır. 1990' larda şiddet görüntüsü giderek artan bir şekilde gürültülü ve patlayıcıdır. Daha çok stilize edilmiştir, daha çok parodiktir, daha çok erkek zihniyetine göre tasarlanmıştır. Şiddet giderek artan bir şekilde özel efektlere-patlayıcı tekniklerine bağımlı hale gelmiştir. (Slocum, 2001: 1-76).

1990'ların ekonomik olarak başarılı gişe filmlerinde şiddet yoğun olarak görülmektedir. Yeni şiddet ideolojik olarak karmaşık, estetik olarak ise acımasız ve vahşidir (Kendrick, 2009: 209). Paul Gormley'de Amerikan Sinemasında Yeni Şiddetin vahşiliğine dikkat çekmektedir. 1990 lar ile birlikte Hollywood sinemasında yeni vahşi filmler olarak adlandırılabilir bir aşama görülmektedir. Joel Schumacher'ın yönetmenliğini yaptığı 1992 yılı yapımı *Falling Down*-Sonun Başlangıcı, Quentin Tarantino'nun yönetmenliğini yaptığı 1992 yılı yapımı *Rezervuar Köpekleri* ve 1994 yılı yapımı *Pulp Fiction*-Ucuz Roman, Tony Scott'un yönettiği 1993 yılı yapımı *True Romance*-Çılgın Romantik, Allen Hughes'ın yönettiği 1993 yılı yapımı olan *Menace II Society*, Oliver Stone'nin yönettiği 1994 yılı yapımı *Katil doğanlar*, Yönetmenliğini Kathryn Bigelow'un yaptığı 1995 yılı yapımı *Strange Days*-Tuhaf Günler, Yönetmenliğini David Fincher'in yaptığı 1995 yılı yapımı *Se7en* gibi filmlerin hepsi yeni vahşi-gaddar film örnekleridir. Bu filmler Hollwwood filmlerinde bir estetik değişimi yeni bir estetiği göstermektedir. Bu filmler Hollywood ticari sinemasında sinematik deneyimlerin duygusal niteliğini ve doğrudanlığını yeniden canlandırma girişimlerini paylaşmaktadır. Yeni vahşi filmler postmodern kültür bağlamı içinde kullanılmıştır (Gormley, 2005: 8-259).

Bu şiddet biçimi gerçeklikle arasına özel efektler ve düşsel anlatılar sayesinde bir mesafe koyar. Sınırlı anlatı dünyaları, katı nedensellik, Erkekler arasında ritüelleştirilen eylemler, Post prodüksiyonda abartılmış, aşırılaştırılmış müzik, şiddet ve imhanın sansasyonel tasviri popüler sinemanın karakteristik özelliği haline gelir (Gallagher, 2006: 47-65). Peckinpah'tan Spielberg'e kadar şiddet ham, yani gerçek, değildir. Kamera için sahnededir ve çeşitli efekt ve teknolojilerle süzgeçten geçirilmiştir. Şiddetin bu şekilde estetikleştirilmesi onu daha katlanılabilir ve eğlenceli kılmaktadır. Sinematik teknoloji piroteknikleri-patlayıcı teknikleri ve özel efektler aracılığıyla bu şiddet tasvirleri aşırılığın abartılı görüntüleri haline gelmektedir (Trendt, 2008: 78).

Eleştirmenler 1990'ların Yeni Şiddetinin anlam sorunu olduğunu iddia etmektedir. Bu yeni şiddet gösterişli şiddet tasvirlerini perdeye yansıtmaktadır. Carter ve Weaver'e göre Düzen ve nedensellik kavramının ölümcül derecede sarsıldığı,

kategorilerin çöktüğü, irrasyonelliğin egemen olduğu, şiddetin günlük yaşamı kuşattığı, istikrarsız, değişken bir evrende film şiddeti izleyicilerin haz ihtiyacını karşılamada daha merkezi bir hale geldi. 1990' larda film şiddeti şok edici sinematik görüntülerin verdiği hazzın ötesinde anlamdan yoksun görülmektedir (Carter, Weaver, 2003: 64-66). Benzer şekilde Trendt'te yeni şiddetin anlam sorunu yaşadığını ve anlatı yapısındaki dengeyi bozduğunu ileri sürmektedir. Birden çok eleştirmen, şiddetin, birçok aksiyon filminde uzun araba kovalamacaları, nükleer bomba patlamaları, depremler ve foton ışını dalgaları gibi görülmeye değer anların karakter, konu ya da olaylar dizisinden daha önemli hale gelecek kadar etkili bir güç haline geldiği yorumunu yapmaktadır. Aslında çağdaş aksiyon filmleri üzerinde çalışma yapmanın eğlenceli yanı olağanüstü pirotekniklerin-patlayıcı tekniklerinin oluşunun hiçbir anlam ifade etmemesidir. Bu, Tetikçi (Crank, 2006), Miami Vice (2006) ve Hızlı ve Öfkeli 3: Tokyo Yarışı (2006) gibi aksiyon filmleri için geçerlidir. Sinema şiddetinde anlamsızlık o kadar aşırı hale gelmiştir ki aksiyon filmlerinde alaya benzeyen ya da alay eden yeni bir film alt türünün -"yeni şiddet" filmleri olarak tanımlanmasına- çıkmasına neden olmuştur. Oliver Stone'un Katil Doğanlar (Natural Born Killers, 1994), Quentin Tarantino'nun Kili Bili 1 (2003) ile Kili Bili 2 (2004) ve Grind House (2006) filmleri bu tür hakkında eleştirel yorumlar yapmak için aşırı derecede şiddet kullanırlar. Japonya'da, Hindistan'da ve diğer Asya uluslarında gittikçe büyüyen film endüstrileri de yeni şiddet filmleri üretmektedir. Bu süreç eski şiddet biçimlerinin postmodern olarak kopyalanması, ironi ve alayı merkeze almasıdır (Trendt, 2008: 79) 1990'ların film şiddetinin Yeni şiddet olarak adlandırılması bazı akademisyenler tarafından uygun görülmemiştir. Giroux ve Prince' ye göre bu şiddet yeni bir şiddet değildir. Yeni şiddetin 1960' ların toplumla bağlantılı ve bir anlam taşıyan film şiddetine karşıt bir konumda değerlendirilmesi bu akademisyenlerce doğru bulunmamaktadır. Aksine bu şiddet başlangıcından bu yana film şiddetindeki eğilimlerin yeniden düzenlenmesi olarak görülmelidir (Kendrick, 2009: 211). Nitekim Prince bu şiddeti çağdaş ultra şiddet olarak adlandırmaktadır.

2000' li yıllarda Filmlerdeki şiddet tasvirleri bilgisayar kullanılarak yapılan özel efektlerle sürekli olarak zenginleştirilmektedir. Bu, yalnızca daha muhteşem pirotekniklere-patlayıcı tekniklerine yol açmamakta, aynı zamanda Gerçeklik ve fantezi

arasındaki çizgiyi de hiç olmadığı kadar bulanıklaştırmaktadır. Kan miktarı, Abel Ferrara, Oliver Stone ve Quentin Tarantino gibi 1990' ların yeni şiddet yönetmenleri tarafından filmlerde kullanılan kan oranından fazla olmamış olabilir ama şiddetin biçimsel canlandırılma ve hayal edilme şekilleri teknolojiye ilerlemeyle paralellikler taşımaktadır. Sith'in İntikamı (2005) ve X-Men: Son Direniş (2006) gibi filmlerde yeni patlayıcılar, fazörler ve yaratıklar gösterilirken Testere III (2006), Yaratıklar (Slither, 2006) ve Hayalet Sürücü (2007) gibi korku filmleri vampirlerin ve diğer katillerin her an vücut bulabileceklerini göstermektedir. Truva (2004), Kahraman Pilotlar (Flyboys, 2006) ve Pathfinder (2006), Yüzüklerin Efendisi (2001) üçlemesi benzeri fantastik filmlerde olduğu gibi ekrana binlerce savaşçı getirmek için dijital teknolojiyi devreye sokulmaktadır. Katil Ichi (2002), Garez 2 (2006) ve Tsotsi (2006) gibi popüler yabancı filmler toplu katliamı ve intiharı -çoğunlukla genç kurbanlar üzerinden- canlı bir biçimde betimlerken bilgisayar efektleri Kahraman (2004), Parlayan Hançerler (2005) ve Korkusuz (2006) gibi dövüş sanatı filmlerinin fiziksel dövüşü doğaüstü boyutlara taşımaya, şiirleştirilmesine fırsat tanımaktadır (Trendt, 2008: 12-13). Amerikan Sinemasında şiddeti inceleyen Philip Green'e göre Grafik şiddet vahşi ve örtüsüz bir şiddettir. Örtüsüz Grafik şiddet aynı zamanda bir şiddet pornografisidir. (Panitch, Leys, 2010: 65-68). Baudrillard perspektifinden bakıldığında ise 2000' li yılların örtüsüz grafik şiddeti de koparılan, parçalanmış, kesilen uzuvlara, bedenin imhasına yönelik ayrıntının ön plana çıkarılması bağlamında pornografiktir. Grafik şiddet aynı zamanda da müstehcen bir biçim olarak değerlendirilebilir. Baudrillard'a göre gerçekten daha gerçek görünen şeye müstehcen denilmektedir. Tıpkı bir film ekranının tamamını kaplayan örtüsüz-grafik şiddet ile ilgili görüntüler gibi. Bunlar çok abartılı boyutlara sahip olup şiddeti anlamsız bir biçime indirgeyen, şiddeti tekrar tekrar göstermekten başka bir şey yapmayan görüntüleridir. Grafik şiddet seyirciyi ayartmaktadır. Modellenen sahte dijital şiddet görüntüleri gerçeğin tüm gücüne sahip olabilmektedir. Ayartmanın insanı büyüleyen boyutlara ulaşmasına. neden olan da yine aynı süreçtir. Müstehcen olan bir şey varsa o da ekranı kaplayan, ancak hiçbir şey ifade etmeyen grafik şiddet görüntüleri, kesilen, koparılan uzuvlardır. Bir anlama sahip olamayan, uç noktaya ulaşmış bir zevk alma anının kurgu marifetiyle gösterilmesine ayartma denir. Çünkü görünenden daha da görünür olmaya çalışana müstehcen diyoruz.

Müstehcenlikte çok abartılı boyutlara ulaşan bir görselliğe sahip şeylerin ortalığı kaplamasından söz edilebilir. Bütün sahneleri yerle bir eden şeyi müstehcen olarak adlandırıyoruz. Müstehcenlik, adı üzerinde, kötü nam sahibi bir şeydir. Çünkü müstehcenlik çağdaş ultra şiddet gibi şeyleri hipergörünürlük boyutuna taşımaktadır. (Baudrillard, 2011: 70-71)

1990' lardan günümüze Türk Sinemasında şiddetin estetize edilmesi genellikle Prince'nin vurguladığı grafik şiddet ve özellikle işlemsel-görsel efektler ve patlayıcı teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte çağdaş ultra şiddet üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Türk Sinemasında Aksiyon, korku, komedi, polisiye, savaş vb. İçerikli bir çok filmde bu estetik biçimlerle karşılaşmaktadır. Her iki estetik biçimi içerisinde barındıran, beden ve nesnelerin abartılı ve gösterişçi bir biçimde imhasını içeren en iyi örnekler arasında Semir Arslanyürek'in yönettiği 2006 yılı yapımı Eve Giden Yol, Tolga Örnek'in yönettiği 2011 yılı yapımı Labirent, Serdar Akar'ın yönettiği 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak, Faruk Aksoy'un yönettiği 2012 yılı yapımı Fetih 1453, Uğur Yücel'in yönettiği 2010 yılı yapımı Ejder Kapanı, Levent Semerci'nin yönettiği 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun, Kemal Uzun'un yönettiği 2013 yılı yapımı Çanakkale Yolun Sonu, Mustafa Şevki Doğan'ın yönettiği Son Osmanlı Yandım Ali, Yeşim Sezgin'in yönettiği 2012 yılı yapımı Çanakkale 1915, Zülfü Livaneli'nin yönettiği 2010 yılı yapımı Veda, Özhan Eren'in yönettiği 2015 yılı yapımı Son Mektup adlı filmler yer almaktadır.

Türk Sinemasında bu estetikleştirme çabasını dört açıdan değerlendirilebilmek mümkün görülmektedir.

1-Penn ve Peckinpah düzeyinde olmasa bile tabancanın kullanıldığı şiddet tasvirlerinde sıklıkla insan bedeninin abartılı ve gösterişçi imhasını vurgulamak için Penn ve Peckinpah'ın kurşun vuruşu etkisini yaratan maytap-fişek kullanımı. Bu biçim genellikle silahlı çatışma ve eylem içeren tüm filmlerde kullanılmaktadır. Gerek popüler gerekse sanatsal kanadı temsil eden yönetmenlerin filmlerinde kurşun etkisini abartan maytap kullanımı sıklıkla görülmektedir. Bu tür kullanıma Yavuz Turgul'un Eşkîya ve Av Mevsimi, Derviş Zaim'in Filler ve Çimen, Ömer Vargı'nın Kabadayı, Levent

Semerci'nin Nefes Vatan Sağolsun, Tolga Örnek'in Labirent, Serdar Akar'ın Kurtlar Vadisi Irak, Uğur Yücel'in Ejder Kapanı, Mustafa Şevki Doğan'ın Son Osmanlı Yandım Ali, Osman Sınav'ın 2001 yılı yapımı Deliyürek Bumerang Cehennemi, Kemal Uzun'un Çanakkale Yolun Sonu, Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman, Alper Çağlar'ın yönettiği Dağ ve Dağ 2, Çağatay Tosun'un yönettiği Vali, Onur Ünlü'nün Polis, Zülfü Livaneli'nin Veda, Hasan Karacadağ'ın yönettiği Magi filmi vb. örnek olarak verilebilir.

2- Ölüm- imha- zarar verme anını uzatan, görüntüye mistik bir hava katan ve aynı zamanda ayrıntıları belirginleştiren ağır çekim kullanımı. Bu tür kullanımlara Özhan Eren'in Son mektup, Semir Arslanyürek'in Eve giden Yol, Kemal Uzun'un Çanakkale Yolun Sonu, Tolga Örnek'in Labirent, Mustafa Şevki Doğan'ın Son Osmanlı Yandım Ali, Osman Sınav'ın Deliyürek Bumerang Cehennemi, Fatih Aksoy'un Fetih 1453, Osman Sınav'ın Pars Kiraz Operasyonu, Mustafa Altıoklar'ın Ağır Roman, Umur Turagay'ın Karışık Pizza, Serdar Akar'ın Kurtlar Vadisi Irak, Zülfü Livaneli'nin Veda, Alper Çağlar'ın Dağ ve Dağ 2, Yavuz Turgul'un Eşkîya, Uğur Yücel'in Ejder Kapanı, Onur Ünlü'nün Sen Aydınlatırsın Geceyi ve Polis filmleri örnek olarak verilebilir.

3- Abartılı ve gösterişçi imhayı temsil eden patlamalar, patlamalar ile savrulan insanlar, parçalanmış bedenlerin kullanımı. Bu tür kullanıma Yeşim Sezgin'in Çanakkale 1915, Kemal Uzun'un Çanakkale Yolun Sonu, Tolga Örnek'in Labirent, Serdar Akar'ın Kurtlar Vadisi Irak, Özhan Eren'in Son Mektup, Ömer Vargı'nın Kabadayı, Semir Arslanyürek'in Eve Giden Yol, Osman Sınav'ın Deliyürek Bumerang Cehennemi, Aydın Bulut'un Başka Sementin Çocukları, Levent Semerci'nin Nefes Vatan Sağolsun, Derviş Zaim'in Filler ve Çimen, Zülfü Livaneli'nin Veda filmi örnek olarak verilebilir.

4- Çağdaş ultra şiddeti temsil eden ve ağırlıklı olarak korku içerikli filmlerde görülen bedenün gösterişçi ve abartılı imhasını yansıtan kesme, parçalama, koparma, deşme, dağıtma vb. kullanımı. Bu tür kullanım özellikle 2000 li yıllardan sonra artan korku içerikli filmlerde görülmektedir. Bu tür uygulamalara Emre Kayan'ın yönettiği 2013 yılı yapımı İblisin Oğlu 13. Vahşet adlı filminde parçalanmış yüz, koparılan deri parçaları, Orhan Oğuz'un 2004 yılı yapımı Büyü adlı filminde kesilen kafa, parçalanmış

beden, Özgür Bakar'ın 2015 yılı yapımı Deccal adlı filminde kesilen boğaz, karından çıkan el, Hasan Karacadağ'ın 2005 yılı yapımı Dabbe adlı filminde boyunu delen bıçak, Dabbe 6 adlı 2015 yılı yapımı filminde karındeşme, kulak koparma, bağırsak çıkarıp yeme, 2015 yılı yapımı Magi adlı filminde boğaz kesme, karın yarma, 2014 yılı yapımı Dabbe 5: Zehr-i Cin adlı filminde kazma ile kafa parçalama,deşilen beden, Doğa Can Anafarta'nın 2016 yılı yapımı Alameti Kıyamet adlı filminde göz çıkartma, Vedat Dikmetaş ve Oya Köksal'ın yatığı 2016 yılı yapımı El-Ebyaz: Şeytanın Çocukları adlı filminde bıçakladeşme, göz oyma, Togan Gökbakar'ın 2006 yılı yapımı Gen adlı filminde boğaz kesme, yüz parçalama, Murat Toktamışoğlu'nun 2015 yılı yapımı Cin Kuyusu adlı filminde parçalanan organlar, bebekler, Tolga Tan Demirci'nin 2007 yılı yapımı Gomeda adlı filminde kesilen bilek, çivilenmiş ayak, kesilen yüz vb. içeren filmler örnek olarak gösterilebilir. Korku içerikli filmlerin yanı sıra farklı içerikli filmlerde de bu tür uygulamalara rastlanılmaktadır. Nustafa Altıoklar'ın 1997 yılı yapımı Ağır Roman filminde kesilen bilek, 2006 yılı yapımı Beyza'nın Kadınları adlı filminde kesilen bacak, Onur Ünlü'nün 2013 yılı yapımı Sen Aydınlatırsın Geceyi adlı filminde kesilen kol, Kemal Uzun'un 2013 yılı yapımı Çanakkale Yolun Sonu filminde kesilen boğaz, Serdar Akar'ın 2006 yılı yapımı Kurtlar Vadisi Irak adlı filminde kesilen boğaz ve çıkarılan böbrek, Uğur Yücel'in 2010 yılı yapımı Ejder Kapanı adlı filminde kesilen penis, göndere çekilmiş ve yarılmış-deşilmiş adam, Ersoy Güler'in 2014 yılı yapımı Sağ Salim 2 adlı filminde orakla kesilen bilek, trafik levhasının deştiği beden, Zeki Demirkubuz'un 1997 yılı yapımı Masumiyet adlı filminde silahla intihar sonucu parçalanan-dağılan, kanlar içindeki kafa, 2006 yılı yapımı Kader adlı filminde kesilen kanlar içindeki bilek, Serdar Akar'ın 2007 yılı yapımı Barda adlı filminde jiletle kesilen kız, kırılan kemikler, dağıtılan suratlar vb. bu tür uygulamaya örnek olarak verilebilir. Zhit Atam tarafından kurucu yönetmen olarak tanıtılan Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim'in aksine Nuri Bilge Ceylan'ın 2011 yılı yapımı Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filminde bedenin kesilmesi sahnesi var olmasına rağmen abartılı-gösterişçi imha kullanılmamaktadır. Bu filmde kan bir damla seviyesine indirilmekte fakat etkisi arttırılmakta, bedenin kesilmesi işlemi ise sıradanlaştırılmaktadır. Otopsi üzerinden verilen bu sahnede çıkarılan bağırsaklar seyirciye gösterilmekte fakat beden özellikle gösterilmemektedir.

Yukarıda örnek olarak verilen filmler göz önüne alındığında 1990' lardan günümüze Türk Sinemasında şiddetin gösterilme biçiminin Amerikan Sinemasından etkilendiği görülmektedir. Kapitalizm öncesi - ilkel zihniyetin ve armağan kültürünün aşırı, abartılı ve gösterişçi imhasının izlerini taşıyan ve Amerikan Sinemasında şiddetin gösterilme biçiminin merkezinde olan grafik ve çağdaş ultra şiddet tasvirleri 1990' lardan sonra Türk Sinemasında da gelişen bilgisayar destekli teknolojiler, görsel efektler ve patlayıcı teknolojileri aracılığıyla varlığını devam ettirmektedir. 1990' lardan günümüze Türk Sinemasında Özellikle Çanakkale savaşı, Teröristlerle edilen mücadele vb. odaklı filmlerde vatanın, aksiyon-polisiye filmlerinde kahramanın, korku filmlerinde kötücül gücün itibarı abartılı, gösterişçi ve aşırı imhaya dayalı şiddet tasvirleri ile savunulmaktadır.

3.3. Filmlerin Seçim ve İnceleme Yöntemi

Şiddetin zihniyet ve kültürle doğrudan bağlantılı biçimsel ve içeriksel analizini yapmak için 1990'lardan günümüze çevrilmiş olan filmlerden beş tanesi: Yavuz Turgul'un 1996 yılı yapımı Eşkıya, Serdar Akar'ın 2007 yılı yapımı Barda, Atıl İnaç'ın 2009 yılı yapımı Kolpaçino, Levent Semerci'ni 2009 yılı yapımı Nefes Vatan Sağolsun ve Hasan Karacadağ'ın 2015 yılı yapımı Dabbe 6 adlı filmleri incelenmek için seçilmiştir.

Bu filmlerin seçilmelerinin nedeni popüler olmalarının yanısıra aksiyon, gerilim, komedi, savaş, korku gibi farklı türlere ait olmalarıdır. Kolker'e göre Kültür ve zihniyet içinde yaşanan toplumla, ülkeyle, toplumsal ve ekonomik sınıfımızla, eğlencelerimizle, politikamızla ve ekonomimizle temas halindeki üyelerin biçim ve içeriği olarak görülmektedir. Dolayısıyla filmlerin popüler olmaları zihniyet ve kültür bağlamında filmdeki şiddet tasvirlerinin seyircilerle ortak referans noktalarının bulunduğunu göstermektedir. Daha öncesinde vurgulandığı gibi Sinema kültüre ve zihniyete uygun anlatılar üretmektedir. Bu anlatıları inşa eden senarist, yönetmen içerisinde bulunduğu toplumun üyeleri ile ortak referans noktalarını paylaşmaktadır. Bu nedenle kültürü ve zihniyeti vurgulayan ortak referans noktaları anlatılar için hayati bir

önem taşımaktadır. Bu anlatılar karakterlerin eylemleri, düşünceleri, duyguları ve psikolojileri üzerinden ilerlemekte, yapılandırılmaktadır. Karakterler şiddet ile ilgili eylemlerini, düşüncelerini, duygularını ve psikolojilerini zihniyet ve kültür referansları üzerinden değerlendirmekte, inşa etmekte, yapılandırmaktadır. Dağıtım, reklam ve pazarlama stratejilerinde yaşanan eksiklikler bir tarafa konulduğunda Filmdeki karakterler ile izleyicilerin referans noktaları ne kadar güçlü ise film o kadar popüler olmaktadır. Filmlerin farklı türlere ait olmaları ise zihniyet ve kültürün filmlerin geneli üzerindeki etkisinin varlığını göstermektedir. Dolayısıyla zihniyet ve kültürün filmlerin içerik ve biçimi üzerinde belirleyici, biçimlendirici ve anlamlandırıcı olduğunu göstermektedir. Filmler bize senaristlerin, yönetmenlerin yapılandırdıkları karakterlerin hangi kültürün ve zihniyetin izlerini taşıdığını göstermektedir. Şiddet söz konusu olduğunda ister popüler isterse farklı türe ait filmler olsun, Filmlerde Armağan kültürü, onur kültürü ve kapitalizm öncesi – ilkel zihniyetin izlerinin bulunduğu görülmektedir. Şiddet tıpkı gündelik hayattaki gibi 1990’ lar sonrası Türk Sinemasının klasik anlatı yapısı içinde de genellikle armağan ve onur kültürü temelli, itibar, prestij, onur, utanç, aşağılanma, küçük düşme ve rezil olma korkusuna dayalı olarak, rekabet, meydan okumalar ve hakaret değiş tokuşları eşliğinde tasvir edilmektedir. Seçilen tüm filmlerde karakterlerin onur, itibar ve utanç korkuları bulunmakta, şiddet meydan okumalar ve genellikle hakaret değiş tokuşları eşliğinde gerçekleşmektedir.

Seçilen tüm filmler göz önüne alındığında Şiddetin daha öncesinde de vurgulandığı gibi klasik anlatı sinemasının olay örgüsü yapısının ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın odağında bulunduğu görülecektir. Şiddet aynı zamanda film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan, kurulu düzen, fakat özellikle düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında yıkıcı ve yapıcı bir rol oynayan bir olgudur. Kültür ve zihniyetle bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis kavramları içinde şiddet önemli bir dramatik eylemdir. Bununla birlikte Sinemada şiddet, sonrasında inceleyeceğimiz grafik şiddet örneğinde olduğu gibi kültür ve zihniyetle bağlantılı olarak estetize edilebilen bir olgudur. Seçilen filmlerin hepsinde zihniyet ve kültür tarafından gerekçelendirilen ve biçimlendirilen şiddet tasvirleri bulunmaktadır. Bu şiddet tasvirleri grafik ve çağdaş ultra şiddetin izlerini taşımaktadır.

Bu nedenle filmler, sosyal bilimler araştırma yöntemlerinde kullanılan amaca yönelik örneklem yoluyla popüler ve farklı türlere ait filmler arasından seçilmiştir. Bu filmler hangi türlerde olursa olsun armağan kültürünün, onur kültürünün ve kapitalizm öncesi –ilkel zihniyetin izlerini taşımaktadır. Bundan dolayı filmlerde şiddet itibar, prestij, onur, utanç, aşağılanma, küçük düşme ve rezil olma korkusuna dayalı olarak, rekabet, meydan okumalar ve genellikle hakaret değiş tokuşları eşliğinde görülmekte, yine armağan kültürü, onur kültürü ve kapitalizm öncesi - ilkel zihniyetin izlerini taşıyan grafik veya ultra çağdaş şiddet biçiminde gösterilmeye çalışılmaktadır. Adanır’ın ifadesiyle film neredeyse baştan sona belli bir topluma ait zihniyet ve kültürü ifade eden söz, tavır ve davranışlar üstüne inşa edilmiştir (Adanır, 2015: 69). Yapılacak çözümlemede şiddet ile ilgili zihniyet ve kültürü ifade eden söz, tavır ve davranışlar ve bu şiddet davranışların gösterilme biçimi dikkate alınacaktır.

3.3.1. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Eşkîya” Filminin İçerik ve Biçim Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen : Yavuz Turgul

Senaryo : Yavuz Turgul

Oyuncular : Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Şen, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım

Türü ve Yılı : Aksiyon-Dram....1996

Filmin Konusu :

Eşkîya Baran 35 yıldır hapis yattığı cezaevinden çıkarak köyüne gelir. Köy baraj gölünün altında kaldığı için terkedilmiştir. Telaşlı bir şekilde su altındaki köyüne bakarken yanına gelen köyün yaşlı deli-şaman kadını Ceren ana’yı görür. Ceren ana’dan köyün başına gelenleri öğrenir. Baraj gölü yüzünden Köyden herkes göç etmiştir. Ceren ana Eşkîya Baran’a cezaevine girdikten sonra köyde düzenin bozulduğunu, kötülerin galip geldiğini anlatır. Baran Ceren ana’ya Mustafayı sorar. Ceren ana Mustafa’nın şehre gittiğini söyler. Baran köyden ayrılırken Ceren ana ona kendisini mermiden

koruyacak mistik bir armağan - muska- postmodern çelik yelek verir. Baran muskası ile birlikte şehre gelir ve kendisini Jandarmaya ihbar eden Mustafa'yı sıra gecesinde bulur. Mustafa Baran'a kendisini öldürüp öldürmeyeceğini sorar. Baran öldüreceğini söyler ve Mustafa'dan silahını ister. Mustafa silahını verir ve kendisini ihbar etti diye adının ihbarcıya çıktığını, itibarını kaybettiğini, ölmek istediğini söyler. Baran Mustafa'dan kendisini ihbar etmesini altın karşılığında yakın arkadaşı olan Berfo'nun istediğini, bunu Keja'yı kendisinin elinden almak için yaptığını öğrenir. Berfo Baran'ın altınlarını ve beraberinde Keja'yı alıp İstanbul'a gitmiştir. Bunları öğrenen Baran Mustafa'yı öldürmeden oradan ayrılır. Eşkiya Baran İstanbul'a gitmek üzere trene biner. bindiği kompartımana Cumali' de gelir. Baran Cumali'ye bir sigara armağan ederek sohbete başlarlar. Cumali Tren İstanbul'a vardığında narkotik ekibinin kendisini beklediğini farkeder ve elindeki uyuşturucu yüklü çantayı Baran'a vererek çantayı geri getirmesi için bir adres verir. Polis Cumali'yi yakalar ve üzerinde bir şey olmadığını amirlerine bildirir. Polis Cumali'yi serbest bırakır. Uyuşturucuyu teslim edemediği mafya reisi Demircan tamirhanede Cumali'ye şiddet uygular, Cumali'yi muhbirlikle suçlar. Tam bu sırada Baran tamirhaneye gelir. Baran Cumali'nin hayatını kurtarmış, ona hayatını armağan etmiş, Cumali Baran'a borçlanmıştır. Cumali Baran'ın kalacak yeri olmadığını, bir otel aradığını duyunca Baran'a ucuz bir otel bulur ve onu yerleştirir.

Baran bir gün kaldığı otelde televizyon izlerken televizyonda Berfo'yu zengin işadamı Mahmut Şahoğlu olarak görür. Cumali'den kendisini Berfo'ya-Mahmut Şahoğlu'na götürmesini ister. Bu arada Cumali ve arkadaşları Demircan'ın ekibine katılarak uyuşturucu dağıtımına başlarlar. Baran ile Cumali arasında baba oğul ilişkisi başlar. Cumali Baran'ı Berfo'nun köşküne getirir. Berfo köşketn çıkış yaptıktan sonra bir polis ekibi gelip Baran ile Cumali'yi gözaltına alır. Berfo'nun telefonu ile serbest bırakırlar. Berfo Baran'ı karakolun önünden adamları ile aldırıp köşke getirtir. Baran Berfo'ya kendisine neden ihanet ettiğini sorar. Berfo Baran'a yaptıklarının ihanet olmadığını aşkı için en yakın arkadaşını ihbar ettiğini ve altınlarını çalabildiğini, aşkının çok büyük olduğunu, aşkı için cehennemde bile yanmaya hazır olduğunu söyler. Bunu Baran'ın yapıp yapamayacağını sorar. Babasının zoru ile Berfo ile evlenen Keja konuşmayı 35 yıldır reddetmektedir. Berfo Baran'dan Keja ile konuşmasını ister. Keja

Baran'a Eşkiyalar ölünce yıldız olur der. Cumali'nin mahalledeki sevgilisi Emel Cumali'ye abisi Sedat'ın cezaevinde tehlikede olduğunu ve tehlikeden kurtulması için 200 milyon tl gerektiğini söyler. Birlikte cezaevine giderler ve Cumali Sedat'a bu sorunu halledeceğini söyler. Cumali bunun için Demircan'ın 2 paket malını kendi hesabına satar ve parayı Emel'e verir. Sonrasında Cumali Emel'in annesinden Sedat'ın Emel'in sevgilisi olduğunu ve birlikte kaçtıklarını öğrenir, arkadaşlarının yanında onuru kırılır, kendisini aşağılanmış hisseder, bu esnada kendisini aşağılayan arkadaşına kafa atar. Emel'in annesi Cumali'ye Emel ile Sedat'ın kaldığı otelin adresini verir. Eşkiya ve arkadaşlarını alan Cumali otele gelir. Cumali Emel ve Sedat'ı yatakta basar, Sedat'ın ağzına tabanca sokar. Her ikiside tokatlar. Baran Cumali'ye Emel ve Sedat'ı öldürmemesini söyler. Cumali odadan ayrılır ve hemen sonrasında odaya geri dönerek Emel ve Sedat'ı öldürür. Polis artık peşlerindedir. Cumali sığınmak için Baran ile birlikte halasına gider. Halası Cumaliyi kovar. Cumali arkadaşlarından oteldeki parasını ister, arkadaşları Cumali'ye herşeyin yolunda olduğunu, mahalleye gelebileceğini söyleyerek Cumali'i Demircan'ın adamlarına uğradıkları şiddet nedeniyle ele verirler. Demircan Cumali ve arkadaşlarını tamirhanede sorguya çeker ve şiddet uygular. Sonrasında olayı öğrenen Baran tamirhaneye gelerek Cumali'nin borcunu üzerine alır ve Demircan'dan Cumali'ye dokunmaması için teminat ister. Demircan Baran'a parayı getirdiği takdirde Cumali'yi Baran'a vereceğini söyler.. Köşke giderek durumu Keja'ya anlatır. Keja ile Baran Berfo'nun tekstil fabrikasına giderler ve Berfo'dan gerekli parayı içeren çeki alırlar. Baran Berfo'ya banabir hayat borcun vardı borcunu ödedin der. Baran çeki Demircan'a verir ve Cumali'yi alır. Baran yolunu kaybettiği sırada Demircan'ın adamları çekin karşılıksız çıkması sonucu Cumali'yi vurular. Baran Cumali'yi otelin çatısında ölmek üzereyken bulur. Cumali'nin ölümünden Berfo'yu sorumlu bulan Baran köşke giderek Berfo'yu öldürür. Berfo'yu öldüren Baran tamirhaneye gelerek Demircan'ın adamlarını ve sonunda Demircan'ı da öldürür. Demircan ve adamlarını vuran Baran oteline geri döner. Basamakları çıkarken kendisine hakaret ettiği için jilet necdet'i vurur. Ardından çatıya çıkar ve saklanır. Polis Baran'ın yerini tesbit eder ve teslim olmasını ister. Baran'ın teslim olmayı kabul etmemesi ile silahlı çatışma başlar. Silahlı çatışma anında Baran mistik koruyucusunu-muskasını düşürür. Baran muskanın düşmüş olduğunu anlayınca panikler. Bu esnada havai fişekler

patlatılır. kurşunların artık kendisini etkileyebileceğini düşünen ve yolun sonuna geldiğini anlayan eşkıya havai fişekleri ölmüş eşkıyaların yıldız formu olarak düşünür ve ölmek ve bir yıldız olabilmek için bedenini imha eden kurşunlar eşliğinde çatının kenarına gelir. polisler ateşi keser ve şaşkınlıkla Baran'ı izlerler. Baran kendisini patlayan havai fişekler eşliğinde bir yıldız olabilmek için boşluğa bırakır. Boşluğa bırakmadan önce Keja'nın adını anar. Keja'da kendisini boşluğa bırakan Eşkiyaya kayan bir yıldız bakarak güle güle der. Son söz Ceren ananıdır. O da gökyüzündeki yıldızlara bakar ve ah Eşkîya ah der, film biter.

Filmin başında Ceren ana'nın Eşkîya Baran'a kendisini kurşunlardan koruyacak bir muskayı armağan vermesi ile Yönetmen bizleri filmin başında mistik bir evrene sokarak kapitalizm öncesi ilkel zihniyet ve armağan kültürü ile karşılaştırır. Herşeyden önce armağan kültürü aynı zamanda bir büyü düzenidir. Bir armağan olarak verilen Muska bizi bu büyü düzeninin ortasında bırakır. Muska aynı zamanda ilkel zihniyet ile de kurulan bir köprüdür. İlkel toplumda düşünce mistik bir anlayış tarafından koşullandırılmış ve irrasyonel gerçeklik evreni tarafından kuşatılmıştır. İlkel zihniyette büyü vb. Simgesel eylem toplumsal yaşamın merkezindedir. İlkel toplumda bir tarladan verim alabilmek için nasıl büyülü taşlar toprağın altına gömülüyorsa, bir bedenden verim almak onu kurşunlardan korumak için beden üzerine muska konulabilmektedir. Mistik düşünce ile şekillenen ilkel zihniyette toplumsal yaşamın ve eylemin her alanı büyü'nün egemenliğindedir. İlkel toplum büyü ve sihirli yollara başvurmada yaptıkları işlerde başarılı olamayacaklarını düşünmektedir. İlkel zihniyet tarımdan savaşa her iş için bir büyüye ihtiyaç duymaktadır. İlkel toplumdaki mistik deneyim özünde görünmeyen bir dünyaya ait varlıklarla bağlantı kurmak anlamına gelmektedir (Bruhl, 2006: 27-51). Nitekim Ceren ana bu mistik güçlerle kurduğu ilişki sonucunda kurşunları bile engeleyebilecek bir güce sahip, çelik yelekten bile güçlü, bir deri parçası ile korunan büyülü bir kağıdın gerçekliğine Baran'ı ve dolayısıyla seyirciyide inandırmıştır. Bunun en büyük kanıtı Baran'ın filmin finalinde muskayı düşürdüğünde seyircinin aklına Baran'ın ölebileceği düşüncesinin gelmesidir.

Filmde seyircinin içerisine sokulduğu İrrasyonel evrene yönelik en önemli örnek 10 milyonluk bir şehirde, şehri ve kimseyi tanımadan, insanların yüzlerine bakarak

aradığı kişiyi bulacağına inanan Baran ve onun üzerinden buna inandırılmaya çalışılan seyircidir. Böyle bir şey mümkün görülmemekle birlikte Baran ve ona inanan seyirci için bu kısmen de olsa mümkün görülmektedir.

Baran Karakteri bize kapitalizm öncesi- ilkel zihniyetin bir başka özelliğini göstermektedir. Kapitalizm öncesi-İlkel zihniyet aşırı duygusallık içermekte ve ilkel toplum tıpkı feodal toplumda olduğu gibi aşırı uçlarda yaşamaktadır. Mülayim, sakin, sevecen, yardımsever Baran bunun tam zıddı olarak korumak için söz verdiği Cumali'nin tehlikeye düştüğü ve vurulduğunu öğrendiği anda birden bire sinirlenip, deliye dönmekte, birçok insanı sorgusuz sualsiz öldürebilmektedir.

Baran karakteri kapitalim öncesi – ilkel zihniyet'in söz ile kurduğu ilişkiyi de yansıtmaktadır. İlkel zihniyette söz gerçekmiş gibi algılanmaktadır. Her türlü hakaretler, beddualar, lanetler vb. gerçek işlemi görmektedir. Baran içinde verilen-söylenen her söz gerçekmiş gibi algılanmaktadır. Baran Ceren ana'nın muskayı taktığında kurşunlardan korunacağına dair söylediği sözü gerçekmiş gibi algılamış, finalde polisle girdiği çatışmada muskasını düşürdüğünde paniklemiştir. Yine Baran Keja'nın eşkıyalar ölünce yıldız olur sözüne inanmış ve finalde ölüme atladığında bir yıldız olacağını ve Keja'nın onu göreceğini düşünmüştür. Keja ise Baran'ın öldüğünü ve bir yıldız olduğunu mistik güçler sayesinde görebilmiştir. Filmde Şiddetle bağlantılı olarak sözün gerçekmiş gibi algılanmasına yönelik en önemli örnek Cumali ile ilgili olarak Berfo ve Demircan'ın Baran'a verdiği sözlerdir. Baran Cumali'nin kurtulmasına yönelik Berfo'nun Baran'a verdiği para sözünü gerçekmiş gibi algılamış, verilen söz boşa çıkınca Berfo'yu öldürmüştür. Yine Demircan Baran'a Cumali konusunda verdiği sözü gerçekmiş gibi algılamış, verilen söz tutulmayınca Demircan ve adamlarını öldürmüştür.

Filmde armağan ve onur kültürü ile bağlantılı itibar ve utanç, rezil olma korkusu öne çıkmaktadır. Berfo ve Demircan'ın Baran'a verdiği sözler sözün verildiği Baran için aynı zamanda armağan ve onur kültürü ile bağlantılı itibar meselesi olarak kabul edilmiştir. Verilen sözlerin boşa çıkması Eşkıya Baran'ın itibarının sarsılması anlamına gelmektedir. Baran itibarını kurtarmak için Berfo ve Demircan ile adamlarına kurşun armağan etmiş ve itibarını kurtarmıştır. Daha öncede vurgulandığı gibi günümüz mafya

vb. uygulamalarında kurşun simgesel bir armağan olarak verilmekte, silahlı çatışmalar rekabet ve meydan okumalar eşliğinde, veren el alan el ilişkisi bağlamında kurşun armağanlar üzerinden gerçekleşmektedir. Kurşun tıpkı potlaç törenlerinde yakılan balık yağları gibi düğünlerde, kutlamalarda, yaralamalarda, saldırılarda, savaşlarda ve çatışmalarda yakılmaktadır.

Filmde üç kere itibar sözcüğü kullanılır. İlk olarak Baran'ı ihbar eden Mustafa Baran ile karşılaştığında itibarını kaybettiğini ve bu nedenle ölmek istediğini söyler. İkincisi Cumali ve arkadaşlarının Demircan'ın mafya yapılanmasına girdiklerinde itibar kazanacaklarını söylemeleridir. Üçüncüsü ise Mafya lideri Demircan'ın Baran'a malını çalan adam olarak tanınmasının itibarını kaybetmesine neden olacağını, kendisinden kaçırılarak satılan malın karşılığı olan paranın önemi olmadığını, asıl önemli olanın itibar olduğunu vurgulamasıdır. Daha öncede vurgulandığı gibi mafya doğrudan onur kültürü ile bağlantılı bir organizasyondur.

Filmde 9 kere fiziksel şiddet gösterilir. Bu şiddet tasvirlerinin tamamı Armağan ve onur kültürünün merkez duyguları olan itibar, onur, namus, küçük düşme, aşağılanma rezil olma duygusu tarafından motive edilmiştir. Şiddet statü ve güç kazanmak ve korumak için gereken itibarın zorunlu bileşenidir. Yine filmde gösterilen tüm Şiddet tasvirleri armağan ve onur kültürünün karşılıklılık ilkesi gereğince gerçekleştirilmiştir. Baran'ın, Demircan'ın, Cumali'nin şiddet eylemleri armağan ve onur kültürünün karşılıklı yükümlülük düzeni üzerinden gerçekleşmiştir. İntikam bu yükümlülük düzenini parçasıdır ve aldığı kötücül armağanların fazlasıyla iade edilmesine dayanmaktadır. Bu bağlamda Baran, Cumali ve Demircan'ın şiddet eylemlerinde görülen intikam da aslında armağan kültürünün onur kültürünün karşılıklı yükümlülük düzeninin bir parçasıdır. Karşı potlaç yok ise yüz ve itibarda yok demektir. Benzer durum onur kültürü içinde geçerlidir. Armağan kültüründe aldığından fazlasını (armağan olarak işlem gören hakaret içeren sözcükler, yumruklar, kurşunlar, iyilikler, vb.) geri veremeyen itibarını kaybetmektedir. Onur kültüründe de benzer şekilde bu tip armağanlara karşılık veremeyen onurunu, itibarını kaybetmektedir. Bir hakarete, saldırıya karşılık verememek onuru kaybetmek, küçük düşmek, aşağılanmak, utanç duymak anlamındadır. Armağan ve onur kültüründe İster iyi ister kötü olsun alınan her

armağan eylem (iyilik, yaralama, saldırı, hakaret sözcükleri, ölüm vb.) fazlasıyla geri verilmelidir., Filmde şiddet uygulayan tüm Karakterler itibarlarının peşinden gitmektedir. Dolayısıyla Baran, Cumali, Demircan aynı kültür ve zihniyet dünyasının bir yansımasıdır.

Filmdeki şiddet eylemlerinin İlkinde Demircan tamirhanede malı-uyuşturucuyu teslim etmediği için Cumali'ye sözel ve fiziksel şiddet uygular. İkincisinde Jilet Cemal otelde pezevenkliğini yaptığı kadına oruspu diye hakaret eder. Bunu duyan Baran ortamı yumuşatmaya çalışır ancak Cemal Baran'a kafa atar ve onu uyarır. Üçüncüsünde Cumali sevgilisinin kendisini aldattığını öğrendiğinde kendisi ile dalga geçen arkadaşına kafa atar. Dördüncüsünde Cumali kendisini aldatan ve küçük düşüren sevgilisi zannettiği Emel ve Sedat'ı otelde basar ve onları tokatlar. Beşincisinde Cumali Emel ve sedat'ı yatakta vurarak öldürür. Altıncısında Demircan ve adamları Cumail ve arkadaşlarına tamirhanede şiddet uygular. Yedincisinde Demircan'ın adamları Cumali'yi sokak ortasında öldürür. Sekizincisinde Cumali'nin ölümünden Berfo'yu sorumlu bulan Baran köşke giderek Berfo'yu öldürür. Dokuzuncusunda Baran Cumali'yi öldüren Demircan ve ekibini öldürür. Tüm bu şiddet eylemleri armağan ve onur kültürü ile bağlantılı, itibar, onur, utanç, aşağılanma, küçük düşürülme ile ilişkilidir. Suç bilimcilerin daha öncede vurguladığım açıklamaları filmde gösterilen şiddet eylemlerinin nedenlerini ve gelişim süreçlerini armağan kültürü ve onur kültürü bağlamında net bir şekilde açıklamaktadır. Luckenbill'in çalışmaları cinayetle sonuçlanan işlemlerin çözümlenmesi temeline dayanmaktadır. Luckenbill cinayetin sıklıkla seyircileri-tanıkları, kurbanları ve failleri arasındaki hareketlerin ve hamlelerin ve karşı hareketlerin değiş tokuş dinamiklerindeki ayrıntıları tanımlamaktadır. Kurban, fail ve seyirci-tanık aynı zihinsel ve kültürel kodlar tarafından yönlendirildiğinden şiddet fail, kurban ve bazı durumlarda izleyiciler-tanıklar arasındaki dinamik bir değiş tokuşun sonucu olarak görülmektedir. Luckenbill yaptığı incelemede İtibar, yüz ve değiş tokuş kavramlarını da merkeze alarak cinayetleri açıklamaya çalışmıştır. Luckenbill cinayetle sonuçlanan 70 vaka üzerine yaptığı değerlendirmelerde tüm cinayetlerin kurban ve fail arasındaki değiş tokuşların doruk noktasında gerçekleştiğini saptamıştır. Fail ve kurbanın kısmen birbirinin eylemleri yoluyla biçimlenmiş eylem

hatları geliştirdiklerini ve ezici bir çoğunlukla yüzü ve itibarı kurtarma, koruma ve devam ettirme yönünde davrandıklarını ve karakter gösterişine odaklandıklarını vurgulamaktadır. Bu durum Goffman'ın yüzlerini-itibarlarını korumayı veya devam ettirmeyi arayan rakiplerin karşılaşması sırasında yaşanan ve Karakter Yarışması olarak kullandığı terime benzemektedir. Cinayetleri işleyenler şiddetin yüz-itibar ve karakter ile ilgili sorunları çözmede kullanışlı bir araç olduğuna inanmaktadırlar. Wilson ve Daly'e göre de cinayetler çoğunlukla yüz, statü, prestij ve itibar tartışmalarından kaynaklanmaktadır. Kriminolog Hans Toch' a göre de itibar etkileşim süreçlerinde ön plana çıkmaktadır. Kişi diğerleriyle olan kavgasında sert olma ile bir itibar kurmayı deneyebilir. Bu şiddet eylemleri tipik olarak arzulanan itibarı inşa etmek için seyircilerin önünde sahneye konulur. Cezaevi Psikiyatriti James Gilligan Erkeklerin işlediği cinayetin en yoğun öncelikli nedenini birisinin erkeklik onuruna meydan okuması ya da zarar verilmesinden kaynaklanan utandırılma-utanç duygusu olduğunu iddia etmiştir. Duyguların kültürel olduğu, kültürel olarak biçimlendirildiği ve anlamlandırıldığı gözönüne alındığında Onur kültüründe utancın ataerkil kodlarının erkek şiddetini zorunlu kıldığını ifade eden Gilligan mesleği boyunca halen utanç ya da aşağılanma, saygısızlığa uğrama ve küçük düşürülme deneyimleriyle kısıktılmamış ve yüzüne kara çalınmasını engelleme veya tersine çevirme girişimini temsil etmeyen ciddi bir şiddet eylemi görmediğini iddia etmektedir. Yukarıdaki veriler Filmdeki karakterlerin şiddet eylemlerinin armağan ve onur kültürü ile bağlantılı şiddet eylemlerini açıklamaktadır. Baran, Demircan, Cumali, Cemal saygısızlığa uğramış, küçük düşürülmüş, yüzüne karaçalınmış, aşağılanmış ve bu nedenle şiddet uygulamışlardır. Özellikle Baran ve Berfo arasında yaşananlar Luckenbill ve Goffmann'ın vurguladığı armağan kültüründe şefler arasında gerçekleşen potlaçlarda yaşanan itibar odaklı karakter gösterisi-yarışması gibidir. Bu yarışmanın final cümlesi etkili bir armağan olması açısından oldukça çarpıcıdır. Berfo Baran tarafından öldürülmeden önce Baran'a aşağılayıcı-küçük düşürücü “ Hayatın sevda karşısında ne önemi var” der. Buna karşılık Baran Berfo'yu öldürür ve cümleyi tersinene çevirip Berfo'dan aldığı cümle armağanını Berfo'ya fazlasıyla geri vererek, kuramsal şiddet uygulayarak “ Doğru. Sevdanın karşısında ne önemi var hayatın” der. Demircan ile Cumali arasında gerçekleşen şiddet eylemide itibar, küçük düşürülme, saygısızlığa uğrama ekseninde

gelişmiştir. Cumali Demircan'ın mallarını çalarak Demircan'ı aptal yerine koymuş, onu küçük düşürmüş, saygısızlığa uğratmış ve itibarının tehdit etmiştir. Bunu telafi etmenin güçlü yolu armağan kültüründeki gibi fazlasıyla karşılık vermek, onur kültüründeki gibi şiddet kullanmaktır. Benzer şiddet ilişkisi Cumali ile Emel ve Sedat arasında yaşanmıştır. Emel ve Sedat Cumali'yi abi kardeş olduklarını söyleyerek kandırmış, onu saygısızlığa uğratmış, küçük düşürmüş, utanç yaşatmış, itibarını, prestijini, saygınlığını riske atmışlardır. Cumali için bunun telafi etmenin yolu kendisine şiddet uygulayan Demircan'ın yöntemidir. Fazlasıyla karşılık vermek, altta kalmamak ve sonuç olarak şiddet kullanmak. Baran'ın Demircan'a, admalarına ve jilet Cemal'e uyguladığı şiddet te aynı dinamikler sonucu gerçekleşmiştir. Baran Demircan'ın tamirhanesine giderek karakter gösterisi yapmış, Cumali'nin sorumluluğunu üzerine almış, kendi itibarını teminat olarak göstermiştir. Fakat Demircan'ın Cumali'yi öldürtmesi ile teminat olarak verdiği itibarı saygısızlığa uğramış, küçük düşürülmüş, aşağılanmıştır. Bunu telafi etmenin tek yolu armağan kültüründe olduğu gibi yapılan eylemi-verilen armağanı fazlasıyla karşılık vermek, onur kültüründe olduğu gibi doğrudan şiddet tir. Baran'ın Jilet Cemal'e uyguladığı şiddet te karşılıklılık temelinde gerçekleşmiştir. Öncesinde Jilet Cemal'den kafa yiyen ve eşkıyalık itibarı oteldeki küçük çocuğun ve seyircinin gözünde sarsılan eşkıya Baran sonrasında bunun karşılığını armağan kültüründe olduğu gibi kurşun yakarak, onur kültüründe olduğu gibi şiddet ile fazlasıyla verir ve Baran armağan kurşun-şiddet aracılığıyla onurunu, prestijini, saygınlığını, itibarını kurtarır. William Ian Miller'e göre Pagan İzlanda'sında birisine atılan mızraklar, kırılan kemikler ve hakaretler karşılık verilmesi istenilen armağanlardır (Miller, 1996: 182). Günümüzde bu mantık aynen geçerli olmaktadır. İlkel toplumda birisine atılan mızrakların yerini artık kurşunlar almaktadır. Günümüz mafya uygulamalarında görüleceği gibi kurşun simgesel bir armağan olarak ta verilmekte, silahlı çatışmalar rekabet ve meydan okumalar eşliğinde, veren el alan el ilişkisi bağlamında kurşun armağanlar üzerinden gerçekleşmektedir. Kurşun tıpkı potlaç törenlerinde yakılan balık yağları gibi düğünlerde, kutlamalarda, yaralamalarda, saldırılarda, savaşlarda ve çatışmalarda yakılmaktadır.

Filmde hakaret değiş tokuşlarının yaşandığı ancak fiziksel şiddet ile sonuçlanmayan süreçlerde gösterilmektedir. Cumali'nin arkadaşları ve sokağın kızları arasında hakaret değiş tokuşları yaşanmış, hakaretler armağan edilmiş, ancak fiziksel şiddet ile sonuçlanmamıştır. Bir başka hakaret değiş tokuşuda Cumali ve Halası arasında gerçekleşmiş bu değiş tokuşta sözel şiddet ile sınırlı kalmış fiziksel şiddete dönüşmemiştir.

Filmde armağan kültürünü-potlacı destekleyen en önemli veriler finalden bir önceki sahne ve final sahnesinde görölmektedir. Bu sahne abartılı ve gösterişçi imha bağlamında seyircilere verilen bir potlaç gibidir. Demircan'ın tamirhanesine giden Baran, Demircan ve adamlarını gösterişçi, abartılı bir şekilde imha etmiş ve cezalandırılmaları için beklenti içerisine sokulan seyircilere sanki bir potlaç vermiştir. Filmin final sahnesinde ise Gösterişçi-abartılı imhayı ve aşırılığı vurgulayan havai fişekler, yoğun kurşun yakmalar, imha edilen bacalar, kurşun değiş tokuşları, Baran'ın yakılan kurşunlarla gösterişçi bir şekilde imha edilen bedeni bir şöleni-potlacı akla getirmektedir. Filmin başında Ceren ana'nın Baran'a verdiğı armağan olan muska, dolayısıyla yaşam armağanı ve Baran tarafından Cumali'ye verilen-bağışlanan yaşam armağanı filmin sonunda verilen armağanın yanında oldukça sönük kalmaktadır. Filmin sonunda göröldüğü gibi en önemli armağan ölmüş atalara-yıldızlara verilen Baran'ın bedenidir-yaşamıdır.

Filmde şiddet ve anlatı yapısı ilişkisi:

şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağılayan bir olgudur. şiddet bu filmde de düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Filmde kurulu düzen Baran'ın Keja ve Berfo'yu bulmak üzere İstanbul'a gelmesi, sonrasında Cumali aracılığıyla onları bulması, Keja'ya karşılık Cumali'yi seçmesi ile stabilize edilir. Baran gečen 35 yılda kurulan düzene uyum sağılar. Fakat stabilize edilen bu düzen önce Cumali'nin Demircan'ın mallarını çalması ve Emel ve Sedat'ı öldürmesiyle-şiddet ile sarsılır, sonrasında ise Cumali'nin öldürölmesi ile yani şiddet ile tamamen bozulur. şiddet ile bozulan bu düzen seyircinin gözünde Baran'ın Cumali'nin öldürölmesine neden olan Berfo'yu, Cumali'yi öldüren Demircan

ve adamlarını öldürmesiyle yani şiddet ile yeniden temin edilir gibi görülsede aslında bozulan düzen yine şiddet aracılığıyla, yeni bir yaşama neden olan intihar aracılığıyla temin edilir. Baran'ın kendini bir yıldız olmak için boşluğa bırakmasıyla, gökyüzündeki yerini almasıyla, son eşkıyanın ortadan kalkmasıyla düzen yeniden temin edilmiştir.

Daha önce vurgulandığı gibi Aristoteles'in yükselen dramatik eğri anlayışı çerçevesinde Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşan geleneksel olay örgüsünde şiddet çözüm aşamasına kadar bir araç olarak kullanılabilir. Klasik anlatı, serim-düğüm-çözüm çizgisel akışına dayanan ve bu akış içine belirli karakterleri, dramın kahramanları olarak konumlandıran bir mantığa dayanır.

Filmde şiddet daha serim aşamasında karşımıza çıkar. İzleyicinin filmle tanışma aşamasına denk düşen serim bölümünde Demircan'ın Cumali'ye uyguladığı sözel-psikolojik ve fiziksel şiddete tanık oluruz. Şiddetin serim bölümündeki işlevi çoğunlukla durumun açıklanmasına, karakterlerin tanıtılmasına, olayların anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yöneliktir. Filmin düğüm noktası Berfo'nun Baran'a verdiği çekin karşılıksız çıkmasıdır. Baran'ın Cumali'nin ölüm riskinden kurtulmasına yönelik beklentileri tam tersine dönmüştür. Artık Baran ile Berfo, Baran ile Demircan arasındaki ilişkiler biçim değiştirmeye başlar.

Filmde çatışma temelde Baran ile Berfo arasında Keja üzerinden görünmesine rağmen Baran ile Cumail arasında gelişen baba-oğul ilişkisi sonrasında çatışmanın merkezine Cumail geçmiş ve çatışma Baran ile Demircan arasında yaşanmaya başlamıştır. Buradan yola çıkıldığında çatışma Cumali'nin Demircan tarafından alı konulması ile başlamıştır. Filmde çatışma Miller'in deyimiyle karşılık verilmesi gereken bir meydan okuma üzerinden gerçekleşir (Miller, 1993:44). Çatışmanın ilk evresi Baran'ın tamirhaneye giderek Cumali'nin sorumluluğunu üzerine almasıyla Baran ve Demircan arasında yaşanır. Bu aşamada şiddet Baran ile Demircan arasındaki meydan okuma içerisinde gizlidir. Baran artık bu olayı kişiselleştirmiştir. Çatışmanın ikinci evresi Demircan'ın Baran'ın sözünü dinlemeyip Cumali'yi öldürülmesi ile fiziksel şiddete dönüşür. Baran için durum artık karşılık verilmesi gereken bir meydan

okuma haline gelir. Böylece artık eski eşkıya yeniden sahneye çıkar ve filmin doruk noktası başlar. Silahını alan eşkıya önce Berfo ile yüzleşir ve onu öldürür, sonrasında tamirhaneye gelir önce Demircan'ın adamlarını daha sonra Demircan'ı öldürür. Sonrasında otelde Jilet Cemal'i vurur. Fakat filmin asıl doruk noktası Baran'ın polisle girdiği çatışmada muskasını düşürdüğü andır. Muska düştüğü anda muskanın tılsımına inanan Baran gibi tüm seyirciler kaçınılmaz sonu beklerler. Çözüm Baran'ın kendisini çatıdan boşluğa bırakması ve bir yıldıza dönüşmesi ile gerçekleşir. Görüldüğü gibi filmde doruk nokta ve çözüm şiddet sarmalına dönüşür. Filmin son 14 dakikası şiddetin boy gösterdiği anlardır.

Filmde tasvir edilen şiddet klasik anlatı yapısı içinde hayati öneme sahip özdeşleşme ve katarsis kavramlarını desteklemektedir. Eşkıya filminde şiddet karakterle kurulan duygu ve yaşantı birliğine hizmet etmektedir. Filmin başında Cumali'ye yardım ederek hayatını kurtaran, ihbarcısı Mustafa'yı affeden, otelde pezevengi tarafından sıkıştırılan kadına yardımcı olan, aynı kadının oğluna şevkatle yaklaşan, Cumali'nin hayatı için hayatta en değer verdiği Keja'yı geride bırakan, iyiliksever merhametli Baran seyircinin özdeşleşmekte sorun yaşamayacağı bir karakter olarak görülmektedir. Baran'ın şiddeti kullandığı anlar bu özdeşleşme sürecine katkıda bulunmaktadır. Filmde Cumali'nin hayatına son veren bir süreci başlatan Berfo'yu öldürmesi, Cumali'yi öldüren Demircan'ın adamlarını ve bu emri veren Demircan'ı soğukkanlılıkla, cesaretle öldürmesi, otelde kendisine hakaret eden ve daha öncesinde de kendisine kafa atan Jilet Cemal'i öldürmesi seyircinin Baran ile özdeşleşmesine katkıda bulunmuştur. Dostluk için, itibar için, onur için, saygınlık için kötülere ders veren, bir can için aşkıandan vazgeçen erdemli karakter özdeşleşmek için ideal bir karakterdir.

Şiddet özdeşleşmenin yanı sıra acıma ve korku duygularına bağlı katarsis içinde son derece kullanışlı dramatik bir araçtır. Tüm arkadaşlarını cezaevinde kaybeden, yalnız ve kimsesi olmayan, hatıralarını yaşadığı köyü sular altında kalan, en yakın arkadaşı en sevdiği kadını kaçıran, dostları tarafından aldatılan, ihanete uğrayan Baran seyircide acıma duygularını uyandırmaktadır. Üstelik bir kadını korumak adına genç bir serseriden kafa yemesi, darbe alması bu acıma süreçlerine katkıda bulunmaktadır. Baran'ın kapalı yerde kalma fobisi ve göz altındayken yaşadığı kriz seyirciyi de

korkutmuştur. Filmde seyircide korku duygusunu engelleyen en önemli unsur muska dır. Yönetmen filmin finalinde çok ustaca bir manevra ile Baran'ın muskasını silahlı çatışmada düşürtür. Böylece seyirci ile korku duygusu arasındaki en güçlü engelde kalkar. Seyircinin Baran karakterine duyduğu acıma ve korku duyguları doruğa tırmanır. Baran'ın ideal bir amaç uğruna kendisini boşluğa bırakarak yıldıza dönüşme süreci ile de katarsis gerçekleşir ve Türkiye'de dramatisasyonu en iyi kullanan yönetmen aracılığıyla seyirci acıma ve korku duygularından arındırılır.

Eşkya filminde yönetmen şiddeti armağan kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin izlerini taşıyan, abartılı ve gösterişçi imhayı hedefleyen ağır çekim, kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı gibi grafik şiddet unsurları üzerinden estetize etmeye çalışmaktadır. Filmde şiddet tasvirlerinde Penn ve Peckinpah'ın kullandığı yöntemler dikkat çekmektedir. Filmin başlarında Demircan'ın Cumali'ye malların hesabı sorduğu sahnede gösterilen şiddet grafik unsurlar taşımaz. Benzer yaklaşım otelde Jilet Cemal'in kafa atma sahnesi için de geçerlidir. Ancak Cumali'nin Emel ve Sedat'ı yatakta vurma sahnesi vurma anında kurşunların beden ile olan teması gösterilmemesine rağmen vurulma sonrası yatkta beyaz çarçaf ile kanlar içinde kalan Emel ile Sedat'ın görüntüsü grafik unsurlar taşır. Her yer kan içindedir. Grafik şiddet özelliklerinin ön plana çıktığı sahnelerden biriside Cumali'nin vurulma anıdır. Yönetmen bu sahnede Penn'in ağır çekimini ustalıkla kullanır. Birden bire ses kesilir, ağır çekimde silahlar çekilir, sadece kurşun sesleri duyulur. Bu sahnede de kurşunun bedene temas etme anı gösterilmez. Ağır çekim ile Vurulma anı uzatılmıştır. Cumali gösterişçi ve abartılı bir şekilde yere düşer, inler ve kıvrılır. Yönetmen bu sahnede şiddet ile ilgili dramatik etkiyi kan göstermeden arttırır. Eşkya durumu öğrenip otelin çatısında Cumali'yi gördüğünde kan ile karşılaşırız. Tıpkı Emel ve Sedat'ın vurulmasındaki gibi Cumali'nin gömleği kanlar içerisindedir. Grafik şiddetin ustaları olan Penn ve Peckinpah'ın kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı ile Baran'ın Demircan'ın tamirhanesini basıp Demircan'ın adamlarını öldürdüğü sahne de karşılaşırız. Bedenin abartılı ve gösterişçi imhasını amaçlayan maytap kullanımı bu sahnede başarılı bir şekilde kullanılır. Aynı sahnenin devamında Demircan'ın Baran tarafından öldürülmesi de grafiksel unsurlar taşır. Demircan'ın kafasına silah dayayan

Baran tetiği ateşler. Biz kurşunun kafaya temas anını görmeyiz. Ancak kanlar pencere ve fotoğraf çerçevelerinin üzerine sıçrar. Böylece vurulma anı gösterilmeden vurulmanın etkisi arttırılır. Filmin final sahnesinde ise abartılı ve gösterişçi imhanın, grafik şiddetin belirgin izleri ile karşılaşılır. Öncelikli olarak polisler ve Baran arasındaki çatışmada Baran’a isabet eden kurşun yağmuru Penn’in Bonnie ve Clayde filminin finalindeki vurulma sahnesini anımsatır. Baran’ın bedeni patlayan havai fişekler eşliğinde, bir potlaç-şölen havasında ağır çekim kullanılarak abartılı ve gösterişçi bir şekilde imha edilmeye çalışılmıştır. Havada patlayan ve dağılan havai fişkeler ile Baran’ın bedenine isabet edip patlayan fişek-maytaplar senkronize bir şekilde kullanılmıştır. Bu sahnede yalnızca Penn’in çoklu kamera kullanımı ve montaj kurgusu eksiktir. Mekandaki baca kiremitlerinin kurşunlarla parçalanması, toz duman olan ortam da abartılı ve gösterişçi imhanın izlerini desteklemektedir.

3.3.2. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Barda” Filminin İçerik ve Biçim Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen : Serdar Akar

Senaryo : Serdar Akar

Oyuncular : Nejat İşler, Erdal Beşikçioğlu, Melis Birkan, Hakan Boyavi, Burak Altay

Türü ve Yılı : Gerilim, Suç...2007

Filmin Konusu :

Film mahkeme tutanaklarındaki iddialar üzerinden geçmişe dönüşlerle ilerlemektedir. Filmin başlangıcında karakterler ve başlarından geçenler kısaca seyirciye tanıtılır. Nail’in Nil ile tanışması, Pelin ile Cenk’in ilişkisi ve Pelin’in hamile kalması sonucu önce bebeği aldırma girişimive sonrsında karar değiştirerek evlenme kararı vermeleri gibi. Filmin asıl öyküsü boş mahkeme salonu ile 20.dakikasında başlar. Nail, Nil ve arkadaşları olan Güven, Pelin, Sevgi, Aynur, Aliş ile rutin olarak buluştukları barda bir araya gelerek Cenk’in bulunmadığı ortamda Pelin ve Cenk’in evlilik kararını

kutlamaktadır. Bardaki müşteriler yavaş yavaş barı terkederler. Bar kapanmak üzeredir. Barmen Barbo Nail ve arkadaşlarına son bir kapanış birası verir. Gençler biralarını içereken Selim ve amcaoğlu Nasır ile Patlak, 45, Çırak lakaplı arkadaşları Bara gelir ve bira içmek istediklerini söylerler. Barbo barın kapandığını söylesede Selim, Nail ve arkadaşlarını örnek göstererek talebini tekrarlar. Barbo yalnızca bir bira içebileceklerini söyler. Bu esnada Selim ve yanındakiler tuvalete giden Nile'e cinsel içerikli laf atarlar, Nail ve arkadaşlarının ne kadar şanslı olduklarını dile getirerek erkeklikleri ile dalga geçerler. Nail ve Aliş Güven'e kızların rahatsız olduklarını ve mekandan ayrılma teklif eder. Güven birkaç serseri yüzünden bardan ayrılmamaları gerektiğini, biraları bitince gidebileceklerini söyler. Barbo Selim ve arkadaşlarına birer bira getirir ve patlak'tan hapları vermesini söyler. Patlak hapları dağıtırken Selim müdahale ederek önce misafir olan amcaoğlu Nasır'a vermesini söyler. Sırayla haplar dağıtılırken sıra Çırak'a geldiğinde Patlak Çırak'ı aşağılar, küçük düşürür. Kızlar Nil'in tuvaletten gelmesi ile bardan ayrılmayı teklif ederler. Güven yine bu teklifi reddeder ve biralarının bitmesi ile gidebileceklerini tekrarlar. Bu esnada Patlak kasıtlı olarak bira bardağın devirir ve Selim biraların yenilenmesini ister. Buna karşı çıkan ve servisin kapandığını söyleyen Barbo'ya Selim karşı çıkarak bağırır. Bunun üzerine barbo karşılık vererek Ne diyosun lan sen der ve Selim ve arkadaşlarını kovar. Nasır ayağa kalkarak sen kimi kovuyosun lan yavşak diye karşılık verir. Bu esnada Nail Barbo'ya bir şey olup olmadığını sorar. Nail'in olaya müdahale etmesi ile Selim müdahil olur ve hakaret ederek Nail'e meydan okur. Nail ve Selim arasında hakaret değiş tokuşları başlar. Bu sırada Selim ve arkadaşlarına hakaret ederek kovan Barbo vurmak için elini kaldırır. Selim Barbo'nun elini tutarak Barbo'ya kafa atar. Nail ve arkadaşları da kavgaya müdahil olur. Kavga tüm şiddeti ile devam ederken Selim silahını çeker ve kavga durur. Selim merhaba arkadaşlar nerede kalmıştık diye sorar. Yeniden mahleme salonu görülür. Hakim savcıya iddianamelerin okunup okunmadığını sorar. Yeniden zaman atlaması yaşanır ve geçmişe dönülür. Savcı ve Selim'in cezaevinde iddianame hakkındaki konuşması verilir. Bu konuşmada Savcı Selim'e okuma yazması olup olmadığını sorarak onu aşağılar. Selim buna karşılık elinde çay bardağı olan Savcı'ya saat kaç diye sorar. Saate bakan savcı elinde tuttuğu çay bardağını devirir ve çay eline dökülür. Böylece Selim Savcıyı kendince aşağılamış-küçük düşürmüş olur. Bunun

üzerine savcı Selim'i açıktan tehdit eder. Aslında bu aşağılama küçük biçimi filmin sonunda Nail tarafından Selim'e uygulanılmıştır. Selim bunun karşılığını bakalım saatimiz kaç olmuş diyerek yerde kanlar içerisindeki Nail'e bardaktan bira dökerek verir. Sonrasında Tekrar mahkeme salonuna geçilir ve savcı hakime iddianemenin sanıklara okutulduğunu söyler. Sonrasında Barda toplu dayak seansına geçilir Dayak seansının arasında mahkeme salonuna dönülür ve adalet ev vicdan ilişkisi açıklanır. Sonrasında Bara dönülür ve dayak seansı kaldığı yerden devam eder. Arada Selim'in direktifleriyle tecavüz senasları da başlar. Selim önce Nasır'ı sonra Patlağı Pelin'e tecavüz etmesi için gönderir. Patlak haplanarak Pelin'in yanına gider. Patlak gözlüğünü ve jiletini çıkarır. Pelin'i kesmeye başlar. Pelin'in çığlıkları duyulmaktadır. Tekrar mahkeme salonuna döneriz. Sonra yine bara dönülür. Mahkemede okunanlar seyirciye gösterilir. Dayak yine devam etmektedir. Selim'in arkadaşı 45 Aynur'u alarak tecavüz etmek üzere tuvalete götürür. Bu esnada Selim Nil'e cinsellik hakkında birşeyler sorar. 45 tuvaletten Aynur'a küfürler ederek gelir. Bunun üzerine Nasır 45' i kalkmadı mı yoksa diye takılır. Aşağılandığını gören 45 küçük düşme korkusuyla Nasır'a küfrederek saldırır. Selim 45 i uyarır. Bu esnada Patlak kanlar içerisinde gelir. Selim patlağın kanlı halini görünce Çırak'ı Pelin'e bakması için gönderir. Çırak mutfağa geldiğinde her yer kanlar içerisinde. Pelin'in kesilen ve kanlı bedeni yerde yatmaktadır. Duvardaki fayanslar kanlar içindedir. Selim Çırağı kontrole gidince kızı görür ve küfrederek Patlak'tan hesap sorar. Tuvaletten bara gelirler. O esnada Barbo sandalye ayağını kırarak Nasır'ın ayağına vurur. Bunun üzerinde 45 ve Nasır Barbo'ya vururlar ve onu öldürürler. Barbo'yu gören çırak Selim'e abi ne yaptınız siz deyince Selim Çırak'a bağırır ve siz yok biz yaptık biz yapcaz der. Bu arada 45 Sevgi'yi yanına alarak yemek yaptırmak için mutfağa götürür ve yemek yaptırmadan önce Sevgi'ye şiddet uygulayarak tecavüz eder. Sevgi'de kanlar içinde kalmıştır. Sonrasında şiddet alanı halı sahaya kayar. Selim halı sahada halı saha maçı teklif eder. Yerlerinde duran nail ve arkadaşlarına oyuna katılmaları için bağırır. Bunun üzerine bu meydan okumaya Nail cevap vererek herkesi sıradan geçirir, Selim ve arkadaşlarını küçük düşürür ve golü atar. Selim Nail gol attı diye onu ayağından vurur ve kolayımı lan bize öyle gol atmak diye seslenir. Bu gece bu mekanın ve herşeyin kendisinin olduğunu söyler. Hepiniz benimsiniz der. Bu esnada Pelin bardan kaçmaya çalışır, Çırak onu görmezden gelir. Selim Nail' karında benim

dedikten sonra Nil'e teccavüz eder. Çırak ve 45 Selim'e artık gitmeleri gerektiğini söyler. Selim kimseyi sağ bırakmamaları gerektiğini ve herkesi öldürmeleri gerektiğini söyleyerek bu öneriyi reddeder. Selim Çırak'a Nail ve arkadaşlarının bağlarının çözülmesini ister. Bağları çözülen Aliş Güven'i suçlamaya başlar. Selim Aliş'e müdahale eder ve bizzat olduğumuz yerde olan herşey bizim yüzümüzdedir der. Pelin Bardan çıkmayı başarır ve yardım istemeye çalışır. Dükkanını açmaya çalışan bir esnaf Pelin'i görür. Bu arada Selim kendisine senin herşeyin ufak diyen Güven'i öldürür. Güven'in kız arkadaşı Aynur Selim'e bütün bunları neden yaptığını sorar. Selim Aynur'a cevaben onlar tarafından adam yerine konulmadığını söyler. "Şimdi ben gece bara gelsem kapıdaki beni almaz, şeklimi beğenmez, hareketlerimi beğenmez almaz. Konuşmamı beğenmez almaz. Egsozcu der siktri çeker. İçeri girdik dyelim sizin yaptığını gibi benden öküz öküzler bana dik dik bakar. Bu hayvanda neredn çıktı. Ne güzel eğleniyorduk demezler mi? Derler. Demediniz mi lan? Dediniz." Selim tabancayı Çırak'a verir ve ondan Nail'i öldürmesini ister. Tabanca Çırak'ın elindeyken polis içeri girer, Selim ve arkadaşlarını yakalar. Mahkeme ararın verir. Selim ve arkadaşları hapis cezasına çarptırılarak cezaevine gönderilir. Savcı cezaevinde mahkumlardan oluşan bir ekip ayarlatarak Selim ve arkadaşlarını öldürtür

Film şiddet üzerine kurulmuştur ve şiddeti anlatmaktadır. Bu nedenle diğer filmlerde belirlenmeye çalışılan şiddet anları bu film için yetersiz kalmaktadır. Film ilk 28. dakikasından sonra tamamen şiddet ile kaplıdır. Filmin geçtiği mekanlar olan Bar, Mahkeme ve Cezaevi gayrimeşru ve meşru şiddet ile doğrudan bağlantılı mekanlardır. Barda filmi Türk Sinemasında şiddet yoğunluğu olarak en göze çarpan filmidir. Dolayısıyla temelde şiddetin kültürel ve zihinsel köklerini onur kültürü, armağan kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyete dayandıran tezin anafikrini ne ölçüde desteklediği önem kazanmaktadır.

Aslında filmin son sahnesi olarak gösterilen fakat gerçekte filmin ilk sahnesi olması gereken sahnede önemli bir ayrıntı bulunmaktadır. Bu ayrıntı yönetmenin seyirciye karşı kurmuş olduğu bir tuzağı da göstermektedir. Nail ve Nil barın sokağında konuşmaktadır. Yönetmen bize Selim'in onları dikkatlice izlediğini gösterir. Konuşma bittiğinde Nail ve Nil bara doğru yürümeye başlar. Nail Selim'e bakar ve ona bir elinde

ayran diğer elinde yarım ekmek olduğu halde saati sorar. Saatine bakmak isteyen Selim elindeki ayranı döker ve komik duruma düşer. Selim aşağılanması, küçük düşürülmesinden dolayı öfkelenir. Bu sahne filmin şiddet motivasyonunun aşağılanma, küçük düşürülme temelinde oluştuğunun kanıtıdır. Nitekim Selim ve Arkadaşlarının şiddet potlacı başladığında Seilm Nasır'ın üzerine saatinin olduğu kolu ile bira dökerek bakalım saatimiz kaç olmuş der. Bunun yanı sıra Selim'in giydiği gömlek üzerinden de bir okuma yapılabilir. Selim'in filmin sonunda ama aslında filmin en başında olması gereken sahnede giydiği gömlek rengi ile Nail'in şiddet sarmalının başladığı günde giydiği gömlek rengi aynıdır. Fail ve kurban aynı renk gömleği farklı zamanlarda giymişlerdir. Bu yönetmenin bilinçli ve kasıtlı bir tercihi olarak görünmektedir. Bunun kültür ve zihniyetle ilgili iki anlamı bulunmaktadır. Birincisi saatin sorulması ile o gün Nail tarafından aşağılanan, küçük düşürülen yavru ağzı renginde gömlek giyen Selim, sonrasında yavru ağzı renginde gömlek giyen Nail'i aşağılayan, küçük düşüren konumuna geçmiş, alan elden veren el'e terfi etmiş, intikamını almıştır. Onur ve Armağan kültürünün merkez kavramlarından olan intikam, karşılıklı yükümlülük, aldığı fazlasıyla verme gerçekleşmiştir. Aşağılanan, küçük düşürülenlerin ortak özelliği yavru ağzı renginde olan aynı renk gömleği giymiş olmalarıdır. Bu zekice bir kurgudur. Aynı renk gömlek aslında Selim ve Nail'in erkeklik kodlarıyla yüklü aynı kültür ve zihniyet evreninin (onur kültürü, armağan kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyet) bir parçası olduğunu göstermektedir. Nitekim filmde her ikisi arasında gerçekleşen erkeklik, onur, itibar, prestij, statü, altta kalmama, rekabet, meydan okuma odaklı, aşağılama ve küçük düşürmeye dayalı hakaret ve eylem değiş tokuşlarında ve Nail'in fal, kısmet vb. konularındaki görüşleri ile Selim'in konukseverliğe ilişkin görüşlerinde ortak zihniyet ve kültürün izleri açık bir biçimde görülmektedir. Halı saha sahnesinde Selim'in Naile'e halı saha ile ilgili sorduğu sorudan sonra Nail'in Selim'e küfredmesi ve meydan okuması üzerine Selim'in Nail'e yönelik olarak tekem atması ve ardından ironik bir şekilde hala düzgün konuşmayı öğrenememiş terbiyesiz demesi de bu düşünceyi desteklemektedir. Çünkü Nail'de Selim gibi erkeklik kodlarıyla, onur kültürü diliyle, altta kalmamak adına meydan okuyarak konuşmaktadır. Yönetmenin mesajı nettir. Aynı kültür ve zihniyet yapısında Bugün Fail olan yarın kurban olabilmekte, bugün kurban olan ise yarın fail olabilmektedir. Herşeyden önemlisi bu

seyirci içinde geçerli olmaktadır. Bunların yanısıra halı saha sahnesinde Selim ile Güven arasında geçen diyalogta fail ve erkek kurbanların ortak kültür ve zihniyet yapılarına dair önemli ipuçları taşımaktadır. Selim biz hayatı tarif almadan yaşarız, tarifsiz. Sevinçleri de tarifsiz, kederleri de tarifsiz der. Buna karşılık Güven bizde almadık tarif, marif der. Bu diyalog yaşama ilişkin failin ve kurbanın ortak bakışının somut göstergesidir.

Filmin inanç ve düşünsel alışkanlıkları niteleyen zihniyet ile ilişkili ilk önemli verisi fal inancı ile ilgilidir. Fal bakma bizleri doğrudan doğruya mistik evrene, kapitalizm öncesi-ilkel zihniyete ve kültüre, irrasyonel gerçeklik evrenine götürmektedir. Filmin başında Nail, Nil, Güven, Aynur, Sevgi, Aliş barda eğlenirken Aliş Güven'e bu gelenler senin kısmetin der. Bunun üzerine Nil erkeklere yönelik olarak siz hergelene falmı bakıyorsunuz, kim kapacak diye sorar, erkekler inkar etsede Aynur aynen öyle diyerek Nil'i destekler. Hatta kendi sevgilisi Güven bile Aynur'a sen bana çıkmıştın demiştir. Bunun üzerine Nil ben ilk geldiğimde de aynı şeymi oldu diye sorar. Yönetmen sorunun cevabını vermek için bizi geçmişe, Nail ile Nil'in tanışma anına götürür. Nail, Güven ve Aynur'a boş kapıya bakarak size diyorum oğlum bak bu bana geliyor. Bu bela mı hayır mı karışık bi şey ama bana geliyor der. Nil bunu öğrendiğinde Nail'e yağtığınız şey çok saçma der. Nail'in yanıtı hiçte değil dir. Bu yanıt günümüzde kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin varlığının izlerini onaylar niteliktedir. Ayrıca filmin şiddet ile ilişkin sürecinin başlangıç noktasında Güven Barın kapısında Çıracık ve 45'i görerek birileri geliyor der. Bunun üzerine Nil e bu gelenler kime bakalım diyerek kısmet-şiddet ilişkisini fal mantığı ile dolayısıyla kapitalizm öncesi-ilkel zihniyet üzerinden ironik bir şekilde somutlaştırır.

Filmde zihniyetle bağlantılı olarak öne çıkan ikinci ayrıntı konukseverliktir. Selim ve arkadaşları bara gelip bira içtiklerinde beraberinde uyuşturucu hap kullanmışlardır. Hap kullanımı sırasında Selim önceliğin misafir olarak gelen Nasır'da olduğunu vurgulamış, Patlak hapın ilk kullanım hakkını misafir olan Nasır'a vermiştir. Konukseverlik kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin ve onur ve armağan kültürünün öne çıkan özelliklerinden birisidir.

Filmde zihniyetle ilişkili öne çıkan üçüncü ayrıntı hakaret sözcükleri ile ilişkilidir. Filmde kullanılan hakaret sözcükleri kapitalizm öncesi-ilkel zihniyette olduğu gibi nesnel bir gerçekliğe karşılık gelmektedir. Karakterlerin birbirine söyledikleri ölüm ve anneyle cinsel ilişki kurma içerikli sözcükler gerçekmiş gibi algılanmakta ve sert bir şekilde karşılık görmektedir. Bu bağlamda fal inancı, konukseverlik ve hakaret sözcüklerinin gerçekmiş gibi algılanmaları karakterlerin kapitalizm öncesi-ilkel zihniyete yönelik zihinsel yapılarının ipuçlarını vermesi açısından önemlidir.

Filmde zihniyetle ilişkili öne çıkan dördüncü ayrıntı aşırı uçlarda yaşama, ölçüsüz olma halidir. Fail Selim ve Kurban Güven arasında yaşanan ve her ikisinde paylaştığı inanç sevinçlerin ve kederlerin tarifsiz yaşanmasıdır. Sevinçlerin ve kederlerin tarif edilemeyecek, ölçüsüz, hesapsız boyutta yaşanması akla ilkel toplumun ve ortaçağ toplumunun aşırı uçlarda, ölçüsüz olma halini getirmektedir.

Barda adlı film onur ve armağan kültürüne özgü kodlarla yüklüdür. Herşeyden önce şiddet ile bağlantılı onur kültürünün merkezinde, armağan kültüründe olduğu gibi itibar, prestij, karşılıklılık, rekabet, gösteriş, meydan okuma, cömertlik, utanç, aşağılanma, küçük düşme korkusu bulunmaktadır. Şiddet ile ilgili olarak Onur kültürü üyelerinin tüm davranışları bu duygular ve korkular üzerinden biçimlenmektedir. Ayrıca onur kültürünün temel özellikleri sertlik, mertlik, erkeklik, fiziksel cesaret, cinsel yeterlilik, kadınların namusunun savunulması ve şiddet eğilimidir. Onur kültüründe armağan kültüründeki potlaçta olduğu gibi her saldırı karşılık bulmak zorundadır. Bu yapılmaz ise karşılık veremeyen altta kalmaktadır. Bu kural Filmin şiddet sarmalının temel dinamiğidir.

Barda filminde onur kültürü ile bağlantılı şiddet yukarıda belirtilen özellikler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Nitekim filmdeki şiddet eylemlerini yönlendiren Selim'in filmin sonlarında söylediği sözler onur kültürü bağlamında değerlendirilmelidir. “ Şimdi ben gece bara gelsem kapıdaki beni almaz, şeklimi beğenmez, hareketlerimi beğenmez almaz. Konuşmamı beğenmez almaz. Egsozcu der siktiri çeker. İçeri girdik diyelim sizin yaptığınız gibi benden öküz öküzler bana dik dik bakar. Bu hayvanda nereden çıktı, Ne güzel eğleniyorduk demezler mi? Derler.

Demediniz mi lan? Dediniz.” Selim adam yerine konulmamaktan, saygısızlığa uğramaktan, küçük görülmeekten dem vurmaktadır. Tüm bunlar Selim’in ve arkadaşlarının erkeklik onurları ile yakından ilişkilidir. Daha öncede vurgulandığı gibi Gilligan’a göre Onur kültüründe erkek şiddetini zorunlu kılan ve ona yol açan onurun ve utancın ataerkil kodlarıdır. Gilligan Erkeklerin işlediği cinayetin en yoğun öncelikli nedenini birisinin erkeklik onuruna meydan okuması ya da zarar verilmesinden kaynaklanan utandırılma-utanç duygusu olduğunu iddia etmiştir. Duyguların kültürel olduğu, kültürel olarak biçimlendirildiği ve anlamlandırıldığı gözönüne alındığında Onur kültüründe utancın ataerkil kodlarının erkek şiddetini zorunlu kıldığını ifade eden Gilligan mesleği boyunca halen utanç ya da aşağılanma, saygısızlığa uğrama ve küçük düşürülme deneyimleriyle kışkırtılmamış ve yüzüne kara çalınmasını engelleme veya tersine çevirme girişimini temsil etmeyen ciddi bir şiddet eylemi görmediğini iddia etmektedir. Sosyoloji profesörü Jack Katz’ de cinayetler ve şiddet içeren saldırılarda utancın rolü ve önemine yönelik çalışmalarında failer tarafından deneyimlenen küçük düşme aşağılanma deneyimlerinin kabul edilmeyen utanca neden olduğunu ve bununda cinayet gibi şiddet eylemlerine yol açtığını iddia etmektedir. Sosyoloji Profesörü Thomas Scheef Utancı mahcubiyet, bozuntu, aşağılanma, küçük düşme, rezil olma, güvensizlik, yetersizlik ve başarısızlığı kapsayan büyük bir duygu ailesi olarak tanımlamaktadır. Onur kültürünün Şiddet ile olan ilişkisinde Utanç ile ilgili olarak utanca neden olan aşağılanma –küçük düşürülme deneyimleri de ilkel toplumdan günümüze Miller, Spierenburg, Ruff, Nisbett ve Cohen’in onur kültürü ile ilgili yayınlarında da görüleceği gibi intikam, öç, karşılık verme eylemlerini veya düşüncelerini aktive etmektedir. Onur kültüründe en büyük erkeksi korku diğer erkeklerin arasında aşağılanmaktır, küçük düşürülmek veya güçlü bir erkek tarafından baskılanmaktır. Bu açıklamalar Filmde gerek Selim ve arkadaşlarının gerekse filmin başlarında kısmende olsa Nail ve arkadaşlarının şiddet eylemlerinin motivasyonu olarak görülmelidir. Sürekli olarak altta kaldığına, küçük düşürüldüğüne, saygısızlığa uğradığına, ötekiler gözünde erkeklik onurunun kırıldığına inanan Selim bu tür durumlara –saldırılara karşılık verme imkanını bulmuş ve kendince şiddet aracılığıyla altta kalmaktan kurtulmuştur. Bunun en bariz örneklerinden birisi halı sahada gerçekleşmiştir. Nail’in Patlak ve 45’e bacak arası yapması ve sonrasında Selim’in

kaleye geçip meydan okumasına karşılık ona karşı simgesel meydan okumayı, prestiji, üstünlüğü temsil eden bir gol atması üzerine Selim madara olduğunu düşünür ve Nail'i tabancayla vurur. Böylece aşağılanma, küçük düşürülme, saygısızlığa uğrama şiddet aracılığıyla giderilir. Onur ve itibar şiddet kullanılarak yeniden temin edilir. Buna yönelik bir örnek olarak Selim'in Güven'i öldürmesi de verilebilir. Güven Selim'e sen ziyan eden, bok eden, içine sıçan bir hayvansın, senin herşeyin ufak der. Selim bu aşağılamalar, hakaretler karşısında Güven'i tabanca ile öldürür. Bir kez daha şiddet bir karşılık verme biçimi olarak Selim'in itibarını ve onurunu kurtarır. Film onur kültürü ile ilgili iki temel düşünceyi doğrular niteliktedir. Birincisi Onuru kanıtlamanın-temize çıkarmanın- şüpheden kurtarmanın nihai yolu fiziksel şiddette yatmaktadır. İkincisi Onuru için herhangi bir rekabetin galibi yenilenin aşağılanması-küçük düşmesi aracılığıyla kendi itibarını arttırılmış bulur.

Barda adlı filmde de şiddet eylemleri onur ve armağan kültürü temelinde Luckenbill ve Goffman'ın açıklamaları doğrultusunda gerçekleşmiştir. Luckenbill daha öncede vurgulandığı gibi İtibar, yüz ve değiş tokuş kavramlarını da merkeze alarak cinayetleri açıklamaya çalışmıştır. Luckenbill cinayetle sonuçlanan vakalar üzerine yaptığı değerlendirmelerde tüm cinayetlerin kurban ve fail arasındaki değiş tokuşların doruk noktasında gerçekleştiğini saptamıştır. Fail ve kurbanın kısmen birbirinin eylemleri yoluyla biçimlenmiş eylem hatları geliştirdiklerini ve ezici bir çoğunlukla yüzü ve itibarı kurtarma, koruma ve devam ettirme yönünde davrandıklarını ve karakter gösterişine odaklandıklarını vurgulamaktadır. Bu durum Goffman'ın yüzlerini korumayı veya devam ettirmeyi arayan rakiplerin yüzleşmesi - karşılaşması sırasında yaşanan ve Karakter Yarışması olarak kullandığı terime benzemektedir. Filmin ilk şiddet eyleminin gerçekleştiği sahnede Selim ve arkadaşları ikinci birayı isteyince hakaret içeren değiş tokuşlar başlar. Barmen Barbo Selim ve arkadaşlarına uzatmayalım arkadaşlar kapattık der. Buna karşılık olarak Selim Barbo'ya sen uzatma lan diye bağırır. Bunun üzerine Barbo Selim ve arkadaşlarının yanına gelir, Selim'e ne diyosun lan sen der ve onları kovar. Selim'in amcaoğlu Nasır Barmen Barbo'ya sen kimi kovuyosun lan der ve küfreder. Olaya Nail müdahale eder ve bulunduğu masadan Barboros abi bi şeymi var diye sorar. Bunun üzerine Selim Nail'e sana ne lan deyip küfreder. Nail'den yanıt

gecikmez. Selim’e ne biçim konuşuyorsun lan sen der. Barbo yabancılara siktir çeker, el kaldırır bunun üzerine Selim Barbo’ya kafa atar. İki grup kavga etmeye başlar. Selim silahını çeker ve gençler durur. Görüldüğü gibi iki grup arasındaki hakaret değiş tokuşlarının, meydan okumaların doruk noktasında fiziksel şiddet gerçekleşir. İki grup birbirinin eylemleri yoluyla biçimlenmiş eylem hatları geliştirirler ve ezici bir çoğunlukla yüzü ve itibarı kurtarma, koruma ve devam ettirme yönünde davranırlar. Goffman’ın tanımlamasıyla iki grup arasından tam bir karakter gösterisi-yarışması yaşanır.

Filmde özellikle küçük görülmenin, saygısızlığa uğramanın, adam sayılmamanın yansımaları olan tecavüz sahnelerinde Onur kültürünün önemli bir özelliği olan erkeklerin cinsel yeterliliği kavramı ön plan çıkmaktadır. 45 lakaplı karakter Aynur’a tecavüz etmesinden sonra öfkeli bir biçimde tuvaletten bara gelip Aynur’a küfürler savurur. Bunu duyan Nasır 45’e ne oldu lan, kalkmadımı yoksa diye takılır. Bunun üzerine 45 misafirde olsa küfrederek Nasır’ın üzerine yürür. Onur kültüründe birisinin ekekliliğine laf söylemek onur kırıcı olarak görülmektedir. 45’in hakaret ederek Nasır’ın üzerine yürümesi 1535 yılında meydana gelen cinayete benzerlik göstermektedir. Aristokrat olan Ehem ve Herwart arasındaki diyalog Nasır ve 45 arasındaki diyalogta olduğu gibi cinsel organın kaldırılamaması dokundurmasıyla ilgilidir (Spierenburg, 2010:60). Ayrıca filmde kızların tecavüze uğraması Nail ve arkadaşlarının namuslarına-cinsel onurlarına yapılan bir saldırdır. Özellikle Selim’in Nail’e karında benim lan diye seslenip ardından Nail’in sevgilisi Nil’e cinsel şiddet uygulaması-tecavüz etmesi cinsel onura yapılan saldırı örneği olarak verilir. Üstelik Selim Nil’in bakire olduğunu anladığında kendi erkekliğini vurgulamak için Nail’in erkekliğini de küçümser, aşağılar. Patlağın Pelin’e tecvüz girişimi ise kadının aşağılanmasına yönelik bir girişimdir. Patlak kadın bedeninden kendi ezilmişliğinin, küçük düşmüşlüğüünün, aşağılanmışlığının intikamını almaktadır. Patlağın Pelin’e vurduğu her jilet darbesi kendi onursuzluğunu kendince iyileştirmektedir.

Onur kültürünün bir diğer önemli kuralı armağan kültüründeki armağana karşılık armağan yükümlülüğü ile paralel kısasa kısas yükümlülüğüdür. Filmin sonunda Savcının talimatıyla Cezaevinde öldürülen selim ve arkadaşları kısasa kısas

yükümlülüğünü göstermektedir. Patlak Pelin'e uyguladığı şiddet biçimi ile kesilmiş, 45 Nail ve arkadaşlarına uyguladığı şiddet biçimi ile sopalarla dövülmüştür. Yönetmenin bu tercihi Fromm'un öç alıcı şiddetini akla getirmektedir. Öç alıcı şiddet zarar görmüş kolektif veya bireysel saygının onarılmasında, aşağılanmanın, incinmenin yaşandığı durumlarda göze göz dişe diş kuralını harekete geçiren bir şiddet biçimi olarak görülmektedir. Ayrıca kısasa kısas şeklinde gerçekleşen şiddet Cawelti'nin Amerikan kurmacalarında görülen şiddet mitlerinden birisidir. Bu şiddet biçimi sıklıkla Anadolu'da görülen kan davalarında karşımıza çıkmaktadır. Artun Ünsal Türkiye'de gerçekleşen kan davalarını Mauss'un topyekün toplumsal fenomen kavramı ışığında karşılıklı bağımlılık ilişkileri üzerinden karşılıklılık ilkesi bağlamında değerlendirmektedir.

Barda filmi armağan kültürü üzerinde incelendiğinde Potlaca yönelik bir çok unsur içermektedir. Bataille'nin vurguladığı gibi Bağış potlacın tek biçimi değildir. Gösterişli servet imhaları da bir potlaç biçimidir. Bu bağlamda film bedenlerin kanlı, inlemeli bir şekilde abartılı ve gösterişçi imhası açısından bir potlaç şölenini andırmaktadır. Nail ve arkadaşlarının şiddet aracılığıyla kırılan-imha edilen bedenleri seyirciye verilen bir potlaç töreni gibidir. Kırılan kemikler akla potlaç törenlerinde kırılan-parçalanan kanoları ve bakır levhaları getirmektedir. Filmde rekabet ve meydan okumalar eşliğinde tıpkı iki kabile örneğinde olduğu gibi iki grup arasında her türlü hakaret değiş tokuşları yaşanmaktadır. Armağan işlemi gören hakaretler alındığından fazlasıyla geri verilmektedir. Altta kalmama adına hesapsız hakaret sözcükleri harcanmaktadır.

Filmin sonlarında halı saha sahnesinde Selim, Nail ve arkadaşlarına bedenlerinin kendisine ait olduğunu söylemektedir. Fakat bu tekil bir söylem değildir. Nitekim öncesinde Barbo'nun kanlı cesedini gören Çırak'ın tepkisine karşılık Selim şiddet eylemlerinin kolektif niteliğine ve kolektif ben'e vurgu yaparak yaptık, ettik vb. gibi sözcükler kullanır. Selim'in kolektif ben üzerinden Nail ve arkadaşlarının sahibi olduğuna yönelik söylem filmdeki abartılı ve gösterişçi toplu şiddetin potlaç ile ilişkili olduğuna dair iki önemli örneği akla getirmektedir. Birinci örnek rakipleri karşısında itibar, prestij ve üstünlük kazanmak adına İlkel toplumda Tlingit şefinin kendi kölesini boğazlatması, Çukçilerin kendi köpeklerini boğazlatması, Orta Çağ'da Şövalyenin 30

atını yaktırmasıdır. Filmde kolektif ben'i temsil eden Selim karakteride kendisini hor gören, aşağılayan, küçümseyen rakipleri karşısında itibar, prestij ve üstünlük sağlamak için Nail, Güven, Aliş, Aynur, Sevgi, Pelin, Barbo adlı kölelerinin kemiklerini kırdırtmış, Barbo'yu öldürmüştür. Selim'in rakipleri kendisi gibi olanların dışındaki seyircide dahil olmak üzere herkeştir. Selim'in filmin sonlarında neden şiddet uyguladığına yönelik söylediği sözler kendisini küçük gören, aşağılayan rakipleri karşısında itibar, prestij ve statü arayışının nedenini açıklamaktadır. “ Şimdi ben gece bara gelsem kapıdaki beni almaz, şeklimi beğenmez, hareketlerimi beğenmez almaz. Konuşmamı beğenmez almaz. Egsozcu der siktiri çeker. İçeri girdik diyelim. Sizin yaptığınız gibi benden öküz öküzler bana dik dik bakar. Bu hayvanda nereden çıktı, Ne güzel eğleniyorduk demezler mi? Derler. Demediniz mi lan? Dediniz.”

İkinci örnek ise Han-ı yağma olarak adlandırılan Salur Kazan'ın evini Oğuzlardan Üç Oklara yağmalatmasıdır. Selim, Nail ve arkadaşlarının bedenlerini abartılı ve gösterişçi bir şekilde kendi kabilesinin üyelerine, Patlak, Nasır, 45'e dayak, tecavüz, kırma, kesme biçiminde yağmalatmıştır.

Filmde şiddet ve anlatı yapısı ilişkisi:

Klasik anlatıda Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Şiddet düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Filmde klasik anlatı mantığının tersine zamana ve mekana ilişkin sıçramalar olduğundan zaman, mekan ve insan ilişkileri çizgisel bir akış üzerinden ilerlemez ve kurgulanmaz. Filmin sonu filmin en başıdır aslında. Yönetmenin bu anlatım tercihiine rağmen bir kurulu düzen vardır ve bu kurulu düzen Selim, 45, Nasır, Çırac ve Patlak'ın bara gelmesiyle bozulur. Yönetmen bu anı sözel ve fiziksel şiddete zemin oluşturan psikolojik şiddet-gerilim üzerinden seyirciye iletir. Hemen sonrasında bu psikolojik şiddet sözel ve fiziksel şiddete dönüşecektir. Bozulan düzen hukuk sistemi aracılığıyla yeniden kurulmaya çalışılsada seyircinin vicdani açısından bu yeterli gelmez. Düzen hukuğu değilde vicdanı temsil eden savcı tarafından organize edilen şiddet aracılığıyla, gardiyanların zemin hazırladığı mahkumlar tarafından Selim ve arkadaşlarının cezaevinde öldürülmeleriyle yeniden kurulur. Filmin sonunda

yönetmen yeniden kurulan düzen üzerinden karakterlerin hayata yeni bir başlangıcını göstermeyi tercih etmez, bunun yerine kronolojik atlama yapıp seyirciyi filmin başlangıcından da öncesine, kurulu düzenin bozulmasının öncesine götürerek filmi sonlandırır.

Barda filminde geriye dönüşler-geçmiş, şimdiki zaman ve daha önceki geçmiş zaman gibi zaman atlamalarından dolayı Aristoteles'in yükselen dramatik eğri anlayışı çerçevesinde Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşan geleneksel olay örgüsünde ilerlemez. Filmin çözüm aşaması aslında filmin serim aşamasının bir parçasıdır. Dolayısıyla filmin sonundaki sahneyi filmin en başında düşündüğümüzde serim, doruk nokta ve çözümün şiddet aracılığıyla yapılandırıldığı görülür. Filmde çözüm gibi gösterilen fakat aslında serimin bir parçası olan sahnede aşağılanma, küçük düşürülmeye dayalı bir şiddet biçimi görülmektedir. Nail'in Selim'e bir elinde yarım ekmek bir elinde ayran varken saati sorması ve bu yüzden Selim'in saate bakarken ayanı dökmesinden dolayı komik duruma düşürülmesi aslında filmin temel referansı olan şiddetin tetikleyicisi olarak görülmelidir. Bunun yanı sıra Filmin serim bölümünde karakterler, durumlar, ilişkiler tanıtılır. Düğüm ise Nail ve arkadaşları için felaketin başlangıcı olan Selim ve arkadaşlarının Bara gelmeleridir. Karşıt karakterler Selim ve arkadaşları eylemleriyle ve sözleriyle Barbo, Nail ve arkadaşlarını kışkırtır. Arkasından çatışma gerçekleşir. Barda tüm dengeler bozulmuş, Foss'un deyişiyle artı ve eksi yüklü bulutlar birbirine yaklaşmıştır (Foss, 2009: 154). Nail ve arkadaşları ile Selim ve arkadaşları arasında sözel ve fiziksel şiddet başlamıştır. Böylelikle bu çatışma karşılık verilmesi gereken bir meydan okuma şeklinde bir öykü çizgisini başlatır (Miller, 1993:43). Filmin doruk noktası Selim ve arkadaşlarını öldürmek için Savcının telefonunu bekleyen mahkumların olduğu sahnedir. Gelen telefon üzerine gardiyanların da yardımıyla harekete geçen mahkumlar Selim ve arkadaşlarını öldürürler. Hukuk sisteminin sorunu gayrimeşu şiddet-intikam eylemiyle çözüme kavuşturulmuştur. Caniler ölür fakat şiddete maruz kalan karakterlerin travmaları devam eder. Film çözümün aksine süreci tersine çevirip biter. Film geçmişe dönüşle, toplu şiddetin başlamadığı bir zamana, Selim'in büfede yarım ekmek ile ayran içerken, Bar önünde bulunan Nail ve Nil'in konuşmasını, öpüşmesini izlemesi ve

Nail'in Selim'e saati sorup Selim'den azar işitmesiyle, yani serim'in bir parçası ile biter.

Seyirci bu filmde duygu ve yaşantı birliğine girecek kendisine uygun bir karakter bulamamaktadır. Her ne kadar özellikle Nail karakterine yakınlık duyulsa da Selim ve arkadaşları tarafından uygulanan şiddet karşısında Nail ve arkadaşlarının yaşadığı acizlik, Nail'in kız arkadaşına tecavüz edilmesine veremediği karşılık özdeşleşme sürecini olumsuz etkilemektedir. Genellikle kahramanın içerisinde bulunduğu itibar, namus, prestij, intikam gibi sorunlar karşısında şiddet aracılığıyla çözüm bulma kabiliyeti bu filmde haksızlığa uğrayan Nail ve arkadaşlarında bulunmamaktadır. Aksine şiddet bu filmde kötüler-anti kahramanlar tarafından uygulandığı, Nail ve arkadaşları yüzlerini, itibarlarını kaybettikleri için özdeşleşme sürecini kesintiye uğratmaktadır. Seyirci Nail ve arkadaşlarının haksızlığa uğramasından dolayı onlara yakınlık duysa da filmde tek taraflı fiziksel şiddetin varlığı, Nail ve arkadaşlarının yoğun şiddet karşısında yalnızca arasına küfürle karşılık verebilmeleri, sürekli alan el olmaları seyircinin Nail ve arkadaşlarıyla duygu ve yaşantı birliği kurmasını engellemektedir. İtibar, namus, onur ve prestijin önemli olduğu toplumlarda Kimse Nail ve arkadaşlarının yerine kendisini koymayı tercih etmemektedir. İtibardan, namustan, prestijden, onurdan arındırılmış, küçük düşürülmüş, aşağılanmış karakterler ile özdeşleşme süreci yaşanmamaktadır. Üstelik kamerada Nail ve arkadaşlarını üst açıdan, yerde zavallı, çaresiz, aşağılanmış ve küçük düşürülmüş bir şekilde göstererek özdeşleşme sürecinin engellenmesine katkıda bulunmuştur. Seyircinin son şansı Savcı karakteridir. Seyirci savcı ile benzer düşünceleri paylaştada filmin genelinde savcının kapladığı yer göze alındığında bu özdeşleşme için yeterli olmaz.

Benzer şekilde herhangi bir şekilde bir karakterle özdeşleşme yaşayamayan seyircinin katarsis yaşamasıda mümkün görülmemektedir. Katarsis süreci yakınlık duyulan karakterin yazgısına katılarak duyulan acıma ve korku duygularından arınma üzerinden gerçekleşir. Acıma, layık olmadığı halde, herhangi bir kimsenin yıkılması ve acınacak duruma düşmesiyle ortaya çıkar. Seyirci böyle bir durumun kendi başına ya da tanıdıklarının, sevdiklerinin başına gelebileceğini düşünür. Acıma duygusunun korkuya

dönüşmesi seyredilen sahnede var olan durum seyredene çok yakın, hatta onunkiymiş gibi düşünülürse gerçekleşir. Buna göre, korkunun olmadığı yerde acıma duygusu da bulunmamaktadır. (Nutku, 2001:51). Nail ve arkadaşları layık olmadıkları halde Selim ve arkadaşları tarafından acınacak duruma düşmüşlerdir. Seyirci açısından ortaya çıkan acıma duygusu aynı şeyin başına gelme ihtimali düşünüldüğünde korkuya dönüşür. Seyircinin katarsise ulaşmasıyla ilgili Nail karakteri öne çıkmaktadır. Kahramanla paylaşılan ortak değerler, yaşama bakış, normlar, düşünceler, inançlar, gelenekler, adetler vb. anlamına gelen kültür ve zihniyet kahramanla duygu ve yaşantı birliğine girmeyi kolaylaştırmaktadır. Kahramanla paylaşılan ortak değerler, yaşama bakış, normlar, düşünceler, inançlar, gelenekler, adetler vb. anlamına gelen kültür ve zihniyet kahramanla duygu ve yaşantı birliğine girmeyi kolaylaştırmaktadır.

Fakat Nail karakterine duyulan yakınlıkla ilişkili acıma ve korku duyguları, seyircinin bu duygulardan Nail üzerinden arınmasını gerçekleştirecek koşulların oluşmaması, onun seyirciyi rahatlatacak intikam yeteneği yoksunluğu katarsisi engellemektedir. Sevgilisi tecavüze uğrayan bir erkekten seyircinin beklentisi kültürel ve zihinsel yapıdan dolayı intikam almak, namusunu temizlemektir. Timothy McKenry intikamı kültürel katarsis olarak yorumlamaktadır Nitekim Freud ve Breuer'e göre onur, prestij, statü, namus, utanç, küçük düşme ve aşağılanma korkuları ile bağlantılı intikam, misilleme, öç, karşılık verme-altta kalmama katartik etkiye sahiptir. Tomas Böhm ve Suzanne Kaplan'a göre de aynı duygu ve korkulardan kaynaklanan intikam ve şiddet katarsise hizmet etmektedir. Hedefe ulaşıldığında, kötü şiddet aracılığıyla yok edildiğinde, Kahraman bir şekilde amacını gerçekleştirdiğinde ortaya duygusal bir rahatlama-katarsis oluşmaktadır. Kahramanın filmin doruk noktasında rakibi ile yüzleştğinde ve onu şiddet aracılığıyla alt ettiği –altta bıraktığı anda kahramanla özdeşleşen seyirci gerilimden kurtarılarak rahatlatılmaktadır. Filmde bu süreç Nail ve arkadaşları tarafından gerçekleştirilememiştir. Yönetmen filmde katarsisin oluşmaması için intikam eylemini savcı üzerinden tanımadığımız mahkumlar aracılığıyla gerçekleştirir. Mahkumlar yakınlık duyulan bir kahraman olmadığından seyircilerin kahramanın yazgısına katılma şansı da yoktur. Dolayısıyla kültür ve zihniyetle doğrudan bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis kavramlarına Nail'e intikam fırsatı

vermeyen anti kahramanın yoğun şiddeti ve bu şiddete karşılık veren cezaevindeki mahkumlar aracılığıyla kısa devre yaptırılmaktadır. Üstelik Nail filmin sonlarında Savcı ile yaptığı konuşmada Savcının intikam alma önerisini de reddetmiştir.

Yönetmen Barda adlı filminde şiddeti armağan kültürü ve kapitalizm öncesi- ilkel zihniyetin izlerini taşıyan, abartılı ve gösterişçi imhayı vurgulayan şiddet tasvirleri ile verir. Özellikle 45 tarafından plastik borumsu malzeme ile Nail ve arkadaşlarına uygulanan şiddet buna örnek olarak verilebilir. Yönetmenin şiddeti gösterme biçimi olarak Penn ve Peckinpah'ın ağır çekim, kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı, hızlı montaj vb. stilini tercih etmez. Yinede Yönetmen sınırlıda olsa Grafik şiddet ve Çağdaş Ultra Şiddet'i andıran bolca kan, kanlı mekanlar, kanlı bedenler, bedenin kesilmesi gibi şiddet tasvirlerini tercih eder. Özellikle Patlak'ın Pelin'i jiletle kestiği anın sonrasında, Çırak'ın Pelin'i kontrol ettiği sahnede tezgahın üzerindeki, fayanslardaki aşırı kan, kanla kaplı kesilmiş beden görüntüsü grafik ve çağdaş ultra şiddetin izlerini taşımaktadır. Yine 45 ve Nasır'ın Barbo'nun kafasına vurdukları sopa darbelerinden sonra Barbo'nun kanla kaplı yüzü, 45'in Sevgiye tecavüz etmek için Pelin'in yanına götürdüğü sahnede Pelin'in kanla kaplı bedeni, hemen sonrasında Sevgi'nin kafasından tezgaha yayılan kan, Nail ve arkadaşlarının kanlı yüzleri grafik şiddetin izlerini taşımaktadır.

Burada dikkati çeken aşırı kanlı sahnelerde beden ile şiddetin aracı olarak kullanılan nesnenin temas anının gösterilmemesidir. 45 ve Nasır'ın Barbo'nun kafasına sopa ile vurdukları ölümcül darbenin kafaya temas anı, Patlak'ın Pelin'i jiletle kesme sahnesinde jiletin Pelin'in bedenini kesme anı, Barbo'nun sopa ile Nasır'ın ayağını kırdığı sahnede sopanın ayağa değdiği anı, 45'in Sevgi'nin kafasını metal tezgaha vurduğu sahnede kafanın tezgaha değme anı gösterilmez. Seyircinin bu anları kafasında canlandırması sağlanır. Yine bilinçli bir tercih olarak Nasır'ın Pelin'e tecavüz etmesi, 45'in Aysun'a tecavüz etmesi de gösterilmez. 45'in Sevgi'ye tecavüz ettiği sahne ise özellikle gösterilir. Çünkü aynı sahnede yerde kanlar içindeki Pelin yatmaktadır ve kanlar içindeki Sevgi ile Pelin'in aynı kadrajda yer almaları ve Pelin'in tecavüze uğrayan Sevgi'ye bakışları şiddetin etkisini seyircinin gözünde kat be kat arttırmaktadır. Filmde kurşunla vurulma anı ise Penn ve Peckinpah stilinden oldukça uzaktır. Selim'in

Güven'i silahla vurma sahnesinde kurşunun bedenle olan teması gösterilmemiş, kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı bundan dolayı tercih edilmemiştir.

3.3.3. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Kolpaçino” Filminin İçerik ve Biçim Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen : Atıl İnaç

Senaryo : Kaan Ertem, Suat Özkan

Oyuncular : Şafak Sezer, Aydemir Akbaş, Ali Çatalbaş, Ali Sürmeli, Hakan Ural

Türü ve Yılı : Komedi...2009

Filmin Konusu :

Tayfun çaldığı uyuşturucu için Mafya babası Ateş tarafından tehdit edilir. Ateş Tayfun'a elli bindolar ile çaldığı 2 kutu malı on gün içerisinde getirmesi gerektiğini yoksa namusunu-onurunu elinden alacağını söyler. Bunun üzerine Tayfun kumar işlerini organize eden Sabri ile buluşur ve Sabri'den kendisini içerisinde bulunduğu durumdan onu kurtarmasını ister. Sabri Tayfun'a hiç kimsenin kendi semtindeki bir gence bu şekilde bir ceza kesemeyeceğini söyleyerek, Tayfun'dan kendisine polisin ulaşamayacağı rahatlıkla kumar oynatabileceği bir mekan bulmasını ister. Sabri bunun karşılığında Tayfun'dan güzel bir kadın istemektedir. Tayfun Sabri'ye Özgür adında bir arkadaşı olduğunu ve onun evininin kumar için uygun olduğunu ve bu evi kumar için kiralayabileceklerini söyler. Tayfun ve Sabri Özgür'ün evine giderler. Özgür'ün ailesi tatile gitmiştir ve Özgür bu fırsattan yararlanarak evde bir parti verir. Parti esnasında Tayfun Sabri'yi Özgür ile tanıştırır ve Sabri'den evini kendilerine kiralamalarını isterler. Özgür evini dizi çeken yapım firmalarına zaten kiraladığını, kendilerinde uygun bir ücret karşılığı beş gün kiralayabileceğini söyleyerek teklifi kabul eder. Ev kumarhane olarak hizmet vermeye başlar. Sabri ilk günün sonunda yarın İstanbul'un ünlü kabadayılarının kumar oynamak için geleceklerini söyler. İlk gelen kurbanların

popolarına 18 lik çiviçakan Sırrı'nın abisi, İstanbul'un en ünlü kabadayısı olan Ekrem'dir. Arkasından Ateş'in yiğeni olan Hüseyin gelir. Kuyumcu, galerici vb. olduğu grup ve kabadayılar zar atmaya başlarlar. Ekrem oyunda kazanmaya başladıkça Hüseyin sinirlenmeye, ağzını bozmaya başlar. Ekrem yüklü bir mikter kazandıktan sonra oyundan çekildiğini söyler. Bunu hazmedemeyen Hüseyin Ekrem'e sitem eder. Bunun üzerine ikili arasındaki gerilim tırmanır ve küfür eşliğinde Ekrem silahını çeker. Aynı anda Hüseyin'de silahını çeker ve Ekrem ve Ekrem'in beraberinde getirdiği adamı öldürür. Hüseyin kumar oynadıkları odadan ayrılırken Tayfun'u görür ve ona da tokat atarak Sabri ile beni tezgahamı düşürdünüz, ikinizi de karım yapacam deyip uzaklaşır. Tayfun yukarı çıktığında, kumar oynanan odaya vardığında Ekrem ve adamını kanlar içerisinde terdeyatmakta olduklarını görür. Özgür, Sabri ve odadakiler telaş içerisinde. Sabri Tayfun'a kızar ve artık başlarının tehlikede olduğunu söyler. Bunun üzerine Tayfun bir ölü yıkayıcısı bulur ve cesteleri temizletir. Bu arada Sırrı abisini telefonda arar fakat korkusundan kimse telefonu açmaz. Ekrem'in telefonu özgür'ün evinde vazoya bırakılır. Ölü yıkayıcısı işi bittikten sonra evin halılarını çalıp evden kaçar. Sabri, Tayfun, Özgür ve diğerleri cesteleri arabalara yerleştirip evden uzaklaşırlar. Polis çevirmesine rağmen ormana ulaşip cesetleri denize atarlar. Bu arada Hüseyin amcası Ateş'e başına gelenleri anlatır ve ondan yardım ister. Ateş adamlarını ve yiğeni Hüseyin'i Özgür'ün evine gönderip durumu toparlamalarını ister. Aynı anda Ekrem'in kardeşi Sırrı emniyetteki adamı sayesinde Telefon sinyalinde abisinin yerini bulduğunu düşünür ve adamlarını Özgür'ün evine gönderir. İki grup silahlı çatışmaya girer. Sadece Sırrı'nın yardımcısı olan adamı kurtulur. Hüseyin dahil olmak üzere herkes ölür. Sırrı'nın yardımcısı evden ayrılarak Sırrı'nın evine gelir ve olanı anlatır. Sırrı adamlarını toplayarak Özgür'ün evine doğru yola çıkar. B arada Sabri, Tayfun, Özgür ve diğerleri Özgür'ün evine gelmişlerdir. Cesetleri denize atma süreçlerinde Sabri ile tartışan ve Sabrinin yardımcısı Ganyotçu'dan tokat yiyip aşağılanan Özgür evin kapısında yeniden Sabri ve diğerlerine hakaret eder. Sabri ve diğerleri Özgür'e saldırır. Eve giren Özgür ve diğerleri evde Sırrı ve Ateş'in adamlarının kanlar içindeki cansız bedenlerini gördüklerinde şoke olurlar. Bu esnada eve dha öncesinde Özgür'e müzik sistemi satan ve Özgür ile Özgür'ün babası Kudret tarafından aşağılandığını düşünen Ercan ve kızarkadaşı Pelinsu gelir. Onlarda gördükleri manzara karşısında şok

yaşarlar. Ercan ve Pelinsu evdekiler tarafından yatıştırılmaya çalışıldığı sırada Sırrı ve adamları ateş açarak, kurşun yakarak eve girerler. Sabri ayağa kalkarak hoş geldin Sırrı abi der demez beyzbol sopası suratına iner. Kare donar. Sırrı ve adamları Pelinsu hariç Sabri, Tayfun, Özgür ve diğerlerini önce çamaşırhanenin büyük çamaşır makinesinde yıkatır, sonrasında toplu şiddet uygulayarak, sopalı dayak ile konuşturmaya çalışır. Pelinsu'nun bağırışları sonucu Sırrı adamlarına Pelinsu'nun dışarı çıkarılmasını ister. Pelinsu dışarı çıktığında tuvalete girmek istediğini söyler. Sırrı'nın sağ kolu tuvalete gitmesine çantasını bırakması koşulu ile izin verir. Sırrı'nın adamları Pelinsu'nun çantasını kontrol eder ve çantada telefon olduğunu görünce Pelinsu'nun tuvalette yalnız kalmasına müsaade ederler. Pelinsu yanında bulunduğu diğer cep telefonu ile tuvalette Ateş'in sağ kolu Bekir'i arayarak olanları anlatır ve bulunukları yeri söyler. Durumu öğrenen Ateş adamlarını toplayıp çamaşırhaneye gelir ve iki grup arasında silahlı çatışma başlar. Bu esnada Sabri, Tayfun, Özgür ve diğerleri kurşunlardan korunmak için çamaşır makinesinin içine girerler. Çatışma bittiğinde Sırrı ve Ateş'te dahil olmaz üzere her iki grup üyeleride ölür. Böylece Sabri, Tayfun, Özgür büyük bir beladan kurtulurlar. Dışarı çıktıklarında Tayfun Özgür'e kumar paralarını evde sakladığı yeri söyler. Herkes kendi yoluna gider. Özgür evi ustalara onartarak tatilden gelen ailesini karşılar.

Filmde kapitalizm öncesi ilkel zihniyete ilişkin veriler bulunmaktadır. İrrasyonel gerçeklik evreni üzerinden yapılandırılan İlkel zihniyet mistik deneyimleri kabul etmekte, ilkel toplum davranışlarını ve düşüncelerini bu irrasyonel gerçeklik evreni ve mistik deneyimler üzerinden biçimlendirmektedir. İlkel toplumlarda doğa ve doğa üstü iç içe geçmektedir ve mistik deneyim özünde görünmeyen bir dünya'ya ait varlıklarla bağlantı kurmak anlamına gelmekteydir. Yönetmen bizi mistik bir deneyimin içerisine sokar. Ganyotçu karakterinin sigara bulmak için gittiği pahalı, lüks ve gösterişli orman evinde zengin gençler ruh çağırma seansı düzenlemektedir. Tam bu esnada Ganyotçu eve girer ve gençlerden ücreti karşılığında siagara ister. İlkel insana özgü mistik deneyim yaşayan, doğaüstü güçlerle iletişim kuran gençler, üzerine yangın söndürme cihazı sıkılmasında etkisiyle yüzü beyazlayan Ganyotçuyu Bruhl'un vurguladığı Ngozi, yani kötülük yapmak için gönderilen ruh olarak görürler. (Bruhl, 2006:43-73).

Filmde İrrasyonel gerçeklik evrenine yönelik ikinci örnek ise filmin sonunda gerçekleşen silahlı çatışma sahnesidir. Ateş, Sırrı ve adamlarına karşı silahlar aracılığıyla giriştiği prestij, üstünlük, itibar ve onur mücadelesine bornoz ve terliklerle gelmiş ve çatışmaya ölünceye kadar bu şekilde girmiştir. Çatışma Ateş'in kıyafetine uygun gibi görünen bir çamaşırhanede gerçekleşse bile böylesine önemli-ciddi-hayati bir çatışmaya bornoz ve terlikle gelmek akılcıl görülmemektedir.

Filmde kapitalizm öncesi ilkel zihniyete ait bir başka veride ilkel zihniyette geçerli olan çelişkinin olmaması ve aşırı uçlarda olma halidir. Özellikle mafya babası Ateş karakteri bu zihniyetin bir temsilcisi olarak göze çarpmaktadır. Mafya babası Ateş bir yandan Hakan Aysev'den opera dinlemekte diğer yandan hemen sonrasında Hakan Aysev'den türkü istemekte ve birbirinden iki farklı dünyayı, içeriği, biçimi niteleyen eserleri peşi sıra dinleyebilmekte, duygulanabilmekte ve bunu bir çelişki olarak görmemektedir. Mafya babası Ateş insanlara fiziksel şiddet uygulatırken-uygularken ya çok sert, acımasız ve şiddetli ya da Hakan Aysev dinlerken olduğu gibi çok yumuşak ve naif olabilmekte, yani aşırı uçlarda yaşamaktadır. Yine Ateş, Sırrı ve adamlarına karşı giriştiği silahlı çatışmaya bornoz ve terlikleri ile girmiştir. Bir yandan yiğeni Hüseyin'in Ekremi öldürmesi sorununu bir uzman aracılığıyla rasyonel çözümler üzerinden aşmaya çalışan Ateş diğer yandan silahlı çatışmaya bornoz ve terlikle girmektedir. Ateş'in bu tercihi ilkel zihniyette çelişkinin olmaması ve ilkel toplumun aşırı uçlarda olma halini de desteklemektedir.

Fimde kapitalizm öncesi ilkel zihniyete yönelik bir başka önemli özellikte sözcüklerin gerçemiş gibi kabul edilmesine yöneliktir. Sabri ve Özgür, Hüseyin ile Ekrem arasında geçen hakaret ve küfür sözcükleri gerçek gibi kabul edilmiş ve sonucunda Sabri ile Özgür arasında sözel, Hüseyin ile Ekrem arasında ise cinayetle sonuçlanan şiddet eylemleri yaşanmıştır. Yine müzik sistemi satıcısı Ercan Özgür'ün babası Kudret'in kendisine pezevenk demesini gerçemiş gibi algılamış ve Özgür'e serzenişte bulunmuştur. Buna ek olarak Özgür'ün Sabriye meydan okuyan sözcükleri Ganyotçu tarafından gerçemiş gibi algılanmış ve Özgür'e karşı fiziksel şiddet eyleminde bulunmuştur. Bunun yanı sıra filmde kolektif ben'e yönelik sözcüklerde bulunmaktadır. Özgür ile Sabri arasında geçen hakaret değiş tokuşlarında, karakter

yarışmalarında ve meydan okumalarda Özgür Fikirtepe çocuğu olduğunu söylemiş buna karşılık olarak Sabri ise Dolapdere çocuğu olduğunu ifade etmiştir. Böylelikle kendi kimliklerini semtlerinin onur kültürü ile bağlantılı olan cesaret, mertlik, fiziksel şiddet yeteneği, altta kalmama vb. itibara dayalı kimliklerinin bir parçası olarak kurgulamışlardır. İlkel toplumda çocuk yalnızca ailenin değil kabileninde bir çocuğudur. Filmdede Özgür ve Sabri sadece ailelerinin değil aynı zamanda semtlerinin çocuklarıdır.

Film Onur ve Armağan kültürüne dair özelliklerle dikkat çekmektedir. Filmin başında mafya babası Ateş, Tayfun'un kendi malını çalmasına yönelik olarak Tayfun'a mevzu zaten mal mevzusu değil mevzu şahsiyet mevzusu diyerek onur ve armağan kültürünün merkez kavramları olan onur ve İtibar kavramının önemine dikkat çeker. Mafya tipi yapılanmalar doğrudan onur kültürü ile bağlantılıdır. Bu yüzden Ateş Tayfun'a meydan okuyarak malı ve ceza olarak 50.000 doları 10 gün içerisinde kendisine getirmesini aksi takdirde Tayfun'un aşağılanmayı, küçük düşmeyi beraberinde getiren tecavüz eylemiyle namusunu, itibarını elinden alacağını söyler. Bu durum karşısında Tayfun kaçıp itibarını kaybetmektense bu parayı bulmanın, itibarı ve onuru üzerindeki tehdidi ortadan kaldırmanın yollarını arar. Yine filmde Sabri'nin kendisine Piç demesine içerlenen Özgür Tayfun'a ben buna bir şey yapmazsam kudururum bu gece diyerek Armağan ve Onur kültüründe armağan işlemi gören hakaretlere karşılık vermenin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Onur kültüründe ve Armağan kültüründe hakaretlere, saldırılara, armağanlara-potlaca karşılık veremeyen yüzünü, itibarını, onurunu kaybetmektedir.

Filmde sekiz kere fiziksel şiddet gösterilir. Bu şiddet tasvirlerinin tamamı Armağan ve onur kültürünün merkez duyguları olan itibar, onur, namus, küçük düşme, aşağılanma, rezil olma duygusu tarafından motive edilmiştir. Şiddet statü ve güç kazanmak ve korumak için gereken itibarın zorunlu bileşenidir. Yine filmde gösterilen tüm Şiddet tasvirleri armağan ve onur kültürünün karşılıklılık ilkesi gereğince gerçekleştirilmiştir.

Filmdeki ilk fiziksel şiddet eylemi mafya babası Ateş'e yanlış yapan Cezmi'ye verilen karşılıktır. Ateş'in yiğeni Hüseyin Cezmi'nin yüzünü bıçakla keser. Aynı zamanda ilkel toplumdan günümüze simgesel bir şiddet biçimi olarak kabul edilen yüzde iz bırakma onur kültürü ile bağlantılı olarak Cezmi'nin itibarına, onuruna, prestijine yapılan en büyük saldırıdır. Onur kültüründe yüz bedeni, kişiliği, itibarı temsil etmektedir. İkinci fiziksel şiddet eylemi kumar masasında barbut oynayan Hüseyin, Ekrem ve Ekrem'in adamı arasında gerçekleşmiştir. Hüseyin ve Ekrem arasında yaşanan onur kültürü ile bağlantılı hakaret değiş tokuşları, karakter yarışması, rekabet ve meydan okumalar ölüm ile sonuçlanmıştır. Hüseyin kendisine küfürler eşliğinde silah çeken Ekrem ve adamına karşılık vermiş, altta kalmamış ve onları silahla vurmuştur. Armağan ve Onur kültüründe armağan işlemi gören saldırılara ve hakaretlere karşılık veremeyen onurunu kaybetmektedir. Hüseyin karşılık vererek hem kendi hem de amcası Ateş'in onurunu, itibarını kurtarmıştır. Üçüncü fiziksel şiddet eylemi Hüseyin ve Tayfun arasında gerçekleşmiştir. Hüseyin Tayfun'u Sabri ile birlikte kendisini tezgaha düşürdüğünü düşündüğü için tokatlar ve her ikinizide karım yapıcım diyerek onların erkekliklerini, onurlarını, itibarlarını tehdit eder. Hüseyin Tayfun'a vurduğu tokadı Tayfun ve Sabri'nin kendisini aptal yerine koyması, aşağılaması, küçük düşürmesine verilen bir karşılık olarak görmektedir. Hüseyin'in tehditi Onur kültürü için ölümcül bir tehdittir. Onur kültüründe bir erkeğin kadınsılaştırılması, bir erkeğin yaşayabileceği en büyük utanç, aşağılanma, küçük düşürülme, rezil olma, itibar kaybıdır. Dördüncü fiziksel şiddet eylemi Sabri ve Özgür arasındaki hakaret değiş tokuşları, karakter yarışması sonucu Özgür'ün kendisinden büyük olan Sabri'ye laf söylemesinden dolayı Ganyotçu tarafından Özgür'e karşı gerçekleştirilmiştir. Ganyotçu Özgür'e tokat attıktan sonra sen nasıl bir delikanlısın, 50 yaşındaki bir adamla nasıl konuşuyosun der. Ganyotçu'nun tokatı ve sözleri Atalar Kültü'nü hatırlatmaktadır. İlkel toplumda en önemli sınıflandırma ilkesi yaş olarak görülmektedir. Bir adam yaşlandıkça itibarıda artmaktadır. Her yaş grubunun kendine özgü statüsü, yükümlülükleri ve ayrıcalıkları bulunmaktadır. Yaş ilkel toplumda toplumsal sistemin temelini oluşturmakta, otorite yaşı duyulan saygının sonucu olarak görülmektedir. (Bruhl, 2006:137-139). Bu statüye yapılan hakaret toplumsal sisteme ve otoriteye yönelik olarak algılandığından karşılıksız kalmamaktadır. Beşinci fiziksel şiddet eylemi

Sırrı'nın adamları ile Ateş'in yiğeni Hüseyin ve beraberinde getirdiği adamlar arasındaki ölümle sonuçlanan silahlı çatışmadır. Bu çatışmada iki rakip grup kendi itibarlarını savunmak için birbirleriyle kurşun değiş tokuşları yapmıştır. Altıncı fiziksel şiddet eylemi Sırrı tarafından Sabri'ye uygulanır. Sırrı kardeşine ulaşamamanın, gücünün ve itibarının abisini bulmakta yetersiz kalmasının utancını Sabri üzerinden gidermeye çalışmaktadır. Sırrı kendisini aptal yerine koyduklarını, aşağıladıklarını düşündüğü Sabri'ye şiddet üzerinden bir karşılık vermekte, şiddet aracılığıyla itibarını, onurunu restore etmektedir. Yedinci fiziksel şiddet eylemi Sırrı'nın adamları tarafından Sırrı'nın ezin komutuyla Sabri, Özgür, Tayfun, Ercan ve diğerlerine karşı uygulanmıştır. Bu şiddetin nedeni de itibar meselesidir. Sırrı onca itibarına rağmen kardeşinin nerede olduğunu Sabri ve yanındakilerden öğrenememesi karşısında itibarının zedelendiğini, aşağılandığını, küçük düştüğünü, adamları karşısında prestijinin azaldığını düşünerek şiddet uygular. Böylelikle Sabri ve arkadaşları küçük düşürülür, aşağılanır. Nitekim Sırrı, Sabri ve arkadaşlarına beni ciddiye almadınız, demek ben hiç tanıyamamışsınız, ama o abiniz iyi tanır der. Sonrasında Sabri'nin poposuna çivi çakmak üzereyken Sabri Sırrı'ya abisi Ekrem'e ne olduğunu anlatmaya başlar. Böylelikle şiddet aracılığıyla Sırrı'nın adamlarına ve seyirciye karşı prestiji, itibarı korunmuş olur.

Son şiddet eylemi Sırrı ve adamları ile Ateş ve adamları arasında yaşanan silahlı çatışmadır. Bu silahlı çatışmanın nedeni armağan ve onur kültüründe varolan armağana armağan, kısasa kısas anlayışıdır. Hüseyin'in vurulduğunu, adamlarının katledildiğini duyan Ateş armağana armağan, kısasa kısas kuralı gereğince intikam almak, karşılık vermek için adamlarını toplayıp Sırrı ve adamlarının bulunduğu çamaşırvaneye gider. Ateş şayet Sırrı'ya karşılık veremez ise itibarının, prestijinin, onurunun ve statüsünün kaybolacağını bilmektedir. Nitekim çatışmanın ortasında İstanbul'un sahibi bizi lan der ve bu sözlerine karşılık aldığı kurşun armağan ile vurulur. Bu sözler şiddet eyleminin itibar, prestij, üstünlük ve onur ile bağlantılı rekabet ve meydan okumaya dayalı karakterini ön plana çıkartmaktadır.

Filmde hakaret değiş tokuşlarının yaşandığı ancak fiziksel şiddet ile sonuçlanmayan süreçlerde gösterilmektedir. Sabri ile Özgür arasında yaşanan hakaret değiş tokuşları ve karakter yarışması bu süreçlere verilebilecek en güzel örnektir.

Filmde şiddet ile ilişkili olarak armağan kùltürünü-potlacı destekleyen en önemli veriler amaşırhanede Sırrı'nın Sabri ve arkadaşlarını dövükleri sahne ile Sırrı ve Ateş'in adamlarının çatıştığı sahnede görùlebilir. Sırrı itibarını ve prestijini korumak için Sabri, Özgür, Tayfun, Ercan, Ganyotçu ve diğerlerinin bedenlerini adamlarına yağma ettirmiş, Sabri ve diğerlerinin bedenleri-kemikleri tıpkı potlaç törenlerinde bakır levhaların kırılması gibi kırılmış, seyirciye armağan edilmiştir. Fakat bedenlere yönelik asıl abartılı ve gösterişçi imhalar Sırrı ve adamları ile Ateş ve adamları arasındaki silahlı çatışmada yaşanmıştır. Bu sahne iki kabile arasındaki potlaç törenlerini akla getirmektedir. İtibar, prestij ve üstünlük kazanmak için, Ekrem ve Hüseyin üzerinden alınan ölüm, kurşun vb. armağanın fazlasıyla geri verilmesi için, alan elden veren ele geçmek için kurşunlar yakılmakta, ölümler armağan edilmektedir. Özellikle Ateş'in pompalı tüfeği ile verdiği kurşun armağanlar, yakılan kurşunlar bedenin abartılı ve gösterişçi bir biçimde imha edilmesine neden olmaktadır. Yönetmen sanki bu sahne de bedenlerin abartılı ve gösterişçi imhaları ve yakılan kurşunlar üzerinden seyirciye bir potlaç vermektedir.

Filmde şiddet ve anlatı yapısı ilişkisi:

şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. şiddet bu filmde de düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Sabri, Tayfun ve Özgür karakterleri bağlamında Filmde kurulu düzen kumarhanede Hüseyin'in Ekrem ve adamını öldürmesiyle yani şiddet aracılığıyla bozulmaktadır. şiddet aracılığıyla bozulan düzen yine şiddet aracılığıyla, Sırrı ve adamları ile Ateş ve adamları arasında yaşanan silahlı çatışma ve toplu ölüm ile çözülr.

Daha önce vurgulandığı gibi Aristoteles'in yükselen dramatik eğri anlayışı çerçevesinde Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşan geleneksel olay örgüsünde şiddet çözüm aşamasına kadar bir araç olarak

kullanılabilmektedir. Klasik anlatı, serim-düğüm-çözüm çizgisel akışına dayanan ve bu akış içine belirli karakterleri, dramın kahramanları olarak konumlandıran bir mantığa dayanır. Kolpaçino klasik anlatı modeli üzerinden ilerleyen bir filmidir. Filmde şiddet daha serim aşamasında karşımıza çıkar. İzleyicinin filmle tanışma aşamasına denk düşen serim bölümünde Ateş'in Tayfun'a uyguladığı sözel-psikolojik şiddet dikkat çeker. Hemen sonrasında aynı sahnede Ateş'in yiğeni Hüseyin Cezmi'nin yüzünü bıçakla keser. Şiddetin serim bölümündeki işlevi çoğunlukla durumun açıklanmasına, karakterlerin tanıtılmasına, olayların anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yöneliktir. . Filmin düğüm noktası da şiddet tarafından belirlenmektedir. Kumarhanede Hüseyin'in mafya babası Sırrı'nın abisi olan kabadayı Ekrem ve adamını öldürmesi filmin düğüm noktasıdır. Sabri, Tayfun ve Özgür için baht dönüşü şiddet aracılığıyla gerçekleşir. Filmde çatışmanın başlangıcı da şiddet aracılığıyla yaşanır. Çatışmanın başlangıç noktası dengenin bozulduğu, eksi ve artı yüklü bulutların birbirine yaklaştığı, kurşunların yağdığı andır (Foss, 2009: 154). Hüseyin'in kabadayı Ekrem ve adamını öldürmesi Sabri, Tayfun, Özgür, Ateş ve Sırrı karakterinin dengesini bozmuştur. Özgür'ün evinde Sırrı'nın adamları ve Ateş'in yiğeni Hüseyin ve adamları karşılaşır. Bu karşılaşma Sırrı ve Ateş üzerinden eksi ve artı kutupları ifade etmektedir. Silahlı çatışma başlar ve Sadece Sırrı'nın adamı kurtulur. Filmin doruk noktasında şiddet içermektedir. Sırrı'nın Sabri'den başlayarak Sabri ve arkadaşlarına 18' lik çivi çakması beklenirken Ateş ve adamları Sırrı'nın mekanına silahlı baskın düzenler. Silahlı çatışma, Sırrı ve Ateş'in karşı karşıya gelmesi filmin doruk noktasıdır. Doruk nokta Sırrı ve adamları ile Ateş ve adamlarının şiddet aracılığıyla ölmeleri ile sona erer. Çözüm şiddet üzerinden sağlanmış, Sabri, Özgür, Tayfun ve diğerlerinin hayatı kurtulmuştur. İletişim Profesörü Barna William Donovan'ın dediği gibi Kolpaçino filmindedeki sorunlar eninde sonunda yumruk, mermi, bıçak, patlama gibi sözel olmayan çatışma çözüm teknikleri yoluyla çözüme ulaştırılmıştır (Donovan, 2009: 35).

Filmde tasvir edilen şiddet klasik anlatı yapısı içinde hayati öneme sahip özdeşleşme ve katarsis kavramlarını desteklemektedir. Kolpaçino filminde şiddet karakterle kurulan duygu ve yaşantı birliğine hizmet etmektedir. Seyirci filmin başında Tayfun ile tanışır ve Tayfun'un içerisine düştüğü duruma acır. Sonrasında seyirci Sabri

ve Özgür karakteriyle de tanıştırılır. Bu üç karakter de özdeşleşme bağlamında seyirciye sempatik gelen karakterler olarak tasarlanmıştır. Seyirci bu üç karakterde yakınlık duyduğundan duygu ve yaşantı birliğine kolayca girerek onlarla özdeşleşir. Filmde katarsis için gereken acıma ve korku duygularıda şiddet üzerinden kurgulanır. Nitekim Sabri, Tayfun ve Özgür, Hüseyin'in Ekrem ve adamını öldürmesiyle büyük bir çaresizlik ve tehlike yaşar. Aristoteles'in ifade ettiği gibi acıma layık olmadığı halde felakete uğramış bir karakter karşısında hissedilir. Korku acıyı çekenle kendimiz arasında bir benzerlik kurduğumuzda açığa çıkar. Acıma duygusunun korkuya dönüşmesi, izlenen sahne, izleyene çok yakın, hatta onunkiymiş gibiye gerçekleşir (Nutku, 2001: 51. Sabri, ayfun ve Özgür layık olmadığı halde felakete uğramış karakterler olarak görülür. Bu karakterler Sırrı'nın eline geçtiğinde ve 18 lik çivinin popolarına çakılma ihtimali güçlendikçe seyirci bu şekilde bir şiddet eyleminin korkunçluğunu düşünmeye başlar. Seyirci bunun kendi başında gelebileceğini düşündüğünde acıma duygusu korku duygusuna dönüşür. Şiddet burada yeniden devreye girmektedir. Şiddet katarsis için belirleyici bir rol oynamaktadır. Filmin finalinde Sırrı ve adamları ile Ateş ve adamları silahlı çatışmaya girip öldüklerinde seyirci Sabri, Tayfun ve Özgür için hissettiği acıma ve korku duygularından arındırılarak katarsise ulaştırılır.

Kolpaçino filminde yönetmen şiddeti özellikle final sahnesinde gerçekleşen silahlı çatışmada armağan kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin izlerini taşıyan, abartılı ve gösterişçi imhayı hedefleyen kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı gibi Penn ve Peckinpah'ın grafik şiddet unsurları üzerinden estetize etmeye çalışmaktadır. Özellikle Ateş karakterinin final sahnesinde çamaşırhane girişinde pompalı tüfek ile Sırrı'nın adamını öldürdüğü an Türk Sinemasında bedenin abartılı ve gösterişçi bir biçimde imhasını hedefleyen kurşun etkisini arttıran maytap kullanımına verilebilecek en iyi örneklerden birisidir. Fakat yönetmen Hüseyin'in Cezmi'nin yüzünü kestiği sahnede bıçağın yüze temas anını göstermez. Sonrasında yere damlayan kan damla larını ve kesilmiş yüzü görürüz. Yönetmen Hüseyin'in Ekrem ve adamını silahla vurduğu sahnede kurşunların bedene temas anını da göstermez. Fakat sonrası abartılı ve gösterişçi bir biçimde kan banyosu gibidir. Vurulan bedenler, yerler, duvarlar, altın

kapılar kan içindedir. Özgür'ün yüzü bile sıçrayan kan ile kaplanmıştır. Benzer durum Sırrı'nın adamları ile Hüseyin ve adamlarının Özgür'ün evinde girdiği silahlı çatışma içinde geçerlidir. Fakat vurulma anından sonra gösterilen cansız bedenler abartılı ve gösterişçi bir biçimde kanlar içerisindedir. Yönetmenin şiddeti estetize etme çabalarında durdurulan kare-donuk kare kullanımı da dikkat çekmektedir. Hüseyin'in Cezmi'nin yüzünü kesme anı bıçak yüze temas etmeden dondurulur. Zaman ve aksiyon kısa süreliğine dondurulmuştur. Zaman akmaya başladığında kan damlaları da akmaya başlar. Yine Sırrı'nın Sabri'nin yüzüne Beyzbol sopası ile vurma anı sopa yüze temas etmeden dondurulur. Bu kez yönetmen zamanı dondurarak mekan atlaması gerçekleştirir. Özgür'ün evinden Çamaşırhane'ye geçilir.

3.3.4. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Dabbe 6” Filminin İçerik ve Biçim Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen : Hasan Karacadağ

Senaryo : Hasan Karacadağ

Oyuncular : Sema Şimşek, Murat Sevinç, Nilay Gök, Fehmi Karaarslan, Volkan Ünal, Ömer Duran, Burak Çimen

Türü ve Yılı : Korku...2015

Filmin Konusu :

Film bir büyü seansı ile açılır. Büyünün amacı Mukadder yaman isimli kadına zarar vermektir. Ardından Dr. Zeren'in çalıştığı hastaneye geçeriz. Kalp rahatsızlıkları uzmanı olan Dr. Zeren hastaneden şehir dışında bulunan evine gelir. Kahvesini içip pastasını yerken eşi Hakan ile telefonda konuşur ve duyduğu bir öpücük sesinden dolayı eşinden şüphelenmeye başlar. Zerrin geceyarısında gelen telefona bakar. Arayan annesidir fakat sağlıklı bir konuşma yapamaz ve telefon kapanır. Hemen sonrasında eveden sesler gelmeye başlar. Zerrin sesi takip ettiğinde masada oturan anne Mukadder'i görür. Sonrasında yönetmen bizi başka bir mekana götürür. Bir polis ekibi

ihbar üzerine yazlık bir eve gelir ve kanlar içerisinde bir ceset ile bir kenarda oturan bir genç kız bulur. Ceset Zeren'in annesi Mukadder'e aittir. Genç kız ise Zeren'in kızkardeşi Ayla'dır. Oysa aynı anda Zeren kendi evinde annesini ve aynadan ona seslenen kız kardeşi Ayla'yı görmektedir. Ayla Zeren'e anneyi öldürdüler diye seslenir. Ardından Zeren ölmüş annenin kanlı yüzünü görür ve uykusundan uyanır. Hemen akabinde Telefon çalar. Telefona bakan Zeren polisten düşünde gördüğü gibi Annesinin öldüğünü ve kızkardeşi Ayla'nın müşahade altına alındığını öğrenir. Zeren kocası hakan ile hastaneye giderek kızkardeşi hakkında doktor Atiye'den bilgi alır. Ayla annesinin cinler tarafından öldürüldüğünü düşünmektedir. Ayla ve Hakan Ayla'yı alarak evlerine götürürler. Ayla'nın eve gelmesiyle birlikte bir takım tuhafliklar yaşanmaya başlar. Ayla korkunç resimler çizer, yemek masasında Hakan'a cinlerin kendisine mesajlar ilettiğini söyler. Ayla sürekli olarak krizler yaşamakta, cinlerin etkisiyle kendisinden sürekli olarak kan boşaldığını görmektedir. Hakan ve Zeren Ayla için bir çözüm yolu düşünmeye başlar. Bu arada Zeren Hakan'ın cep telefonundan Tülay'ı arar ve Tülay'ın konuşmasından Hakan'ın kendisini aldattığından emin olur. Zeren, Hakan ve Ayla aynı şeyleri içeren benzer rüyalar görmeye başlar. Bu nedenle dr. Atiye'yi evlerine çağırırlar. Dr. Atiye'ye durumu anlatırlar. Atiye Ayla ile konuşur ve Ayla'nın içindeki cinin insan leşi yiyen cuhenna kabilesini kullanan cinlerden olduğunu öğrenir. Atiye, Zeren ve Hakan'a bu kabileye ilişkin yazıları olan Dr. Cela'den yardım almalarını önerir. Zeren bilim dünyasının reddettiği dr.Celal'in evine giderek kendisinden yardım ister. Celal Ayla'yı tedavi için Zeren'in evine yerleşir ve kamer kayıtları eşliğinde tedaviye başlar. Celal tedavi sürecinde Ayla aracılığıyla Firdevs Tahiri ismine ulaşır. Celal, Zeren ile birlikte Mukadder'in evine gider ve büyüünün yapıldığı metni bulur. Büyünün yazıldığı kağıttan büyüü yapanın kambur Cuma adlı büyücü olduğunu öğrenir ve Kambur Cuma'yı bulmak ve cinlerle mücadele etmek için Recep hoca'dan yardım ister. Öncelikle büyü yapıp cinleri musallat eden kambur Cuma bulunur ve ondan Mukadder Yaman'a dört boynuz büyüünü kimin yaptırdığı öğrenilmeye çalışılır fakat Kambur Cuma büyüü kimin yaptırdığını bilmediğini, ancak yardımcısı Lütfiye'nin bilebileceğini söyler. Cinler kambur Musayı'da öldürür. Celal ve Recep bir ipucu bulmak için Firdevs Tahiri'nin köyüne giderler. Köyde Cafer ile karşılaşır ve ondan Firdevs Tahiri'nin kendisini eşi yüzünden kıskanan Mukadder Yaman tarafından yıllar

önce öldürüldüğünü öğrenirler. Cafer Celal'e Firdevs Tahiri'nin öldürülmeden önce eşine verdiği kaseti verir. Kasette Firdevs Tahiri kendisine Mukadder Yaman'ın kıskançlık yüzünden kendisine Kara Kader büyü yaptırdığını, kocası Erdal'dan ayrılmasına neden olduğunu ve Mukadder Yaman'ın kendisini öldüreceğini söylemektedir. Cafer Zeren'e Mukadder'in Firdevs'i öldürdükten sonra Firdevs'in kocası Erdal ile evlendiğini söyler. Celal Ayla'yı kurtarmak için Ayla'nın içindeki cini Cafer'in içine yerleştirmeye karar verir. Recep hoca'nın da yardımıyla bu işlemi gerçekleştirir. Ancak Recep hoca köye Cafer'i köyüne bırakmak için geri döner ve araştırma yapar. Cela'i telefonla arar ve Yaptığı araştırmada eski muhtardan köyde Cafer diye birisinin yaşamadığını, yıllar önce öldüğünü, Cafer'in cesedinin Firdevs'in yanında bulunduğunu öğrendiğini Celal'e iletir. Celal Recep hoca'yı oradan uzaklaşması için uyarır. Telefon görüşmesi kesilir. Recep hoca cuhenna cin kabilesinin üyesi olan cin tarafından öldürülür, bedeni tarafından parçalanır ve kafası taşla ezilir. Bu arada bilgi ve belgeleri gözünün önüne getiren Celal dört boynuz büyüsunü yaptırının Zeren olduğunu fark eder. Zeren öncesinde gerçek annesinin Mukadder olmadığını, Firdevs olduğunu ve Mukadder'in annesine önce büyü yaptırdığını ve sonrada öldürdüğünü öğrenmiştir. Zeren, gerçek annesi Firdevs'in son dileğini, Mukadder'in karşı büyü aracılığıyla acı çekerek ölmesi dileğini gerçekleştirmek için kambur Musa'ya gitmiş ve dört boynuz büyüsu yaptırmıştır. Celal Zeren'in evine doğru yola koyulur. Bu arada Zeren dr. Atiye'yi bıçaklayarak öldürür. Celal Zeren'in evine geldiğinde evde parçalanmış organlarla, kemiklerle karşılaşır. Sonrasında parçalanarak, iç organları çıkarılarak öldürülen Hakan ve sevgilisi Tülay'ın cesetlerini bulur. Celal daha sonra Zeren ve Ayla'yı görür ve her ikisinin saldırısı ile öldürülüp üzerinde Firdevs Tahiri yazan tabutun içerisine yerleştirilir.

Film tamamen Levi Bruhl'un ilkel toplumdaki gerçeklik anlayışı üzerinden kurulmuştur. Bruhl ilkel toplumların ikili bir gerçeklik içine yaşadıklarını ve hareket ettiklerini söylemektedir. Bunlardan birincisi somut bir şekilde algılanılabilen, düzenli bir şekilde tekrarlanan zamansal olguları içeren gerçeklik anlayışı, diğeri de görülemeyen ve duyularla algılanamayan ancak kendileri hissedilip kendilerinden etkilenen varlıklarla dolu bir gerçekliktir. Bruhl'e göre İlkel toplum doğa ve doğaüstünü

birbirine karışmış bir şekilde görmektedir. (Adanır, 2012: 24) Filmde yer alan merkez karakterler Zerrin, Ayla, Celal, Recep ve Musa bu ikili gerçeklik evreni içerisinde yaşamaktadır. Film büyü, cin gibi mistik bir evrende kurgulanmaktadır. Filmde karakterler görünmeyen bir dünyaya ait varlıklarla ilişki kurabilmektedir. Kapitalizm öncesi ilkel zihniyet üzerinden ilerleyen filmde büyüye ve cinlere gerçek işlemi yapılmaktadır. İkel zihniyet için tarımdan savaşa her iş için bir büyüye ihtiyaç duymaktadır. İkel toplumda tüm toplumsal ilişkiler büyüler üzerinden gerçekleşmektedir. İntikamlar bile büyüler aracılığıyla alınabilmekte, mallara büyüler aracılığıyla zarar verilebilmekte, hastalıklar, ölümler ve yaralanmalar büyüler aracılığıyla gerçekleştirilebilmektedir. Malinowski'ye göre ilkel toplum için büyü toplumsal bir kurumdur. Ortaçağ ve erken modern dönemde de birçok insanın doğüstü ve büyülü güçlerden beklentisi devam etmektedir.(Spierenburg, 2010:158) Bu nedenle kilise tarafından 17.yüzyılın ilk yarısına kadar cadı avı uygulaması devam ettirilmiştir. Yargıçlar hem kendilerine hem de akrabalarına cadılardan gelecek lanetlerden korkmaktadırlar. Büyüler ölüm ve hastalık getirebilmektedir.(Muchembled, 1993:262) Bu aynı zamanda şeytandan yardım alan cadıların uçtuğuna, dolu yağdırarak ürünlerin zarar görmelerine neden olduklarına ve büyülerinin tehlikeli olduğuna dinsel kurumlarında onay verdiğini göstermektedir. Hatta klise karşı büyü ayinleri düzenleyerek cadıların bozduğu doğa koşullarını düzeltmeyi denemiştir. (Akın, 2001:105-106) Osmanlı'da tıpkı ilkel toplumda olduğu gibi büyü aracılığıyla insanlara zarar verilebileceğine inanmaktadır. 16. Yüzyılda hocalar, Sinan paşanın hastalığının nedeninin büyücüler tarafından yapılan kötülük büyüü olduğunu söylemiş ve dualarla bu büyüü bozmaya çalışmışlardır. Sonrasında farklı büyücüler ise bu büyüye yönelik karşı büyü yapmayı önermişlerdir. (Adanır, 2013:177) Filmde Firdevs'in kızı Zeren'den istediği şeyde Mukadder'e karşı büyü yapılmasıdır.

Film tamda Bruce Albert ve Jacques Lizot Yanomami'lerde şiddeti büyücülük ve intikam ile ilişkilendirdiği gibi Firdevs'in Mukadder'den büyü aracılığıyla aldığı intikam eylemini anlatmaktadır. Filmde doktor Celal büyüü kriminal bir suç olarak görmektedir. Elisabeth Copet Rouger'da haset ve kıskançlığı içeren büyücülük olgusunu görünmez şiddet başlığı altında değerlendirmiştir. Filmde Mukadder'in

Firdevs'e karşı yaptırdığı Kara Kader büyü Mükadder'in Firdevs'in kurduğu yuvayı kıskanması ve bu yuvanın yıkılıp Firdevs'in kocası Erdal'ın kendisi ile evlenmesi amacıyla kıskançlık temelinde yapılmış ve Mukadder'in ve sonrasında diğerlerinin öldürülmesine neden olan şiddet karşı büyü olan dört boynuz büyü aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Filmde Celal karakteri Türk Mitolojisinde cinler ile ilgili adı geçen uşakların efendisi anlamına gelen Huddamlı rolünü üstlenmektedir. Huddamlı adı verilen cin kovucuları cinleri çağırma, onlarla görüşme veya tehdit yoluyla yaptıkları kötülükten alıkoyarak, kurbanları kurtarma yeteneklerine sahiptir.(Boratav, 2012: 49-50).

Filmde kapitalizm öncesi İlkel zihniyetin büyü ile ilgili bir başka özelliğide öne çıkmaktadır. İlkel toplumda Simgesel bir eylem biçimi olan büyü simgeler-uzantılar aracılığıyla yapılmaktadır. İlkel insanların sahip oldukları simgeler arasında büyü için en çok yararlandıkları simge-uzantı şeklinde olanlardır. Bir varlık ve uzantıları arasındaki bütünleşme bir töz birliği gibi anlaşılmaktadır. Uzantı bir varlığı temsil etmektedir. Bir insanın tırnağı, saç vb. doğrudan o insanı temsil etmektedir. Bir varlığın çok uzaklarda olmasının bir önemi bulunmamaktadır. Bu uzantılara sahip olduğunda onun üzerinde gerçekleştireceğiniz eylemin aynısı kişi üzerinde de meydana gelmektedir (Bruhl, 2006:190). Filmde Zeren tarafından kambur Musa'ya dört boynuz büyü yaptıtırılırken büyüün hedefi olan Mukadder'in kanlı iç çamaşırı, saç, tırnağı ve fotoğrafı tıpkı ilkel zihniyette olduğu gibi simge-uzantı olarak kullanılmaktadır. Kambur Musa tıpkı Afrikalı Zulular'ın yaptığı gibi öldürmek istediği mukadder'in simge uzantılarını bir sıvı içerisinde kaynatır ve kurbanın ismini söyler. İlkel toplumda bir büyü işleminde tıpkı filmde Kambur Musa'nın Mukadder'in fotoğrafına baktığında olduğu gibi görüntü üzerinde işlem yapıldığında büyülenmesi düşünülen kimsenin adı yüksek sesle söylenmektedir (Bruhl, 2006:192-196).

Filmde kapitalizm öncesi ilkel zihniyete yapılan bir başka vurguda düşlerin ve sözcüklerin gerçekmiş gibi algılanmasıdır. Filmde düş ve gerçek iç içe geçmiş bir biçimde kurgulanmıştır. Hatta doktor Celal uyanırken bile rüya gördüğünü söylemektedir. Ayla'nın, Zeren'in, Hakan'ın, Celal'in ve Recep'in düşleri gerçek ile iç içe geçmektedir. İlkel toplum için söz büyü bir güce sahiptir. Bu nedenle ilkel zihniyet

için beddualar, lanet okumalar ciddi tehditler içermektedir (Bruhl, 2006:236).Film büyü üzerinden ilerlediğinden büyü sözcükleri gerçekmiş gibi algılanmış ve Zeren, Ayla, Celal, Firdevs ve Recep gibi karakterlerin düşünce ve davranışlarında önemli bir rol oynamıştır. Filmde büyü üzerinden intikamı başlatan eylemin nedeni Firdevs'in Mukadder tarafından kendisine yapılan büyüünün sözcüklerinin kendi sonunu hazırladığına inanması ve kızı Zeren'den karşı büyü sözcükleriyle intikamını almasını istemesidir.

Filmde ayrıca ilkel zihniyetin önemli bir özelliği olan aşırı uçlarda olma ve çelişkinin bulunmaması da görülmektedir. Doktor Atiye üzerinden Rasyonel bir gerçeklik evrenine ait tıp bilimi ile Doktor Celal üzerinden İrrasyonel gerçeklik evrenine ait büyü-büyücülük arasında yaşanan mücadeleyi anlatan filmde son derece rasyonel-bilimsel bir işte çalışan filmin merkez karakteri doktor Ceren sakinliğiyle, dinginliğiyle, akılcılığıyla ön plana çıkarken aynı zamanda büyüye inanmakta ve intikam için büyü eylemi gerçekleştirebilmekte, cinayetler işleyebilmektedir. Bu durum İlkel zihniyet ve toplumda hem aşırı uçlarda olma haline hem de çelişkinin yokluğuna vurgu yapmaktadır. Aşırı uçlara olma hali ve çelişki yokluğu Recep hoca ve doktor Celal içinde geçerlidir. Özellikle bir din hocası olarak hoşgörülü, hümanist olması gereken Recep hoca dört boynuz büyüünü yapan Kambur Musa'nın canlı canlı dişini çekebilmekte, ona işkence yapabilmekte ve bu durumu inancı ile bir çelişki olarak görmemektedir. Doktor Celal psikiyatrist olarak bir bilim dalı içinde çalışırken aynı zamanda cinler ile de ilgilenmekte ve bunu bir çelişki olarak görmemektedir. Üstelik doktor Celal büyüü kriminal bir suç olarak görmekte ve büyüye ilişkin görüntüleri bilimsel amaçlarla kullanacağını ifade etmektedir. Doktor Celal aldığı bilimsel eğitim göz önüne alındığında büyüünün bilimsel amaçlar için kullanımını bir çelişki olarak değerlendirmemektedir. Yine filmde büyü ve cinler hakkında söylenenleri saçmalık olarak yorumlayan Hakan karakteri boynunda tüm kötülüklerden korunmak için bir muska taşımakta ve bunu çelişki olarak görmemektedir.

Filmde Armağan ve onur kültürü ile ilgili armağana karşı armağan, kısasa kısas ve büyüye kaşı büyü ilkesi göze çarpmaktadır. Herşeyden önce armağan kültürü törensel bir büyü düzenidir. Bu büyü düzeni içerisinde armağan karşı armağan ilkesi

göze çarpmaktadır. Her armağana karşı mutlaka bir armağan verilmek zorundadır. Benzer durum büyü içinde geçerlidir. Sosyoloji ve ekonomi profesörü Alain Caillé, Mauss ve Polanyi metinlerinden yola çıkarak daha genel bir çerçevede kötülüklerin, kötü ve ahlaksızca davranışların, sözlerin, hakaretlerin, yaralamaların, öç, intikam, misillemelerin ve büyülemenin-büyü yapmanın bir armağan olduklarını iddia etmektedir. Caillé bu armağan tipinin en meşhur örneklerinin potlaç ve kula olduğunu belirtmektedir. Nitekim doktor Celal filmde bunu büyüye karşı büyü olarak formülize etmektedir. Firdevs Mukadder tarafından kendisine armağan edilen kara kader büyüüne karşılık Mukadder'e dört boynuz büyüünü armağan olarak vermiştir. Büyüye karşı büyü düşüncesi onur kültürü içindeki kısasa kısas - intikam ilkesi ile de paralellik göstermektedir. Onur kültüründe her türlü saldırıya, hakarete karşılık verilmek zorundadır. Bu büyü içinde geçerli olmaktadır. Nitekim film onur kültüründeki kısasa kısas - intikam ilkesi uyarınca büyüye karşı büyü ilkesi üzerinden yapılandırılmıştır. Mukadder'in Kara Kader büyüüne karşı Firdevs'in Dört Boynuz büyüü yapılmış ve intikam büyü aracılığıyla alınmıştır.

Filmde gösterilen tüm şiddet tasvirleri Zeren'in Mukadder'i büyü aracılığıyla öldürmesinin yanı sıra kocası Hakan ve kocasının sevgilisi Tülay'ı da öldürmesi örneğinde olduğu gibi Armağan ve onur kültürünün merkez duyguları olan itibar, onur, intikam, kıskançlık, namus, küçük düşme, aşağılanma duygusu tarafından motive edilmiştir. Mukadder kıskançlık yüzünden Firdevs'e şiddet uygulamıştır. Firdevs kocasının Mukadder tarafından elinden alınması sonucunda itibarı, onuru, küçük düşürülmesi ve aşağılanmasından dolayı intikam almak amacıyla Mukadder'e büyü aracılığıyla şiddet uygulatmıştır. Benzer durum Zeren içinde geçerlidir. Zeren annesi Firdevs'in intikamını büyü aracılığıyla almış, onun ruhunu huzura erdirmiştir. Kocasını ve kocasının sevgilisini öldürmesi ise tamamen kıskançlık, namus, itibar, onur, küçük düşme ve aşağılanma ile ilişkilidir. Yine filmde gösterilen tüm Şiddet tasvirleri armağan ve onur kültürünün karşılıklılık ilkesi gereğince gerçekleştirilmiştir. Firdevs'in ve Zeren'in büyü aracılığıyla cinler üzerinden gerçekleştirdiği şiddet eylemleri armağan ve onur kültürünün karşılıklı yükümlülük düzeni üzerinden gerçekleşmiştir. İntikam bu yükümlülük düzeninin parçasıdır ve aldığı kötücül armağanların fazlasıyla iade

edilmesine dayanmaktadır. Doktor Celal'in cuhenna cinlerinin etkisindeki Zeren ve Ayla tarafından öldürülmesi, Recep hocanın cuhenna cin kabilesi üyesi cin tarafından öldürülmesi her ikisinde cinlere karşı verdikleri mücadeleye cinler tarafından verilen bir karşılıktır. Benzer durum Zeren tarafından öldürülen Dr. Atiye içinde geçerlidir. Cinler kendilerini yok sayan Atiye'ye varlıklarını şidet aracılığıyla kanıtlamıştır.

Filme armağan kültürünü-potlacı destekleyen en önemli veriler insan bedenini içeren abartılı-gösterişçi imhalarıdır. Marcel Mauss'a göre Armağan kültürü içinde rekabet, çatışma ve şiddet barındıran, gösterişe dayanan, hemen hemen her zaman abartılı-aşırı olan ve çoğunlukla tamamen yok etmeye dayanan bir biçim olarak görülmektedir. Bataille Mauss'tan yola çıkarak Armağan kültürünün tek biçiminin bağış olmadığını bunun yanı sıra bir meydan okuma yöntemi olarak yıkım ve imhanın da bir Armağan kültürü biçimi olduğunu ifade etmektedir. Bataille'den yola çıkıldığında yönetmenin bu filmde seyirciye başarılı bir potlacı verdiği görülmektedir. Hemen hemen tüm şiddet sahneleri akla Armağan kültürünün egemen olduğu ilkel toplumun kurban törenleri ile ortaçağ ve erken modern dönemin idam ritüellerini getirmektedir. İnsan bedenleri abartılı, aşırı ve gösterişçi bir biçimde deşilmekte, kesilmekte, parçalanmakta, bağırsaklar çıkarılmakta, parçalanmış ve bedenlerden çıkartılan organlar iplerle tavanlara asılmaktadır. Harris'in Yamyamlar ve Krallar adlı kitabında Tanrılara verilen armağanı simgeleyen Kurban törenleri anlatılır. Kurbanı şafaktan önce öldürmemek önemlidir. Bu nedenle onlar önce onun sadece ayaklarını yakmalıydılar. O odanın bir ucundan ötekine sendeleyerek yürürken bazı kişiler onun ellerini yakaladılar, var güçleriyle el kemiklerini kırdılar, bazıları da çubuklar kullanarak kulaklarını deldiler. Şimdi dört adam tutsağa işkence yapma görevini üstlendiler. Onun gözlerini yaktılar, kızgın baltaları omuzlarına vurdular ve yanan odunları boğazına ve rektumuna soktular. Artık ölmek üzere olduğu anlaşıncı, cellatlardan biri onun bir ayağını, bir başkası bir kolunu kesti ve hemen hemen aynı anda bir üçüncüsü başını omuzlarından ayırdı ve onu kalabalığa fırlattı. Aşırı şiddete yönelik benzer detaylar Bataille'nin Lanetli Pay adlı çalışmasında da vurgulanmaktadır. Aztekler'de gerçekleşen kurban ayinlerinde yaşananlar da günümüz sinemasındaki aşırı şiddet tasvirleriyle örtüşmektedir. Kurban zirveye vardığında, onu öldürmeye hazır olan rahipler üstüne atılıyor, onu celladın taş

kütüğüne yatırıyorlar ve ellerini, kollarını, başını sıkı sıkıya tutuyorlar, sırt üstü yatar vaziyetteyken de, obsidiyen bıçağı elinde tutan rahip bir darbede göğsüne saplıyordu ve bıçağı çektikten sonra, bıçağın açtığı delikten elini sokuyor ve kalbini çıkartıp hemen güneşe sunuyordu. Aşırılık daha öncesinde Orta çağ zihniyetinde vurgulandığı gibi Orta çağın da karakteristik özelliklerindendir. Sinemada aşırı şiddetin gösterilme biçimleri Ortaçağda gerçekleşen idam ritüellerini de akla getirmektedir. Ortaçağ Huizinga, Bloch, Spierenburg, Carroll, Blok, Ruff, Muchembled, Haidu, Elias gibi tarihçiler ve sosyologlar tarafından bir şiddet çağı olarak görülmektedir. Scott, Febvre, Muchembled, Huizinga, Ruff'un Ortaçağ Feodal toplumunda ve erken modern dönem Avrupa'sında Bedenin imhasına yönelik abartılı, gösterişçi, aşırı şiddet örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Huizinga'ya göre orta çağda hayat o kadar şiddet ve çelişki doludur ki, kan ile gül kokusu birbirine karışmıştır. Ortaçağda tanrısal bir kurumu temsil eden kral adına Suçluların bedenlerinin parçalanışının halk tarafından zevkle izlenmesi Huizinga tarafından panayır eğlencesindeki sevince benzetilmiştir. Halk daha fazla zevk alsın diye işkenceler yetkililerce uzatılmaktadır. Parçalanmış bedenler halka açık bir şekilde farklı alanlarda sergilenmektedir. Scoot ise orta Çağın yanı sıra Erken modern dönemde bile özellikle Fransa ve Almanya'da katillerin halka açık, gösterişçi ve abartılı bir şekilde kızgın kerpertenle etlerinin kopartıldığı, işkence çarkında parçalandığı, diri diri yakıldığı, boğmadan asılıp dörde parçalandığını ifade etmektedir. Uzuvarın ve gövdenin güç kullanılarak, sözcüğün tam anlamıyla çekilip koparıldığı veya cellat tarafından kesilip parçalara ayrıldığı bu eski infaz yöntemi, Avrupa uygarlığında uzun zaman yaşamıştır. Dörde bölmek, gövde parçalara ayrılmadan önce karnın yarıp bağırsakların dışarı çıkarılması uygulamasında olduğu gibi, bağırsakların deşilmesinin bir üst aşaması şeklinde ortaya çıkmış ve uzun zaman devam etmiştir. Bu infaz yöntemine benzer bir uygulama da, dörde bölmeden önce, bağırsaklarla birlikte veya tek başına kalbin çıkartılmasıdır. Filmde özellikle Atiye'nin bıçakla kesilip bağırsaklarının dışarı çıkartılması, Recep hocanın bedeninin ısırlarak parçalanması ve kafasının taşla ezilmesi, Hakan'ın kafasının, beyninin bıçakla parçalanması, fişkırarak kanlar, Finalde Zeren'in evinde bulunan parçalanmış bedenler ve sergilenen organlar akla yukarıda vurgulandığı gibi potlaç ile bağlantılı ilkel toplumdaki kurban törenlerini ve ortaçağ ve

erken modern dönemdeki idam ritüellerini getirmektedir. Film adeta yönetmenin seyirciye verdiği bir kan potlacıdır.

Filmde şiddet ve anlatı yapısı ilişkisi:

Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Büyü üzerinden gerçekleştirilen şiddet bu filmde de düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Filmde Ayla karakteri göz önüne alındığında kurulu düzen Zeren'in Kambur Musa'ya yaptırdığı ve simgesel bir eylem biçimi olan dört boynuz büyüğü aracılığıyla Ayla'nın annesi Mukadder'e karşı gerçekleştirilen şiddet ile bozulur. Film ilerledikçe aslında ilk kurulu düzen'in Zeren'in asıl annesi olan Firdevs'in yıllar öncesinde Mukadder'in yaptırdığı ve şiddet içeren Kara kader büyüğü ile sarsıldığını, Mukadder'in Firdevs'i öldürmesiyle de tam olarak bozulduğu anlaşılır. Bu ölüm aslında gerçek annesini kaybeden Zeren'in kurulu düzeninin bozulması anlamına gelmektedir. Böylelikle filmin başında Zeren tarafından Mukadder'e yaptırılan ve şiddet içeren dört boynuz büyüğünün aslında bir intikamı niteleyen büyüye karşı büyü eylemi olduğu görülür. Bu simgesel eylem düzeni yeniden temin etme çabasıdır. Mukadder ölmüş ve Zeren annesi Firdevs'in intikamını büyü aracılığıyla almıştır. Ancak düzenin tam olarak yeniden temini için Firdevs'in vasiyetinde yer alan Babı ifrit'in yapılması ve bu iş için seçilenlerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Babı ifrit yapılır ve bu iş için araç olarak seçilenler Atiye, Celal, Recep cinler üzerinden öldürülür. Cinlere karşı mücadele eden ve filmin sonunda herşeyin farkına varan Celal ve Recep hoca ile cinlere hiç inanmayan Atiye'nin ve bunların yanı sıra Zeren'i aldatan eşi Hakan ve Hakan'ın birlikte olduğu Tülay'ında öldürülmesi Zeren açısından bozulan düzenin büyü ve cinler üzerinden uygulanan şiddet aracılığıyla tam olarak yeniden teminini göstermektedir.

Daha önce vurgulandığı gibi Aristoteles'in yükselen dramatik eğri anlayışı çerçevesinde Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşan geleneksel olay örgüsünde şiddet çözüm aşamasına kadar bir araç olarak kullanılabilmektedir. Filmin olay örgüsünde şiddet serim aşamasından itibaren kendisini göstermektedir. Kurbanın simge-uzantıları üzerinden Simgesel bir şiddet eylemi olan ve

fiziksel şiddete neden olan büyü serim bölümünde yer almaktadır. Düğüm aşaması ise Zeren için herşeyin mutluluğa diğerleri için ise felakete dönüşmesinin başlangıcı olan büyüün yapılması aşamasıdır. Büyü temel karakter Zeren için baht dönüşüne neden olmakta, annesi Firdevs'in intikamını alma süreci başlamaktadır. Filmde çatışma Zeren'in Mukadder'in fotoğrafını dört boynuz büyüğü için Kambur Musa'ya vermesi ve kambur Musa'nın Mukadder'in fotoğrafına iğne batırması ile simgesel anlamda yaşanır. Sonrasında fiziksel şiddet içeren bu çatışma Miller'in deyimiyile karşılık verilmesi gereken bir meydan okuma üzerinden gerçekleşir. Zeren gerçek annesi Firdevs'e büyü aracılığıyla meydan okuyan Mukadder'e karşılık olarak yine büyü aracılığıyla meydan okumaktadır. Zeren için dört boynuz büyüğü aslında bir mücadelenin, savaşın başlangıcıdır. Filmdeki olayların dengesi bu büyü ile bozulmaktadır. Sonrasında çatışma Zeren ile eşi Hakan arasında aldatılma, Atiye ile Celal arasında bilimsellik üzerinden verilir. Filmin doruk noktası Celal'in dört boynuz büyüğünü Zeren'in yaptığını keşfettiği andan itibaren başlar, Zeren'in evine gidip cesetleri, parçalanmış bedenleri bulması, Zeren ve Ayla ile karşılaşması ve aldığı darbelerle yere yığılmasına kadar devam eder. Filmin çözüm aşaması Zeren ve cinler hakkında herşeyin farkına varan Celal'in öldürölüp tabuta konulduğu andır. Zeren üzerine düşeni başarmış büyü bütün sırlarıyla gizlenmiştir.

Filmde tasvir edilen şiddet klasik anlatı yapısı içinde hayati öneme sahip özdeşleşme ve katarsis kavramlarını tam olarak desteklememektedir. Dabbe 6 filminde şiddet karakterle kurulan duygu ve yaşantı birliğine kısmen hizmet etmektedir. Filmin başında seyirci özdeşleşme kurulabilecek karakter olarak Zeren'i görmektedir. Zeren filmde Celal onu deşifre edene kadar layık olmadığı halde felakete uğramış, kocası tarafından aldatılmış, kız kardeşine yardımcı olmak isteyen, güzel, işinde başarılı bir doktor, ideal bir kadındır. Zeren bu özellikleri ile seyircinin gözünde felakete uğramayı hak etmemektedir. Bu yüzden seyirci ona acır ve aynı şeylerin kendi başnada gelebileceğini düşünerek korkmaya da başlar. Fakat Celal'in Zeren'i deşifre etmesi ile filmin son 13. Dakikasından itibaren seyirci Zeren'le duygu ve yaşantı birliğini koparır ve onun için hissettiği acıma ve korku duygularından vazgeçer. Bu andan itibaren seyirci Celal ile yakınlık kurmaya başlar. Ancak Celal Zeren'in evinde çaresiz kalınca ve

saldırıya uğrayıp ölünce bu yakınlıkta sona erer. Böylece katarsisin damarları tıkanır. Katarsis çözümün varlığı üzerinden gerçekleşir. İyiler açısından işlerin yolunda gitmediği bir çözüm katarsisi engellemektedir. Hedefe ulaşıldığında, kötü şiddet aracılığıyla yok edildiğinde, kahraman bir şekilde amacını gerçekleştirdiğinde ortaya duygusal bir rahatlama-katarsis çıkmaktadır. Bu bakımdan kötülerin, Zeren ve Ayla üzerinden cinlerin ve büyüünün zaferi seyircide katarsis yaşanmasını engellemektedir. Dolayısıyla sonuç olarak filmde katarsise kötünün şiddeti mani olmaktadır.

Dabbe 6 filminde yönetmen şiddeti armağan kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin izlerini taşıyan, bedenin abartılı ve gösterişçi imhasını hedefleyen vahşi, örtüsüz ve gaddar anlamında grafik şiddet ve çağdaş ultra şiddet unsurları üzerinden estetize etmeye çalışmaktadır. Filmde şiddet tasvirleri Penn ve Peckinpah'ın kullandığı ağır çekim, hızlı montaj vb. yöntemlerden ziyade grafik anlamda vahşi, örtüsüz gaddardır ve çağdaş ultra şiddetin izlerini taşımaktadır. Çağdaş ultra şiddet kesme, parçalama, göz çıkarma, kazığa oturtma, kesip çıkarma, oyma, koparmanın grafik görüntülerini içermektedir. Film oldukça zengin bir şiddet menüsüne sahiptir. Filmde akıtılan kan miktarı rekor düzeydedir. Bu anlamda yönetmen seyirciye bir kan potlacı vermiş gibidir. Dabbe 6, 1990' larda Amerikan Sinemasında hakim olan yeni vahşi-gaddar film örnekleri gibidir. Mukadder'in parçalanmış kanlı yüzü, Düşte Hakan'ın kafasının Ayla tarafından bıçakla parçalanması, fişkırان kanlar, Atiye'nin karnının deşilmesi, bağırsaklarının çıkarılıp yenmesi, Ayla'nın kendi kolunu parçalayıp yemesi, yine Ayla'nın düşte Hakan'ı parçalayıp yemesi, Recep hoca'nın boynunun parçalanması ve yenmesi ile başının taşla ezilmesi, Zeren'in evinde kesilmiş bedenler, parçalanmış organlar vb. kesme, kesip çıkarma, oyma, parçalama, koparmanın grafik görüntülerini içermektedir. Filmde Özellikle 00.46.18 de Hakan'ın kafasının Ayla tarafından bıçakla delik deşik edilmesinin gösterilmesi, yine 00.22.11 de Atiye'nin Zeren tarafından bıçaklanması ve Ayla tarafından bağırsaklarının çıkartılmasının ve yenmesinin gösterilmesi oldukça cesur ve etkileyicidir. Dabbe 6 filmindeki bu kanlı şiddet görüntüleri 1990' lardan günümüze Türk sinemasında Çağdaş ultra şiddet örneği olarak göze çarpan en iyi örneklerden ikisidir. Yönetmenin filmde kurşun kullanmaması dikkat çekse de bıçak kullanımı ve bıçağın bedene temas anı tıpkı Penn ve Peckinpah'ın kurşun

etkisini arttıran maytap kullanımında amaçladığı gibi bedenin imhasında oldukça abartılı ve gösterişçidir.

3.3.5. Zihniyet ve Kültür Çerçevesinde “Nefes Vatan Sağolsun” Filminin İçerik ve Biçim Analizi

Filmin Künyesi:

Yönetmen : Levent Semerci

Senaryo : Levent Semerci, M. İlker Altınay, Hakan Evrensel

Oyuncular : Mete Horozoğlu, Birce Akalay, İlker Kızmaz, Barış Yağcı, Gökçe Özyol

Türü ve Yılı : Savaş...2009

Filmin Konusu :

Filmin jenerik sahnesinde bir helikopter timi Karabak karakolu ile bağlantı kurmaya çalışır fakat bağlantı kuramaz. Karakola yaklaşıldığında parçalanmış bedenler vb. bir çatışmanın izleri görülür. Ekran kararır ve çatışma öncesine geri döneriz. Karabal karakolunda nöbetçi askerlere bir tim yaklaşır. Nöbetçiler uyumaktadır. Çavuş uyuyan askerlerin silahlarının alınmasını ister. Tim kendi arasında haberleşir. Karakol asteğmeni de uyumaktadır. Yüzbaşı Mete asteğmenin uyandırılmamassını birazdan geleceğini söyler. Yüzbaşı Mete koğuşa girer ve asteğmeni uyandırır. Yüzbaşı Mete asteğmeni uyudukları için azarlar ve botlarının bağını keserek onu aşağılar. Dün yaşadıkları çatışmayı anlatır ve karakola erken gelebilmek için kayıp verdiklerini belirtir. Yüzbaşı askerleri içtimaya çağırır ve içtimada uyumalarının ölmek anlamına geldiğini söyleyerek askerleri uyarır. Hata yapanı kendisi vuracak ve eğitim zaiyatı diyerek rapor tutacaktır. Karakolun bayrağı rüzgarda yıprandığından yenisi ile değiştirilmesi istenir. Yüzbaşı Mete askerlerin genel karakteristik özelliklerini erkeklik üzerinden yaklaşık 6 dakikada anlatır. Karakolda düzeni oturtmaya başlayan Yüzbaşı Mete ile doktor kod adlı terörist arasında ilk temas gerçekleşir. Eşiyile telefonda konuşan Mete'ye doktor boşuna çabalama. Bir daha göremeyeceksin eşini diyerek meydan okur.

Mete sinirlenir ve telefonda karşılıklı küfürleşirler. Birlikte rutin askeri devriyeler vb. devam etmektedir. Mevsim değişir, bahar gelir. Yüzbaşı Mete ile doktor kod adlı terörist arasında telefonda ikinci temas gerçekleşir. Mete eşi ile telefonda konuşurken doktor hatta girer ve Mete ile dalga geçer. Yüzbaşı Mete doktor kod adlı teröristin yakınlarda gizlendiğini düşünmektedir. Doktoru öfkeliendirecek ve ininden çıkmasını sağlayacaktır. Mete doktor ile bir kez daha temas eder ve onu aşağılar ve ben senin azrailinim diyerek ona meydan okur. Sonrasında bir kez daha temas ederler. Aralarında karşılıklı tehditler ve meydan okumalar gerçekleşir. Doktor Yüzbaşı Mete'nin karakoldan ayrılmasını yoksa Mete'nin eşi Zeynep'in çok üzüleceğini, o iki asker gibi seninde kafanı patlatıcağım der. Buna karşılık Mete o iki askerin hesabını Doktor'dan soracağını söyler. Karşılık olarak doktor öleceksin komutan der. Pusuya yatan Yüzbaşı Mete biri kadın olmak üzere iki terörist tesbit ederler ve açtıkları ateş sonucu bayan terörist yaralı, erkek terörist ise ölü ele geçirilir. Bayan teröristi alıp karakola dönerler ve bayan terörist ameliyata alınır. Ameliyat sırasında teröristten bilgi almak için teröristin boğazını sıkan doktor asteğmen ile Mete arasında çatışma yaşanır ve Mete kızın boğazını bırakarak doktor asteğmenin boğazına sarılır. Sevgilisi olan kadının vurulduğunu öğrenen doktor kod adlı terörist Kaya'dan bunun intikamını alacağını söyler. Teröristler doktor lakaplı terörist önderliğinde karakola saldırırlar. Çatışma yönetmen tarafından filmin sonuna kadar yaklaşık olarak 25 dakika süresince verilir. Şiddetli çatışmalar sonucu doktor yaralanmış olan Yüzbaşı Mete ile karşılaşır ve daha önce kadın teröristin ismini kendisine soran Mete'ye kadının adının Gulan olduğunu söyler. Yüzbaşı Mete ise güzel isim der. Doktor lakaplı terörist Yüzbaşı Mete'yi, Yüzbaşı Mete'nin askeri ise doktor lakaplı teröristi vurur. Çatışma biter. Etraf parçalanmış, delik deşik olmuş asker ve terörist bedenleriyle kaplıdır. Çatışmadan sağ sıkan bir asker yere düşen Atatürk büstünü düşüğü yerden kaldırır. Yüzbaşı Mete'nin ölüm haberi eşine iletilir.

Filmde kapitalizm öncesi ilkel zihniyete ilişkin veriler bulunmaktadır. Yüzbaşı Mete birliğindeki askerleri anlatırken kavga edercesine sevinirler demektedir. Bu tanımlama akla kapitalizm öncesi ilkel zihniyette aşırı uçlarda olma halini getirmektedir. İlkel toplum, orta çağ ve erken modern dönemde insanlar aşırı uçlarda yaşamaktadırlar.

Huizinga Ortaçağ insanını aşırılıkların-uçların adamı olarak görmekte ve şiddeti tutkular ile tanımlamaktadır. Askerlerin kavga edermişçesine sevinmeleri kontrolden uzak, duygusal, abartılı ve aşırı bir sevinme biçimidir. Bu sevincin kavga olup olmadığı belli olmamaktadır. Benzer şekilde Yüzbaşı Mete doktor asteğmen ile konuşurken savaşta ya katil ya da kurban olunabileceğini bunun arasının olmadığı söyleyerek aşırı uçlara vurgu yapmaktadır.

Yine filmde kapitalizm öncesi ilkel zihniyet ve armağan kültürü ile bağlantılı olarak mistik evrene göndermelerde bulunmaktadır. Bir asker kendisine dedesi tarafından verilen muskanın kendisini tehlikelerden koruyacağına inanmaktadır. İlkel zihniyet tarımdan savaşa her iş için bir büyüye ihtiyaç duymaktadır. İlkel toplumdaki mistik deneyim özünde görünmeyen bir dünyaya ait varlıklarla bağlantı kurmak anlamına gelmektedir. Muska ilkel toplumun doğaüstü güçlerle kurduğu ilişkiyi hatırlatmaktadır. Yine muska büyülu sözcüklerin gücünü ifade etmektedir. Büyülü sözcükler askeri kurşun, bomba vb. her türlü tehlikeye karşı korumaktadır. Muska aynı zamanda ilkel zihniyet içerisinde ikili bir gerçekliğe tekamül etmektedir. Bruhl ilkel toplumların ikili bir gerçeklik içine yaşadıklarını ve hareket ettiklerini söylemektedir. Bunlardan birincisi somut bir şekilde algılanılabilen, düzenli bir şekilde tekrarlanan zamansal olguları içeren gerçeklik anlayışı, diğride görülemeyen ve duyularla algılanamayan ancak kendileri hissedilip kendilerinden etkilenen varlıklarla dolu bir gerçekliktir. Bruhl'e göre İlkel toplum doğa ve doğaüstünü birbirine karışmış bir şekilde görmektedir. Filmde Muska ile kurşun işlevleri açısından manevi ve maddi dünyalara vurgu yaparak iç içe geçmektedir. Musak kurşunlardan korurken, kurşunda askeri teröristlere karşı kurşunlardan koruyabilmektedir. Filmde şiddet ile bağlantılı olarak ilkel zihniyete yönelik sözcüklerin ve rüyaların gerçekmiş gibi algılandıkları da görülmektedir. İlkel zihniyet için beddualar, lanet okumalar, küfürler ciddi tehditler içermektedir. Yüzbaşı Mete ve doktor kod adlı terörist arasında yaşanan diyaloglar hakaret sözlerinin gerçekmiş gibi algılandığını ve bu sözcüklerin insanları öfkelenendirme gücüne sahip olduklarını göstermektedir. Asker Doğukan gördüğü rüyalara gerçek işlemi yapmakta ve ona göre davranmaktadır. Mevzide gördüğü rüyada kendisine teröristlerin saldırdığını gören Doğukan silahını mevzideki arkadaşına yöneltmiştir.

Dahası baskın ve çatışma anına dair rüyalar gören Doğukan'ın rüyaları gerçekleşmekte, filmde baskın ve çatışma olmaktadır. Özellikle Yüzbaşı Mete karakteri göz önüne alındığında ilkel zihniyetin bir başka özelliği göze çarpmaktadır. İlkel zihniyette çelişki yoktur. Yüzbaşı Mete sakin, babacan, duygusal, mülayim tavırlarının yanısıra öfkeli, sert, küfürbaz ve terörist kızın hasta yatağında boğazını sıkabilecek kadar şiddetli olabilmekte ve bunu bir çelişki olarak görmemektedir.

Filmde armağan ve onur kültürü ile bağlantılı itibar ve onur, erkeklik, küçük düşürme, aşağılanma, rakibi ezme, rekabet, meydan okuma ve intikam duyguları öne çıkmaktadır. Filmin başında uyuyan asteğmenin botlarının bğlarının Yüzbaşı Mete tarafından kesilmesi bir aşağılama biçimi olarak göze çarpmaktadır. Yüzbaşı Mete'nin askerler için yaptığı genel değerlendirmede ise askerlik onur kültürünün merkezindeki kahramanlık ve erkeklik ile ilişkilendirilmiştir. Askerlik, erkeklik ve kahramanlık doğrudan onur kültürü ile bağlantılı kavramlardır. Onur kültüründe fiziksel cesaret, mertlik ve şiddet potansiyeli öne çıkmaktadır. Betimlenen askerler onur kültürünün bu özelliklerine sahip olduklarında bir kahraman ve gerçek bir erkek olabilmektedir. Özellikle operasyona gitmediği için komutanı ile konuşan ve babasının bile kendisini adam yerine koymadığını, ancak bu operasyon ile adam yerine konulabileceğini, gerçek bir erkek olabileceğini ifade eden askerin sözleri, yine askerler için Yüzbaşı Mete'nin dans ederler ama kıvırmazlar sözleri doğudan kadınları aşağılayan, erkekliği yücelten, utancın kadından onurun erkekten kaynaklandığını iddia eden onur kültürü ile bağlantılıdır. Bir asker için Bayrak bir ülkenin namusunu, onurunu, itibarını temsil etmektedir. Karakol bayrağının yırtılmış olması ülkenin itibarı ve onuru için bir utanç ve bir tehdittir. Yüzbaşı Mete'nin yardımcısı bayrağın yenilenmesi isteyerek bu utancı ve tehditi telafi etmiştir.

Filmde şiddet temsilleri armağan ve onur kültürünün merkez kavramları olan onur, itibar, prestij, üstünlük, karşılıklılık, intikam, rekabet, meydan okuma, utanç, küçük düşme, aşağılanma korkuları tarafından motive edilmektedir. Filmde şiddet iki yönlü gerçekleşmektedir. Birincisi Karakoldaki askeri personelin kendi içerisinde gerçekleşen şiddettir. Özellikle Yüzbaşı Mete'nin uyuyan askerlere ve uyuyan karakol asteğmenine uyguladığı sözel-psikolojik şiddet dikkat çekmektedir. Yüzbaşı Mete için

karakol, bayrak ve asker Türk milletinin itibarını, onurunu temsil etmektedir. Bu yüzden askerler dikkatli olmak ve gerektiğinde uyarılmak zorundadır. Sonrasında Yüzbaşı Mete ve doktor asteğmen arasında yaşanan ve fiziksel şiddete kadar uzanan sözel-psikolojik şiddet yaşama bakış ve değerler çatışması olarak kendisini göstermektedir. Asteğmen doktor terörist kız Gulan'ı hasta yatağında bir insan olarak değerlendirmekte, onun bir insan olarak itibarı, onuru olduğunu, onu yaşatmanın görevi olduğunu, ona insan gibi davranılması gerektiğini düşünmektedir. Yüzbaşı Mete'nin Gulan'ın ameliyet masasında boğazını sıkmasına bu yüzden itiraz etmektedir. Yüzbaşı Mete'ye göre ise Gulan hastada olsa, yaralıda olsa bir teröristtir ve arkadaşlarının ölmesinden sorumludur. Diğer şiddet temsilleri ise Yüzbaşı Mete komutasındaki karakol personeli ile pkk terör örgütü üyeleri teröristler arasında gerçekleşmektedir.

Filmde şiddetle bağlantılı olarak Yüzbaşı Mete'nin ve Kaya'nın doktor lakaplı terörist ile telefon üzerinden gerçekleştirdikleri her temas armağan ve onur kültürü çerçevesinde Luckenbill'in hakaret değiş tokuşları ve Goffman'ın karakter yarışması olarak tanımladığı kavramlar üzerinden gerçekleşmekte, taraflar birbirlerini aşağılamakta, birbirlerine hakaret etmekte, tehdit etmekte ve meydan okumaktadır. Filmde armağan işlemi gören hakaretler, tehditler, küfürler karşılıklı olarak değiş tokuş edilmektedir. Armağan ve onur kültüründe İster iyi ister kötü olsun alınan her armağan eylem (iyilik, yaralama, saldırı, hakaret sözcükleri, ölüm vb.) fazlasıyla geri verilmelidir. Bu değiş tokuşların temel dinamiği Armağan ve onur kültürünün merkez kavramlarından olan ve karşılıklılık ilkesini-karşılıklı yükümlülüğü ifade eden intikam kavramıdır. İntikam armağana armağan, potlaca potlaç, kısasa kısasa ilkesinin yansımasıdır. İntikamcı veren eldir. Filmde şiddet uygulayan tüm Karakterler kolektif ben olarak itibarlarının, onurlarının, intikamlarının peşinden gitmektedir. Özellikle öncesinde Yüzbaşı Mete'nin Orhan'ın intikamını, doktor kod adlı teröristin ise sevgilisi Gulan'ın intikamını alacağını vurgulaması savaş olarak görünen sosyolojik, ekonomik, politik, stratejik nedenlerle açıklanan bir silahlı çatışmanın belirleyicisi ve tetikleyicisinin kültürel kökeni olduğunu da göstermektedir. Spierenburg ortaçağda bir çok kavganın bir adamın diğerine ya da onun sevdiklerine hakaret etmesinden dolayı gerçekleştiğini belirtmektedir. Erkeklik ile alay etme, köpek, puşt, serseri, orospu gibi

hakaretler en çok kullanılan hakaret sözleridir. Cezaevi Psikiyatriti James Gilligan ise mesleği boyunca halen utanç ya da aşağılanma, saygısızlığa uğrama ve küçük düşürülme deneyimleriyle kışkırtılmamış ve yüzüne kara çalınmasını engelleme veya tersine çevirme girişimini temsil etmeyen ciddi bir şiddet eylemi görmediğini iddia etmektedir. Nefes Vatan Sağolsun filminde Spierenburg'un ortaçağda bir kavganın nedeni olarak gördükleri ile Gilligan'ın günümüzde yaşanan şiddetin nedenleri Silahlı kuvvetler ile Pkk terör örgütü arasında yaşanan silahlı çatışmanın tetikleyicisi olabilmektedir. Filmde düşünceler, davranışlar ve motivasyonlar göz önüne alındığında intikamı, itibarı, onuru, meydan okumayı, hakaret değiş tokuşunu, utanç korkusunu, kadın üzerinden aşağılamayı, alan el veren el ilişkisini önceleyen Yüzbaşı Mete ve doktor kod adlı terörist aynı kültür ve zihniyet dünyasının bir yansıması olarak görülmektedir.

Filmin son yarım saati seyirciye verilen bir şiddet potlacı gibidir. Herşeyden önemlisi askerlik potlaç gibi bir karşılıklı yükümlülük düzenidir. Yüzbaşı Mete ile doktor kod adlı terörist hem kendi toplulukları içinde hemde birbirlerine karşı karşılıklı yükümlülük düzeninin bir parçasıdır. İntikam, karşılıklılık ilkesi çerçevesinde Yüzbaşı Mete'nin üzerinde itibarı, prestiji ve saygınlığı için arkadaşı Orhan'ı öldüren doktor kod adlı teröristten birliği ve ülkesi adına intikam alma yükümlülüğü bulunmaktadır. Doktor kod adlı teröristin üzerinde de itibarı, prestiji ve saygınlığı için bir teröristi öldüren ve Gulan'ı ağır yaralayan Yüzbaşı Mete ve Kaya'dan kendi grubu adına intikam alma yükümlülüğü bulunmaktadır. Bu yükümlülük düzeni çerçevesinde filmde rekabet ve meydan okumalar eşliğinde armağan işlemi gören hakaret değiş tokuşlarının yanısıra rakibi ezmek ve itibar, prestij ve üstünlük kazanmak için armağan işlemi gören kurşunlar yakılmakta, bombalar, fişekler patlatılmakta, bedenler abartılı ve gösterişçi bir biçimde imha edilmektedir. Yüzbaşı Mete ve arkadaşları Türkiye'nin itibarı ve prestiji için kendi yaşamlarını armağan olarak vermişlerdir.

Filmde şiddet ve anlatı yapısı ilişkisi:

Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Şiddet bu filmde de düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında

etkin bir rol oynamaktadır. Filmde kurulu düzen terör örgütü üyesi Gulan'ın öldürülmesi ile bozılır. Karakol içerisindeki rutin işleyiş yerini gergin bir bekleyişe bırakır. Filmde bozulan düzenin temini yine şiddet aracılığıyla sağlanmaktadır. Karakoldaki gergin bekleyiş pkk lı teröristlerle yaşanan silahlı çatışma ile sonuçlanır. Yaşanan çatışma sonucunda teröristler öldürülmüş, düzeni temsil eden ve yere düşen Atatürk büstü bir asker tarafından yerden kaldırılmış ve düzen şiddet aracılığıyla yeniden temin edilmiştir.

Aristoteles'in yükselen dramatik eğri anlayışı çerçevesinde Serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşan geleneksel olay örgüsünde şiddet çözüm aşamasına kadar bir araç olarak kullanılabilir. Bu filmde şiddet sözel-psikolojik boyutta serim aşamasında yer alır. Yüzbaşı Mete'nin uyuyan karakol personeline uyguladığı sözel-psikolojik şiddet karakol personelini silahlı çatışmayı tanımlayan fiziksel şiddet için hazırlamaktadır. Filmin düğüm noktası da şiddet aracılığıyla gerçekleşir. Terörist kız Gulan'ın vurulması filmin düğüm noktasıdır. Gulan'ın vurulması çatışma süreçlerini de tetiklemektedir. Gulan üzerinden Yüzbaşı Mete ile doktor asteğmen arasında yaşanan ve fiziksel şiddete ulaşan çatışma, sonrasında Yüzbaşı Mete komutasındaki askerler ve doktor kod adlı terörist komutasındaki teröristler arasında fiziksel şiddet boyutunda yaşanmaktadır. Filmin doruk noktası Yüzbaşı Mete ile doktor kod adlı teröristin karşı karşıya gelip yüzleştiği andır. Bu yüzleşmede yine Gulan adlı kadın terörist ön palan çıkmaktadır. Doktor kod adlı terörist Yüzbaşı Mete'ye onun adı Gulan dı der. Yüzbaşı Mete karşılık olarak güzel isimmiş der ve silahlar çekilir. Bu yüzleşmede şiddet aracılığıyla sonuçlanmaktadır. Öncesinde vurgulandığı gibi bu filmde de sorunlar eninde sonunda yumruk, mermi, bıçak, patlama gibi sözel olmayan çatışma çözüm teknikleri yoluyla çözüme ulaştırılmıştır.

Filmde tasvir edilen şiddet klasik anlatı yapısı içerisinde hayati öneme sahip özdeşleşme ve katarsis kavramlarını desteklemektedir. Seyirci ortak kültür ve zihniyetin bir temsilcisi olarak Yüzbaşı Mete ile bir yakınlık kurar ve onunla duygu ve yaşantı birliğine girerek özdeşleşir. Bu özdeşleşme sürecinde erkekliğe ve kahramanlığa dair inançlar, vatan üzerine yapılan vurgular, fiziksel cesaret, mertlik ve şiddet potansiyeli

önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle doktor kod adlı teröristin tehditlerine ve meydan okumalarına verdiği karşılıklar seyircinin gözünde Yüzbaşı Mete'yi özdeşleşilebilecek uygun bir karakter haline getirmiştir. Seyircinin Yüzbaşı Mete ile kurduğu özdeşleşme beraberinde seyircinin onun için acıma ve korku hissetmesine neden olmuştur. Yüzbaşı Mete'nin eşinden uzakta olması ve eşine duyduğu özlemin yanısıra özellikle doktor lakaplı terörist ile yüz yüze geldiğinde yaralı olması, silahındaki merminin bitmesi seyirci açısından acıma ve korku duygularında yoğunluk yaşanmasına neden olmuştur. Yüzbaşı Mete ölse de yanındaki askerin doktor kod adlı teröristi öldürmesi seyircinin katarsis yaşamasına, acıma ve korku duygularından arınmasına olanak sağlamıştır. Yüzbaşı Mete vatanı ve ülkesinin itibarı, prestiji için kendi canını bağışlamış, şehit olmuştur.

Nefes Vatan Sağolsun filminde yönetmen şiddeti armağan kültürü ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin izlerini taşıyan, abartılı ve gösterişçi imhayı hedefleyen Penn ve Peckinpah etkisindeki kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı gibi grafik şiddet ve kopan-parçalanan bedenler gibi çağdaş ultra şiddet unsurları üzerinden estetize etmeye çalışmaktadır.

Filmde abartılı ve gösterişçi imhaları hedefleyen patlama teknikleride başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle flmin son 30 dakikasında gösterilen şiddet tasvirleri Türk Sinemasında iyi ve etkileyici grafik ve çağdaş ultra şiddet örnekleri olarak dikkat çekmektedir. Askerlerin ve teröristlerin kurşunlar ve patlamalar sonucu parçalanan bedenleri, kopan uzuvları seyirciyi derinden etkilemektedir. Filmin jenerik sahnesinde parçalanmış, uzuvları kopmuş asker bedeni filmde kullanılan grafik ve çağdaş ultra şiddet görüntülerinin habercisidir. Yüzbaşı Mete'nin vurulma anı ve sonrası, ifadesiz donuk bir yüz, arkasından Yüzbaşının ve teöristin duvara sıçramış ve aşağıya doğru akan kanları grafik şiddet açısından son derece çarpıcıdır. Filmde özellikle kurşunların bedene temas anları yönetmen tarafından bilinçli olarak gösterilmiştir. Savaşın korkunçluğu ve insan bedeni ve psikolojisi üzerinde yaptığı tahribat grafik şiddet ve çağdaş ultra şiddet kullanılarak ifade edilmiştir. Yönetmen özellikle finaldeki vurucu şiddeti parçalara bölmüş, arada Mete'nin eşi Zeynep'e şehitlik haberini verecek olan askeri heyeti ve Zeynep'in Mete'nin ölümüyle ilgili gerçekten kaçmak için sığındığı

askeri lojmandaki görüntülerini kullanarak gerilimi yükseltmiştir. Aynı yöntem Gulan'ın vurulma sahnesinde de kullanılmış araya bulutlar, askerlerin tezkere, çiçek, böcek vb. hakkındaki konuşmaları içeren görüntüler sokulmuş, etkili müzik kullanımı ile paralel kurgu eşliğinde şiddetin yoğunluğu ve gerilim yükseltilmiştir.



SONUÇ

Şiddet ile ilgili akademik çalışmalara bakıldığında şiddetin tanımına ve kapsamına yönelik sorunu ile karşılaşılmaktadır. Sosyolojide ve diğer disiplinlerde tartışmasız bir şiddet tanımı bulunmamaktadır. Anglosakson bakışına göre şiddet gayrimeşru fiziksel zarar üzerinden tanımlanır. Meşsu zarar, devlet, polis, hukuk, ordu vb. kurumların şiddeti şiddet olarak değerlendirilmez. Antropologlar şiddetin en iyi kültürel ortamlar üzerinden anlaşılabilceğini, şiddetin farklı kültürlerde farklı anlaşılabilceğini ifade etmişlerdir. Şiddete yönelik bakışın kültürel farklılığını İspanyol boğa güreşleri üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Kimileri için vahşi, gaddarca bir şiddet eylemi olan boğa güreşi İspanyollarca boğa güreşçisine itibar kazandıran cesaret, erkeklik, dayanıklılık gösterisidir. Kimleri için sünnet bir şiddet olarak görülürken İslam toplumları için erkekliğe ilk adımdır. Bu farklılıklar üzerine yoğunlaşan Şiddetin tanım ve kapasamına yönelik genel değerlendirmelerde iki önemli kültürün izine rastlanılmaktadır. Birisinin itibarına zarar vermek ve şiddetli sert sözlerin şiddet başlığı altında değerlendirilmesi akla itibar merkezli Armağan ve Onur kültürünü getirmektedir. Bu değerlendirme çalışmanın seyri konusunda önemli bir bulgu olarak değerlendirilmektedir. Kimi akademisyenlerce sözel şiddetin şiddet kategorisi altında değerlendirmesi doğru görülmesede ilkel toplumdan günümüze hakaret toplumların gözünde fiziksel saldırı ile eş tutulmaktadır. Sözel şiddet aşağılayıcı, onur kırıcı, itibar kırıcı, alçaltıcı, iftira, karalama, küfür, azarlama sözleri ya da imalı jestler olmak üzere hakaretin bütün biçimlerini ifade etmektedir.

Genel olarak şiddetin etimolojik kökenine bakıldığında da şiddet ve itibar ilişkisi göze çarpmaktadır. Şiideyi tanımlayan Violence ile ilişkili Latince Violare sözcüğü gurur zedelemek, hakaret etmek, onursuzlaştırmak, şeref ve haysiyetini kırmak, leke sürmek, itibarsızlaştırmak, şiddetle davranmak anlamına gelmektedir. Yine Almanca'da Şiddetin etimolojik kökeni incelendiğinde, Şiddet anlamına gelen Gewalt sözcüğünün gotik dilindeki köklerine bakıldığında itibar ve onur kavramları ile karşılaşılmaktadır. Gewalt sözcüğünün köklerinin dayandığı waldan fiili bir şeyleri imha etme, elden çıkarma, armağan etme, bağışlama yeteneğine sahip olma gibi anlamları içermektedir

Bunun yanısıra Fromm'un şiddet sınıflandırmasında da tepkisel şiddet biçiminde onur, öç alıcı şiddet biçiminde saygıyı onarmak için öç alma-göze göz, dişe diş kuralı (karşı potlaç, armağana armağan, karşılık verme, altında kalmama) ve gıpta ve kıskançlıktan kaynaklanan şiddet biçiminde gıpta ve kıskançlık (gıpta ve kıskançlık 2000 li yıllarda Türk Sinemasında çekilen korku içerikli filmlerde sıklıkla karşılaşılan şiddet motivasyonudur) gibi kavramlarla karşılaşılmaktadır. Bourdieu'nun Mauss'tan yola çıkarak kategorize ettiği simgesel şiddet biçimi de karakter suikasti, itibarsızlaştırmak, çamur atma, karalama, hakaret, küçümsemek, aşağılamak, küçük düşürme, gözden düşürme, onurunu lekelemeyi içermektedir. Bourdieu'nun bakış açısıyla armağan da meydan okunma, karşılık verme, onur ve itibar ile ilişkili bir simgesel şiddet biçimidir. Simgesel şiddet biçimi olarak armağan onur, itibar gibi simgesel sermaye elde etme biçimidir. Bourdieu'nun değerlendirmesinde bizi şiddet ile ilişkili olarak armağan ve onur kültürüne götürmektedir. Tüm bunlar bize şiddetin itibar ve onur kavramı ile doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla itibar ve onur kavramı Armağan ve Onur kültürünün merkez kavramı olduğundan şiddetin kültürel-zihinsel arka planını Armağan kültüründe, Onur kültüründe ve Kapitalizm öncesi-ilkel zihniyette aramak gerekmektedir.

Sosyologlar ve Antropologların şiddetin tarihsel, toplumsal ve kültürel bir inşaa olduğunu, kültürel değerlerin temsili olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle şiddet kültürel anlamına ve temsil biçimine bağlı olarak görülmektedir. Sinemada şiddet gibi kültürel bir inşadır, kültürün bir parçasıdır ve kültürel değerleri temsil etmektedir. Bu ortaklık Sinema ve şiddet ilişkisinin kültür ve zihniyet üzerinden okunmasının yararlı olduğunu göstermektedir.

Şiddet Sinema için vazgeçilemez bir olgudur. Sinemanın icadından bu yana şiddet merkezi bir konuma yerleştirilmiştir. Edwin S. Porter'ın 1903 yılı yapımı Büyük Tren Soygunu adlı filmde bu yana Amerikan sineması şiddet hakkındadır. Sinemada şiddet tasvirlerinin üretilmesinde senarist ve yönetmen etkin rol oynamaktadır. Sinemada şiddet senarist ve yönetmenin kültürel ve zihinsel yapısı üzerinden üretilen, tasarlanan, anlamlandırılan, temsil edilen bir olgudur. Senarist ve yönetmen içerisinde

yaşadığı toplumdan bağımsız düşünülemez. Bu nedenle senarist ve yönetmen her türlü şiddet temsiliini kendi zihinsel ve kültürel yapıları üzerinden inşa etmektedir.

Sinemada şiddet karakterler tarafından uygulanmaktadır. Şiddetin toplumda ve sinemada zihniyet ve kültür tarafından yapılandırıldığı, anlamlandırıldığı, sinemanın da şiddeti anlamlandıran ve yapılandıran zihniyet ve kültürün ileticisi olduğu göz önüne alındığında, kültür ve zihniyetin tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi sinemada da karakterlerin uyguladığı şiddet ve şiddeti tetikleyen duygular, davranışlar, söylemler, düşünceler ve psikoloji üzerindeki belirleyici etkisi önem kazanmaktadır. Burada önemli olan hangi kültür ve zihniyetin karakterin duyguları, davranışları ve psikolojileri üzerinde belirleyici olduğudur. Armağan kültürü, onur kültürü ve kapitalizm öncesi- ilkel zihniyet üzerine yapılan çalışmalar her iki kültürün ve zihniyetin bazı özelliklerinin günümüz toplumlarında da var olduğunu göstermektedir.

Sinemadaki şiddet temsilleri toplumdaki şiddet eylemlerinden bağımsız düşünülemez. Avustralya'sından Amerika'sına ve Türkiye'ye işlenmiş cinayetler göz önüne alındığında karşımıza onur, itibar, presij, statü, utanç, aşağılanma, küçük düşme vb. nedenler çıkmaktadır. Cinayetleri işleyenler şiddetin yüz ve karakter ile ilgili sorunları çözmede kullanışlı bir araç olduğuna inanmaktadırlar. Üstelik kriminologlarca yapılan değerlendirmeler cinayetin meydan okumalar, karşılıklı hakaret değiş tokuşları çerçevesinde geliştiğini göstermektedir. Cinayetlerin bu özelliğide akla armağan ve onur kültürünü getirmektedir. 1990' lardan günümüze Türk Sinemasındaki merkez karakterler göz önüne alındığında Eşkya filmindeki Baran'dan Nefes Vatan Sağolsun filmindeki Yüzbaşı Mete'ye, Recep İvedik filmindeki Recep İvedik'den Tabutta Rövaşata filmindeki Mahsun'a kadar tüm karakterler itibarları ve onurları için şiddet eylemleri gerçekleştirmekte veya Masumiyet filmindeki Bekir, Üçüncü Sayfa filmindeki İsa gibi intihar etmektedir. Bu durum Yeni Türk Sinemasında da aynıdır, Eski Türk Sineması olarak görülen Yeşilçam Sinemasında da aynıdır. Yeni Türk Sinemasının sanatsal kanadı olarak görülen ve Türk Sineması için yurtdışı film festivallerinde aldıkları ödüllerle gurur kaynağı olan Nuri Bilge Ceylan'ın Üç Maymun ile Bir Zamanlar Anadolu'da adlı filmlerinde de şiddet-cinayet itibar, onur, namus meselesinden işlenmiştir. Benzer durum bu kanadın temsilcileri olan Zeki Demirkubuz

ve Derviş Zaim'in filmlerinde de görülmektedir. Bir yanda sanat filmi yaptıkları düşünülen Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, diğer yanda gişe rekorları kıran Togan Gökbakar'ın Recep İvedik serilerinde şiddet eylemlerinin itibar, onur, küçük düşme, utanç, aşağılanma vb. aynı nedenlerden kaynaklanması ortak kültürel ve zihinsel yapının varlığının göstergesidir. Bu durum şiddet bağlamında Türk Sinemasında zihniyet ve kültürün belirleyici olduğunu kanıtlamaktadır.

1990' lardan günümüze Türk Sineması çoğunlukla klasik anlatı geleneğini takip etmektedir. Türk Sinemasında şiddet klasik anlatı sinemasının anlatı yapısı ile doğrudan bağlantılı, estetik bir olgudur. Şiddet klasik anlatı sinemasının olay örgüsü yapısının ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Şiddet film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Kurulu düzen, düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Türk Sinemasında şiddet Kültür ve zihniyetle doğrudan bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis süreçleri içinde önemli bir araçtır. Yeni Türk Sinemasının sanatsal kanadını temsil eden yönetmenler anti kahraman nedeniyle katarsis ve özdeşleşme süreçleri hariç şiddeti popüler kanadı temsil eden yönetmenler gibi biçimsel ve estetik bir olgu olarak kullanmaktadır.

1990' lardan günümüze Türk Sinemasında şiddetin gösterilme biçimi Amerikan Sinemasından etkilenmiştir. Amerikan sinemasının şiddeti aşırı, abartılı ve gösterişçi imhalar şeklinde sunması Türk Sinemasında da görülmektedir. 1990' lardan günümüze Türk Sinemasında şiddet Amerikan Sinemasında olduğu gibi Grafik şiddet ve Çağdaş ultra şiddet olarak görülmektedir. Grafik şiddet'in ustaları Penn ve Peckinpah'ın ağır çekim, kurşun etkisini arttıran maytap kullanımı gibi stilistik özellikleri birçok Türk yönetmen tarafından kullanılmaktadır. Bedenin parçalanmasının grafik görüntülerini tanımlayan Çağdaş Ultra şiddet örnekleri Özellikle 2000' li yıllardan sonra Türk Sinemasında kendisini göstermektedir. Savaş içerikli filmlerde bedenin abartılı ve gösterişçi imhası olarak yorumlanabilen etkileyici patlama sahneleri görülmektedir. Patlayıcı teknolojisinde yaşanan gelişmeler, işlemsel bilgisayar efektleri Türk Sinemasında daha öncesinde olmadığı gibi bu patlamaların görsel ve işitsel etkisini arttırmaktadır. Türk Sinemasında Çağdaş ultra şiddetin en çok kullanıldığı filmler 2000'

li yıllardan sonra büyük artış gösteren korku içerikli filmlerdir. Bu filmler kesme, parçalama, göz çıkarma, kazığa oturtma, kesip çıkarma, oyma, koparmanın grafik görüntülerini içermektedir. Aşırı, abartılı ve gösterişçi imhalar ilkel toplumdaki potlaş törenlerini, ortaçağ ve erken modern dönemdeki idam ritüellerini hatırlatmaktadır. Bu nedenle şiddetin gösterilme-estetize edilme biçiminin arka planında da Armağan kültürünün ve kapitalizm öncesi-ilkel zihniyetin izlerinin olduğu görülmektedir.

Genel anlamda 1990' lı yıllardan günümüze Türk Sinemasında şiddet ile ilgili bu çalışmadan çıkan sonuç beş başlıkta değerlendirilebilir.

- 1- 1990' lardan günümüze Türk Sinemasında şiddet kültürel-zihinsel olarak inşa edilmiştir. Bundan dolayı farklı tarzlarda film çeken yönetmenlerin filmlerinde ağırlıklı olarak karakterlerin şiddet eylemleri kültür tarafından tanımlanan ve anlamlandırılan itibar, onur, statü, prestij, namus, aşağılanma, küçük düşme, utanç vb. benzer nedenlerden dolayı gerçekleşmektedir.
- 2- Türk sinemasında seyircinin, senarist ve yönetmenin zihinsel-kültürel yapılarının bir ürünü olan karakterle duygu ve yaşantı birliği içine girmesi, kendisini karakterin yerine koyarak onun amaç ve hedeflerini benimsemesi, içselleştirmesi ve karakterin hissettiklerini hissetmesi anlamına gelen özdeşleşme büyük oranda şiddet uygulayarak itibarını, onurunu savunan erkek karakterler ile yaşanmaktadır
- 3- Türk Sinemasında şiddet genellikle Luckenbill ve Goffman'ın ifade ettikleri gibi rekabet ve meydan okumalara dayalı, hakaret değiş tokuşları ve karakter yarışmaları-gösterileri eşliğinde armağan işlemi gören hakaret sözcükleri, yumruk, kurşun, bıçak vb. armağanlar üzerinden gerçekleşmektedir.
- 4- 1990' lı yıllardan günümüze Türk Sinemasında Şiddet klasik anlatı yapısıyla doğrudan bağlantılı, dramatik bir araç olarak kullanılmaktadır. Şiddet Türk Sinemasının klasik anlatı yapısının olay örgüsünün ve aksiyonun en önemli unsuru olan çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Türk sinemasında Şiddet

film öyküsünün üç aşamalı düzlemde hareket etmesini sağlayan bir olgudur. Şiddet kurulu düzen, düzenin bozulması ve yeniden kurulması aşamalarında etkin bir rol oynamaktadır. Türk Sinemasında şiddet kültür ve zihniyetle doğrudan bağlantılı olan özdeşleşme ve katarsis süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır.

- 5- 1990' lardan günümüze Türk Sinemasında özellikle savaş ve korku içerikli filmlerde şiddet tıpkı Amerikan sinemasında olduğu gibi Armağan kültürünün özelliklerini barındıran bedenin ve malların aşırı, abartılı, gösterişçi bir biçimde imhası üzerinden gösterilmektedir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları :

ARDA, Erhan (2003). *Sosyal Bilimler El Sözlüğü*, İstanbul, Alfa Yayınları.

BARNARD, Alan, SPENCER, Jonathan (2002). *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, London, Routledge

BRANİGAN, Edward, BUCKLAND, Warren (2014). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, London, Routledge.

CLARİ, Michela (2004). *Collins Cobuild*, Glasgow, Harper Collins Publishers.

ÇALIŞLAR, Aziz (1993). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.

DARİTY, William A. (2008). *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Jr Macmillan Reference USA, Volume 8

DEVELİOĞLU, Ferit (1986). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, Aydın Kitabevi.

EMİROĞLU Kudret, AYDIN, Suavi (2009). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara, Bilim Sanat Yayınları.

FOWLER H. W (1964). *The Concise Oxford Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.

LORİMER, T. Lawrence (1996). *The New Webster's Dictionary*, New York, Lexicon Publications.

MATSUMOTO, David (2009). *The Cambridge Dictionary of Psychology*, New York, Cambridge University Press.

MORRİS Mike, John A. WİLEY (2012). *Concise Dictionary Of Social and Cultural Anthropology*, West Sussex, Sons Ltd Publication.

MURRAY, Henry (1970). *The Oxford English Dictionary*, Volume xii, Oxford, Oxford University Press.

SKEAT W. Walter (2005). *An Etymological Dictionary of the English Language*, New York, Dover Publications.

STEIN, Jess (1966). *Random House Dictionary*, New York, New York Publisher.

TOPARLI Recep (2009). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, Ankara, TDK Yayınları.

TURNER, S Bryan (2006). *The Cambridge Dictionary of Sociology*, New York, Cambridge University Press.

VANDENBOS, Gary R. (2009). *Apa College Dictionary of Psychology*, Washington D.C, American Psychological Association.

Kitaplar :

ADANIR, Oğuz (2000). *Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları.

ADANIR, Oğuz (2002). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış, Kitap III*, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları.

ADANIR, Oğuz (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul, Alfa Yayınları.

ADANIR, Oğuz (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*, İstanbul, +1 Kitap.

ADANIR, Oğuz (2010). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

ADANIR, Oğuz (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*, İstanbul, Hayalperest Yayınları.

ADANIR, Oğuz (2013). *Osmanlı ve Avrupalılar*, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

ADLER, Jefrey S. (2006). *First in Violence, Deepest in Dirt: Homicide in Chicago, 1875–1920*, London, Harvard University press

AHMED, Eliza (2001). *Shame Management Through Reintegration*, Cambridge, Cambridge University Press.

ARİSTOTELES (1963). *Poetika*, (çev.İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.

ATAM, Zahit (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, İstanbul, Cadde Yayınları

BACON, Henry (2015). *The Fascination of Film Violence*, New York, Palgrave Macmillan

BAKER, Peter S. (2013). *Honour, Exchange and Violence in Beowulf*, Cambridge, D.S Brewer,

BALAZS, Bela (1970). *Theory of The Film Character And Growth of A New Art*, London, Dennis Dobson Ltd

BARON, Robert A. (1997). *Human Aggression*, New York, Plenum Press

BATAİLLE, George (2010). *Lanetli Pay*, (çev. Işık Ergüden), Ankara, Dost Yayınları.

BATES, Daniel G (2009). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji*, (çev.Suavi Aydın), İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, (çev.Oğuz Adanır), İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2011). *Çaresiz Stratejiler*, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

BENEDİCT, Ruth, (2011), *Kültür Örüntüleri*, (çev. Mustafa Topal) İstanbul, İletişim Yayınları.

BENJAMİN, Walter (2010). *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, (çev. Ece Göztepe), İstanbul, Metis Yayınları,

BERRY John W (1997). *Handbook of Cross-Cultural Psychology*, Volume 1, Boston, Allyn and Bacon Press.

- BERRY, John W (2002). *Cross Cultural Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BLOCH, Marc (1983). *Feodal Toplum*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara, Savaş Yayınları.
- BLOCH, Marc (2007). *Feodal Toplum*, (çev. Melek Fırat), İstanbul, Kırmızı Yayınları.
- BORDWELL David, STAİGER Janet, THOMPSON, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema*, London, Routledge.
- BORDWELL, David (2008). *Poetics of Cinema*. New York, Routledge.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin (2012). *Film Sanatı*, (çev. Ertan Yılmaz) Deki Yayınları.
- BOURDIEU, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press
- BOURDIEU, Pierre (1990). *The Logic of Practice*, Stanford, Stanford University Press.
- BOUTHOUL, Gaston (1975). *Zihniyetler*, (çev: Selmin Evrim), İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- BÖHM, Tomas, KAPLAN, Suzanne (2011). *Revenge: On the Dynamics of a Frightening Urge and Its Taming*, London, Karnac Books
- BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension And Film*, London, Routledge
- BROOKMAN, Fiona (2005). *Understanding Homicide*, London, Sage Publications
- BRUNİ, Luigino, ZAMAGNİ, Stefano (2013). *Handbook on the Economics of Reciprocity and Social Enterprise*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing
- BURKE, Peter (2008). *Kültür Tarihi*, (çev. Mete Tunçay), İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BÜKER Seçil, TOPÇU Y. Gürhan (2008). *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*, No:10 Şubat, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Kırkinci Yıl Kitaplığı.

- CAMERON, Allan (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, New York, Palgrave Macmillan
- CANETTİ, Elias (2006). *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşat Aygen), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- CARROLL, Stuart (2007). *Cultures of Violence : Interpersonal Violence in Historical Perspective*, New York, Palgrave Macmillan
- CARTER Cynthia, WEAVER, C. Kay (2003). *Violence and the Media*, Philadelphia, Open University Press.
- CASTELLS, Manuel (2008). *Kimliğin Gücü*, (çev. Ebru Kılıç), Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- CHİON, Michel (1992). *Bir senaryo Yazmak*, , Çev. Nedret Tanyolaç, Afa Yayınları, İstanbul,
- CLASTRES, Pierre (1992). *Vahşi Savaşçının Mutsuzluğu*, (çev. Alev Türker-Mehmet Sert), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- COWELL, Andrew (2007). *The Medieval Warrior Aristocracy*, Cambridge, D.S. Brewer
- CRAPO, Richard H (1996). *Cultural Anthropology: Understanding Ourselves And Others*. Madison, WI: Brown and Benchmark.
- CRONK Lee (1999). *That Complex Whole Culture and The Evolution of Human Behavior*, Boulder, Estview Press.
- ÇOTUKSÖZEN, Betül (2008). *Şiddet*, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Yayınları.
- D'OHSSON, M. *18. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Adetler*, (çev. Zehran Yüksel), İstanbul Tercüman Yayınları.
- DEBARBİEUX, Eric (2009). *Okulda Şiddet*, (çev. İsmail Yerguz), İstanbul, İletişim Yayınları.

DEMİRERĞİ, Nalan (1994). *Bu Ne Şiddet*, Ankara, Kitle Yayınları.

DERNSCHWHAM, Hans (1992). *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*, (çev. Yaşar Önen), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

DONOVAN, Barna William (2009). *Blood, Guns, and Testosterone*, Maryland, The Scarecrow Press,

DREER, Laura (2014). *Practitioner's Guide to Empirically Supported Measures of Anger, Aggression, and Violence*, New York, Springer

ELİAS, Norbert (2004). *Uygarlık Süreci 1*, (çev. Ender Ateşman), İstanbul, İletişim Yayınları

ELİAS, Norbert (2004). *Uygarlık Süreci 2*, (çev. Erol Özbek), İstanbul, İletişim Yayınları

ELSTER, Jon (2010). *Sosyal Davranışı Açıklamak*, (çev. Olcay Sevimli-Macide Ö. Karaduman), Ankara, Phoenix Yayınları.

ENGELS, Friedrich (1967). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, (çev. Kenan Somer), Ankara, Sol Yayınları.

ENGELS, Friedrich (1967). *Anti-Dühring*, (çev. M. Reşat Baraner), Ankara, Sol Yayınları.

ERİKSEN, Thomas Hylland (2004). *What is Anthropology?* London, Pluto Press.

ESEN, Şükran Kuyucak (2012). *Her Şeye Rağmen Ayakta 90'lı Yıllar Türk Sineması*, Antalya, Aksay Yayınları.

FANON, Frantz (2007). *Yeryüzünün Lanetlileri*, (Çev. Şen Süer), İstanbul, Versus Kitap

FİELD, Syd (2013). *Senaryo*, (çev. Şerif Erol), İstanbul, Alfa Yayınları.

FLANNERY, Daniel J. (2007). *The Cambridge Handbook of Violent Behavior and Aggression*, New York, Cambridge University Press

FORTES, Meyer (2008). *Religion, Morality and the Person*, Cambridge, Cambridge University Press

FOSS, Bob (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, (çev.Mustafa K. Gerçekler), İstanbul, Hayalbaz Yayınları.

FOYSTER, Elizabeth A. (2014). *Manhood In Early Modern England: Honour, Sex And Marriage*, New York, Routledge

FRİAS, Martha (2010). *Bio-Psycho-Social Perspectives on Interpersonal Violence*, New York, Nova Science Publishers.

FRİSBY David, SİMMEL Georg (1994). *Critical Assessments*, London Routledge.

FROMM, Erich (1990). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı*, (çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten), İstanbul, Payel Yayınları.

GALLAGHER, Mark (2006). *Action Figures Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives*, New York, Palgrave Macmillan

GASKİLL, Malcolm (2003). *Crime and Mentalities In Early Modern England*, New York, Cambridge University Press.

GENDROT, Sophie Body, SPIERENBURG, Pieter (2008). *Violence In Europe*, New York, Springer

GİANETTİ, Louis (2008). *Understanding Movies*, New Jersey, Pearson Prentice Hall.

GİDDENS, Anthony (1994). *Modernliğin Sonuçları*, (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

GİLBERT Paul, ANDREWS, Bernice (1998). *Shame, Interpersonal Behavior, Psychopathology, and Culture*, New York, Oxford University Press.

GILLIGAN, James (1997). *Violence*, Newyork, Vintage Books.

GODBOUT, Jacques T. (2003). *Armağan Dünyası*, (çev.Dilek Hattatoğlu), İstanbul, İletişim Yayınları.

- GOLDIE, Peter (2012). *The Mess Inside Narrative, Emotion, and the Mind*, Oxford, Oxford University Press
- GORMLEY, Paul (2005). *New Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*, Bristol, Intellect
- GRAEBER, David (2011). *Debt: The First 5,000 Years*, New York, Melville House Press
- GRANT, Barry Keith (2012). *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press,
- GRODAL, Torben (1997). *Moving Pictures*, Oxford, Clarendon Press.
- GRONSTAD, Asbjørn (2008). *Transfigurations Violence, Death, and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press
- GUYNN, Noah D., STAHULJAK, Zrinka (2013). *Violence and the Writing of History in the Medieval Francophone World*, Cambridge, Gallica Press.
- GÜRSOY, Gençay (2007). *Şiddet Sempozyumu*, Ankara, Türk Tabipler Birliği Yayınları,
- H.TURNER Jonathan, (2010). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*, (çev. Ümit Tatlıcan) İstanbul, Sentez Yayınları.
- HAIDU, Peter (1993). *The Subject of Violence: The "Song of Roland" and the Birth of the State*, Indiana, Indiana University Press
- HARNE Lynne, RADFORD, Jill (2008). *Tackling Domestic Violence*, Berkshire England , Open University Press.
- HARRİS, Marvin (1993). *Culture, People, Nature: An Introduction to General Anthropology*, New York, Harper Collins.
- HARRİS, Marvin (1994). *Yamyamlar ve Krallar*, (çev.M. Fatih Gümüş), Ankara, İmge Yayınları,

HARRİS, Marvin (1995). *İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar*, (çev.Fatih Gümüş), Ankara, İmge Kitabevi

HAWİLAND William A.(2008). *Kültürel Antropoloji*, (çev. Deniz Erguvan), İstanbul, Kaktüs Yayınları.

HEARN Jeff, PRİNGLE, Keith (2006). *European Perspectives On Men And Masculinities*, Eastbourne, Palgrave Macmillan

HEARN, Jeff (1998). *The Violence of Men*, London, Sage Publications

HECHTER Michael (2003). *Theories of Social Order*, Stanford, Stanford University Press.

HEITMEYER, Wilhelm, HAGAN, John (2003). *International Handbook of Violence Research*, Newyork, Kluwer Academic Publishers

HEITMEYER, Wilhelm, HAUPT, Heinz-Gerhard, MALTHANER, Stefan, KIRSCHNER, Andrea (2011). *Control of Violence*, New York, Springer,

HUİZİNGA, Joan (2013). *Homo Ludens*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

HUİZİNGA, Johan (1997). *Ortaçağın Günbatımı*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara, İmge Yayınları,

İNDİCK, William (2007). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*, (çev. Yeliz Taşkan, Ertan Yılmaz), İstanbul, +1 Kitap.

İRİ, Murat (2011). *Sinema Araştırmaları*, İstanbul, Derin Yayınları.

JACKSON, Raymond G. (2010). *Psychology of Neuroticism And Shame*, New York, Nova Science Publishers.

JACOBY, Tim (2008). *Understanding Conflict and Violence*, London, Routledge

KARAKAYA, Serdar (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*, Ankara, Gece Kitaplığı.

KEANE John (1998). *Şiddetin Uzun Yüzyılı*, (çev. Bülent Peker), Ankara, Dost Yayınları.

KEANE, John (2007). *Sivil Toplum ve Devlet*, (çev. Levent Köker), Ankara, Yedikıta Yayınları.

KEANE, John (2010). *Şiddet ve Demokrasi*, (çev. Meral Üst), Ankara, İmge Yayınları.

KEEGAN, John (1995). *Savaş Sanatları Tarihi*, (çev. Füsün Doruker), İstanbul, Gençlik Yayınları.

KENDRICK, James (2009). *Hollywood Bloodshed, Violence in 1980' s American Cinema*, Illinois, Southern Illinois University press

KINALIZADE, Ali Efendi, *Devlet ve Aile Ahlakı*, İstanbul, Tercüman Yayınları.

KIREL, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları.

KITAYAMA Shinobu, COHEN, Dov (2007). *Handbook of Cultural Psychology*, New York, The Guilford Press.

KNUDSEN, Are (2009). *Violence and Belonging*, Copenhagen, Nias Press.

KOLKER, Phillip (2010). *Değişen Bakış*, (çev. Ertan Yılmaz). Ankara, De ki Yayınları.

KOLKER, Robert (2011). *Film, Biçim ve Kültür*, (çev. Ertan Yılmaz), Ankara, Deki Yayınları.

KOLKER, Robert Phillip (1999). *Yalnızlık Sineması*, (çev. Ertan Yılmaz), Ankara, Öteki Yayınevi,

KOWALEWSKI, Michael (1993). *Deadly Musings: Violence and Verbal Form in American Fiction*, New Jersey, Princeton University Press

KOZANOĞLU, Can (1995). *Pop Çağı Ateşi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

KRAHE, Barbara (2001). *The Social Psychology of Aggression*, East Sussex, Psychology Press

KRONENFELD David B., BENNARDO, Giovanni, MUNCK, Victor C. De (2011). *A Companion to Cognitive Anthropology*, West Sussex, Blackwell Publishing

LARKE-WALSH, George S. (2010). *Screening the Mafia Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos*, North Carolina, McFarland & Company, Inc. Publishers.

LENİN, Vladimir (1978). *Devlet ve İktidar*, (çev. Süleyman Arslan), Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

LEVINSON, David (1994). *Aggression And Conflict*, Santa Barbara, Abc-Clio Press.

LEVY-BRUHL, Lucien (2006). *İlkel Toplumda Mistik Deneyim ve Simgeler*, (çev. Oğuz Adanır), Ankara, Doğu Batı Yayınları.

LEWIS Michael, HAVİLAND Jeannette M., BARRETT, Lisa Feldman (2008). *Handbook of Emotions*, New York, The Guilford Press.

LINDEMANN, Thomas, RINGMAR, Erik (2010). *The International Politics of Recognition*, Boulder, Paradigm Publishers

LINDSEY, Linda L. (2016). *Gender Roles A Sociological Perspective*, New York, Routledge.

LOTMAN, Yuriy M. (1986). *Sinema Estetiğinin Sorunları*, (çev. Oğuz Özgül), İstanbul, De Yayınevi.

MAGUIRE, Mike (2012). *Oxford Handbook of Criminology*, Oxford, Oxford University Press

MALİNA, Bruce, J. (2001). *The New Testament World*, Louisville, John Knox Press

MALİNOWSKİ, Bronislaw (1989). *İlkel toplumlarda Cinsellik ve Baskı*, (çev.Hüseyin Portakal), İstanbul, Kabalıcı Yayınları.

MALINOWSKI, Bronislaw (1998). *İlkel Toplum*, (çev. Hüseyin Portakal), Ankara, Öteki Yayınevi.

MARX, Karl (1978). *Kapital*, (çev. Alaattin Bilgi), Ankara, Sol Yayınları.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich (2008). *Komünist Manifesto*, (çev. Celal Üster, Nur Deriş), İstanbul, Can Yayınları.

MATRAVERS, Derek (2014). *Fiction and Narrative*, Oxford, Oxford University Press.

MAUSS, Marcel (2011). *Sosyoloji ve Antropoloji*, (çev. Özcan Doğan), Ankara, Doğu Batı Yayınları.

MİCHAUD, Yves (1991). *Şiddet*, (çev. Cem Muhtaroglu), İstanbul, İletişim Yayınları.

MİLLER, William (1993). *Senaryo Yazımı*, (çev. Yılmaz Büyükerşen), Eskişehir, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

MİLLER, William Ian (1995). *Humiliation And Other Essays on Honor: Social Discomfort, and Violence*, New York, Cornell University Press,

MİLLER, William Ian (1996). *Bloodtaking and Peacemaking*, Chicago, The University of Chicago Press.

MOJAB Shahrzad, ABDO, Nahla (2006). *Namus Adına Şiddet*, (çev. Güneş Kömürcüler), İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

MORGAN Lewis Henry (1994). *Eski Toplum1*, (çev. Ünsal Oskay), İstanbul, Payel Yayınları.

MORGAN, Lewis Henry (1998). *Eski Toplum 2*, (çev. Ünsal Oskay), İstanbul, Payel Yayınları.

MORRİS, Brian (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*, (çev. Tayfun Atay), Ankara, İmge Kitabevi.

- MORRISON, David E., KIERAN, Matthew, SVENNEVIG, Michael, VENTRESS Sarah (2008). *Media & Value : Intimate Transgressions in a Changing Moral and Cultural Landscape*, Bristol, Intellect Books
- MOURLET, Michel (1991). *"In Defense of Violence."* *Stardom: Industry of Desire*. Ed. Christine Gledhill, New York: Routledge,
- MUCCHIELLI, Alex (1991). *Zihniyetler*, (çev. Ahmet Kotil), İstanbul, İletişim Yayınları
- MUCHEMBLED, Robert (1998). *İşkenceler Zamanı*, (çev. Ali Berktaş), İstanbul, Tüm Zamanlar Yayınları
- NASH, David, KILDAY, Anne-Marie (2010). *Cultures Of Shame : Exploring Crime And Morality In Britain 1600–1900*, New York, Palgrave Macmillan.
- NERONI, Hilary (2005). *The Violent Woman Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, New York, State University of New York Press
- NISBETT, R. E., COHEN, Dov (1996). *Culture of Honor*, The Psychology of Violence in the South, Colorado, Westview Press.
- NUTKU, Özdemir (2001). *Dram Sanatı*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- OELER Karla (2009). *A Grammar of Murder Violent Scenes and Film Form*, Chicago, The University of Chicago Press.
- OSKAY, Ünsal (2006). *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, İstanbul, Der Yayınları.
- PAHL, Jon (2010). *Empire of Sacrifice*, New York, New York University Press,
- PANITCH, L., LEYS, C. (2010). *Günümüzde Şiddet*, (çev. Umut Haskan) İstanbul, Yordam Kitap,
- PARKAN, Mutlu (1991). *Brecht Estetiği ve Sinema*, İzmir, İdeart Yayınları.
- PARKAN, Mutlu (1994). *Sinema Estetiği ve Godard*, İzmir, İleri Kitabevi.

PARKAN, Mutlu (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*, İstanbul, Don Kişot Yayınları .

PATTİSON Stephen (2003). *Shame*, Cambridge , Cambridge University Press,

PEARLMAN, Karen (2016). *Sinemada Ritmlerin Kurgusu*, (çev.Pınar Ercan), İstanbul. Ayrıntı yayınları.

PERİSTİANY, J.G, PİTT-RİVERS, Julian (2005). *Honor and Grace in Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.

PİTT-RİVERS, Julian (1965). *Honour and Social Statüs*, London: Weidenfeld and Nicolson

PLANTİNGA Carl, SMİTH, M. Greg (1999). *Passionate Views*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

POLANYİ, Karl (2010). *Büyük Dönüşüm*, (çev.Ayşe Buğra), İstanbul, İletişim Yayınları.

POLK, Kenneth (1994). *When Men Kill*, Cambridge, Cambridge University Press.

POTTER, Nancy Nyquist (2004). *Putting Peace Into Practice: Evaluating Policy on Local and Global Levels*, Amsterdam, Rodopi Press

PÖSTEKİ, Nigar (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul, Es Yayınları.

PRINCE, Stephen (1998). *Savage Cinema*, Austin, University of Texas Press

PRINCE, Stephen (2003). *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, New Brunswick, Rutgers University Press

PRINCE, Stephen (2000). *Screening Violence*, New Jersey, Rutgers University Press,

R.RUFF, Julius (2011). *Erken Modern Dönem Avrupa’ da Şiddet*, (çev. Didem Türkoğlu), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

RATNER, Carl (2014). *Kültürel Psikoloji*, (çev. Sema İçellioğlu), İstanbul, İkü Yayınevi.

JACKSON, Raymond G. (2010). *Psychology of Neuroticism And Shame*, New York, Nova Science Publishers.

REEMTSMA, Jan Philipp (1998). *Vahşeti Kavramak*, (çev. Ender Ateşman), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

RICTER, Dirk, WHITTINGTON, Richard (2006). *Violence in Mental Health Settings*, New York, Springer

RİCHES, David (1989). *Antropolojik Açıdan Şiddet*, (çev. Dilek Hattatoğlu), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

ROBERTS, David (2008). *Human Insecurity Global Structures of Violence*, London Zed Books

RÖTTGER, Birgitt, MARKOWITSCH, Hans J. (2009). *Emotions As Bio-Cultural Processes*, New York, Springer

RUPEŞİNGHE, Kumar (1994). *The Culture of Violence*, Tokyo, United Nations University Press

RYAN Michael, KELLNER, Douglas (2010). *Politik Kamera*, (çev. Elif Özsayar), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

RYAN Michael, LENOS, Melissa (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*, (çev. Emrah Suat Onat), Ankara, Deki Yayınları.

SCHİNKEL Willem (2010). *Aspects of Violence*, New York, Palgrave-Macmillan.

SCHLESİNGER, Philip (1994). *Medya Devlet ve Ulus*, (çev. Mehmet Küçük) İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

SCHMİDT, Bettina E., SCHRODER, Ingo W. (2003). *Anthropology of Violence and Conflict*, London, Routledge,

SCHNEIDER, Jay (2004). *New Hollywood Violence*, Manchester, Manchester University Press

SCOTT, George Ryley (2001). *İşkencenin Tarihi*, (çev. Hamide Koyukan), Ankara, Dost Yayınları.

SEGAL TEXLER, Marcia, DEMOS, Vasilikie (2014). *Gendered Perspectives On Conflict And Violence*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited.

SEGAL, Lynne (1990). *Gelecek Kadın mı?*, (çev. Suğra Öncü), İstanbul, Afa Yayınları.

SHAUL, Nitzan Ben (2008). *Hyper-Narrative Interactive Cinema*, Amsterdam, Rodopi Publication

SIIKALA, Anna-Leena (2002). *Myth and Mentality*, Helsinki, Finnish Literature Society.

SLATTERY Martin (2014). *Sosyolojide Temel Fikirler*, (çev. Ümit Tatlıcan), İstanbul, Sentez Yayınları.

SLOCUM, J. David (2001). *Violence and American Cinema*, New York, Routledge

SMITH, Greg M (2003). *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge, Cambridge University Press.

SMITH, Preserved (2009). *Rönesans ve Reform Çağı*, (çev. Serpil Çağlayan), İstanbul, İş Bankası Yayınları.

SOMBART, Werner (2008). *Burjuva*, (çev. Oğuz Adanır), Ankara, Doğu Batı Yayınları.

SPIERENBURG, Pieter (2010). *Cinayetin Tarihi*, (çev. Yiğit Yavuz), İstanbul, İletişim Yayınları.

STANKO, Elizabeth A. (2005). *The Meanings of Violence*, London, Routledge.

STRANGE Carolyn, CRIBB, Robert, FORTH, Christopher E. (2014). *Honour, Violence and Emotions in History*, London, Bloomsbury Publishing.

STRONGMAN K. T. (2003). *The Psychology of Emotion*, West Sussex, John Wiley Ltd Press.

SWANGER, Karel Kurst, PETCOSKY, Jacqueline L. (2003). *Violence in the Home: Multidisciplinary Perspectives*, Oxford, Oxford University Press

SYKES Karen (2005). *Arguing With Anthropology : An Introduction to Critical Theories of the Gift*, London. Routledge.

ŞENER, Sevda (2001). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, , Ankara, Dost Yayınları,

TAYLOR, Shelley E (2007). *Sosyal Psikoloji*, (çev. Ali Dönmez), Ankara, İmge Yayınları.

THIERY, Daniel E. (2009). *Polluting The Sacred: Later Medieval Europe*, Boston, Brill Publishing.

TIERNEY, John J (2009). *Key Perspectives in Criminology*, Berkshire, Open University Press

TİLLY, Charles (2009). *Kolektif Şiddet Siyaseti*, (çev. Seda Özel), , Ankara, Phoneix Yayınları.

TORRES, Wilford Magno (2007). *Clan Feuding and Conflict Management in Mindano*, Makati City, The Asia Foundation Press

TRACY, Jessica L., ROBINS, Richard W., TANGNEY June Price (2007). *The Self-Conscious Emotions: Theory And Research*, New York, Guilford Press.

TRENDT, David (2008). *Medyada Şiddet Efsanesi*, (çev.Gül Bostancı), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

TUNA, Korkut (2008). *İstanbul'da Şiddet ve Şiddetin Sosyolojik Arka Planı*, Yayın No 2008-11, İstanbul, İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

.ÜLGENER, Sabri (1981). *İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*, İstanbul, Der Yayınları.

ÜLGNER, Sabri F. (1981). *İktisadi Çözölmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul, Der Yayınları.

ÜNAL, Yörükhan (2015). *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayalperest Yayınları, İstanbul,

ÜNSAL, Artun (2013). *Anadolu'da Kan Davası*, (çev.Niyazi Öktem), Yapı Kredi Yayınları.

VICARI, Justin (2014). *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art: A Critical Study of the Films*, North Carolina, McFarland & Company, Inc Publishers

WATSON, James (1998). *Media Communication*, New York, Macmillan Education

WAYNE, Mike (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul, Yordam Kitap.

WEBER, Max (1987). *Sosyoloji Yazıları*, (çev. Taha Parla), İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları.

WİKAN, Unni (2008). *In Honor Of Fadime : Murder And Shame*, Chicago, The University of Chicago Press.

WİTER, Deborah Du Nann, LEIGHTON, Dana C. (2001). *Peace, conflict, and violence*, New Jersey, Prentice Hall

WOUTERS, Cas (2007). *Informalization Manners and Emotions Since 1890*, London, Sage Publications

WRIGHT, Melanie J. (2007). *Religion And Film*, New York, I.B.Tauris & Co Ltd.

WUSS, Peter (2009). *Cinematic Narration and its Psychological Impact*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

ZİONKOWSKİ Linda, KLEKA, Cynthia (2009). *The Culture of The Gift In Eighteenth-Century England*, Newyork, Palgrave Macmillan

Dergiler ve Makaleler :

ADANIR, Oğuz (2003). “Kültür ile Zihniyet”, *Doğu Batı*, Sayı 23, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, ss. 23-36

ANDERSON, Craig, BUSHMAN, Brad J. (2002). “Human Aggression”, *Annual Reviews Psychology*, Vol. 53, ss.27-51

ATAM, Zahit, GÖRÜCÜ, Bülent (1995). “Yeni Dünya Düzeni ve Sinema”, *Görüntü Dergisi*, Sayı 3, ss.5-11

BAERVELDT, Cor (2005). “Culture, Emotion and Normative Structure of Reality”, *Theory & Psychology*, Vol. 15, No. 4, ss. 449–473

BANDURA, Albert (1978). “Social Learning Theory of Aggression”, *Journal of Communication*, Vol. 28, No. 3, ss.12-29

BOIGER, Michael, GÜNGÖR, Derya, KARASAWA, Mayumi (2014). “Defending honour, keeping face: Interpersonal affordances of anger and shame in Turkey and Japan”, *Cognition and Emotion*, Vol. 28, No. 7, ss.1255–1269

BRAUD, Philippe (2003). “Symbolic Violence and Identity Suffering”, *Raisons Politiques*, Vol. 1, No. 9, ss.33-47

BROWNE, Nick, WEBB, Theresa, FISHER, Kevin, COOK, Bernard , MCARTHUR, David, PEEK-ASA Corinne, KRAUS Jess (2002). “American Film Violence : An Analytic Portrait”, *Journal of Interpersonal Violence*, Vol. 17, No. 4, ss.351-370

CAWELTI, John G.,(1975). “Myths of Violence in American Popular Culture”, *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 3, ss. 521-541

CURTA, Florin (2006). “Merovingian and Carolingian Gift Giving”, *Speculum*, Vol. 81, No. 3, ss. 671-699

- ÇÜÇEN, A. Kadir (1999). “Mantığın Kaynağı Problemi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt no. 40, Sayı 1, ss.83-94
- DIETRICH, Dorothee M, SCHUETT, Jessica M. (2013). “Culture of Honor and Attitudes toward Intimate Partner Violence in Latinos”, *Sage Open*, Vol. 3, No. 2, ss.1-11
- ERTEN, Yavuz, ARDALI Cahit (1996). “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, *Cogito*, Sayı 6-7 Kış, ss. 143-164
- ESERINK, Martin (2001). “Şiddetin Biyolojisi”, (çev. Ayşegül Yılmaz), *Bilim ve Teknik*, Şubat 2001, ss. 42-45
- FERGUSON, R. Brian (2001). “Materialist, cultural and biological theories on why Yanomami make war”, *Anthropological Theory*, Vol 1(1), ss. 99–116
- FINLAY, Alison (2001). “Monstrous Allegations: An Exchange of ýki in Bjarnar saga Hítöelakappa”, *Alvíssmál*, Vol. 10, ss. 21–44
- FISKE, Alan Page (2002). “Using Individualism and Collectivism to Compare Cultures—A Critique of the Validity and Measurement of the Constructs: Comment on Oyserman et al”, *Psychological Bulletin*, Vol. 128, No. 1, ss.78–88
- GALLANT, Thomas W. (2000). “Honor, Masculinity, and Ritual Knife Fighting in Nineteenth-Century Greece.”, *The American Historical Review*, Vol. 105, No. 2, ss. 359-382
- GAUT, Berys (2010). “Empathy and Identification in Cinema”, *Midwest Studies in Philosophy*, Vol. 34, No. 1, ss.136-157
- GENTILE, Douglas A. (2013). “Catharsis and Media Violence: A Conceptual Analysis”, *Societies*, Vol. 3, ss. 491–510
- GERO, Edwin (2002). “Rasa and Katharsis: A Comparative Study, Aided By Several Films”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol.122, No. 2, ss.264-277

GOULDNER, Alvin W. (1960). "The Norm of Reciprocity: A Preliminary Statement", *American Sociological Review*, Vol. 25, No. 2, ss. 161-178

GREHAN, James (2004). "The Mysterious Power of Words: Language, Law, and Culture in Ottoman Damascus (17th-18th Centuries)", *Journal of Social History*, Vol. 37, No. 4, ss. 991-1015

HARTLING, Linda M, LUCHETTA, Tracy (1999). "Humiliation: Assessing the Impact of Derision, Degradation, and Debasement", *The Journal of Primary Prevention*, Vol. 19, No. 4, ss. 259-278

İNSEL, Ahmet (1992). "Şiddetin Meşruiyeti", *Birikim Dergisi*, Haziran-Temmuz 38-39, ss.38-42

JOHNSON, Colleen Leahy (1974). "Gift giving and Reciprocity among the Japanese Americans in Honolulu", *American Ethnologist*, Vol. 1, No. 2, ss.295-308

KARABULUT, Tufan (2015). "Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 39, ss.37-54

KEMPES, Maaïke (2005). "Reactive and Proactive Aggression in Children-A Review of Theory, Findings and the Relevance for Child and Adolescent Psychiatry", *Eur Child Adolesc Psychiatry*, Vol. 14, No. 1, ss.11-19

KIM, Kihyun (2012). "The role of culture in theories of the intergenerational transmission of violence", *Child and Family Social Work*, Vol. 17, No. 4, ss. 395-405

KIRAÇ, Rıza (2000). "Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm: 90' lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış", 25. *Kare*, Sayı 31, ss.11-17

LUCKENBILL, David F. (1977). "Criminal Homicide as a Situated Transaction", *Social Problems*, Vol. 25, No.2, ss. 176-186

MATSUMOTO, David (2007). "Culture, Context, and Behavior", *Journal of Personality*, Vol.76, No.6, ss. 1285-1319

- MESQUITA, Batja, BOIGER, Michael, LEERSNYDER, Jozefien De (2016). "The cultural construction of emotions", *Current Opinion in Psychology*, Vol. 8, ss.31-36
- MOSQUERA, Patricia M. Rodriguez (2008). "Attack, disapproval, or withdrawal? The role of honour in anger and shame responses to being insulted", *Cognition and Emotion*, Vol. 22, No.8, ss. 1471-1498
- OFFER, Avner (1997). "Between the gift and the market: the economy of regard", *Economic History Review*, Vol. 50, No.3, ss. 450-476
- ÖZBAY, Cenk (2012). "Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak", *Doğu Batı-Düşünce Dergisi*, Yıl 16, Sayı 63, Aralık - Ocak 2012, ss. 185-205
- ÖZBAY, Cenk , BALIÇ, İlka (2004). "Erkekliğin Ev Halleri", *Toplum ve Bilim*, Sayı 101, ss.89-103
- ÖZKAN, Zuhale Çetin (2009). "Günümüz Türk Sinemasının Dünya Sinemasındaki Yeri", *Journal of Azerbaijani Studies*, Vol. 12, No. 1-2, ss.533-541
- RUBY, Rich, B. (1992). "Art House Killers", *Sight and Sound*, Vol. 2, No. 8, ss.5-6
- SCHEFF, Thomas J. (2011). "Social-Emotional Origins of Violence: A Theory of Multiple Killing", *Aggression and Violent Behavior*, Vol. 16, No.6, ss. 453-460
- SCHWARTZ, Barry (1967). "The Social Psychology of the Gift", *The American Journal of Sociology*, Vol. 73, No. 1, ss. 1-11
- SLOCUM, J. David (2000). "Film Violence and the Institutionalization of the Cinema", *Social Research*, Vol. 67, No. 3, ss. 649-681
- SPIERENBURG, Pieter (1994). "Faces of Violence: Homicide Trends and Cultural Meanings: Amsterdam, 1431-1816", *Journal of Social History*, Vol. 27, No. 4. ss. 701-716
- ÜNSAL, Artun (1996). "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi", *Cogito*, Sayı 6-7 Kış, ss. 29-36

ÜSKÜL, Ayse K., CROSS Susan E., SUNBAY, Zeynep, GERÇEK, Berna, ATACA, Bilge (2012). “Honor Bound: The Cultural Construction of Honor in Turkey and the Northern United States”, *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 43, No. 7, ss. 1131–1151

WILEY, Norbert (2003). “Emotion And Film Theory”, *Studies in Symbolic Interaction*, Vol. 26, ss.169–187

Kitap İçi Bölüm:

ADANIR, Oğuz (2015). “Öykülü Film ve Toplumsal Zihniyet”, *Sinema Neyi Anlatır*, (ed. Ayşen Oluk Ersümer), İstanbul, Hayalperest Yayınları, ss.57-80

Basılmamış Kaynaklar :

AZAD, Zhaleh Semnani (2012). *Honor, Dignity, Culture, Neogitation Scripts*, 25th Annual International Association of Conflict Management Conference, July 12 – 14, 2012, Cape Town, ss.1-28

HAYWARD, Susan (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*, (Film İncelemelerinde Temel Kavramlar, çev: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat) London, Routledge

MCDIARMID, Heather H. (1996). *The Aesthetics of Death, Youth, and the Road: The Violent Road Film in Popular Culture*, Master Thesis, McGill University, Montreal, Quebec

PARSA, Alev Fatoş, AKMEŞE, Zuhale (2012). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anlatı Kodları ve Arketipler ‘Bir Zamanlar Anadolu’da*, 6. Oturum- Sinemamızda Toplumsal Arketipler, Türk XIII. Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı: Sinema ve Bellek, Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Uluslararası konferans, İstanbul, 03-05 Mayıs 2012.

POLK, Kenneth (1997). *When Men Kill: A Comparasion of Everyday Homicide with Images of Media Violence*, Paper presented at the conference: Violence, Crime and the Entertainment Media, held in Sydney, by the Australian Institute of Criminology and the Office of Film and Literature Classification, 4-5 December 1997

WHITLARK, Jason A. (2006). *Perseverance In Hebrews In Light of The Reciprocity Systems of The Ancient Mediterranean World*, Doc Thesis, Faculty of Baylor University, Waco, Texas

İnternet Kaynakları :

LINDNER, Evelin Gerda (2000). Humuliation and How to Respond to it, <http://www.humiliationstudies.org/documents/evelin/SpatialMetaphor.pdf> (18 Kasım 2015)

MAZZUCCO, Thomas (2012). Filming a Revolution: The Birth of Graphic Violence in Bonnie and Clyde, http://digital.lib.lehigh.edu/trial/reel_new/films/list/0_63_9 (20 Mart 2016)

ŞAHİN, E. Melih (2001). Birinci Basamakta Somatizasyon Bozukluğuna Bir Yaklaşım, *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, Ocak 2001, <http://www.ttb.org.tr/STED/sted0101/3.html> (15Nisan 2014)

http://www.oxforddictionaries.com/definition/englishthesaurus/dispose?q=dispose+of#dispose_of (19.02.2012)

<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/violence?a=british> (18.01.2011)

https://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_violence (22 Mayıs 2015)

ÖZGEÇMİŞ

Akıl Fikret Tosun

1968 yılında İskenderun'da doğdum. Lise Öğrenimimi Eskişehir Cumhuriyet Lisesinde tamamladım. 1988 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv Fotoğraf bölümüne kayıt oldum. 1993 yılında mezun oldum. 2002 yılında Sinema Tv bölümünde yüksek lisansa başladım. 2008 yılında Film Tasarımı Doktora programına kaydoldum. Halen Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Tv bölümünde Arş. gör olarak çalışmaktayım.