

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA SUÇ OLGUSUNUN ÇOCUK
KARAKTERLER BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ: ‘DAHA’, ‘KARDEŞLER’ VE
‘GÜVERCİN HIRSIZLARI’ FİLMLERİ**

Mehpare YAĞLICI

DOKTORA TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Aytekin İŞMAN

HAZİRAN - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK SİNEMASINDA SUÇ OLGUSUNUN ÇOCUK
KARAKTERLER BAĞLAMINDA
DEĞERLENDİRİLMESİ: ‘DAHA’, ‘KARDEŞLER’ VE
‘GÜVERCİN HIRSIZLARI’ FİLMLERİ**

DOKTORA TEZİ

Mehpare YAĞLICI

Enstitü Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri

**“Bu tez 19/06/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Aytekin İŞMAN	Başarılı
Prof. Dr. Ahmet ESKİCUMALI	Başarılı
Doç. Dr. Gönül GENGİZ	Başarılı
Doç. Dr. Dilan ÇİFTÇİ	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Göral Erinç YILMAZ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim. Etik Beyan Formunu imzalamayınız.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Mehpare YAĞLICI

19/06/2023

ÖNSÖZ

Akademik bir aşama olan doktora eğitimim boyunca yanımda olan ve katkıda bulunan tez hocam Prof. Dr. Aytekin İŞMAN'a öncelikle teşekkür ederim. Doktora eğitimim sürecinde maddi ve manevi desteklerinden dolayı Öğr. Gör. Nihal Şengün'e şükranlarımı sunarım. Sabır, istikrar, zorluk ve mutluluğun iç içe geçtiği zor bir süreç olan tez yazım sürecinde yanımda olan Prof. Dr. Ahmet Eskicumalı ve Doç. Dr. Gönül Cengiz'e, bu süreçte akademik bilgi ve deneyimleriyle her zaman desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Aylin Yonca Gençoğlu, Doç. Dr. Meltem Hassan, Dr. Öğr. Üyesi Berna Berkman Köseleli, Dr. Ayşegül Çilingir'e teşekkürü bir borç bilirim. Maddi ve manevi olarak doktora sürecinde beni destekleyen her umutsuzluk ve çıkmaza düştüğümde yanımda olan aileme, gösterdikleri sabır ve sevgi için sonsuz şükranlarımı sunarım.

Mehpare YAĞLICI

19/06/2023

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	iii
TABLO LİSTESİ.....	iv
GÖRSEL LİSTESİ.....	v
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: KAVRAM HARİTASI & KURAMSAL ÇERÇEVE	18
1.1. Çocuk/Çocukluk Kavramının Türkiye ve Dünyada Tarihsel Yazını	18
1.1.1. Suç, Suçlu, Çocuk Suçlu Tanımı ve Kapsamı.....	22
1.2. Kriminoloji ve Sinema.....	28
1.2.1. Sinema ve Kriminoloji: Suç Filmleri	28
1.2.2. Çocuk Suçluluğu Olgusunun Sinema Filmlerine Yansıması	42
1.2.3. Türk Sinemasında Çocuk Suçlu Olgusu ve Çocuk Suçlu Temsili	51
1.3. Kriminoloji	60
1.3.1. Sosyolojik Temelli Suça Sürüklenen Çocuk Kuramları.....	60
1.3.1.1. Sosyal Yapı Temelli Suça Sürüklenen Çocuk Kuramları.....	61
1.3.1.2. Çocuk Suçluluğuna İlişkin Sosyal Süreç Teorileri	64
1.3.1.3. Sosyal Etkileşimci Teorilerde Suça Sürüklenen Çocuk.....	71
BÖLÜM 2: LİTERATÜR TARAMASI	76
BÖLÜM 3: ARAŞTIRMANIN BULGULARI	87
3.1. ‘Daha’ Filmi Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi	87
3.1.1. Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi	87
3.1.2. Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi	88
3.1.2.1. Problemin içinde konumlandırıldığı pratik ağın çözümlemesi	89
3.1.2.2. Söylemi İnşa Eden Sosyal Pratiklerin Diyalektik Çözümlemesi	90
3.1.2.3. Söylemin Çözümlemesi	93
3.1.3. Problemin Sosyal Düzendeki Bir Sorun Olup Olmadığını Çözümleme	112
3.1.4. Sosyal Problemin Önündeki Engelleri Aşmanın Olası Yollarını Çözümleme	116

3.1.5. Çözümlemeye Eleştirel Olarak Bakmak	117
3.2. ‘Kardeşler’ Filmi Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi.....	118
3.2.1. Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi	119
3.2.2. Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi	120
3.2.2.1. Problemin İçinde Konumlandırıldığı Pratik Ağın Çözümlemesi....	121
3.2.2.2. Söylemi İnşa Eden Sosyal Pratiklerin Diyalektik Çözümlemesi	122
3.2.2.3. Söylemin Çözümlemesi	123
3.2.3. Problemin Toplumsal Düzen İçin Bir Sorun Olup Olmadığını Çözümleme	143
3.2.4. Sosyal Problemin Önündeki Engelleri Aşmanın Olası Yollarını Çözümleme	145
3.2.5. Çözümlemeye Eleştirel Olarak Bakmak	147
3.3. ‘Güvercin Hırsızları’ Filmi Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi	147
3.3.1. Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi	148
3.3.2. Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi	149
3.3.2.1. Problemin İçinde Konumlandırıldığı Pratik Ağın Çözümlemesi....	150
3.3.2.2. Söylemi İnşa Eden Sosyal Pratiklerin Diyalektik Çözümlemesi ...	151
3.3.2.3. Söylemin Çözümlemesi	152
3.3.3. Problemin Toplumsal Düzen İçin Bir Sorun Olup Olmadığını Çözümleme	174
3.3.4. Sosyal Problemin Önündeki Engelleri Aşmanın Olası Yollarını Çözümleme	177
3.3.5. Çözümlemeye Eleştirel Olarak Bakmak	178
SONUÇ	179
KAYNAKÇA.....	193
ÖZGEÇMİŞ	208

KISALTMALAR

ÇKK : Çocuk Koruma Kanunu

DİSÇ : Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi

DİSÇ : Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi

ESÇ : Eleştirel Söylem Analizi

TÜİK : Türkiye İstatistik Kurumu

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

UNICEF : Birleşmiş Milletler Uluslararası Çocuklara Acil Yardım Fonu



TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Amaçlı Örneklemle Belirlenen Filmlerin İsimleri ve Belirlenme Nedenleri.. 11



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Jenerik.....	91
Görsel 2: Cuma'nın Gömülme Sahnesi	92
Görsel 3: Jack London Kitap Sahnesi.....	97
Görsel 4: Yol Sahnesi	98
Görsel 5: Gaza ve Cuman'ın İlk Karşılaşması	99
Görsel 6: Ahad'ın Köpeklerle Saldırma ve Hastane Sahnesi	100
Görsel 7: Ahad'ın Gaza'nın Eğitimi Konusunda Sözel Şiddet Uyguladığı Sahne.....	102
Görsel 8: Gaza'nın Ahad'ın, Göçmen Kadına Tecavüzüne Şahit Olduğu Sahne	103
Görsel 9: Kamyonet Kasası Sahnesi.....	104
Görsel 10: Cuma'nın Cesedinin Gömüldüğü Sahne.....	105
Görsel 11: Gaza'nın Ruhsal Olarak Öldüğü Sahne	105
Görsel 12: Ahad'ın Gaza'ya Şiddet Uyguladığı Sahne	106
Görsel 13: Yedigöller'in Gaza'nın İstanbul'a Gitmesine Engel Olduğu Sahne	107
Görsel 14: Gaza'nın Nezarethane Sahnesi	108
Görsel 15: Gaza'nın Nezarethane Sahnesinde Lamba.....	109
Görsel 16: Gaza'nın Hayallerini Yaktığı Sahne	109
Görsel 17: Gaza'nın Denizaltında Haykırma Sahnesi	110
Görsel 18: Gaza'nın Babasına Dönüştüğünü Gösteren Sahneler	110
Görsel 19: Ekrandan İzleme Sahnesi.....	111
Görsel 20: Gaza'nın Ahad'a Dönüştüğü Sahneler.....	114
Görsel 21: Gaza ve Enver'in Oyun Sahnesi	115
Görsel 22: Yusuf'un Cami Sahnesi	122
Görsel 23: Yusuf'un Tır Parkta Köpeklerle Karşılaştığı Sahne	127
Görsel 24: Yusuf'un İslahevindeki Arkadaşıyla Konuştuğu Sahne	129
Görsel 25: Yusuf'un İslahevindeki Suç Eylemlerinin ve Yankılarının Yer Aldığı Sahneler	130
Görsel 26: Yusuf'un İslahevi sahneleri.....	131
Görsel 27: Yusuf'un İslahevi Ayna Sahnesi.....	132
Görsel 28: Yusuf'un Eski Mahallesini Ziyaret ve Otagar Sahnesi.....	132
Görsel 29: Yusuf ve Ramazan'ın Bar- Polis Çevirme-Yasemin'inle Karşılaşma Sahneleri	134

Görsel 30: Silah Sahnesi	135
Görsel 31: Yusuf'un Ablasının Ölümüne Üzüldüğü Sahne	136
Görsel 32: İslahevinde Vaizin Sohbet Ettiği Sahne.....	137
Görsel 33: Yusuf'un Annesini Görmeye Gittiği Sahne.....	138
Görsel 34: Yusuf ve Amcasının Cami Sahnesi.....	139
Görsel 35: Yusuf ile Ramazan'ın Araba Sahnesi	140
Görsel 36: Yusuf'un, Ramazan'ın Arabasını Yakma Sahnesi.....	141
Görsel 37: Filmin Açılış Sahnesi.....	150
Görsel 38: Mahmut ve İsmail'in Mezat Sahnesi	154
Görsel 39: Mahmut ve İsmail'in Çatı Sahnesi.....	155
Görsel 40: İsmail ve Annesinin Sahneleri	156
Görsel 41: İsmail'in Annesinin Yufka Yapma Sahnesi.....	157
Görsel 42: İsmail'in Ev İnşaatında Tuğla Hesaplama Sahnesi	157
Görsel 43: İsmail'in Hırdavatçıya Tuğla Sorduğu Sahne.....	158
Görsel 44: Mahmut'un Babasının Resmine Baktığı Sahne	158
Görsel 45: Mahmut'un Dedesiyle Sofra Sahnesi	159
Görsel 46: Mahmut'un Dedesi ve İsmail'in Annesiyle Sahneleri.....	160
Görsel 47: Mahmut'un Dedesiyle İletişim Kurduğu Sahne	161
Görsel 48: Mahmut'un Gökhan'a Şiddet Uyguladığı Sahne.....	162
Görsel 49: İsmail'in Çalışma ve İsmail ile Mahmut'un Yardımlaşma Sahneleri.....	163
Görsel 50: Mahmut ve Gökhan'nın Barışma Sahnesi	164
Görsel 51: Mahmut'un Topaç Sahnesi	165
Görsel 52: Mahmut'un İsmail'e Güvercin Tutmayı Öğrettiği Sahne.....	165
Görsel 53: Mahmut'un Çalışma Sahnesi	166
Görsel 54: Mahmut'un İnşaat Alanında Tuğla Taşıma Sahnesi.....	167
Görsel 55: Mahmut Ve İsmail Hırsızlık Sahneleri	168
Görsel 56: Mahmut ve İsmail'inYargılanma- Kuş Çalma/Getirme Sahneleri	169
Görsel 57: Adem'den Mahmut'un Motorunu Ödünç Aldığı Sahne	170
Görsel 58: Mahmut'un Şiddet Uyguladığı Sahne.....	171
Görsel 59: Mahmut'un Dotti'nin Güvercinlerini Planlayarak Çaldığı Sahneler	172
Görsel 60: Mahmut'un Güvercinleri Sattığı Sahne	173
Görsel 61: Mahmut'un Dotti'nin Kuşlarını Çalması Sonrası Sahneler.....	173

Görsel 62: Mahmut'un Güvercin Satışı İçin Yolculuk Ettiği Sahne	174
--	-----



ÖZET	
Başlık: Türk Sinemasında Suç Olgusunun Çocuk Karakterler Bağlamında Değerlendirilmesi: ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ Filmleri	
Yazar: Mehpere YAĞLICI	
Danışman: Prof. Dr. Aytekin İŞMAN	
Kabul Tarihi: 19/06/2023	Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 208 (ana kısım)
Çalışmanın konusu, son dönem Türk sinemasında 2017-2018 yılları arasında suça sürüklenen çocuk temalı kurmaca yapımların incelenmesidir. Bu çalışmada sinema, çocuk ve suç ilişkisi, Türk sineması, sosyoloji, kriminoloji ve çocukluk bağlamında ele alınmıştır. Tezin ana amacı, son dönem Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu filmlerin söylemlerinin nasıl inşa edildiğini suça sürüklenen çocuk karakterler bağlamında ortaya koymaktır. Sinema filmlerinde inşa edilen söylem, hem toplumsal bir sorunu görünür hale getirebilmekte hem de seyircinin düşünce dünyasında bu sorunu şekillendirebilmektedir. Toplumsal bir sorun olan suça sürüklenen çocuk konusunu anlatan filmlerin söyleminin incelenmesi bu kapsamda önem arz etmektedir. Bu nedenle tezde amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenen ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmleri Fairclough’un sosyal sorunların incelemesi için geliştirdiği “diyalektik ilişkili söylem çözümlemesi” yöntemiyle analiz edilmiştir. Analiz sonucu; toplumsal bir sorun olan suça sürüklenen çocuk problemini merkeze alan bu filmlerin, gerçekçilik akımının izlerini taşıdığı görülmüştür. Çalışma sonucunda, üç filmin söyleminde de aile kurumunun, çocuğun suça sürüklenmesinde en önemli faktör olduğu görülmüştür. Analiz edilen filmlerin söyleminde; ataerkil düzen kapsamında erkeklik ve kadın sorunları temalarının öne çıktığı, bu bağlamda da çocukların suça sürüklendiği tespit edilmiştir.	
Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Suça Sürüklenen Çocuk, Kriminoloji	

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Evaluation of Crime in Turkish Cinema within the Context of Characters: “Daha” (More), “Kardeşler” (Brothers) and “Güvercin Hırsızları” (Pigeon Thieves) Movies	
Author of Thesis: Mehpare YAĞLICI	
Supervisor: Prof. Dr. Aytekin İŞMAN	
Accepted Date: 19/06/2023	Number of Pages: ix (pre text) + 208 (main body)
The subject of the study is the examination of fictional productions with the theme of children dragged into crime between 2017-2018 in recent Turkish cinema. In this study, the relationship between cinema, child and crime is discussed in the context of Turkish cinema, sociology, criminology and childhood. The main purpose of the thesis is to reveal how the discourses of the films about children dragged into crime in recent Turkish cinema are constructed in the context of characters who is children dragged into crime. The discourse constructed in cinema movies can both make a social problem visible and shape this problem in the audience's world of thought. In this context, it is important to examine the discourse of the films that describe the subject of the child dragged into crime, which is a social problem. For this reason, the films “Daha” (More), “Kardeşler” (The Brothers) and “Güvercin Hırsızları” (The Pigeon Thieves), which were determined by the purposeful sampling method in the thesis, were analyzed with the method of "dialectically related discourse analysis" developed by Fairclough for the analysis of social problems. As a result of the analysis, it has been seen that these films, which center the problem of the child dragged into crime, which is a social problem, bear the traces of the realism movement. As a result of the study, it has been seen that the family institution is the most important factor in the dragged into crime of the child in the discourse of all three films. It has been determined that the themes of masculinity and women's issues stand out within the scope of patriarchy in the discourse of the films analyzed, and in this context, children are dragged into crime.	
Keywords: Turkish Cinema, Children Dragged Into Crime, Criminology	

GİRİŞ

Sinema filmi, içinde üretildiği sosyal süreçlerin bir ürünü olma niteliğiyle, yapıldığı dönemin ve toplumun aynasıdır. Daha da önemlisi sinema filmleri, geniş kitlelere ulaşma potansiyelleriyle toplumsal süreçleri belirleme gücüne de sahiptir. Bu nedenle sinema ürünlerinin inşa ettikleri söylemlerin bilimsel yöntemlerle analiz edilmesi, gerek toplumsal gerekse bilimsel literatür açısından büyük önem arz etmektedir. Çünkü “Bizim gerçeklik algımızı ve anlayışımızı besleyen, şekillendiren ikinci dünyadır sinema” (Frampton, 2012, s. 19).

Sinema

Toplumsal bir varlık olan insanoğlu, kendini ve çevresinin etkilerini ifade etmek için resimden müziğe kadar birçok sanat dalında eser üretirken, gerçek dünya görüntüsünü kimyasal yüzeyde yeniden oluşturması, kaydetmesi ve hareketlendirmesiyle birlikte etkileyici /büyüleyici bir alanı, ‘sinema sanatını’ keşfetmiştir. Bu sanat alanı, gündelik hayatı derinden etkilemiş, dünden bugüne kitleleri sinema salonlarına taşımış, izleyicilerin gerçek hayatlarında yaşayamadığı pek çok duygu ve olaya ilişkin doyumunu karşılamakla birlikte toplumun yaşadığı/yaşayabileceği olay, olgu ve sorunları da yorumlamıştır. Sinema filmleri yapıldığı veya anlattığı dönemin tarihsel izlerini izleyiciye sunması ve toplumun yansıması ya da öngörüsünü barındırması yanında bir endüstri olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bu kapsamda diğer sanat dallarından ayrılan sinema sanatını doğru tanımlamak ve anlamak önemlidir.

Sinema, toplumu anlatan kodlarla ve yeniden inşa edilen söylemlerle kurulan film diliyle, günlük hayatın içinde yer edinmiş bir sanattır. Sinema yapımları, toplumun ve bireyin günlük hayatını etkilemekte ve aynı zamanda da ondan etkilenmektedir. Seyirciye, dış gerçekliği, iç dünyasında değerlendirme fırsatı sunan sinema, hayatımızda yer almayan unsurları tatmamızı, eğlenmeyi ve sorunlardan uzaklaşmayı sağlamaktadır. Çünkü, Film yapım ekibinin penceresinden sinemasal film diliyle yeniden kurduğu yeni bir evrenden seslenmekte olan sinema, inşa edilmiş, düşünülp tasarlanmış bir dünyadır (Frampton, 2013). Tasarlanan dünya olan film, yapım ekibinin gerçek dünyayı başkalaştırdığı söylem akışıyla kendini kendisine sunarak, kendiyile konuşarak, kendisini öğrenen ideoloji (Comolli, 2010), belli bir amaçla yola çıkan, bir düşünme eylemi ve zihin işçiliğiyle

ortaya çıkan dramatizenin bir biçimidir. Film, yönetmenin dünya görüşü, iç dünyası, hayat ve sinema alanındaki bilgi birikimi kapsamında bir konuyu ele alarak yeniden oluşturması, anlam örüntüsü aracılığıyla bir konuyu vitrine çıkartmasına karşın yaratılan anlam aynı zamanda o toplumun ürünüdür. Hem ideolojik, toplumsal ve kültürel yapıdan etkilenen hem de onu etkileyen bir role sahip olan sinema, bu bağlamda gelişmiş, alanda çeşitli film türleri ve sinema akımları zaman içinde ortaya çıkmıştır.

Sinema yazınına bakıldığında akımlar ve türler tarihsel çerçeve ve seçilen konular etrafında gelişmektedir. Tarih boyunca yaşanan siyasal, kültürel, toplumsal, ekonomik vb. sorunlar sonucu sinema filmlerinde belirli konular ön plana çıkmıştır. Söz konusu sorunlardan en önemlilerinden biri de suç olgusudur. Suç konulu filmler, bir taraftan toplumsal bir sorunu ele alırken diğer taraftan izleyicilerin şiddete, aksiyona yönelik doyum arayışını gideren yapıtlar olarak sanat alanında özgün bir role sahiptir. Bu nedenle suç olgusunu ele alan filmler, her dönem sinema filmlerinde farklı yapılarda ve türlerle karşımıza çıkmaktadır.

Gerçek dünyada olduğu gibi sinemada da çocuk yaştaki suçlu, yetişkin suçludan her dönem daha hassas bir konuma sahip olmuştur. Suç konulu yapımların, suçlunun yetişkin mi, yoksa çocuk mu olduğu, suçlunun gerçekleştirdiği eylemin sorumluluğu kapsamında cezai yaptırımlarla karşılaşp karşılaşmadığı, suç eyleminin özendirilip özendirilmediği veya suç eyleminin sosyal kalıplar içinde sunulup sunulmadığı hususları önem taşımaktadır. Çünkü, suçun film sahnesinde veriliş biçimi sadece sinemayı değil, toplumsal süreçleri de etkileme potansiyeline sahiptir.

Toplum hayatının gelişmesi sonucu, insanoğlunun birlikte yaşama koşullarını düzenlemek adına çeşitli kurallar ve belirli yaptırımlara ihtiyaç duymasıyla birlikte suç ve ceza sistemi kurulmuştur. Bu sistemin ilk adımı olan suç, toplumdaki ortak değerler, kurallar ve davranışlara ters düşen ve bu unsurların dışına çıkan eylemlerdir (Bakırcıoğlu, 2012). Ceza ise suç eyleminin gerçekleşmesi sonucu veya suç eylemlerinin önlemesine yönelik oluşturulan yaptırımlardır. 18. Yüzyılla birlikte sosyal bilimler alanında yaşanan gelişmeler, suçu inceleme nesnesi olarak kabul eden bir bilim dalı olarak kabul eden kriminoloji (suç bilimi)'nin ortaya çıkışında etkili olmuştur. Kriminoloji, suç davranışının kökenini, doğasını, kapsamını, nedenlerini belirlemeye çalışarak suç eylemini önlemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda kriminoloji alanında; biyoloji, psikoloji ve

sosyoloji temelli kuramlar oluşturulmuş/oluşmaktadır. Kriminolojinin gelişmesiyle birlikte, yetişkin ve çocuk suçlu kavramları birbirinden ayrılmış; biyolojik, psikolojik ve sosyolojik süreçlere odaklanan, çocuk suçluluğunu konu edinen çalışmalar gerçekleştirilerek yeni teoriler geliştirilmiştir.

Bu çalışmada, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk karakterler, sosyolojik suç teorileri üzerinden değerlendirilecektir. Zira suç, her ne kadar biyolojik, psikolojik, hukuki vb. yönleri sahip olsa da esas olarak sosyolojik boyutu ön planda olan sosyal bir olgu ve sorun olarak varlık kazanmaktadır. Kriminoloji biliminde suça sürüklenen çocuk konusunda geliştirilen sosyolojik kuramlar; sosyal yapı temelli, sosyal süreç ve sosyal etkileşimci olmak üzere üç başlıkta değerlendirilmektedir.

Sosyal yapı temelli kuramlar, çocuğun suça sürüklenmesini sosyal koşullar bağlamında değerlendirmektedir. Sosyal düzensizlik teorisinin kurucuları Burgess, Shaw ve McKay; kent ve suç bağlamından yola çıkarak (Siegel, 2011) suça sürüklenen çocuğu, kent ve çocuk ilişkisi bağlamında ele almışlardır. Kültürel sapma ve suçluluk teorisi kapsamında suça sürüklenen çocuğu Miller (1958), alt kültür çerçevesinde değerlendirmiştir. Merton'un (1938) gerilim teorisi; modern toplumlarda baskı altında yaşayan bireylerin üzerinde oluşan gerilim sonucu sapkınlık ve suçun geliştiğini savunmaktadır. Cloward ve Ohlin'in (1960) fırsat teorisi, yasadışı veya sapkın eylemlere katılma fırsatlarının öğrenme yoluyla gerçekleştiğini ortaya koymuştur. Cohen (2010), suçlu alt kültürler teorisinde suça sürüklenen çocuğun alt kültür bağlamında ele almıştır. Coleman'ın (1994) kısıtlı sosyal sermaye teorisi, çocuğun suça sürüklenmesini sosyal sermaye yoksunluğu ile açıklamaktadır.

Sosyal süreç kuramları ise çocuğun suça sürüklenmesini sosyalleşme süreciyle açıklamaktadır. Sutherland, ayırıcı birleştirici teoride çocuğun suça sürüklenmesinin öğrenme yoluyla gerçekleştiğini savunmaktadır (Sutherland ve Cressey, 1978). Burger ve Akers (1966), Sutherland'ın düşüncelerinden yola çıkarak ve geliştirerek diferansiyel ilişki-pekiştirme teorisini geliştirmişlerdir. David Matza ve Gresham M. Sykes'nın (1957) toplumsal ikna çerçevesinde çocuk suçluluğunu açıklayan nötrleştirme tekniği teorisi oluşturmuşlardır.

Sosyal etkileşimci teorileri ise suçun toplumsal gruplar, kişi ve toplum arasında karşılıklı bir alışveriş sonucu geliştiği düşüncesinden yola çıkmaktadırlar. Lemert'in

(1951) geliştidiği etiketleme teorisi, suçluların toplum içinde etiketlenmesi sonucu çocuğun suça sürüklendiğini, savunmaktadır. Matsueda ve Heimer'in (1997), sembollik etkileşim teorisine göre suçu, kişinin etkileşimsel iletişimi temellendirmektedir. Çatışma teorisi ise Marx'ın sınıfsal düşüncesinden yola çıkarak (Greenberg, 1993) suçluluğu ele alınmaktadır. Bu kapsamda, kriminolojinin aşıkladığı suça sürüklenen çocuk kavramı, sinema anlatılarında da suç bağlamı içinde lokomotif konulardan birini oluşturmaktadır.

Suç, sinema yazınına bakıldığında, sinemanın gelişmesiyle birlikte dünyanın her yerinde ve dönemde üretilen sinema yapımlarının ana veya yan konusu olarak yer almaktadır. Dolayısıyla suç, sinema alanında bir şemsiye gibi kapsayıcı bir şekilde konumlanmıştır. Zira, her dönem dünya ve ülke sinemasında, film akım ve türlerinin gelişiminde bir şekilde suça rastlamak mümkündür. Diğer taraftan sinemada gelişen suç filmi kavramı ise "suç ile ceza" ilişkisini merkeze alan filmleri kapsamaktadır. Sinemada tür veya akımlarının gelişiminde suç etkin bir role sahiptir. Gerek suç filmlerinde gerekse diğer türlerde suç öykülerinde, suçlu karakter genelde yetişkinler olmakla birlikte dünya ve Türk sinemasında film karakteri olarak suçlu çocuk /suça sürüklenen çocuklara da sıkça rastlanmaktadır.

Bu çalışmanın konusunun ana bileşenini oluşturan suça sürüklenen karakteri anlamak adına öncelikle çocuk kavramını tanımlamak gerekmektedir. Çocuk, ülke kanunları veya uluslararası kuruluşlarda farklı yaş kriterleri kapsamında değerlendirilse de genel olarak on sekiz yaşına kadar herkes çocuk olarak kabul edilmektedir (UNICEF, 2017). Bu kapsamda on sekiz yaşını doldurmamış kimsenin suç işlemesi de çocuk suçluluğu olarak tanımlanmaktadır (Çopur vd., 2015). Özellikle sanayi toplumunun oluşması, günlük hayatın dönüşmesiyle birlikte suç oranlarının artması neticesinde şehirlerin huzur ve refahı için suçun önlenme çabası gündeme gelmiş, bu süreçte suçlu çocuk kavramı da ön plana çıkmıştır. Suç biliminin/kriminolojinin, 18. Yüzyılda gelişimiyle birlikte çocuk suçlu konusu da teoriler içinde yer almış ve bu konuda da teoriler geliştirilmiştir (Gülşen-İçli, 2007). Kriminolojide suçlu çocuk araştırmaları yapılırken sinemanın gelişmesiyle birlikte çocuk, sinemanın ana aktörü ve izleyicisi olmuş zamanla suça sürüklenen çocuk beyaz perde de sık sık ana karakter olarak yer almıştır. 1930'lu yıllarla birlikte çocuk suçluluğunu ele alan filmler yapılmaya, dünyada toplumsal sorunlar çerçevesinde gelişen çocuk suçluluğu sorunu daha fazla yönetmen tarafından anlatılmaya başlanmıştır (Snyder, 1995). Bu kapsamda özellikle savaş dönemlerinde çocuk suçlu sayısının

artmasının (Avdela, 2019) sinemaya yansıması sonucu, suçlu çocuk karakterler sıklıkla beyaz perdede görülmeye başlanmıştır. Savaş dönemleri suçlu çocuk kavramının dönüşümünde de etkili olmuştur. II. Dünya Savaşı döneminde, değişen dünya düzeni sonucu çocuk suçlu oranında yaşanan önemli artış, savaş sonrası uluslararası yapılar tarafından “suçlu çocuk” kavramı tartışılmaya başlandı. Birleşmiş Milletler’in, 1948 yılında çocuk suçluluğunun özel bir anlam taşıdığını, tıbbi ve psikolojik uzmanlarca incelenmesi gerektiği görüşünü ortaya koymasıyla birlikte, Dünya Sağlık Örgütü’ne bu konudaki çalışmalar devredilmiş çocuk suçlu terimi tartışılmaya açılmış (Avdela, 2019), dünya genelinde “suça sürüklenen çocuk” kavramı sosyal içerikli tanımlar ve kullanımlarda öne çıkmıştır. Bu dönemde sinema da gerçekçilik ve toplumsal gerçekçilik akımıyla birlikte toplumsal sorunları anlatma çabasında olan yönetmenler, suça sürüklenen çocuk kavramı üzerinden bu sorunları dile getirmişlerdir. Akademik yazında II. Dünya Savaşı sonrası suça sürüklenen çocuk kavramı kabul görmüştür.

Genel olarak çocuğun suça sürüklenmesini ele alan filmlerde, aile, akran, yakın çevredeki kişilerin çocukla kurduğu ilişkiler sonucu çocuğun suça sürüklendiği görülmektedir. Toplumsal bir sorun olan suça sürüklenen çocuk, sinema yapımlarında sinemasal dille yeniden inşa edilmekte ve izleyicinin beğenisine sunmaktadır. Zira, sinema filmi seyircinin okuduğu bir metindir ve “metin, ideoloji ve temsilin kayda değer ilişkilerinin çoğunlukla ikili düzenlemeler şeklinde damıtıldığı bir yerdir” (Klinger, 2010, s.112). Bu kapsamda suça sürüklenen çocuk konulu suç filmlerinin, bir metin olarak analiz edilmesi gerekliliği doğmaktadır. Böylece çocuğu suça sürükleyen etkenlerin, sinema filmlerinde hangi söylemlerle yeniden inşa edildiğini, hangi anlam dünyası çerçevesinde bu konunun seyirciye aksettirildiğini ortaya koymak adına, suça sürüklenen çocuk konulu filmlerin analiz edilmesi önem arz etmektedir. Bu çalışmanın ana hedeflerinden biri, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunun nasıl bir metin ekseninde sunulduğu bilimsel anlamda analiz etmek oluşturmaktadır.

Bu açıdan Türk sineması alan yazınına bakıldığında, gerçekçilik akımının Türk sinemasında yer bulmasıyla birlikte yönetmenler tarafından suça sürüklenen çocuk öykülerini anlatılmaya başlandığı görülmektedir. Türk sinemasında, Atıf Yılmaz’ın yönettiği ‘Suçlu’ (1960) filmiyle, ilk kez suça sürüklenen çocuk konusu beyaz perdeye taşınmıştır. 1960-1990 yılları arası bu konuda sınırlı sayıda film yapılmış olmasına karşın

bu filmlerde Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz isimlerinin öne çıktığı, ‘Yusuf ile Kenan’ (1978) filmiyle bu alanda Ömer Kavur’un özel bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Yavuz Turgul’un suç içerikli filmi ‘Eşkîya’(1996) ile başladığı kabul edilen “Yeni Türk Sineması”nın ilk yıllarında, suça sürüklenen çocukları ele alan filmlere rastlanmamaktadır. Suç ve şiddetin Türk sinemasında vazgeçilmez konu haline geldiği 2000’li yıllarda, suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan iki film Türk sinema yazınında yer almıştır. Bu filmlerden biri; suça sürüklenen çocuk konusunu sosyolojik açıdan ele alan ve suça sürüklenen çocukları rehabilite etme ve topluma kazandırma çabasını dile getiren ilk ve tek yapım olan ‘Abuzer Kadayıf’ (2000)’tir. İkinci film ise 2002 yılı yapımı ‘Sır Çocukları’ filmidir. Türk sinema yazınına bakıldığında ana konu olarak suça sürüklenen çocuk konusunun 2003-2016 yılları arasında ele alan yapım yer almaktadır. Fakat, ulusal ve uluslararası festivaller de ödül alan ‘Daha’ (2017), ‘Güvercin Hırsızları’ (2018) ve ‘Kardeşler’ (2018) filmleriyle iki yılda farklı toplumsal sorunlar çerçevesinde suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan toplam üç filmin yapılması dikkat çekicidir.

Akademik anlamda, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunda yapılan çalışmalara bakıldığında ‘Yusuf ve Kenan’ın incelemeleri görülmektedir. Altıntaş (2009) Ömer Kavur sinemasını incelemesi kapsamında ‘Yusuf ile Kenan’ filmini ele almıştır. Ulutaş’ta (2022) sosyolojik bir yaklaşımla göç konusu üzerinden ‘Yusuf ile Kenan’ filmini incelemiştir. Erbalaban-Gürbüz (2018) ‘Yusuf ile Kenan’ filmini suça sürüklenen çocuk kapsamında ele almıştır. Türk sineması alan yazınında ‘Yusuf ile Kenan’ filmi akademik olarak inceleyen araştırmalar yer almasına karşın iletişim alanında suça sürüklenen çocuk konulu çalışma yapılmadığı görülmektedir. Bu nedenle, Türk Sinema araştırmalarında bakir bir alan olan suça sürüklenen çocuk konusunda gerçekleştirilen bu çalışmayla, alandaki akademik boşluğa katkı sağlaması amaçlanmıştır. Bu kapsamda çalışmada, son dönem Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunun ana tema olduğu filmler analiz edilmiştir. Söz konusu filmler, 2017-2018 yılları arası yapımlardan ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmleridir. Her bir film, konunun analizine ışık tutma potansiyeli taşıyan farklı teorik çerçevelerin kavramları üzerinden söylem analizine tabi tutulmaktadır.

Araştırmanın Konusu

Bu tezin konusu; Türk sinemasının son döneminde suça sürüklenen çocukları merkeze alan filmlerin eleştirel söylem analizidir. Bu çerçevede seçilen Onur Saylak'ın yönetmenliğini üstlendiği 'Daha', Ömür Atay'ın yönetmenliğini yaptığı 'Kardeşler' ve Osman Nail Doğan'ın 'Güvercin Hırsızları' filmleri Fairclough'un diyalektik ilişkili söylem çözümlemesi ile farklı teorik bakış açıları üzerinden analize tabi tutulacaktır.

Problemin Durumu

Araştırmanın ana problemi, Türk sinemasında suça sürüklenen çocukları merkeze alan filmlerin, bu toplumsal sorunu nasıl bir söylemle inşa ettikleridir. Analize dahil edilen filmler, Fairclough'un, sosyal sorunların incelemesine yönelik geliştirdiği diyalektik ilişkili söylem çözümlemesi (DISÇ)'nin beş aşamalı tekniği kullanılarak incelenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Gerek sosyal, gerek sağlık gerekse fen bilimlerinin çalışma alanları incelendiğinde, yetişkin ve çocuk ayrımının birçok alanda gerçekleştirildiği görülmektedir. Sosyal bilimler açısından bakıldığında da bilim alanlarının alt dalı olarak çocuk konusu yer almasına karşın, iletişim bilimleri açısından bir alt bilim dalı olarak çocuk konusu tam anlamıyla kendine yer bulmasa da sinema ve çocuk gibi başlıklarla yapılan araştırmalar çerçevesinde konumlandırılmaktadır. Bu kapsamda çocuk; mağdur, maruz bırakılan, maktul, yetişkin rollerine bürünmüş küçük insan, suçlu, fail vb. rollerde sinema perdesinde yer almaktadır. Fakat dünya ve Türk sineması arşivlerine bakıldığında, toplumsal bir sorun potansiyeli taşıyan suça sürüklenen çocuk konusundaki yapımları görmek mümkünken, bu filmleri ele alan sayılı akademik çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk karakterlerin incelenmesi hem iletişim alanında Türk sineması akademik yazınına hem de toplumsal anlamda bir sorunu gündeme getirmeleri açısından sosyoloji alanına katkı sağlayacaktır.

Bu çalışma dört temel önem bulunmaktadır.

İletişim bilimleri Türkiye doktora tez literatürü tarandığında sinema alanında, sinema ve suça sürüklenen çocuk ilişkisini inceleyen bir çalışmanın yer almadığı görülmüştür. Türk sineması yazınına bakıldığında suça sürüklenen çocuk konusunda, sınırlı çalışma

bulunmaktadır. Yeni Türk sinemasının, suça sürüklenen çocuk /çocuk suçluluğu konusunda bakir bir alan olması nedeniyle, Türk sinemasında çocuk ve suç ilişkisi ortaya konularak literatüre katkı sağlanması bu çalışmanın ilk önemini oluşturmaktadır.

Çalışmanın ikinci önemi ise 2017 yılında güvenlik birimlerine gelen veya getirilen çocuk sayısının 2016 yılına göre binde beş kat artması (TÜİK, 2022) bu verilerin yansıması olarak da toplumun ana sorunları kapsamında suça sürüklenen çocuk konusunu kırsal alanda ele alan 2017-2018 yılları arasında ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin gerçekleştirilmesi adına önem arz etmektedir.

Araştırmanın üçüncü önemi, gerçekçilik akımına dahil olan suça sürüklenen çocuk sorununun, sağlıklı bir toplum için çözülmesi gereken önemli bir sorun olduğunu dile getirmek adına, çeşitli toplumsal sorunlar üzerinden sinemaya taşıyan ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerini analiz etmek akademik açıdan değerlidir. Zira, ‘Daha’ filminde Gaza karakteri, düzensiz transit geçiş yapan göçmen sorunu kapsamında, ‘Kardeşler’ de Yusuf, ataerkil düzen ve namus cinayetleri sorunu çerçevesinde ‘Güvercin Hırsızları’ filminde kırsal alanda suç ve emek ikilemi içinde baba yoksunluğu (kırık ev/çerçeve) sorunu kapsamında Mahmut ve İsmail’in, nasıl ve kim/kimler tarafından suça sürüklediğini, sinemasal dilde nasıl inşa edildiğini anlamak adına önemlidir.

Dördüncü önem Türk sinemasında çocuk ve çocukluk kavramlarının, suça sürüklenen çocuk üzerinden nasıl sunulduğu açıklanması adına önem arz etmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk probleminin beyaz perdedeki görünürlüğünün topluma sunduğu söylem üzerinden meseleye farklı bir bakış açısı geliştirmek böylece bu sosyal sorunun altında yatan süreçlere ışık tutmaktır. Söz konusu amaç doğrultusunda üç film analize tabi tutulmuştur. Bunlar Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunun ana (düz) konu olarak ele alan 2017-2018 yılları arasında gerçekleştirilen ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmleridir. Yukarıda ifade edilen amaca ulaşmak üzere filmlerin analizinde beş ara hedef belirlenmiştir.

- Suça sürüklenen çocuk kavramının Türk sinemasında hangi akım ve türler içinde yer aldığını göstermek.

- Türk sinemasının suça sürüklenen çocuk sorunundan nasıl etkilendiğini incelemek.
- Türk sinemasında çocuk ve çocukluğun yok oluşu ile çocuğun suça sürüklenmesi arasında nasıl bağ kurulduğunu ortaya koymak.
- Suça sürüklenen çocuğun suç ve ceza ilişkisi açısından nasıl bir bağlamda sunulduğunu analiz etmek.
- Çocuk suçluluğunun sinemasal dil, çocuk ve çocukluk kavramları, kriminolojide sosyoloji temelli teoriler kapsamında Türk sinemasında nasıl ve hangi bakış açısıyla yeniden inşa edildiğini açıklamak.
- Türk sinemasında çocuğun çevresinden ve aile yapısından suç konusunda etkilendiği unsurların film metninin inşasında nasıl bir söylem üzerinden ortaya konulduğunu göstermek.

Araştırma Soruları

Son dönem Türk sinemasında, suça sürüklenen çocuk sorununun sinemasal dilde yeniden inşa edilen film söylemleri açısından çocukluk, çocuk ve kriminolojide sosyoloji teorileri kapsamında ele alınan bu çalışmada aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

- Çalışmada incelenen filmlerin olay örgüsü bağlamında, suça sürüklenen çocuk karakter, nasıl bir söylemle inşa edilmiştir?
- Örneklem olarak belirlenen filmlerin olay örgüsünde ele alınan suç temalı ana konu çerçevesinde, suça sürüklenen çocuğun ve çevresindeki bireylerin gerçekleştirdiği suç eylemi, film dilinde nasıl inşa edilmiştir?
- Çocukluktan suçluluğa geçiş sürecine ilişkin nasıl bir söylem inşa edilmiştir?
- Örneklem olarak belirlenen filmlerde, suç eyleminin gerçekleşme sürecinde belirleyici olan karakterler ve sosyal süreçler bağlamında söylem nasıl inşa edilmiştir?

Araştırmanın Sınırlılıkları

- Film türleri temelde, kurmaca (kurgu/öykü) ve kurmaca olmayan (belgesel) olarak iki grupta değerlendirilirken, bu türler süresi bağlamında kısa ve uzun metrajlı film olarak iki gruba ayrılmaktadır. Kurmaca filmler ise kendi içinde drama, bilim-kurgu, müzikaller, komedi, korku, savaş, tarihsel dönem, western, canlandırma, fantastik,

kara-film (film-noir), polisiye/dedektif, suç türleri içinde değerlendirilmektedir. Bu çalışma 2017 -2018 yılları sonrası Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu senaryoya sahip olan uzun metrajlı, kurmaca yapımlarla sınırlandırılmıştır.

- Çalışmanın sınırlılığı kapsamında çocuk filmleri yer almamaktadır.
- Bu tezin örnekleme, Türk sinema tarihinde 2017 ve 2018 yıllarında ana konusu ve karakteri “suça sürüklenen çocuk” olan ‘Daha’, ‘Kardeşler’, ‘Güvercin Hırsızları’ filmleriyle sınırlıdır.

Eleştirel söylem analizi, literatürde oldukça derin felsefi kökleri bulunan bir yaklaşım ve analiz yöntemidir. Söz konusu yaklaşımın somut örnekleri oldukça çeşitlidir. Bu yöntemi farklı şekillerde biçimlendiren ve dünya literatüründe iletişim çalışmaları açısından öne çıkan Fairclough, kendi eleştirel söylem analizi yöntemini daha da geliştirerek DİŞÇ’i oluşturmuştur. Ayrıca Fairclough araştırma yönteminin toplumsal problemlerin analizi için tasarlanmış olması, göstergebilim alt yapısında gelişen DİŞÇ en uygun tekniktir. Bu nedenle bu çalışma, bu analiz tekniği ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle araştırmanın konu ve amacına en uygun olduğu değerlendirilen Faircough’un analiz tekniği DİŞÇ dışında bir söylem analizi yapma yoluna gidilmemiştir.

Araştırmanın Evren ve Örnekleme

Bu çalışmada, veri toplama araçlarından örnek doküman olarak 2017-2018 yılları arası gerçekleştirilen Türk sinema filmleri seçilmiştir. Çünkü, 2003-2016 yılları arasında Yeni Türk sineması alan yazınında suça sürüklenen çocuk konulu film yapılmamıştır. Zira, Türkiye’de suça sürüklenen çocukların oranına bakıldığında, 2017’de bir artış yaşandığı görülmektedir. Suça sürüklenen çocuk konusunun toplumsal bir sorun olması ve 2017-2018 yıllarında gerçekleştirilen üç yapım da bu sorunu gerçekçi bir bakış açısıyla ele almıştır. 2002 sonrası Yeni Türk sinemasına bakıldığında, bu konuda üç film yapıldığı görülmektedir. Bu kapsamda Yeni Türk sinemasında son dönemlerde (2010 sonrası) suça sürüklenen çocuk konusunu ana konu olarak ele alan kurmaca, uzun metrajlı film yapımları bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Olasılığa dayalı örneklem yöntemlerinden olmayan amaçlı örneklem kullanılarak; kurmaca, uzun metrajlı, gerçekçi bir bakış açısına sahip, 2017-2018 yılları arası suça sürüklenen çocuk konulu yapımlar olan ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmleri bu tezin örnekleme

olarak belirlenmiştir. Türk sinema yazınına bakıldığında 2010 sonrası suça sürüklenen çocuk konusunda gerçekleştirilmiş uzun metrajlı ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve Güvercin Hırsızları filmleri yer almaktadır. Bu filmlerin 2017-2018 yılları arasında gerçekleştirilmesi ve her filmin uluslararası ve ulusal film festivallerinden ödülle dönmesi nedeniyle bu filmler örneklem olarak belirlenmiştir. Ayrıca, toplumsal bir sorun olan çocuk suçluluğunun bir hikaye içinde yönetmenin bakış açısından nasıl sunulduğunu görmek adına kurmaca yapımlar, bu çalışmanın sınırlılıklarından birini oluşturmuştur. Uzun metrajlı filmlerin olay örgüsünde suça sürüklenen çocuk öykülerinin detaylı bir şekilde anlatılması nedeniyle bu çalışmada, suça sürüklenen çocuk konusunda gerçekleşen uzun metrajlı filmler örneklem olarak seçilmiştir. Suça sürüklenen çocuk filmlerinin gerçek hayatta toplumsal açıdan farklı sorunların sonucu olarak gelişmesi/ ortaya çıkması nedeniyle de yetişkinlere yönelik yapımlar bu tezde örneklem olarak filmlerin belirlemesinde bir ölçüt oluştururken, fantastik içerikli yapımlar sınırlılıklar kapsamı içinde yer almamıştır. Örneklem olarak seçilen filmlere (dökümanlara) dijital ortamda BluTV, Netflix ve TRT2 kanallarının web sitelerinden erişim sağlanmıştır.

Tablo 1: Amaçlı Örneklemle Belirlenen Filmlerin İsimleri ve Belirlenme Nedenleri

Filmin İsmi	Suçta Sürüklenen Çocuğun Öyküsünü Anlatması/Ana Karakterin Suça Sürüklenen Çocuk Olması
Daha	Çocuk karakter Gaza’nın babası tarafından insan kaçakçılığı suçuna sürüklenmesinin hikayesi
Kardeşler	Çocuk karakter Yusuf’dan aile erklerinin gerçekleştirdiği namus cinayetini üstlenmesi sonucu suça sürüklenmesi öyküsü
Güvercin Hırsızları	Çocuk karakter Mahmut ve İsmail’in baba yoksunluğu ve boş zaman etkinliği güvercin besleme hevesi nedeniyle suça sürüklenmesinin hikayesini anlatmaktadır.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Günlük hayatta kişilerarası iletişimde, kitle iletişim mecralarından sanata kadar her alanda anlam dünyamızı inşa eden “söylem, belirli bir toplumsal pratiği belirli bir bakış açısından temsil etmek için kullanılan dildir” (Fairclough, 1995). Bu dilin, nerede, kim tarafından, hangi toplumsal pratikler çerçevesinde, iktidar ve ideoloji ilişkileri içinde hangi amaçla ve nasıl inşa edildiği, hangi anlam yapısının nasıl ve ne amaçla üretildiğini (Sözen,1999) anlamak adına çözümleme yapmak gerekliliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü, söylemler, sabitlenmiş toplumsal yaşamın temsilleridir (Fairclough, 2020). Bu nedenle her geçen gün değişen dünyada, sosyal bilimler alanında, metnin söyleminin daha iyi okunması/analiz edilmesi için bir yöntem arayışının sonucu olarak söylem çözümlemesi kullanılmaya başlamıştır (Gür, 2013). Fakat, söylem analizi yöntemi, iktidar etkisi, ideolojik boyutun analizi konusunda yetersiz kalmıştır. Böylece metnin söyleminin, iktidar ve ideolojinin etkisinde kurulmasından kaynaklı olarak söylem analizinin inceleme yönünden yetersizliği tamamlamak için eleştirel söylem analizi/çözümlemesi (ESC) geliştirilmiştir. Fairclough (2001), 'kültürel politik ekonomi' disiplinlerarası araştırma çevrelerinin entegre edilmesi gerektiğinden yola çıkmış, Marx'ın maddeci toplumsal eleştirisinden etkilenerek (Fairclough ve Graham, 2020), toplumsal konuları irdelemiş, ESC temelli olarak kendi eleştirel söylem çözümleme modellini geliştirmiştir. Çalışma alanı; dil, ideoloji ve iktidar olan ve dili, diğer semiyotik sistemler ve sosyal pratiklerin, semiyotik olmayan anları arasında karmaşık eşdeğerlikler ve hareketler olduğunu (Fairclough & Chouliaraki,1999) söyleyen Fairclough (2020), ESC'yi söylem ve toplumsal pratiklerin diğer öğelerle diyalektik ilişkinin analizi/çözümlemesi olarak tanımlamaktadır. Zira, Fairclough'a (1995) göre; eleştirel söylem analizinin en önemli özelliği, disiplinleri ve teorileri kaynağından koparmadan bir araya getirme çabasıdır. Bu kapsamda özellikle iletişim araştırmalarının incelemelerini yapan Fairclough (2001), metin, söylem pratiği ve sosyokültürel pratiği olmak üzere üç aşamalı eleştirel söylem çözümlemesi modeli geliştirmiştir. Geliştirdiği bu modelin bilgisinden yola çıkan Fairclough, Gramsci'den hegemonya kavramını ödünç alıp, Harvey'in materyalizm düşüncesinden feyz almış (Chouliaraki ve Fairclough,1999), Dorothy E. Smith düşüncelerinden etkilenmiş ve Bhaskar'ın (Bhaskar 1986 aktaran, Chouliaraki ve Fairclough,1999) eleştirel söylem analizi aşamalarından yola çıkarak

“diyalektik ilişkili söylem çözümlemesi” (DİSÇ)” modelini oluşturmuştur. Fairclough DİSÇ modeli beş aşamadan oluşmaktadır.

Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi; Diyalektik ilişkili söylem çözümlemesinin ilk basamağını, sosyal hayatla ilgili söyleme dayanan bir problemin algılanması oluşturmaktadır (Chouliaraki ve Fairclough,1999). Bu sorun sosyal pratiğin kendisi (yani söylemin düşünsel kişilerarası, metinler arası işlevini içerebilir) veya bu pratiğe verilen tepkinin (temsil sorunları ve yanlış bilinmesi) inşası ile ilgili olabilir (Fairclough, 2012). Bunlardan ilki, ihtiyaç temelli (kamusal alanda karşılaşılan karşılanmayan ihtiyaçların söylemsel yönüyle ilgili), söylemin düşünsel, kişilerarası ve/veya metinsel işlevleridir. İkincisi, resmi çevrelerde düşünsel sorunlar, temsil sorunları ve yanlış anlamalarla ilgilidir (Chouliaraki ve Fairclough,1999). Zira analizin bu bölümünde, toplum yaşamı içinde olanak ve fırsatlara sahip olanlar ve yoksun olanlar arasındaki problemlerin çözümüne odaklanılmaktadır. Araştırmacı, sağlıklı bir analiz yapmak istiyorsa öncelikle göstergebilimsel yönü olan, üretken bir yapıda disiplinler ötesi/üstü bir sosyal probleme odaklanan bir araştırma konusuna sahip analiz metni belirlenmelidir (Chouliaraki ve Fairclough, 1999).

Bu tezde göstergebilimsel bir metne ve disiplinler üstü ve üretken bir içeriğe sahip olan, son dönem Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusu incelenmiştir. Son dönem Türk sinemasında, olay örgüsünde suça sürüklenen çocuk sorununu merkeze alan ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin söylemi analiz edilerek, filmde yer alan sosyal problem ve alt problemler tespit edilmiştir. Ayrıca bu çalışmada gerçekleştirilen analiz sonucunda ortaya konulan problemler, tezin araştırma sorusu ile paralellik göstermesi sonucu analizin bu başlığının sağlaması da gerçekleştirilmiştir.

Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi; Diyalektik ilişkili söylem çözümlemesinin ikinci basamağı, sosyal problemlerin çözümüne engel olanların analizi yapılmasını kapsamaktadır. Bunun gerçekleştirebilinmesi için öncelikle “bunun kimin sorunu” (Fairclough, 2012) olduğunu sorusunun cevaplanması/yanıtlanması gerekmektedir.

Bu çalışmada bu başlıkta gerçekleştirilen analizde ortaya konulan problemin kime ait olduğunun anlaşılması için, çocuk suçlu merkezli filmlerin olay örgüsünde problemin çözümüne engel olarak inşa edilen yapı, karakterler, grup, olay, olgu ve diğer unsurlar

açıklanmıştır. Toplumsal problemin çözümü önündeki engelleri açıklayabilmek adına metin üç tür analize tabi tutulmuştur. Diyalektik ilişkili söylem çözümlemesinin ikinci basamağı; problemin içinde konumlandırıldığı pratik ağın çözümlemesi, söylemi inşa eden sosyal pratiklerin diyalektik çözümlemesi ve söylemin çözümlemesi alt başlıklarını içermektedir. Söylemin çözümlemesi, analitik çözümleme, etkileşimsel çözümleme ile dilbilimsel ve göstergebilimsel çözümlemeyi kapsamaktadır.

Problemin içinde konumlandırıldığı pratik ağın çözümlemesi; problemin kökenini ve sebeplerinin sosyal yapıyı temsil eden sosyal pratikler ağı içinde açıklaması sonucu belirli bir yol gösterilmesini ve birbirine bağlanan sosyal pratiklerle “sosyal pratik bütünlüğünün” karmaşık yapısının analiz edilmesini kapsamaktadır. Çözümlemenin sağlıklı yapılabilmesi için, araştırmacının odaklanılan sosyal pratik ağın, toplumsal pratik yönü ve genel çerçevesi hakkında geniş bir anlayışa sahip olması gerekmektedir. Analiz edilen metnin inşasında kullanılan sosyal yapı ve pratiklerin ortaya konabilmesi için söylemin oluşum koşulları, süreçleri ve tüketim süreci ön plana çıkartılarak gerçek zamanlı bir analiz yapılmalıdır (Chouliaraki ve Fairclough,1999). Böylece analiz edilen metinde inşa edilen sosyal problemin içinde yer aldığı sosyal pratik ağ ve onun çerçevesinde kurulan ilişkilerin çözümlemesi gerçekleştirilmektedir.

Bu tezde incelenen ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinde problemin içinde konumlandırıldığı pratik ağın çözümlemesi kapsamında pratik sosyal ağ veya “sosyal pratik bütünlüğü” çerçevesinde inşa edilen suça sürüklenen çocuk problemi söylemini anlamak adına, suça sürüklenen çocuk karakterin yaşadığı aile ve çevrenin sosyo-ekonomik yapısı analizi yapılmıştır.

Sosyal pratiklerin diyalektik çözümlemesinde, Chouliaraki ve Fairclough (1999), metnin diğer anlarla ilişkisinin ortaya konulduğunu belirlemekteydiler. Bu çerçevede, etkinliğin bir parçası veya pratiğin düşünsel inşasındaki söylemler, yalnızca semiyotik analiz değil semiyosisin (ses ve yazı gibi) analizle maddi bir boyutu olan sosyal ilişkiler, güç, kurumlar sosyal ilişkiler ve süreçleri, inançlar, değerler, arzular gibi zihinsel fenomenler de incelemelidir. Görseller, simgeler, imajlar ve temsillerin nasıl oluşturulduğunu anlamak aslında söylemin diğer şeylerle ilişkisinin, nasıl kurduğunu ve devam ettirildiğini ortaya koymaktadır.

Tezde, söylemi inşa eden sosyal pratiklerin diyalektik çözümlemesi; ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin olay örgüsünde yer alan sosyal pratiklerin, diyalektik anlamlandırmaların karakterler üzerinden nasıl kurulduğunun ortaya konulduğunun analizi gerçekleştirilmiştir.

Söylemin çözümlemesinde, dilbilimsel ve göstergebilimsel açıdan analiz yapılmaktadır (Fairclough, 2012). Toplumsal ve bireysel veya olay kapsamında söylem analizi, bu başlık altında üç aşamada yapılmaktadır; analitik, etkileşim, dilbilimsel ve göstergebilimsel çözümleme (Chouliaraki ve Fairclough, 1999).

Bu tez kapsamında incelenen filmler, analitik, etkileşimsel, dilbilimsel ve göstergebilimsel çözümleme aşamalarıyla analiz edilmiştir. Analitik, etkileşim, dilbilimsel ve göstergebilimsel çözümleme;

Analitik çözümlemesinde, söylem pratiğinin sosyal yapı içinde nasıl yapılandırıldığının ideolojik süreçlerle belirlemesini sağlamak ve genel olarak metnin söylem yapısının nasıl kurulduğunu açıklamaktadır. Ele alınan metnin söylemlerini oluşturan cümlelerin, kelimelerin ve görsellerin sosyal problemin inşasındaki ideolojik rolü çözümlenmektedir.

Analitik çözümlemede, ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinde inşa edilen karakterlerinin söylemlerini oluşturan cümleler, kelimeler vb. unsurlar sosyal pratikler üzerinde ideolojik süreçleri belirlemek adına olay örgüsünün sunduğu problem kapsamında analiz edilmiştir.

Etkileşim çözümlemesinde, metnin ilişkisel ve söylemlerarası çözümlemesi gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda gerçekleştirilen çözümlemenin verileri ışığında, metnin hangi tür içinde geliştiği, metinlerarası ilişkiler ve çağrışımların yer alıp almadığını ortaya konulmaktadır.

Etkileşim çözümlemesi kapsamında bu tezde ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin, sinema kuramları çerçevesinde hangi akım ve türe dahil oldukları ortaya konulmuş ve film karakterlerinin söylemleri metinlerarası atıf yönünden çözümlenmiştir.

Dilbilimsel ve göstergebilimsel çözümleme kapsamında ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ film metinleri dil ve göstergeler açısından analiz edilmiştir.

Problemın Sosyal Düzen İçin Bir Sorun Olup Olmadığını     mlemesi;

Bu bölümde Chouliarakı ve Fairclough’a (1999) göre; söylemin odaklandığı sorunlu y n n, pratikte belirli bir işlevinin var olup olmadığına ve nasıl gerçekleştiğine bakılmalđ ve probleme sebep olan pratiği, sorunlu sonuçlar çerçevesinde pratik yapının değerlendirilmesi gerçekleşmelidir. Böylece toplumsal düzenin doğasından kaynaklı toplumsal sorun/yanlışlar olabileceğini görmek ve bunu düzeltme çabası içinde olmak, aslında ideolojik bir yapıya atıfta bulunmaktır. Bu nedenle öncelikle sorunu tespit edip, toplumsal düzenin sorunu ise     mlerken olayın gerçekleştiği yapıdaki iktidar unsurları ve içinde geliştiği ideoloji yapının bilinmesi ve buna göre     mlenmesine dikkat edilmelidir (Fairclough, 2012).

Bu tezde gerçekleştirilen     mlenin, bu bölümünde, suça sürüklenen  ocuk merkezli filmler sosyoloji temelli kriminoloji kuramları kapsamında suça sürüklenen  ocuk karakterlerin söylemleri analiz edilmiştir.

Sosyal Problemın  n ndeki Engelleri A manın Olası Yollarını     mleme;

Bu aşamada önemli olan, verilen bütün varyasyonların incelenmesi, yapısal ilişkisel sorunu nasıl açıklandığı ve nasıl sorumluluk üstlendiği işlevsel yönü olmak üzere iki odak vardır (Chouliarakı ve Fairclough, 1999). Bunlardan ilki yapısal ilişkileri açıklaması, ikinci ise sorumluluğunu incelemesidir. Aslında bu bölüm daha önceki ba lıkların devamını sağlamaktadır. Chouliarakı ve Fairclough’a (1999) göre, “bu aşama, verilerin odaklanılan uygulama içindeki tüm varyasyonları tam olarak temsil etmesi önemlidir” (ss.65-66). Böylece toplumsal sorunun     m  önündeki kişi, grup, yapı, olay, olguların sağlıklı ortaya konulması sağlanmaktadır.

Tez çalışmasının bu bölümünde filmin olay örgüsünde sorunun     m  önünde engel olarak inşa edilen karakterler, gruplar, yapılar, olaylar ve olgular sorumluluk kavramı çerçevesinde ele alınarak     mlenmi  ve bu     mleme sonucunda sorunun nasıl a ılabileceği ortaya konulmuştur.

    mlmeye Eleştirel Olarak Bakmak; Bu başlıkta, gerçekleştirilen, ele alınan metnin     mlemesinin sağlıklı yapılp yapılmadığı     mlenmektedir. Bu nedenle çalışma, sorunu tüm yönleriyle ele alabilmekte mi? yoksa, bunu yaparken söylemleri kurulumunda etkin iktidar ve ideolojileri açıklayabilmesini de sağlayabilmek midir?

sorularına cevap aranmaktadır. Bu bölüm kısaca eleştirel söylem analizinin gerekliliklerini yerine getirmekte midir? sorusunu yanıtlamaktadır (Fairclough, 2012).

Bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın “Kavram Haritası & Kuramsal Çerçeve” isimli ilk bölümünde suça sürüklenen çocuk konusunu anlamak için öncelikle “Çocuk/Çocukluk Kavramının Türkiye ve Dünyada Tarihsel Yazını” başlığı altında çocuk ve çocukluk kavramlarının tanımlanması gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu başlık altında, çocuk olgusunu daha iyi anlamak adına dünyada ve Türkiye’de çocuk konusu, toplumların kültürel özelliklerine göre tarihsel süreçlerine göre değerlendirmesi yapılacaktır. Bu bölüm kapsamında suça sürüklenen çocuk kavramını anlamak ve filmlerde suça sürüklenen çocuk ana karakteri toplumsal olarak analiz edebilme adına kriminoloji bilimi çerçevesinde suça sürüklenen çocuk üzerine oluşturulmuş kuramlara değinilecektir. Suça sürüklenen çocuk ve çevre, aile, akran ilişkisini anlamak adına sosyoloji temelli; sosyal yapı temelli, sosyal süreç ve sosyal etkileşimci kuramlar çerçevesinde, Türk sinemasında suç olgusu bu bölümde ele alınmıştır. Bu kapsamda suç, suçlu, çocuk suçlu kavramlarının tanımlanması yapılacak ve sinemada suç, suçlu ve çocuk suçluluğu olgusu açıklanmaya çalışılacaktır. Ayrıca, Türk sineması çocuk suçluluğu olgusu ve bu kapsamdaki temsiller incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan “Literatür Taraması” başlıklı kısmında suça sürüklenen çocuk ve sinema konusunda dünya ve Türkiye’de gerçekleştirilen çalışmalar hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde literatürdeki çalışmalar ve bu tez çalışması arasındaki benzerlik ve farklılıklar hakkında bilgi verilerek, tezin alan yazınında önemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü kısmı “Araştırmanın Bulguları” kısmında; ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmleri, Norman Fairclough’un Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi (DİSÇ) yöntemiyle suça sürüklenen çocuk karakterler bağlamında analiz edilmiştir.

BÖLÜM 1: KAVRAM HARİTASI & KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Çocuk/Çocukluk Kavramının Türkiye ve Dünyada Tarihsel Yazını

Sinemanın temel konularından biri olan suç bağlamında, dünya veya Türk sinemasında suça sürüklenen/itilen çocuk karakterlerini anlamak adına, öncelikle çocuk ve çocukluk kavramları açıklanmalıdır. Uluslararası birçok yapı ve Türkiye'nin de dahil olduğu birçok ülke yasasına göre kişi on sekiz yaşına kadar çocuk sayılmaktadır. Türk Dil Kurumu [TDK] (2021) ve Stearns'a (2018) göre; çocuk, bebeklik ve ergenlik arasındaki dönemde olan kişidir. Çocuk, bebekliğin sona ermesi ile başlayan, yaşanan ülkenin hukuk ve toplumsal yapısı tarafından belirlenen bir yaş sınırıyla son bulan, evrensel olan bir gelişme dönemiyken, çocukluk “biyolojik ve psikolojik bir doğa kadar, yüzyıllar boyunca sürekli değişen algı ve tanımların, imgelerin, yaklaşımların ve duyguların nesnesi olduğu kültürel bir kavramdır” (Frijhoff, 2012, s.12). Kültürel bir kavram olması nedeniyle de evrensel değildir ve “bir toplumun fiziksel gerçekliğini anlama ve ifade etme biçimidir” (Woodson, 1999, s.31). İcat edilmiş/ yaratılmış/oluşturulmuş çocukluk kavramı, çocuğun yetişkin dünyasından kovulmasını sağlayarak yerleşebileceği yeni bir dünya sunmuştur. Farklı kültürlerde çocukluk, bebeklik dönemi, yedi yaş arası, on iki yaş arası veya ergenlik arası olarak farklı dönemlerle sınırlanabilmektedir. Orta Çağ dönemine bakıldığında çocukluğun yedi yaşında son bulunduğu (Postman,1995) bilinmekle birlikte, toplumların eğitime önem vermesi sonucu çocukluk döneminin uzamasını sağlayan ilk kurum okul olmuştur (Şirin, 2012). Günümüzde eğitimin yaygınlaşmasına karşın dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan çocukların maruz kaldıkları; savaş, çatışma veya ekonomik yoksunluk ve sosyal açıdan yetersiz bakım/ilgi ortamı nedeniyle çocuklukları elinden alınmaktadır. Bu çalışmada, kültürel bir olgu olan çocuk/çocukluğun Türkiye tarih yazının da nasıl bir rol üstlendiğini bilmek suça sürüklenen çocuk karakterlerin sinemada sunumunu anlamlandırmada yardımcı bir araç olacaktır.

Milli mücadele dönemi sonrası azalan nüfus nedeniyle Cumhuriyet döneminde, çocuğun fiziksel özelliğine ve çocuğun bakımına önem verilmiştir. Bu kapsamda sağlıklı bir ulus fikri, “yanağından kan damlayan, mutlu çocuk”la özdeşleşmiştir (Öztan, 2019). Gülbüz çocuk imgesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu yıllarda, çocuk ölümlerinin yoğun yaşanmasından kaynaklı olarak, sağlıklı çocuklar düşüncesi sonucu oluşmuştur. Sağlıklı

çocuklar yetiştirmek adına, 1923’de Süt Damlası Kurumu, 1924 Himaye-i Etfal Cemiyeti’nin süt yardımı, 1925’te ilk çocuk yuvası, 1926’da yiyecek, doğum yardımı, okul malzemeleri dağıtımı yapılması, 1928’de çocuk bahçesi (Aile ve Çalışma Bakanlığı, 2020) güçlü çocuklar yetiştirmek adına atılmış adım/ kurulmuş yapılardır. Türkiye’de 1927 Ekonomik Buhranı sonrası çocukları tasarrufa yönlendirmek için kumbara sahibi olması, o dönemde çocukluğun önemli göstergelerindendir. Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarında çocuklar arasında eşit şartlar oluşturabilme çabası kapsamında, kurumlar ve birçok kişi, bireysel olarak fakir çocuklara katkı sağlamıştır. Türk Maarif Cemiyeti fakir öğrencileri okutmuş, Kızılay ise fakir çocuklara yaz döneminde kamp kurmuştur. 1930-1940 yılları arasında Kızılay’ın bu hizmetleri gelişmiş ve çeşitli illerde müfettişler aracılığıyla yoksul çocuklar konusunda bilgi toplamış, Çocuk Esirgeme Kurumu ise bu yönde en önemli kurumlardan biri olmuştur (Öztan, 2019). Türkiye Cumhuriyeti, ulus devletin temellerini oluşturmak adına çocuğu, modernleşmenin ve yurttaş yetiştirmenin temel yapısı olarak görmüş, modern çocuk paradigması çerçevesinde geleceğin yurttaşlarını oluşturmayı amaçlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nde dini temelli yapılanmanın yerini, ‘ulus’ temelli, milliyetçilik almış, 1926’dan sonra ise köktenci bir çağdaşlaşma yaklaşımı benimsenmiş, toplum mühendisliği gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Gürses, 2011). Toplumsal yapının ulusal, laik, modern temeller üzerine yeniden inşa edilebilmesi için çocukların bu yönde eğitilmesi adına kitle iletişim araçları kullanılmıştır. Çağdaşlığı hedefleyen, Latin alfabesi ile birlikte yeni bir dönem başlatan, modern Türkiye Cumhuriyeti’nde çocuk, modern imgelerle süreli ve süresiz yayınlarda yer almıştır. Yeni alfabenin tanıtımı çerçevesinde Atatürk ve modern cumhuriyetin kız çocuğu imgesi (Kaya, 1993) gibi temsiller birçok mecrada yayınlanmıştır. Modernleşme çabası çerçevesinde birçok çocuk eseri Türkçeye çevrilmiş ve Türk yazarlar da çocuklara yönelik kitaplar yazmıştır. Harf inkılabı sonrası Tahsin Demiray’ın 1929 yılında yeni alfabeyle ilk yayınladığı kitaplar, Ziya Kozanoğlu’yla hazırladıkları çocuk kitaplarıdır (Ertürk, 2012). 1930’lu yıllarla birlikte çocuklara yönelik yayınlanan kitapların sayısında artış yaşanmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında çocuk haberlerinin en fazla yer aldığı gazete *Vakit* gazetesidir ve gazete 1926 yılında ilk çocuk sayfası ve ansiklopedisini yayınlamıştır (Akgün, 1998). Ayrıca *Vakit* gazetesi, İstanbul’da çocuk sinemasının başlayacağını haberleştirmiş, çocuk sineması konusunda birçok yazı yayınlanmış ayrıca yetişkinlere yönelik filmler için +18

sınırı getirildiğini duyurmuştur (Akgün,1998). Modern yurttaş yetiştirme doğrultusunda eğitim sistemi yoluyla, süreli ve süresiz yayınlar aracılığıyla (yeni Cumhuriyetin yöneticileri) “İdeal Türk Çocuk” miti kurulmaya çalışılmıştır (İnan, 2007). Modern dönemde, çocuk hem bir özne hem de belirli bir misyon yüklenen kamusal bir nesne olarak toplumsal yapıda öne çıkmıştır. Çocuk dergilerinin içeriklerinde genel olarak çocukluğun, kamusal nesne olarak sunulması (Gürkan, 2019) sonucunda, dergilerde çıplak/yarı çıplak gülbüz çocuklar, modernliğin sevimli nesneleri olarak sergilenmiştir (Öztan, 2019). Cumhuriyet ile birlikte ideal çocuk mitinin oluşturulma çabasının, geleneksel çocukluğu ortadan kaldırmadığı da görülmüştür. Halman (1999), çocuğa cumhuriyet ile birlikte beslenme, öğrenme, oyun hakkı verilmekle birlikte, hala fiziksel şiddetin eğitimin bir parçası olduğunu, modernleşen aile ve çocuklukla birlikte çocuğun ikna edilmesinin esas alındığını söylemektedir. 1940’lı yıllarda bazı çocuklar açlıkla mücadele etmiş, bazı çocuklar yokluk içinde eğitim alma için çaba harcamış, bazı çocuklar ise yetişkinlerin geleneksel/muhafazakâr düşüncesinin kurbanı olmuş eğitim veya birçok olanaktan mahrum bırakılmıştır.

1950’li yıllarla birlikte liberal yapılanmaların ayak sesleri duyulmaya başlanmıştır. “Marshall Yardımı”nın ekonomiyi canlandırma ve devletin ekonomi üzerindeki etkisini azaltma planı, çocukları da etkilemiştir (Buluş, 2003). Bu yardım kapsamında çocuk beslenme çantalarında süt tozu gibi ürünler yer almış ve okumaya yeni geçen çocuklar için ‘basit öykü serileri’ hazırlanmıştır (Karabulut, 2019). 1960 yıllarda çocukların devlet eliyle korunmasını sağlamak adına, Çocuk Koruma Enstitüsü kanunu çıkartılmış ve Sosyal Hizmetler Müdürlüğü kurulmuştur (Akandere ve Dalda, 2018). Yasal olarak çocuk hakları gelişirken yabancı araştırmacılar bu dönemde Türkiye’ye gelerek gündelik hayat ile ilgili yaptıkları çalışmalarla gündelik yaşamda çocuk konusuna ışık tutmuşlardır. Bu çalışmalardan biri de çocukluğun gözlemlenmesi adına önemli bir eser olan Pierce (2003)’nin “Bir Türk Köyünde Yaşam” isimli kitabıdır. Pierce (2003), bu çalışmada çocukların sokaklarda oynayarak büyüdüğünü, günlük hayat içinde büyükleri izin verdiği ölçüde sıradan işlerde yer aldıklarını, bu işleri başarırlarsa onların rutin işleri haline geldiğini anlatmaktadır. Ayrıca Pierce (2003), çocukların akşam istedikleri saatte oyun bitince eve döndüklerini, evde herkesin çocuklara sevgiyle davrandığı, uyarma hakkının aile büyüklerine ait olduğunu ve bunun da hafif azardan

ibaret olduğunu söylemektedir. Türkiye’de gözlem yaptığı dönemde Pierce (2003), hiçbir kişinin çocuklara karşı şiddet uyguladığını görmediğini belirtmektedir.

Çocuk konusunu, açıklamada edebi eserler de yol göstericidir. Bu dönemi anlatan edebi eserler, çocuk konusunda ise Pierce, kadar iyimser değildir. 1960’da Türk çocuk edebiyatı, çocukların yaşamakta olduğu dünyayı gerçekçi bir bakış açısıyla anlatmaktan ziyade, o dünyayı melodramlaştırılmaktadır. Böylece edebi eserler, eğitim almak için çabalayan ama başına gelmedik kalmayan köy çocuklarını, kent yaşamına alışmaya çalışan çocukları ve acımasız zengin kentli profiline sahip (Erdoğan, 1994) karakterleri anlatmaktadır. Bu dönemde sinema yönetmenleri, gelişen toplumsal gerçekçiliğin etkisiyle halkın gündemini anlatmaya ve sorunlarına eğilmeye başlamıştır. Türk sinema yazınına bakıldığında, Memduh Ün’ün Ayşecik, Atıf Yılmaz’ın ‘Ayşecik Şeytan Çekici’ filmiyle Zeynep Değirmencioglu’nu çocuk yıldız olduğu seriler başlamakta; Parla Şenol, İlker İnanoğlu, Menderes Utku ile devam etmektedir (Scognamillo, 2003). Bu dönemde ilk kez suça sürüklenen çocuk karakteri Cevdet (Yılmaz, 1960), Kemal Tahir’in “Suçlu” romanından aynı isimle uyarlanarak, Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz imzasıyla beyaz perdeye aktarılmıştır. Özön (2013), Suçlu romanının Tahir’in en zayıf romanlarından olduğunu, bu nedenle de ‘Suçlu’ filminin ayakta durabilmesi için yapılan değişiklikler ve sansür sonucu filmin yamalı bohçaya çevrildiğini, Oliver Twist vb. çeşitli yabancı suça sürüklenen çocuk konulu filmlerin etkisiyle sert bir toplumsal eleştiriden ziyade çocuklar için hazırlanmış serüven filmine dönüştüğünü söylemektedir.

Türkiye’de kırdan kente göç 1960–1980 yıllar arasında sanayileşmenin çekiciliğinden kaynaklı olarak artmıştır (Kaştan, 2016). Önemli bir toplumsal olgu olan iç göç, çocuklar için birçok sorunu beraberinde getirmiştir. Bu problemler arasında çocuk işçiliği, suça sürüklenen çocuk, sokak çocukları sayılabilir (Gün, 2002, aktaran Kaştan & Bozan, 2016). Böylece şehir hayatında kimi çocuk, işçi olarak yer alırken kimi çocuk ise eğitim hayatına devam ederek daha iyi bir gelecek elde edebilmiştir. Bu dönemde yazılı basına bakıldığında, şiddet içeren görseller sık sık yer almıştır; 1970’lerde çocuk olan Özcan (Eylül, 2014), o yıllarda gazetelerde ceset görmekten korktuğu için bakamadığını belirtmektedir.

1980’li yılların sonuna kadar, Türkiye’de çocuk, mahalle yaşamının öznesi olarak görülmüş, bahçe ve sokaklar çocukların yaşam alanı olarak görülmüştür. Çocuklar,

mahallenin koruyup kolladığı bir yapıya sahip yaşam alanından, şehirlerde apartman yaşamına, kapalı mekâna ve sadece ailenin gözetimine geçmişlerdir. O dönemde televizyonla yetişen nesiller, atarilerle başlanan oyun konsolları ile devam eden çocuk oyunları artık geleneksel oyunların yerini almıştır. Orta sınıfın icat ettiği kültürel bir inşa olan modern çocukluk (Öztan, 2019), bu dönemde Türkiye’de orta sınıfın oluşmasıyla birlikte görülmeye başlamıştır. Modern çocuklar, ithal dizilerle ve yerli ilk çocuk programlarını izlerken bu çocukların teknolojik alt yapıya ulaşan torunları multi-medya ortamında büyümüştür. Çünkü TÜİK (2019) verilerine göre Türkiye’de 22 milyon 876 bin 798 çocuk yaşamakta fakat bu çocukların ekonomik şartlar nedeniyle birçok haktan mahrum kalabilmektedir. Ayrıca Şirin (2012), Türkiye’de yaşayan dört çocukta birinin çalışmak zorunda olduğunu, beş çocukta birinin eğitim şartlarına ulaşamadığını, üç çocukta birinin yoksul ve sosyal güvencesinin bulunmadığını söylemektedir. Ailelerinin çalışma koşulları nedeniyle hala geleneksel çocukluğun hüküm sürdüğü mevsimlik işçi çocuklarının yaşamlarında da zorluklar devam etmektedir (UNİCEF, 2019). Böylece modern dünyada Türkiye’de geleneksel çocukluk hala varlığını sürdürmektedir. Türkiye’de dünden günümüze sosyal ve ekonomik koşullar nedeniyle veya yaşadığı çevre, kültür nedeniyle çocuklar suça sürüklenmiş/sürüklenmektedir.

1.1.1. Suç, Suçlu, Çocuk Suçlu Tanımı ve Kapsamı

Birey, toplum içinde suçun bilgisine sahip olmaktadır. Çünkü suç, “gözlemlenemeyen-paylaşılan değerleri ifade eden sosyal bir gerçeklik” (Sutton, 2000, s.42)’tir. Ayrıca suç, “otoritelerin suç olarak nitelendirdiği eylemler” (Lyons, 2017, s.7) olarak tanımlanabilir. Bir eylemin suç niteliğinde değerlendirilebilmesi için öncelikle bireyi, kontrol altında tutmak isteyen otorite tarafından yapılan kanunlarla, o eylemin yasaklanması ve bu yasağa uymayanlara verilecek cezaların belirlenmesi gerekmektedir. Bu çerçevede suç, toplumun temsilcileri tarafından tanımlanan/ düzenlenen, işleyen kişinin cezalandırılmasıyla sonuçlandığı düşünülen eylemlerdir (Hirshi, 2001). Suç, bu nedenle ilkel toplumlardan günümüze kadar var olan, evrensel bir eylemdir. Sağlıklı her toplumda suç, yasaların/geleneklerin göz ardı edilmesi sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Bu kapsamda suç, yasal normun ihlalidir, suçlu da bu tür ihlal fiillerini gerçekleştiren kişidir (Tappan, 1947). Geçmişe baktığımızda da dini kuralların etkisinde olan veya yönetilen toplumlar da genellikle günah olan eylemler aynı zamanda suç olarak kabul görmektedir.

Modern hukuk öncesi dönemlerde, genellikle devletler, suç ve ceza olgusunu inanç sisteminin etkisinde değerlendirmişlerdir. Böylece dini yasaklardan yola çıkan devletler, hukuksal yapılarını dini kurallar üzerine inşa etmişlerdir. Diğer taraftan suçun tarihsel yazını ve ilk katledilen veya infaz edilen adam olduğu düşünülen “Lindow Adamı”nın (M.Ö. 350) tarihi 4.000 yıl önceye ve Antik Yakındoğu’ya kadar uzanmaktadır (Roth, 2017). Kişinin, ilkel toplumlarda gelenekleri ihlal etmesi sonucu bu eylemi nedeniyle, doğa üstü güçler tarafından kişinin ve toplumun cezalandırıldığına inanılırken, bireyin ihlal karşısında kendini cezalandırılmasıyla da sonuçlanabilir (Malinowski, 2003).

Dünyada hukuk sisteminin kurulması/gelişmesiyle birlikte toplumlarda suç-ceza ilişkisi bağlamında yetişkin ve çocuk ayrımı yapılmaya başlanmıştır. İlk maddi suç kanunu olan “Hammurabi Kanunlarında” ebeveynlerine itaatsizlik eden çocuklara ağır cezalar verilmiştir. Hammurabi Kanunlarına göre, bir oğul babasını vurursa, ellerinin (Chukwuka, 2015), evlat edinilen bir çocuk anne ve babasına “sen benim annem veya baba değilsin” derse dilinin kesilmesi, evlatlık bir oğul gerçek anne babasına döverse gözlerinin çıkartılması (Regoli vd., 2016) gibi cezalar verilmiştir. Devlet kurumunun gelişmesiyle birlikte suç ve ceza sistemi kamusallaşmıştır. Bu kapsamda Hint Manu Kanunları ve Çin Tang Kanunları çok farklı toplumsal, ahlaki ve dini uygulamaları yansımaları olmasıyla birlikte kanunname statüsündedir (Lyons, 2017). Ayrıca Antik Çin’de 2000 yıldan daha fazla bir süre yürürlükte kalan ceza kanunu, on beş yaşında küçüklere daha merhametli davranmasını öngörmüştür. Antik Yunan’da M.Ö. 7. yüzyılda gerçekleştirilen hukuk yapılanmasıyla birlikte, Tanrı hukukunun yerini, insan haklarına saygı temelinde oluşturulan ve halkın genelinin rızasıyla kabul edilen hukuk sistemi almıştır. En köklü/eski hukuk geleneği kabul edilen Roma medeni hukukunun tarihi M.Ö. 6. yüzyıla dayanmaktadır. Bu kapsamda Romalıların ilk yazılı kanunu olan “On İki Levha Kanunları” ile şahsi intikam ile devlet kanunu arasındaki geçiş sağlamış, ayrıca imparatorluk ve cumhuriyet dönemlerinde birçok ülkenin yargı sisteminin temelini oluşturmuştur (Lyons, 2017). Sümer ve Babil devletleri de kendi hukuk yapısını geliştirmiştir. Tarihte birçok düşünür çocuk ve suç ilişkisine nasıl bakılmasıyla ilgili yorum getirmiştir. Bunlardan biri olan Platon (2021), suç eylemini gerçekleştirmede, çocuk ve gençlerin hayat tecrübesini yetersiz görmektedir. Bu çerçevede suç eylemini gerçekleştirenin çocuk olması durumunda bir deliden farklı olmayacağını belirten Platon, çocuğun gerçekleştirdiği eylemin verdiği zararı ödemesini, diğer cezaların kendisine

uygulanmaması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca cinayet haricinde çocuk suçlarının cezasının başka bir ülkeye götürülmek ve bir yıl kentten uzaklaştırmak olması gerektiğini belirten Platon, eğer genç bir kişinin suç işlemesine bir başka kişi sebep oluyorsa, bunun hafifletici sebep sayılması gerektiğini söylemiştir. Din ve hukuk ilişkisi bağlamında çocuk ve suç ilişkisine bakıldığında farklı uygulamalarla karşılaşılmaktadır.

Tarihte devletlerin dini alt yapıli hukuk sistemlerini kabul etmesi yaygın bir uygulama olmuştur Bu kapsamda Hristiyanlık da kilise hukukunu oluşturulmuştur. Hristiyanlığı resmi dini olarak kabul eden Doğu Roma İmparatorluğu gibi devletler de bu hukuk sistemini uygulamışlardır. Kilise hukukuyla çocuk suçlular yargılanırken, İslamiyet hukukunun uygulandığı ülkeler de ise çocuk ve deliler had cezalarından iyiyi kötüyü ayırt etmekte aciz oldukları için muaf tutulmuşlardır (Miller, 2018). Orta Çağ Avrupa'sında ise suç "şeytani bir davranış ve kötü ruhların teşvikiyle ortaya çıkan bir eylem olarak kabul edilmiştir" (Yavuzer, 2018, s.24). Şiddetin yoğun görüldüğü Orta Çağ'da ahlaksızlık ile suç arasında güçlü bir bağ kurulmuştur. Böylece, tekelleşme, hileli ticaret, yanıltıcı reklam yapma gibi maddi suç türlerinin gelişmesi (Roth, 2017) çocukların aleyhine olmuştur. 14. yüzyılda Asya kıtasında ise Moğol İmparatorluğunda, töre hukukunun yazılı hukuka dönüşmesiyle birlikte, kişisel yeterliliğin on yaşından sonra başlaması kabul edilmiştir (Selçuk, 2015). Fakat, 1648 Massachusetts yasası kapsamında ise on altı yaşına kadar anne ve babasına itaat etmeyen ve inatçı veya asi davranan oğul, azarladığında kulak vermez ise anne ile babasının mahkemeye başvurusu durumunda ölüm cezasıyla cezalandırılabilir. 17. yüzyılın başlarında, Avrupa ülkelerinden İngiltere'de ve Fransa'da, zayıf yasalar olarak adlandırılan kanunun kabul edilmesiyle birlikte, yoksul ve muhtaç ailelerden gelen çocukların eğitim yoluyla suçlu olmasının önüne geçilmeye çalışılmış, böylece ahlaksızlardan ciddi işçiler yaratılması amaçlanmıştır (Schmallegger, 2014). Avrupa'da çocukları suçtan arındırma çabası yüzyılın sonunda negatif bir süreçle devam etmiştir. Çünkü, çocuklar arasında hırsızlık ve şiddet suçlarının yaygınlaşması kaygı verici bir hal almış, hırsızlık veya cinayet gibi suç eylemlerini gerçekleştiren çocuklar hapis cezasına çarptırılmıştır. Fakat bu dönemde Püritenler, çocuklar için özel yasa hükümleri olması gerektiğini savunmuşlardır (Chukwuka, 2015). Batı'da çocuklar açısından yetiştirme, suç eyleminden koruma, suç eylemine dahil olduğunda nasıl bir yol izleneceği konusunda tartışmalar gelişirken Osmanlı'da ise çocuğun korunma problemi yeni bir sorundur.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, Tanzimat dönemine kadar çocuklar, dini inanç gereği yakın akrabalarının korunması altında kalmışlardır. Kırım Savaşı ile birlikte korunmaya muhtaç/yoksul çocuklar sorunu ortaya çıkmıştır. Bu çocukların suça yönelmesini engellemek adına Tuna vilayetinde 1864 yılında önce erkek çocuklar için iki ıslahhane, daha sonra da kız çocukları için de ıslahhane açılmış, yararlı bulunan bu yapılanma birçok vilayette devam etmiştir (Öztürk, 2005). Böylece bu kurumlarda eğitim alan çocuklar, topluma kazandırılmış ve çocuk suçluluğunun önüne geçilmiştir. Batı'da ise "İngiltere'deki Elizabeth Yoksullar Yasası" ile İngiltere, Amerika /New York'ta 1825'te suçlu çocuklar veya suç eşiğinde olan çocuklar için özel bir "sığınma evi" kurulmuştur (Shoemaker, 2010). Bu dönemde birçok ülkede, çocuk yetiştirmede başarısız olan ailelerin çocuklarını yetiştirmek için ıslah/sığınma evleri kurulmuştur. Bu kapsamda Amerika, Kanada ve Avustralya'daki birçok sivil toplum örgütünün yardım amaçlı faaliyetleri çerçevesinde "yetim treni" oluşturulmuştur. "Yetim treni" uygulamasında, sokak çocukları, suçlu veya suça meyilli çocuklar (150.000 fazla) kırsalda yaşayan ailelerin yanına iyi yetiştirecekleri düşüncesiyle trenlerle gönderilmiştir (Shoemaker, 2010). Bu uygulamayla, sorunlu çocukların bu ailelerden aldığı eğitim ve terbiye sonucu sağlıklı bireyler olmasını sağlanarak, sağlıklı bir toplum oluşturulması hedeflenmiştir. Modern dünyada sağlıklı bir toplum oluşturmak için çocukların suçtan korunma çabası modern hukuk ve kriminolojinin gelişmesiyle birlikte bilimsel bir boyutta tanımlanmaya ve çözümlenmeye başlanmıştır. Böylece "yasal açıdan bakıldığında, çocuk suçlu, mahkeme teması ve yargılama zamanına kadar suçlu olmayan çocuk kitlelerinden hiçbir şekilde farklı olmasa da, bir adli mahkeme tarafından bu şekilde yargılanan kişidir" (Bhattacharya, 2013, s.44).

Toplumsal olarak suçlu çocuğun kültürel yapılanmasına bakıldığında, tarihsel yazında sanayileşmeyle şehirlerde yaşayan bireylerin yaşam koşulları değişmiş, geleneksel kuralların denetiminden arınmış, bu da suç eyleminin daha yoğun görülmesine yol açmıştır. Böylece suç, yönetimler için daha önemli bir sorun halini almış ve boyut değiştirmiştir.

Alt kültür üyeleri, ait olduğu grubun normlarına, bu kapsamda çocuklar da, alt kültürde dahil oldukları çetelerin kurallarına bağlılık göstermek amacıyla toplumun normlarını ihlal edebilmektedir. Sağlıklı toplum için, çocuklar korunmalıdır. Bu koruyuculuğu

üstlenen yapılar ise ilk etapta devlet ve toplumun en küçük parçası aile olmalı, ailenin yetersiz kaldığı yerde devlet, yasalar çerçevesinde bu görevi üstlenmelidir.

Yüzyıllardır çocukların sapma davranışları endişe verici olmasına (çocuk suçluluğu var olmasına) rağmen, sorumluluk açısından çocuklar, yetişkinlerle eşdeğer tutulmuş, son yüz elli yıldır hukuksal işlemlerde çocuk adalet sisteminin geliştirilmesiyle, çocuk suçlu tanımı yapılmıştır. On sekiz yaş altı yasadışı eylemleri gerçekleştirenler, çocuk suçlu olarak adlandırılmıştır. Terminolojik olarak, çocuk suçluluğu ile ilgili ilk kanun 1899'da Chicago, Illinois'de yürürlüğe girmiş ve çocuk suçlu kavramı görünür hale gelmiştir (Shomaker, 2010). Bu kanunla açılan çocuk mahkemeleri, çocukların yasal ihlallerini cezalandırmanın yanı sıra sapkınlığa eğilimli çocukları rehabilite ederek, ağır cezalardan çocuğu korumaktadır (Samolis, 2001). Kuramsal olarak da çocuk suçluluğunun kaynağı, sanayileşen toplumlarda yaşanan dönüşümdür. Toplumda gerçekleşen hızlı değişim, insanlar arasındaki ilişkilerde aşırı gerilime yol açmış ve denge bozulmuş, böylece sosyal problemler ortaya çıkmıştır. Toplum yapısındaki aksamalar da çocuk suçluluğuna neden olmuştur (Chukwunka, 2015).

İngiltere'de çocuk suçluluğunun önüne geçmek ulusal bir sorun olarak görülmüş, bu sorunun çözümü olarak ise ciddi suç işlememiş çocukları korumak ve topluma kazandırmak için sanayi okulları açılmıştır. Böylece, çocukların eğitime yönlendirilmesiyle hem zanaat öğrenmesi hem de çocuğun yaşadığı ortamdan uzaklaştırılması sağlanmaktadır (Hidden Lives Revealed, 2023). İngiltere'de yargı reformlarıyla birlikte çocuk mahkemeleri kurulmuş ve ailenin çocuk suçluluğunda sorumluluğu gündeme gelmiştir. Fakat I. Dünya savaşıyla birlikte, daha fazla çocuğun suça sürüklenmesi sorunlara neden olurken, bunun sebebinin rol model eksikliği olarak görülmesi sonucu rol model oluşturmak için kulüpler kurulmuştur. Çocuklar 1907'deki Denetimli Serbestlik yasası ile rehabilite edilmeye çalışılmıştır. 1908'de çıkartılan Yasa ile çocuğun daha çok koruması gerekliliğinin ortaya çıkmasına karşın 1948 Yasasına kadar hala erkek çocukları dayakla cezalandırılmıştır (Bradley, 2023). İngiltere'de bu dönemde çocuklar için sosyal adalet mücadelesi, yasalarla verilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde büyüyen şehirler suç eyleminin oluşumu için mekân ve sebepler üretmiştir. Bu dönemde suça sürüklenen çocuk sayısında gerçekleşen artış ise devletler için bu sorunu görünür kılmıştır. Çünkü, İkinci Dünya Savaşı'nda suça

sürüklenen çocuk oranı Finlandiya’da %450, Hollanda’da %300, İsviçre, Belçika, Danimarka, Çekoslovakya’da %200-250, İrlanda’da %100 artmıştır (Tan,1950). Ayrıca savaşın bitmesiyle çocuk suçlu oranlarında azalma görülen ülkelerin yanı sıra Avusturya, Fransa, Federal Almanya Cumhuriyeti, Yunanistan, İtalya, Norveç, İsveç, Türkiye ve Birleşik Krallık (Avdela, 2019), İran ve İrlanda’da 1950’lerde çocuk suçluluğunda bir artış kaydedilmiştir.

Bu dönemde Tan (1950), Türkiye’de çocuk suçluların on bir-on beş, on beş-on sekiz, on sekiz- yirmi bir yaş arası suçlular olmak üzere üç sınıfta değerlendirildiğini söylemektedir. Ayrıca Türkiye’de on yaşından, bazı durumlarda on beş yaşından küçük çocuklar, eğitim evlerine kabul edilirken, on bir ile yirmi bir yaş arasındaki gençler/çocuklar cezalandırılmıştır. Çocuklar/gençler için özel mahkemeler olmadığı için davalar gizli görülmekte, yargılama sonucu ceza evine sevkleri gerçekleştirilirse hususi odalar tahsis edilmektedir. İkinci dünya savaşı sonrası uluslararası yapılar ve ülkeler, suça sürüklenen çocuk konusunda, daha duyarlı olma çabası göstermiştir. Bu nedenle “Avrupa Konseyi’nin 1960 raporu, birçok ülkede “suçlu”, “uyumsuz” ve “başıboş” çocukları asimile etme ya da “suç eylemine dahil olmuş” çocuklara odaklanma eğiliminin altını çizmiştir” (Avdela, 2019, s.17). Suçun, yanlış içerikte tanımlanması sonucu, çocuk suçluluğu açısından etiketlemenin gerçekleşmesine veya herhangi bir sınıfa atfedilmesine yol açmıştır. Ülkeler ve uluslararası kuruluşlar gerçekleştirdikleri çalışmalarla, bu durumun önüne geçmeye çalışmışlardır. Bu kapsamda Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme, Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından 20 Kasım 1989 tarihinde kabul edilmiş ve çocuk hakları güvence altına almıştır. Türkiye, bu sözleşmeyi, 1990 yılında imzalamış, 1995 tarihinde de yürürlüğe koymuştur. 1990 yılında Çocuk Suçluluğunun Önlenmesine İlişkin Birleşmiş Milletler Yönlendirici İlkeleri (Riyad İlkeleri) kabul edilmiş (turkhukuksitesi, 2007) ve Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme’nin 40. ve 41. Maddelerinde, çocuk suçluluğu ile ilgili unsurlar belirlenmiştir. Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına dair Sözleşmenin 37. Maddesinde yer alan; “Hiçbir çocuk, işkence veya diğer zalimce, insanlık dışı veya aşağılayıcı muamele ve cezaya tâbi tutulmayacaktır. On sekiz yaşından küçük olanlara, işledikleri suçlar nedeniyle idam cezası verilemeyeceği gibi salıverilme koşulu bulunmayan ömür boyu hapis cezası da verilmeyecektir” (UNICEF, 2021, s.28-35) ibaresi birçok ülkede hayata geçirilmiştir.

Türkiye’de de 5395 sayılı Çocuk Koruma Kanunu’na göre; 18 yaşını doldurmamış kişi çocuk olarak kabul edilmektedir. Suça sürüklenen çocuk ise “kanunlarda suç, olarak tanımlanan bir fiili işlediği iddiası ile hakkında soruşturma veya kovuşturma yapılan ya da işlediği fiilden dolayı hakkında güvenlik tedbirine karar verilen çocuk” olarak tanımlanmaktadır (Çocuk Koruma Kanunu, [ÇKK], 2021). 2015-2019 yılları arasında TÜİK (2021) suça sürüklenen çocuk sayısını 134 Bin, 2016’da 149 Bin, 2017’de 141 Bin, 2018’de 252 bin, 2019’da ise 168 bin, güvenlik birimlerine 2019 yılında gelen veya getirilen çocukların karıştığı olay sayısı 511 bin 247, çocukların %50,1’inin 15-17 yaş grubunda, %25,2’sinin 12-14 yaş grubunda, %24,7’sinin ise 11 yaş ve altındaki çocuklar olduğunu belirtmektedir. Bu verilere göre; güvenlik birimlerine 2019 yılında gelen veya getirilen çocukların %65,4’ü erkek, %34,6’sı ise kız çocuğudur. Bu olaylarda çocukların %32,9’u (168 Bin) ise suçlu iddiası ile (suça sürüklenme) güvenli birimlerine getirilmiştir. Güvenlik birimine gelen veya getirilen çocukların karıştığı olayların 168 bin 250’sinde suça sürüklenme gerçekleşmiştir. Bu çocukların %31,7’sine yaralama, %25,6’sına hırsızlık, %8,1’ine Pasaport Kanunu’na muhalefet, %6,9’una göçmen kaçakçılığı, %4,6’sına ise uyuşturucu veya uyarıcı madde kullanmak, satmak veya satın almak suçları isnat edilmiştir (TÜİK, 2021). Ayrıca, artık Türkiye’de mahkemeye çıkartılan çocukların sadece %50’si çocuk konusunda uzmanlaşmış mahkemelerde yargılanmaktadır. Türkiye Adalet Bakanlığı 2019 verilerine göre; cezaevinde bulunan iki bin beş yüz çocuğun %95’i erkektir (UNICEF, 2019). Çocukların sürüklendiği suç istatistik verileri bu çerçevede toplumda yer alan suç ilişkileri sinema perdesine de sıklıkla yansımaktadır.

1.2. Kriminoloji ve Sinema

1.2.1. Sinema ve Kriminoloji: Suç Filmleri

Suça sürüklenen çocuk karakterlerin, sinemada temsillerini anlamak adına öncelikle sinema ve kriminoloji arasındaki ilişkinin ortaya konulması gerekmektedir. Suç konulu sinema yapımlarında, senarist ve yönetmenler hukuk ve kriminolojinin sınırları içinde gezinmektedir. Bu kapsamda, kriminoloji ile sinema arasında bir bağ kurulmaktadır. Bu iki alan arasında kurulan bağın tarihi, sinemanın ilk yıllarına dayanırken, sinemanın gelişen yapısıyla birlikte her dönem daha da güçlenmektedir. Bu çerçevede suç ve suçun sonuçlarını anlatan filmler (Rafter, 2000), suç filmleri olarak adlandırılmakla/tanımlanmakla birlikte sinemada suç kavramı birçok türü kapsayan bir

yapıya sahiptir. Suç filmlerinin anlatı yapısı; bilgi arayışı, bilginin aşama aşama ortaya çıkışı ve gelişen olayların izleyici tarafından analizi şeklinde gelişmektedir (Benyahia, 2014). Ayrıca bu filmlerde metni okuyan özne ile gerçek arasında saf vurgulu/spekülerlik bir ilişki kurulmak zorundayken, gerçek, çelişkili olarak ele alınmamalı, metin, öznenin hâkim spekülerlik ilişkisi içindeki konumunu garanti etmelidir (MacCabe, 1974). Böylece suç, meydan okuduğu bir sosyal düzen kapsamında olaylar ve kişiler yoluyla sinema perdesine yansımaktadır. Bu nedenle suç üzerine kurulmuş filmler, inşa edildiği toplumu ve sistemi de rahatlatmaktadır. Beyaz perdeye yansıyan suç aracılığıyla, topluma adalet sisteminin aksayan yanları gösterilmekte ve çözülebilir olduğu güvencesi verilmektedir. Bu kapsamda suç, izleyicinin sisteme güvenini yenilemektedir. Zira, suç filmleri temel sosyal, ekonomik ve politik konular hakkındaki fikirleri yansıtırken, düşünme yapılarını da şekillendirme eğilimindedir (Rafter, 2000). Bu nedenle suç filmlerinde, kanunu ihlal eden rollerin iyi tanımlanması gerekmektedir; ayrıca istikrarlı ve haklı kurulu, uygulayıcılar ve izleyicinin doğal özdeşleşme figürleri olan kurbanlar, seyirci için sadece potansiyel bir kurban değil, potansiyel bir intikamcı ve potansiyel bir suçlu olmalıdır (Leitch, 2002).

Sinema yazınının ilk yıllarından beri suç ve ceza sinema perdesinde yer almıştır. Sinemanın ilk endüstrileşme çalışmaları kapsamında, Vincennes’de Pathé şirketinin inşa ettiği büyük stüdyolarda çektiği, gerçeğe dayanan idam sahnelerinin gösterildiği filmler (Abisel, 2019) olduğu gibi suç, sinema diline çevrildiğinde ilgi çekici bir gösteriye dönüşmektedir. Dünden bugüne sinema filmleri, biçim ve içerik yoluyla suçu, estetize etmekte, böylece suç eylemi kendi anlamından sıyrılarak gösteriye dönüşmesi sonucu bir yanılsama oluşturulmaktadır (Gültekin, 2020). İlk suç içerikli film Birt Acres’ın yönetmenliğini yaptığı ‘The Arrest of a Pickpocet’ (Yankesicinin Tutuklanması), (1895) filmidir. Bu film sonrası ‘Stop Thief!’ (Hırsız Dur!) (1901) filmi yapılmıştır. Dünya sinema tarihi açısından suç öyküsünü (sinemaya ilk kez öyküyü getiren) sinemaya taşıyan ise Edwin S. Porter’ın yönetmenliğini üstlendiği ‘The Great Train Robbery’ (Büyük Tren Soygunu) (1903) filmi, “ilk suç filmi” (Rafter, 2000)’dir. Alfred Collins’ın 1904 yılı yapımı ‘Raid on a Coiner's Den’ (Bir Kalpazan Yuvasına Baskın) filmi de suçluyu konumlandırmada çekim açılarının kullanımının etkileyici yapısıyla dikkat çekmektedir. Uzun metrajlı ilk kurmaca filmlere örnek oluşturması sebebi ile dünya sinemasında önemli bir yere sahip olan Charles Tait’in (1906) yönetmenliğini gerçekleştirdiği, “The

Story of The Kelly Gang” (Kelly Çetesinin Öyküsü) filmi, Haydut Ned Kelly'nin yaşamını anlatmaktadır. 1909 yapımı Griffith filmi ‘The Lonely Villa’ (Yalnız Villa) ve 1911 yapımı ‘The Lonedale Operator’ (Lonedale Operatörü) filmlerinde de olduğu gibi sinema perdesinde hırsızlık, sıklıkla gerçekleşen bir suç türü olmuştur. Suç içerikli filmlerin sayısının artması nedeniyle 1909’da Amerikan National Board of Censorship (NCB, Ulusal Sansür Kurulu) kurulmuş ve suç filmlerinde sunulan suçun sonuçlarının, uzun dönemde suçlu/suçlular için yıkıcılığının olması gerekliliği (Maltby, 2008) dile getirilmiştir. Böylece suç olgusunun sinema filmlerinde nasıl sunulması gerektiğine, belirli sınırlar çizilmeye çalışılmıştır. I. ve II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında Amerikan sineması, toplumsal sorunların beyaz perdeye yansımada bu sınırları aşarak, suçu temel alan tür olarak, karakter ve tipler oluşturmuştur. Suçlu ve dedektif ilişkisini konu alan Griffith’in ‘The Narrow Road’ (Dar Yol) (1912) filmi, suç eylemi sonrasında suçlunun davranışlarına odaklanmıştır. Gangster (gang) film türünün ilk örneği olan Griffith'in ‘The Musketeers of Pig Alley’ (Domuz Sokağının Şilahşörleri) (1912) (Rafter, 2000) filminde olarak bir çok kaynakta yer almasına karşın Gangster filmlerinin ilk örneği 1906 yapımı ‘Black Hand’ (Kara El)’dir. ‘The Musketeers of Pig Alley’ filmiyle anti kahramanın kahramanlaştırılması yolunda ilk adımın atıldığı görülmektedir. Filmde suçlu, sosyal bir vicdanın parçası olarak kurgulanmış karmaşık bir karakterdir. Bu nedenle suçlu karakter, başkalarını mağdur etmiş olsa da içinde bulunduğu koşulların kurbanı olarak inşa edilmesi sebebiyle anti-kahraman olarak sempatik bir karaktere dönüşmüştür. Böylece sinema anlatısında gangster, hayali şehrin hayali kahramanı olmakta böylece gerçek şehir suçlu, hayali şehir ise gangster üretmiştir (Warshow, 1968). Amerikan sinema tarihinde, sevdiği kadını kaçıran bir adamın hikayesi olan ‘The General’ (General) (1926) ve bir çiftçinin şehirli bir kadına gönlünü kaptırması ve karısını öldürme çabasını anlatan ‘Sunrise’ (Gün Doğumu) (1927) filmlerinde suç, farklı açılardan ele alınmasına karşın, her geçen gün Amerikan sinemasında suç içeriği daha fazla yer almaktadır. Gangster, noir (kara), neo noir film türlerini oluşturan Amerikan sineması, gangster, dedektif, polis karakterleri gelişimine katkıda bulunmuş, bu tür ve karakterler, suça sürüklenen çocukları konu alan filmlerde yer almıştır.

Amerikan sinemasının ilk döneminde, gangster türü filmlerin yükselişi toplumsal sorunlarla paralellik göstermektedir. Adaletsiz gelir dağılımı, içki yasağı ve feminizm ile ilgili kararların anayasada yer alması, birçok sektörün gereksiz borç altına girmesi

(ipotekler), yaşam koşullarının alt sınıflar için kötüleşmesi, 1929 yılında gerçekleşen ekonomik buhran, borsanın 1929'da, üç büyük gangster filminin gösterilmesinden kısa bir süre önce çökmesi (Rafter, 2000), gangster filmlerinin Amerika'nın değişen sosyo-ekonomik yapısının bir ürünü olduğunu göstermiştir. Amerika'da yaşanan bu sorun suçun, suçlunun, örgütlü suç unsurlarının görünür hale gelmesine sebep olmuştur. Böylece bu dönemde, Amerikan toplumundaki bireyin günlük hayatta karşı karşıya kaldığı suç, suçlu, adalet ve ceza kavramlarının, beyaz perdeye yansması da gangster filmleriyle olmuştur. O dönemde Amerikan rüyasının peşinde olan kolay yoldan istediği hayata sahip olmak isteyenleri anlatan gangster filmleri, “organize suç bağlamında, bir “trajik” kahramanın yükselişi ve düşüşü karakterize edilmiştir” (Benyahia, 2014). Amerikan Birleşik Devletlerine göçmen olarak gelen İtalyanlar içinde, yeraltı dünyasına ait kişiler, yerleştikleri gecekondü bölgelerinde yükselerek organize suç örgütlerine dönüşmüşlerdir. Amerika'da içki yasağı ile birlikte gerçek hayatta su yüzüne çıkan yeraltı organize suç çetelerinin en önemlisi olan mafya, sinema filmleri için önemli bir materyaldir. Gangster filmi, içki yasağıyla başlayan gelişmelerin gazetelerin birinci sayfalarındaki (sıkça eski muhabirler tarafından perde için yazılan) öyküleriyle başlar (Hardy, 2008). Amerikan toplumundaki suç sorunu, gangster temsili üzerinden estetik ve duygusal bir şekilde sinemaya yansıtılır. ‘Black Hand’ (Kara El) filmi sadece Amerika'da yapılan mafya yapılanmasının adı olarak değil, bu tür filmleri tanımlamak adına da kullanılan bir isim haline gelmiştir. Popüler kitle tarafından İtalyan mafya temalı ‘Kara El’ filmlerinin, ilgi görmesini medyada bu konuda çıkan haberler sağlamıştır. ‘Kara El’ filmleri içinde 1911 yılında ‘Mutt ve Jaff’ animasyon serisini bir parçası olarak gerçekleştirilmiştir. Özellikle de 1914'den 1920'lerin ortalarına kadar en az yılda bir “Kara El” filmi (mafya konulu filmler) gösterime girmiştir (Borden, 2019). Bu dönemde Kara El filmlerinde, küçük bir çocuğun Kara El'in gasp tehdidini alt etmek için kılık değiştirmesi, sakal takması, bir cüce Sherlock Homes kılığına bürünmesi de anlatılmıştır. 1927 yılı yapımı ‘Underworld’ (Yeraltı) ve 1928 yapımı Lewis Milestone'un ‘The Racket’(Raket) filmleriyle, gangster filmleri yükselmeye başlamıştır. ‘The Public Enemy’(Halk Düşmanı), ‘Little Caesar’ (Küçük Sezar) ve ‘Scarface’(Yaralı Yüz) filmlerinin acımasız ve aşağılık kahramanlarını izlemek aslında izleyicinin güç odaklarından ve sistemden intikam hayallerini doyurmuştur (Leitch, 2002). Çünkü, suç filmleri bir sosyal düzen eleştirisidir; bu eleştiri dışlanmış görünür hale getirmektedir.

Bu nedenle, ekonomik dar boğazda olan, şehir hayatında başarısız olmuş, dışlanmış bireyler, başarının sırrını suç eylemlerinde bulmuştur. Bu kapsamda gangster türü filmlerin izleyicilerine bakıldığında ise genelinin yasalara saygılı vatandaşlar olmasına karşın, filmlerde meşru topluma karşıt bir dünyaya bakmak isteyen bireyler olduğu görülmektedir. Bu nedenle, izleyici adına gangster filmlerindeki suçsuzlar, filmlerde yer alan suçlular üzerinden o dönemin sorunlarının hesabını sorarak, olayları temize çekmişlerdir. Çünkü suç filmleri, genellikle kişinin kendisine tahsis edilen yerden sapması sonucu cezalandırılmasıdır (Shadoian, 2003). Ayrıca, gangster filmlerinde, suç seçim değil zorundalıktır ve gangsterde de bu suç eylemini gerçekleştiren bir metaforudur. Böylece, gangster filmlerinin (Wilson, 2019), suça özendirdiği, suçlunun kahramanlaştırıldığı tartışmaları sınırlarında, 1930'ların gangster filmlerinde suçlular, kahramanlara dönüşmüştür (Rafter, 2000). Böylece gangster film türünde gerçekleştirilen yapımlarda, çocuk suçludan yetişkin suçluya geçen veya suça sürüklenen/suçlu çocuk kahramanı görmekte mümkündür. 'Kirlili Yüzlü Melekler' (Angels with Dirty Faces) (Curtiz, 1938), filminde suç eylemi gerçekleştirmeleri sonucu iki çocuktan Jerry rahip olurken, Rocky'nin ıslahevine gönderilmesi sonucu, burada gangstere dönüşmesi yer almaktadır. "Birçok Gangster filminde gangster olmanın temelleri, çocukluk çağında yaşanan suç ile ilişkilendirilmektedir. Böylece kriminoloji altkültür kuramları çerçevesinde, "nötrleşme" tekniği ile kurulan filmlerde, kahramanın neden suç işlediği açıklanarak izleyici ve kahramanın özdeşleşmesi, anti-kahramanın kahramana dönüşmesini sağlamaktadır. Amerika toplumunda yaşanan ekonomik, siyasi yapıdaki değişim, gangster filmlerinde de dönüşüme yol açmıştır. Sinema filmlerinde 1920'li yıllarda kurban, 1930'larda girişimci, 1940'lı yılların ilk yarısında ev cephesinin koruyucusu olan gangster, daha sonraki yıllarda ise başkaldıran bir psikopata dönüşmüştür. Çünkü, filmlerde nazilerin etkisiyle gangsterler, çirkin, acımasız ve iki kutuplu, doğası gereği kötü ve suçlu olarak inşa edilmiştir. Türk sinemasında gangsterin yerine kabadayıları görmek mümkün olmasına karşın suça sürüklenen çocuk konusunda da bu tür film örneği yer almamaktadır. Fakat, Alman sinemasına bakıldığında ise ilk çocuk suçluluğunu ele alan Tressler'in 'Die Halbstarken' (Holiganlar) (1956) filmi, gangster filmlerinin gençlik versiyonu olarak kabul edilmektedir. Film karakteri Sisy, aynı zamanda film-noir (kara film) kadın karakterleri cazibesıyla aşıklarını tuzağa

düşüren/ ölümcül tuzaklara sürükleyen, güzel ve baştan çıkarıcı özelliğe sahip “femme fatale” kadın özelliğini taşıması adına önem arz etmektedir (Biltereyst, 2007).

İkinci Dünya Savaşının izleri, Amerikan sinemasında Film-Noir ve Avrupa sinemasında ise İtalyan Yeni Gerçekçilik (Realizm) ve Fransız Yeni Dalga akımlarında görülmektedir. “Film Noir” sosyal, ekonomik, ideolojik, sanatsal, ırk vb. birçok farklı etkiyle örülmüş tarifi, tanımı zor olan bir film türüdür. Noir film, 1940 ve 1950’li yılların başında İkinci Dünya savaşının yarattığı ruh hali atmosferiyle, Hollywood’da üretilen ve Fransız eleştirmenler tarafından isimlendirilen bir sinema akımı/dönemi, film türü olarak tanımlanabilir. Kara film, olay örgüsünde geliştirdiği kuşkucu ruh halini yansıtan tavrı ve bunu ışık ve gölge oyunları ile yaratan görselliğiyle ayrı bir yere konulandırılan suç film türüdür (Gültekin, 2020).

Ekonomik buhran dönemi ve sonrası değişen/ dönüşen insanın ruh dünyası, sanata da yansımış, Avrupa ve Amerika arasında, yüksek modernizm ile “kanlı melodram” arasında ve düşük bütçeli polisiye filmleri ile sanat sineması arasında bir noktada sınırda bir yerde (Naremore, 2008) yer almıştır. I. ve II. Dünya Savaşının, insanların ruh halinde yarattığı tahribat, çaresizlik, Amerika’nın dünya üzerindeki yeni konumu sonucu oluşan refah düzeyi, vahşi kapitalizmin yaşandığı topluma bireyin yabancılaşması büyük bir hayal kırıklığına yol açmış, bu da güven duygusunu kökünden sarsmıştır. Bu dönemde, işçi sınıfının/orta sınıfın hayal kırıklıkları, 1940’lı yıllarla birlikte kara film türüne yansımıştır. Savaşın insanların ruh halinde yarattığı yıkımın/etkinin kara film karakterine zahir etmesi sonucu yeni bir suç karakteri ile dünya sineması karşı karşıya kalmıştır. Bu karakterin içinde yer aldığı film noir, Alman dışavurumculuğunun izlerini taşımaktadır. Çünkü “1950’lerin suç filminde dışavurumcu Noir tarzı, ahlaki bir dinamizme ve duygusal ilkeliliğe katılarak eskimiş içerikle çatışan yoğun bir stil paradoksu üretmiştir” (Shadoian, 2003, s.12). Alman Dışavurumculuk ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinden etkilenmesinden kaynaklı olarak kara film, uluslararası bir yapıya sahip olmakla birlikte Hollywood içinde biçimlenmiş, yeni üslup getirmiştir.

Kara filmin ilk başarılı gerçek örneği; ‘Malta Şahini’ (The Maltese Falcon) olarak kabul edilmektedir (Spicer, 2002). Cinayet sahnesiyle başlayan filmler, anti-kahramanların kahraman olmasının yanı sıra gangster filmlerindeki sevimli gangsterler, acımasız, hırslı, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden (bireyselleşen) dedektiflere dönüşmüştür.

Kendine kurulan tuzağı çözümlmeye çalışan dedektif veya dedektif görevini üstlenen, acımasız, Nazi etkisindeki kahramanlar çekici görünseler bile, genellikle şu ya da bu şekilde suçludurlar (Richardson, 2010). Bu dönemde umutsuzluk, paranoya, klostrofobi, yalnızlık, yabancılaşıma, amaçsızlık vb. ruh hali kişinin geçmişiyle yüzleşmesini sağlamıştır (Sanders, 2006). Özellikle film-noir dünya sinemasında hayranlıkla takip edilirken, Amerikan film yapımcıları nasıl bir tür oluşturdıklarını farkına varamamıştır. Bu nedenle de film noir teriminin kullanımı da Hollywood'da 1970'lere kadar gerçekleşmezken ilk kez Fransa'da film eleştirmeni Nino Frank tarafından kullanılmıştır (Spicer, 2010).

Kara film türünün, gangster film türünden farkı, filmlerde suç artık "profesyonel" bir suçlu tarafından işlenmemekte, "sıradan" bir insanın tesadüfi olarak veya kazara suç veya bazı garip bir durumun içine çekildiği bir olay örgüsüne sahip olmaktadır. Yurttaşın suçluya dönüştürüldüğü kara film, sosyal ve kültürel bir sorunun eleştirisidir (Spicer, 2002). Kara film türündeki filmlerde ele alınan konular dedektif/polisiye, siyasi yolsuzluk vb. konular olmuştur. Ayrıca bu tür filmlerde kahraman yalnızlaşmış ve intihar dürtüsü öne çıkartılmıştır. "Kiss Me Deadly" (Ölümçül Öpücük) (1955) filmi, klasik kara film türünün önemli örneklerindendir. Değişen dünyada savaş sonrası klasik kara filmi oluşturan temaların etkisini kaybetmesiyle birlikte, yönetmenliğini Orson Welles'in yaptığı "Touch of Evil" (Bitmeyen Bal Ayı) filmi de klasik kara film türünün son örneği olarak kabul edilmiştir (Minner, 1986). 1960'lı yıllarda klasik kara film özelliklerini taşıyan filmler yapılırsa da bu filmlerde neo-noir ayak sesleri olarak duyulmaktadır.

Klasik kara film sonrası dönemde, Vietnam'da yaşanan hezimet, sinema izleyici kitlesinin 1960'lı yıllarda televizyonu tercih etmesi, 1960'lı yıllarda dünyanın daha farklı bir yapıya bürünmesi, feminizmin yükselmesi, post-modern bir dünyanın oluşmaya başlaması sinemayı etkilemiştir. Çünkü Kennedy'e yapılan suikastı, muhafazakarlığın yükselişi, gelişen öğrenci ve feminizm hareketleri vb. unsurlar sinema ve suç ilişkisinde de değişime yol almıştır. 1970'li yıllarla birlikte neo-noir film türünde yapımlar gerçekleştirilmektedir. 'Harper' (Hedefi Arıyorum) (1966), 'Tony Roma' (1967), 'Madigan' (1968), 'Marlowe' (Dedektif Marlowe) (1969) Fransız Yeni Dalga'nın etkisiyle ve teknik gelişmeler ışığında dedektif filmleri güncellenmesinin ötesine geçilirken ilk neo-noir örnekleri verilmeye başlanmıştır. Neo-noir iki döngüde incelenmektedir. İlk döngü, 1960'lı yılların sonu ile 1970'li yılların başı, ikinci döngü ise

1980 sonrası yapılan filmleri kapsamaktadır. İlk dönemde neo noir film türüne; ‘Seconds’ (Saniyeler) (1966), ‘Bonnie ve Clyde’ (1967), ‘Point Blank’ (Boş Nokta) (1967), ‘Targets’ (Hedefler) (1968), ‘Klute’ (Fahişe) (1971), “Çin Mahallesi” (1974), “The Conversation’ (Konuşma) (1974), “Paralaks Görünümü” (1974), ‘Pelham One Two’nun Çekilmesi Üç’ (1974), ‘Köpek Günü Öğleden Sonra’ (1975) ve ‘Taksi Şoförü’ (1976) örnek verilebilir. ‘Taxi Driver’ filmi kültürel yapı, toplumsal değerlere odaklanmıştır (Spicer, 2002). Kara filmin Rönesans’ı olarak bilinen ‘Dirty Harry’ (Kirli Harry)’ (1971), ‘Taxi Driver’ (Taksi Şoförü), ‘Chinatown’ (Çin Mahallesi) (1974) filmleri o dönemin Amerika’sının kimlik bunalımını anlatmaktadır. “Taksi Şoförü” filminde taksi şoförü Travis’in ilgi duyduğu, çocuk yaşta fahişelik yapan İris karakteri üzerine filmin konumlandırılması dikkat çekicidir. Filmde İris’i korumak adına kanlı cinayetler işlemiştir (Keesey, 2011). ‘The Postman Always Rings Twice’ (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar)’in başarısıyla 1980’lerin başında neo-noir başlamıştır. Tan -Özdemir (2011), post-noir’in karanlık dünyasının gangster öykülerinden aldığı ilham yerini, yeni imge avına çıktığını ve yeni çağın göstergelerinin silahların yerini aldığını söylemektedir. Klasik noir film kahramanı, toplumun adaletsizliğine isyanı nedeniyle suçlu konumunda inşa edilirken, neo-noir filmlerinde kahraman, arzuları nedeniyle suça meyletmektedir. Neo-noir filmlerinde, arzular sonucu psikopat kahramanlar ve erotik göstergeler ön plana çıkmaktadır. ‘Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’ (1981) ve ‘BodyHeat’ (Vücut Isısı) (1981) filmlerinde, kişinin yaşadığı bunalım daha açık hale getirilirken, cinsel gerilim ön plana çıkarılmıştır. Neo-noir’in alt yapısını, hukukun ve hukukçuların da suçun içinde yer aldığı sansasyonel olaylar oluşturmaktadır. Böylece her türlü değer tartışılabilirdiği bir ortamda klasik noir filmleri de puslu karanlık, gerçek karanlığa dönüştürülmektedir. Tarantino’nun ‘Reservoir Dogs’ (Rezervuar Köpekleri), ‘Pulp Fiction’ (Ucuz Roman) filmlerinde dönemin ruhu ve post-modern suç ve ceza kapsamı, gerçek karanlıkta anlatılmıştır. Ayrıca tüketim kültürü içinde, çürümüş toplumu anlatan ‘Fight Club’ (Dövüş Kulübü) filmi, kullandığı şiddet ve karakterlerin dünyası ile 1971 yılı yapımı ‘Otomatik Portakal’ (A Clockword Orange) filmini anımsatmakta ve ‘future noir’in en metaforik ve alegorik temsilcisi olmaktadır (Tan-Özdemir, 2003) Burada dünya sineması adına en önemli çocuk suç karakterinin sunulduğu ‘Otomatik Portakal’ filminin etkisinin görülmesi önemlidir. ‘Seven’ (Yedi) filminde failin, cinayetleri dini inançları esas alarak gerçekleştirmesi, çocukluk döneminde yaşadıklarından kaynaklanmaktadır. Neo noir

kapsamında suça sürüklenen çocuk konusunda birçok film yapılmıştır. Amerika sinemasında, suç konusunda birçok film türü/sinema akımı gelişmiştir. Sovyetler Birliği ve Avrupa’da ise gelişen gerçekçilik akımı kapsamında toplumsal bir gerçeklik olarak suç filmlerde ön plana çıkmıştır.

Dünya sinemasında Sovyetler Birliği’nde doğan, Avrupa ülkelerinde I. ve II. Dünya savaşı sonrası gelişen gerçekçilik akımının, toplumsal sorunlardan biri olan suçu ele alması sinema sanatı açısından önem arz etmektedir. Toplumsal bir gerçeklik olan suç olgusu, 1920’li yıllardan sonra birçok sinema akımının temelini oluşturmuştur. Emperyalizmin ilk yıllarında oluşan ekonomi fırtınası sonucu yeni bir gerçeklik doğmuştur. Gerçeklik bu çerçevede emperyalizme karşı hümanist bir başkaldırıdır (Lukack, 2013). Sinemada gerçekçilik olgusu, Sovyetler Birliği ve Avrupa sinemasında ön plana çıkmış ve gelişmiştir. Emperyalizme karşı bir başkaldırı olan gerçeklik, sinemada suç, psikoloji, sosyal vb. konu/temaları çerçevesinde geliştirilen içerik ve biçim açısından estetik bir yapıyla inşa edilmiştir. Aslında Vertov’un sine-göz yaklaşımından yola çıkarak gerçek dünyanın sunumu gerçekleştirmiştir. Buradan yola çıkarak gerçekçilik, tabiat ve hayatı hayallerle süslemeden, nesnel gösterme iddiasındaki sanat akımıdır (Gözler, 1976). Gerçek hayatın söylemini, sinemanın üç boyutlu yapısında yeniden inşa eden filmlerde gerçeklik “canlı karakterler insani ilişkiler yaratan üç boyutluluk çok yönlülüktür” (Lukacs, 1987, s.14) ve saf gerçekliktir. Bu saf gerçekliğin kameranın kadrajının belirli bir uzaklıktan, bir alanı ve bir anda iki boyutlu siyah beyaz yüzeye kaydetmesi sonucu gerçeklik ve temsil arasında fark oluşturmuştur. Melies’in sinemaya katkılarıyla kamera lensi, saf gerçekçiliğini kaybetmiştir. Sinema filmlerinin bir konu anlatmaya başlamasıyla birlikte, teknik konunun şeffaf bir hizmetçisi (Giannetti, 2001) halini almıştır. İlk sinema film örnekleri, gerçek hayat kesitlerinin aktarması nedeniyle gerçekçilik tam anlamıyla katıksız olduğu düşünülse de kameranın kadrajı çerçevesinde sınırladıkları dünyayı sunmuşlardır. Sinema filmlerinin sorun ve olguları gerçekçi bir dil kurarak anlatma çabası, sinemayı farklı bir boyutta gerçekliğe sürüklemiştir. Zira, sinema gerçekliği 'yeniden üretir': ideolojinin söylediği gibi, kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Film yapımının araç ve teknikleri, filmin gerçekliğinin birer parçasıdır ve gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesidir (Comolli, 2010). Böylece, sistemin bir aygıtı haline gelen sinemada, bir film yapımcısının ilk görevinin 'gerçekliğin resmedilişini çözümlemesi' olduğu kabul edilirse, sinemayla onun ideolojik işlevi

arasındaki ilişki aralanabilir, hatta koparma olanağına gelişebilir (Klinger, 2010). Fakat sinema da gerçekçiliği kurabilmek, yönetmenin seçtiği zor bir yoldur. Çünkü insan, bu yolda dünyayı bütün karmaşıklığı ve çarpıklığıyla tanımayarak, aksayan yönlerini anlayarak daha iyi bir dünya özlemi duyar ve katkıda bulunma çabası isteği duyar (Özön, 1995). Zira toplumda yer alan sorunları, gerçekçi bir yapıda sinema perdesine yansıtma çabası, toplumsal bir yöne sahiptir. Bu yönüyle sinema, rüya boyutundan çıkmakta, kamunun sesi olma boyutuna geçmektedir.

“Gerçeklik ile sinema sanatı vazgeçilmez ve koparılamaz bağlarla birbirine bağlanması sonucu filmler halkın sorunlarını anlatan ses olarak karşımıza çıkmaktır. Çünkü, “sanat alanında gerçekçilik, insana karşı, topluma karşı sorumluluk taşıdığına inanan, insanı ve toplumu daha iyi kavramaya ve daha iyi anlamaya çalışan, tabii bunu sevdiğine inandığı kendi sanat dalının diliyle başarmaya çabalayan sanatçının yaptığıdır, yaklaşımı” (Zamlıy vd. 2012, s.370)’dır.

Bu kapsamda yönetmen, filmde gerçeklik ile izleyicisi arasında, gerçekliği deforme edecek bir sorun oluşturulmamalı, izleyiciyi manipüle edecek içerik ve biçim kurmamalıdır. “Gerçekçi sinema, "bulunmuş anların" ve insanlığın dokunaklı keşiflerinin bir sinemasıdır” (Giannetti, 2001, s.461). Bu nedenle de toplumsal bir gerçek olan suç ve suçlu konusu, her dönem gerçekçilik için temel konu olmuştur.

I.Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan ekonomik buhran sonucu, bu dönem suçluların toplumda sayıca artması, işçi sınıfının yaşadığı sorunların bireyleri umutsuzluğa sürüklemesi vb. olumsuzlukların filmlerde anlatılmaya başlaması ve birçok filmin mutsuz sonla bitmesi, gerçekçilik akımının doğumunu simgelemektedir. Bu filmlerin geçtiği mekanlar ve içerdiği estetik unsurları ise loş aydınlatmalı ve karanlık melankolik bir atmosfere sahip kentlerdir. Çünkü şiirsel gerçekçilik, 1930’larla birlikte belgesel sinemayla kesin çizgilerle ayrılmasa da gerçekliği sunma çabası içinde, şiirsel anlatıma ve aşk temasına yönelmiştir. Fransa’da da büyük buhranın etkileri, Fransız sinemasında içerik açısından değişime yol açmış, sinemanın teknik açıdan gelişmesiyle birlikte değişen sinema koşulları sonucu bağımsız sinemacılar ortaya çıkmıştır. Bağımsız sinemacılar, filmlerdeki abartılı üslup yerine, toplumsal gerçekleri lirik bir dille anlatmayı tercih ederek şiirsel gerçekçiliği (Réalisme poétique/ Poetic realism) geliştirmişlerdir. Sinemada şiirsel gerçekçilik akımının izlerini taşıyan ilk filmlerinde, savaş sonrası toplum ile insanın yaşadığı buhranlar ve yönetsel sorunlar suç, ceza ve adalet

kavramları üzerinden anlatılmıştır. Şiirsel gerçekçiliğin habercisi ‘Crainquebille’ (Sokaktan Gelen Adam)’de (1922) filmde günlük yaşamın içinde insan hayatında suç, ceza ve adalet sistemi sorgulanmış ve Thérèse Raquin’ (1928) filmde ise bir kadının cinayet işleme sebepleri anlatılmıştır (Coşkun, 2017).

Şiirsel gerçekçilik akımı filmlerinde, toplumsal eleştiri, kötümser konular ele alınarak ve karamsar atmosfer de gerçekleştirilmiştir. Yatılı okulda okuyan bir grup çocuğun yaşadığı sorunlar nedeniyle okul yönetimine isyanının anlatıldığı 1933 yapımı Jeon Vigo’nun ‘Zero de Conduite’ (Hal ve Gidiş Sıfır) filmde de çocuk sorunlarının toplumsal eleştirisi yapılmıştır (Coşkun, 2017). Filmde, sistem eleştirisini sinemanın iki büyük eğilimi gerçekçilik ve estetikçiliği de birbiriyle bağdaştırmayı gerçekleştiren Vigo, çocukların sorunlarının anlatımında gerçekçilik ve başkaldırının ince biçem arayışı ve estetikçiliğine geçişini sağlamıştır (Vigo, 2018).

Gerçekçilik akımı toplumsal gerçekleri sunmasından dolayı, II. Dünya savaşı sonrası büyük bir sıçrama gerçekleştirmiştir. Zira, İtalyan sinemasında gelişen, İtalyan yeni gerçekçilik akımıyla, İtalya’nın faşist geçmişi ve savaş zamanı yaşadığı yıkım, yoksulluk, işsizlik, fuhuş ve karaborsa sorunlarının gerçekçi bir film dili kurarak anlatılmaya başlanmıştır (Giannetti, 2001). İtalyan yeni gerçekçiler, üslup olarak karakterlerin durumlarından organik olarak gelişen gevşek, epizotik yapılar lehine düzgün bir şekilde kurgulanmış hikayelerden kaçınmışlar, belgesel bir görsel stil edinmişler, stüdyo yerine gerçek mekanlar, dış mekanlara taşınmışlardır. Profesyonel olmayan aktörlere sinema filmlerinde yer veren İtalyan yeni gerçekçiler, içerikte edebi diyalogdan, biçimsel yapı da ise kamera kadrainda ve ışıklandırmada yapaylıktan kaçınmışlardır (Giannetti, 2001). İtalyan Yeni Gerçekçiliğin ayak seslerinin duyulduğu ‘The Children Are Watching Us’ (Çocuklar Bizi İzliyor) (1943) filmiyle birlikte gerçek dünyadaki çocuk ve çocuk sorunları da sinema perdesinde yer almaya başlamıştır. Bu kapsamda, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupalı yönetmenlerin, kameralarını gerçek hayata çevirmesiyle birlikte, çocuk sorunlarını ele alan filmler yapılmıştır. Bu filmlerde de Kafka’da olduğu gibi, nesnel gerçekçilik yerini, tedirginlik dolu dünya görüşüne bırakmaktadır (Lukack, 2013).

İtalyan yeni gerçekçilik akımının öne çıkan filmlerinden biri olan ‘Sciuscià’ (Kaldırım Çocukları- Ayakkabı Boyacısı/Cilacısı) (1946), suça sürüklenen çocukları anlatmıştır. Zira, yeni-gerçekçilik, dünyaya ahlaki olarak bakmasına karşın zamanla estetik bakış

açısı ön plana çıkmıştır; ahlaki yeni-gerçekçiliğin, De Sica mihenk taşıdır (Giannetti, 2001). Diğer konularda olduğu gibi suça sürüklenen çocuk konusunda da Bazin ve Cardullo (2001)'e göre senaryo aşamasını sahada doğaçlama tamamlayan yeni-gerçekçi film yapımcıları, sınırlı kaynaklarla, yerel insanlar ve oyuncularla gerçek mekanlarda çektikleri filmlerinde ezilen sıradan insanların durumuna güçlü bir duyguyu vermişlerdir. Yeni gerçekçilik akımına dahil filmler, toplumsal eleştiriyi, insani ve toplumsal hakikatlere gösterilen tepkiyi saf gerçeklikle biçimlendirmiştir. Hakikaten çok bir tepki olan İtalyan yeni gerçekçiliği, rafine bir estetizm ile gerçekçiliği birleştirmiştir (Bazin & Cardullo, 2011).

Roberto Rossellini'nin 'Germany Year Zero' (1947) filminde açıkça görüldüğü gibi, suça sürüklenen çocuk sorunu, yeni gerçekçilik akımı çerçevesinde estetik yapı içinde anlatılmış ve filmde çocukluğun yok oluşu estetik unsurlarla kurulan gerçekçi bir dünyada izleyiciye yansıtılmıştır. Bu filmde, küçük bir çocuğun, babasını, yetişkinlerin bilinçsiz tutumları sonucu zehirleyerek öldürmesini, çocuğun kaldıramaması ve bu olay sonucu minyatür bir insan olarak intiharı seçmesi düşündürücüdür. Çünkü yönetmenin bizi düşündürme isteğinde bu yönde kusursuz bir üslup oluşturmuştur.

“Kadın, taş yığımına sırtını yaslıyor, kollarını bir Pietà'nın sonsuz pozunda sallıyor. Rossellini'nin ana karakterine nasıl bu şekilde davranmaya yönlendirildiği açıkça görülebilir. Böyle bir psikolojik nesnellik, tarzının mantığı içindeydi. Rossellini'nin "gerçekçiliği" sinemanın şimdiye kadar gerçekçilik adına bize sunduklarıyla (Jean Renoir'in filmleri dışında) hiçbir ortak yanı yoktur. Onun gerçekçiliği konusuna değil, üslubuna bağlıdır. Rossellini, belki de bir eylemi nesnel bağlamında bırakırken bizi ilgilendirmeyi bilen dünyadaki tek film yapımcısıdır. Böylece duygumuz tüm duygusalılıktan kurtulur, çünkü o, zekâmız aracılığıyla zorla süzülür. Oyuncu ya da olay tarafından değil, eylemden çıkarmaya zorlandığımız anlamda hareket ederiz” (Bazin & Cardullo, 2011, ss.59-60).

İtalyan yeni gerçekçiliğin filmleri 'Sciuscia' ve 'Germany Year Zero', suça sürüklenen çocuklar konusunda önemli bir yol açmıştır. Çünkü, 'Sciuscia'da ıslahevi hücrelerinden çocukların acı manzaralarını izleyiciye sunarken 'Germany Year Zero'da ise “Rossellini bu küçük tanığın/sanığın cesedini kucaklar ve bir tarih belgeseli olarak dünyaya uzatır” (Biryıldız, 2002). Böylece, dünyada İtalyan yeni gerçekçiliğin açtığı bu yoldan birçok yönetmen yürümeye başlamıştır.

Çünkü, 1950'lerin ilk döneminde Yeni-Gerçekçilik İtalyan sinemasından gelişmiş, büyük bir etki yaratmıştır. Yeni-Gerçekçiliğin etkisinin izleri, Luis Buñuel'in 'Los Olvidados' (Unutmuşlar) (1950), René Clément'in 'Jeux Interdits' (Yasak Oyunlar) (1952) ve Kjell Grede'nin 'Hugo ve Josephine' (1967), Kobei Oguri'nin 'Muddy River' (Çamurlu Nehir) (1981) filmiyle 20. Yüzyılın son dönemlerine kadar uzanmaktadır. Hector Babenco'nun Pixote (1981) ve Mira Nair'in 'Salaam Bombay!' (Selam Bombay!) (1988), Mahamat-Saleh Haroun'un 'Abouna' (2002), Hirokazu Kore-eda'nın 'Nobody Knows' (Kimse Farketmiyor/Bilmiyor) (2004) ve Andrei Kravchuk'un The Italian (İtalyan) (2005) gibi çocuk filmlerinde, yeni-gerçekçiliğin etkisi yirminci yüzyılın ötesinde yirmi birinci yüzyıla kadar izlenebilir. Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde öne çıkan çocuk suçlu figüründen etkilenmiştir. Fransa'da genç yönetmenlerden Fransız Yeni Dalga Akımı'nı somutlaştıran François Truffaut'un (Neupert, 2016) suça sürüklenen çocuk temasını ele alan ve yeni dalga akımının özelliklerini taşıyan ilk uzun metrajlı filmi, 'Les Quatre Cents Coups' (Les 400 Coups, The 400 Blows /400 Darbe,1959) Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü almıştır. Suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan Fransız Yeni Gerçekçilik Akımı'na, dahil edilen filmler arasında Jean Vigo'nun 'Betragen ungenügend' (Zéro de conduite/Davranışı Sıfır) (1933), Jean Benoît-Lévy'nin 'La Maternelle' (Montmartre'in Çocukları/Anneanne) (1932), Julien Duvivier'in 'Poil de Carotte' (the Red Head/Havuç/Kızıl Saçlı) (1932) ve Louis Daquin'in 'Portrait of Innocence' (Masumiyetin Portresi) (1941) (Bazin & Cardullo, 2011) sayılabilir.

1950'li yılların sonu ve 1960'larda dünya sinemasından uzun yıllar sonra Türk sinemasında da gerçekçiliğin oluşmasını veya örnek verilmesini sağlayan şartlar olgunlaşmıştır. 1960 Askeri Darbesi ve sonrasında yürürlüğe giren 1961 Anayasası'nın getirdiği şartlar hem toplumda hem de Türk sinemasında dönüşüm rüzgarları estirmiştir. Bu değişimle birlikte Türk sinema yönetmenleri toplumsal sorunları filmlerinde anlatmaya başlamışlardır. Türk toplumsal gerçekçiliğini, Daldal (2005), 27 Mayıs 1960 sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, Türk sinema ortamında ulusal bir sinema dili yaratma ve Batı'nın estetik formuna ulaşmak adına gösterdiği cesur ve candan çabanın yansımaları olduğunu, bunun alt yapısının da Türkiye'nin bu dönemdeki siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısının etkisini sinemasal dile aktarabilecek yönetmenlerin var olması, Yeşilçam'ın etkisi, Türkiye'nin sinemanın salon sayısında görülen artış, sinema eleştirisinin gelişmesi gibi etkiler olduğunu söylemektedir. Memduh Ün, Yılmaz Güney,

Metin Erksan ve Ertem Görenç'in katkılarıyla 'Üç Arkadaş' (1959) filminin dayanışma, insan sevgisi, karakterlerin samimiyetiyle eleştirmenleri heyecanlandıran gerçekçi akıma dahil olmasa da gerçekçilik akımının sinyallerini vermiştir. Fakat Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin bir akım olarak kabul görülüp görülmediği tartışmalıdır. Özön (1995), Türk sinemasının kalıplar sineması olduğunu, masal çağından çıkamadığı için gerçekçi film denemelerinin yüzeysel gerçekçilik tuzağına düştüğünü eleştirisine karşın birçok yönetmen gerçekçilik akımı dahilinde filmler üretildiğini söylemektedir. Halit Refiğ, 27 Mayıs sonrası 1961 Anayasası'nın getirdiği toplumun çeşitli meselelerine farklı bakış açılarından bakmayı sağlayan bir ortamın oluşmasının, siyasette olduğu gibi sinema alanında da kendini gösterdiğini ve bu dönemde "toplumsal gerçekçilik" akımının doğduğunu (Refiğ, 2013) ifade etmektedir. Onaran (1999) ise Türkiye'de sinemacılar dönemini açan, Türk yeni gerçekçiliğinin temelini atanın Lütfü Akad olduğunu söylemiştir. Refiğ de ilk toplumsal gerçekçilik Türk filminin Metin Erksan'ın yönettiği 'Gecelerin Ötesi' olduğunu belirtmektedir. Çünkü 'Gecelerin Ötesi', "Türk sinemasında ilk kez toplumsal eleştiriyi en etkili bir şekilde yürütüp, ortak bir çevrede(mahalle), ortak eylemden(soygunculuktan), ortak endişe ve itici unsurlardan (ezik bir yaşantıdan doğan bunalım; isyan etmek, topluma geçerli olmayan kurallarına karşı çıkma zorunluluğu) hareket ederek kişilerin psikolojik araştırmalarından toplumsal nedenlere varmaktaydı" (Evren, 2013, s.24). Bu dönemde toplumsal gerçekçilik, 'Gecelerin Ötesi' filmiyle sınırlı kalmamış, birçok yönetmen toplumsal sorunları gerçekçi bir dille sinemada anlatma çabası içinde yer almıştır. Daldal (2005), Erksan'ın 'Gecelerin Ötesi' (1960), 'Yılanların Öcü' (1962), Refiğ'in 'Şehirdeki Yabancı' (1963), 'Gurbet Kuşları' (1964), 'Harem'de Dört Kadın' (1965), Ertem Görenç'in 'Otobüs Yolcuları' (1961), 'Karanlıkta Uyuyanlar' (1965), Duygu Sağıroğlu'nun 'BitmeyenYol'(1965) filmlerinin, akımın "merkezini" oluşturduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Daldal (2005), 'Kırık Çanaklar', 'Yasak Aşk', 'Seviştiklerimiz Günler', 'Denize İnlen Sokak', 'Son Kuşlar' filmlerini akımın daha "çevresinde" kalan "romantik gerçekçi" denemeler olarak görmekte, 'Suçlu', 'Acı Hayat', 'Üç Tekerlekli Bisiklet' filmlerinin ise hümanist bir "şehir gerçekçiliği"ni yansıtmak isteyen filmler olduğunu da söylemektedir.

Çoşkun (2009) ise "Toplumsal Gerçekçilik" kavramını, "1960 yılından sonra ortaya çıkan, toplumsal birtakım konulara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalışan filmleri tanımlamak için kullanılan bir kavram olarak görmektedir. Bu minvalde "Toplumsal

Gerçekçiliği” o dönemin özgürlükçü havasında gerçekleştirilen iyi niyetli çabalar olarak görmüştür ve toplumsal gerçekçiliğin Batı etkisinde bir aydınlar hareketi olduğunu, halka inemediğini bu nedenle başarısız olduğunu belirtmiştir. Bu konuda Güçhan (1992) “toplumsal gerçekçilik” kapsamındaki görüş ayrılıklarının temelinde bu ad altında film yapanları, küçümseme veya övgüyle karşılaşmasından kaynaklandığını belirterek bunun 1965 yılına kadar sürdüğünü söylemektedir. Bu dönemde gerçekçilik akımı çerçevesinde film üreten yönetmenler ise daha sonraki dönemlerde farklı yollarda yürümüşlerdir. Bu kapsamda Refiğ (Türk, 2001), “Halk Sineması”na (halkı eğlendirmek için yapılan sinemaya) tepki olarak ortaya çıkan toplumsal gerçekçiliğin, her yere uygulanabilececek mutlak kuralları olmadığını, toplumdaki topluma değişen şartların var olduğunu bunun sonucu olarak da “Ulusal gerçekçilik”in oluştuğu söylemektedir. 1965 sonrası dönemde Türk sinemasında halk sineması, ulusal sinema ve devrimci sinema tartışmaları başlamakta ve üretilen filmlere de bu çerçeveden kurgulanmasına karşın Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan filmlerde gerçekçilik akımının izleri her dönemde görülmüştür.

1.2.2. Çocuk Suçluluğu Olgusunun Sinema Filmlerine Yansıması

Sinemada çocuk, beyaz perde karşısında güçlü bir izleyici, kamera karşısında başarılı bir oyuncu, filmde içerik ve biçimin kurulmasında temel konu/tema olarak var olmaktadır. Lumière Kardeşlerle birlikte bebekler/ çocuklar sinema perdesine adım atmışlardır, ilk slapstick (fiziksel komedi) ve öykülü anlatım ‘L'arroseur Arrosé-Le Jardinier’ (Sularken sulanan-Bahçıvan) (1895) (Bordan vd., 2013) filmi günlük hayatın parçası olan çocuk, saf gerçeklikle sunulmuştur.

Çocuğun sinema yazınında yer alması, çocukluğun kültürel tarihini yansıtmak için paha biçilemez bir kaynak oluşturmuştur (Lebeau, 2008). Gelişen sinema sektörüne paralel olarak suçlu çocuk /suça sürüklenen çocuk karakterleri de beyaz perdede görünmeye başlamıştır. Sinemanın ilk yıllarında çocuk suçluluğu, yan tema olarak ilk çocuk starını ortaya çıktığı “The Kids” (Yumurcak) filminde yer almıştır. Suçlu çocuğun ana konu olduğu ilk film ise Fransız yönetiminin sansür uygulaması nedeniyle bazı sahnelerin kaybolduğu (Houbre, 2000) ve sağlıklı versiyonunun günümüze ulaşmadığı Kevin Mullen’in ‘Le Coupable’(Suçlu) (1917) filmidir.

1920 yılında yapılan, John Ford'un 'Just Pals' (Sadece Arkadaşlar) filminde de yoksulluk nedeniyle suça sürüklenen çocuğun öyküsü anlatılmaktadır. Daha sonraki yıllarda ise genellikle çocuk sorunlarına dikkat çekme amacıyla birçok yönetmen, filminde suça sürüklenen çocuk hikayelerini veya bu çocukların toplum içindeki konumlarını anlatmıştır. 'Hell's House' (Cehennem Evi) (1932) filmi, çocuğun suça sürüklenmesinde yetişkinlerin rolünü ele alan ve ıslahevleri/reform okullarını anlatan ilk yapımdır. 'The Road to Ruin' (Yıkım Yolu) (1934) filmi, o dönemde gerçekleşen cinsel suçları, 'The Devil is a Sissy' (Şeytan Sissy) (1936) filmi de üç çocuğun masum bir nedenle suça sürüklenmesini anlatmaktadır.

Alt kültür ve yoksulluk bağlamında suça sürüklenen çocukları ele alan yönetmen William Wyler'ın (1937) filmi "Dead End" (Çıkmaz Sokak) genelde dünya sinemasında çocuk suçluluğunu ana konu olarak ele alan (sağlıklı bir kopyası olan) ilk film kabul edilmektedir. Bu filmde bir yıl sonra yapılan 'Little Tough Guy' (Küçük Sert Adam) filmi ise babasının suçsuzluğunu kanıtlamaya çalışan gencin suça sürüklenmesini anlatmaktadır. Bu konuyu farklı açılardan ele alan 'Angels With Dirty Faces' (Kirlili Yüzlü Melekler) (1938), 'The Mayor of Hell' (Cehennem Belediye Başkanı) (1933), 'Crime School' (Suç Okulu) (1938) filmleri de sinema yazınında yer almaktadır. Suça sürüklenen çocuk ve güvenlik güçleri ilişkisini ele alan 'East Side Kids' (Doğu Yakası Çocukları) (1940) filmi, çevresel koşulların çocuğu suçluluğa sürüklediğini ve polisin yapıcı desteğiyle çocukların suça sürüklenmesinin önüne geçilebileceğini anlatmaktadır (Hill,1940).

Çocuğun suça sürüklenmesini toplumsal eleştiri boyutunda ele alan filmlerin sayısı gün geçtikçe artarken, çocuğun suçtan korunmak için yardıma ihtiyacı olacağı düşüncesi film söylemlerinde sık sık yer almıştır. Bu kapsamda yönetmenliğini Norman Taurog yaptığı 'Men of Boys Town' (Erkekler Kasabası) (1941) filmi Maitland çiftinin suça sürüklenen Whitey'i evlat edinmeleri ve bunun sonucunda gelişen olayları ele almaktadır (Taurog,1941). 'Mr. Wise Guy' (Bay Bilge Adam) (1942) filmi ise New York'ta, Muggs McGinnis, Danny Collins, Glimpy Stone, Scruno, Skinny ve Peewee oluşan, gençlik çetesinin hikayesini anlatmaktadır.

1943 yılı yapımı 'Where Are Your Children?' (Çocuklarınız Nerede?) filminde bir benzin istasyonunun sahibini öldürmekle suçlanan çocuğun hikayesi yer alırken (Nigh,

1943), 1944 yılında suça sürüklenen çocuk konusunda ‘Youth Aflame’ (Gençlik Ateşi)(Clifton, 1944), ‘Youth Runs Wild’ (Gençlik Vahşi Koşar) (Robson, 1944) ‘Delinquent Daughters’ filmleri yapılmıştır.

1946 yapımı ‘Sciusciá’ (Kaldırım çocukları), sinema yazınında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının ilk ve en önemli örneklerindendir. ‘Sciusciá’ filmi, iki erkek çocuğun hırsızlığa karışması sonucu ıslahevine gönderilmelerini anlatmakta ve çocukların yaşadığı hapisane koşulları ile adalet sistemiyle ilgili sıkıntıları ele alan (De Sica, 1946) ilk filmidir. Aynı yıl suçlu çocuk hikayesi ‘Bad Egg’ (Kötü Tohum/Yumurta) (White, 1947) filmi de yapılmıştır. Filmlerde çocuğu suça sürükleyen en önemli nedenlerinden biri de korumasız, kimsesiz olan çocuğun, suç çeleterinin içinde yer almak zorunda kalmasıdır. 1948 yapımı ‘Oliver Twist’ filmi de kimsesiz çocuk Oliver’in hikayesini anlatmaktadır (Lean,1948).

1950 sonrası toplumlarda yaşanan değişimin izlerini sinema perdesinde suça sürüklenen çocuk konulu filmlerde de görmek mümkündür; United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [UNESCO] tarafından İspanyol-Meksikalı yönetmen Luis Buñuel’un ‘Los Olvidados’ (Unutulmuşlar) (1950) filmi, büyük şehirlerdeki çocukların, gerçek yaşamlarını anlatan İspanyolcadaki en önemli belge olarak kabul edilmektedir (UNESCO, 2003). Yoksulluk içinde yaşayan, çalışan, birbirinin canına kast eden birçok çocuk suçluyla izleyiciyi karşı karşıya bırakan (Buñuel,1950) film, suça sürüklenen çocuk trajedisinin evrenselliğini de görünür hale getirmektedir. ‘So Young, So Bad’ (Çok Genç, Çok Kötü) (Vorhaus, 1950) filmi ise reform okulundan kaçarak suça sürüklenen üç kız çocuğunun hikayesini sinema perdesine yansıtırken, Lewis Gilbert’in yönettiği ‘The Slasher’ (Cosh Boy/Erkek Çocuk) (1953) filmi, suçlu genç Roy Walsh’ın hikayesi üzerinden Londra çetelerini anlatmaktadır. Jack Arnold’un yönettiği kara film türü örneği ‘Girls in the Night’ (Gece Kızlar) (1953) filmi güzellik yarışmasında birinci olan genç bir kızın çevresinde gerçekleşen olayları ele alırken, ‘Girl Gang’ (Kız Çetesi) (1954), genç kızlardan oluşan bir çeteyi anlatan suç filmidir. Joseph M. Newman’ın yönettiği film noir örneği ‘The Human Jungle’ (İnsan Ormanı) (1954) filminin öyküsü sokakları çocuk suçlarından temizleme çalışması çerçevesinde gelişmektedir.

1955 yapımı ‘Teenagers on Trial’ (Yargılanan Gençler) ve ‘Rebel Without a Cause’ (Asi Gençlik) kurmaca yapımlarken Bamlet L. Price’in yazıp yönettiği ‘Teenage Devil Dolls’

(Genç Şeytan Bebekleri) (1955) filmi yarı belgesel özelliği taşımaktadır. Sinema sektörü açısından da 1950’li yılların ortalarında Hollywood prodüksiyonlarındaki kuralların gevşetilmesi suç, cinsellik, uyuşturucu ile ilgili tabuları yıkan bağımsız filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlarken, çocuk suçluluğu konulu filmlerde yönetmenlerin suç ve şiddetin güçlü bağına vurgu yapmaları sorunlu görülmüştür. Bu olaylar sonucu ‘Teenpic (genç) sömürü’ filmleri döngüsü başlamıştır. ‘Blackboard Jungle’ (Karatahta Ormanı) ve ‘Juvenile Jungle’ (1958) ve High School Confidential (Lise Gizli Bilgisi) (1958) suça sürüklenen çocuk konusunu ilk eğitim temalı ele alan filmler olmakla birlikte aynı zamanda sömürü filmlerine ilham kaynağı olmuşlardır (Biltereyst, 2007).

Alman sinemasında da bu konuda yapılan filmler arasında, gençlik kültürü ve suçu özdeşleştiren ‘Die Halbstarken’ (Batı Almanya) filmi suça sürüklenen çocuk konusunda farkındalık yaratma sorununa eleştiri getirmesi bakımından sinema yazını için önem arz etmektedir (Tressler,1956).

‘Hot Root Girl’ (1956) filminde, gençlerin araba yarışları tutkusu kapsamında suç anlatılırken (Martinson,1956), Mervyn LeRoy’ın yönettiği ‘The Bad Seed’ (Kötü Tohum) (White, 1947) filmi katil çocuk temsilini beyazperdeye taşımıştır. Yönetmen Kô Nakahira’nın çığır açan ‘Sun Tribe’ (Güneş Kabilesi) filmi, Japonya’da savaş sonrası çocukların yaşadığı hayal kırıklığı sonucu ahlaki paniği içeren cinsel devrimi canlandırmakta, geleneğe ve eski nesile karşı başkaldırıyı içermektedir (Nakahira,1956). ‘Runaway Daughters’ (Kaçak Kızlar) (Cahn, 1956) filmi, çocuk suçluluğun temel nedenlerinden olan sorumsuz ebeveynlere sahip Audrey Barton’nun öyküsünü anlatırken, ‘The Flaming Teenage’ (Alevli Gençlik) (1956) filmi ise çocuk suçluluğunun önemli bir sorun olduğuna dikkat çekmekte ve çözüm yolları sunmaktadır (Yeaworth,1956). Bu dönemde genellikle sinema perdesinde izlemeye aşına olunan erkek çetelerinin yanı sıra genç kız suç çetelerini de ‘The Violent Years’ (Şiddetli Yıllar) (Morgan, 1956) filminde olduğu gibi sık sık sinema perdesinde görmek mümkündür.

Dünya sinemasında, dönemin ve toplumun sorunları çerçevesinde anlatılan suça sürüklenen çocuk öykülerinin sayısı artmıştır; ‘Dino’ (Carr, 1957), ‘Motorcycle Gang’ (Motosiklet Çetesi) (Chang, 1957) ve bir genç kızın sosyopatlığına dikkat çeken sömürü kara film örneği ‘Sorority Girl’ (Kız Öğrenci Yurdu)(Corman,1957) filmleri bunlar arasında sayılabilir.

Bir çocuk zanlının kaderinin, yargı eliyle belirlenmesini konu alan ‘12 Angry Man’(12 Öfkeli Adam) (Lumet,1957), kara film örneği ‘Teenage Doll’(Genç Bebek)(Cormen, 1957), ‘The Delinquents’(Suçlular), ‘The Green-Eyed Blonde’(Yeşil Gözlü Sarışın), ‘Teenage Thunder’(Genç Gök Gürültüsü), ‘The Shadow on the Window’(Penceredeki Gölge), ‘Gun Girl’(Silah Kız), ‘Hooked’(Kanca), 1958 yılında ise ‘Stakeout on Dope Street’(Dope Caddesindeki Gözetleme), ‘The Cry Baby Killer’(Ağlayan Bebek Katili), sömürü filmi ‘High School Hellcats’(Lise Cehennem Kedileri), ‘High Scholl Confidential! (Lise Gizli Bilgisi), ‘Young and Wild’(Genç ve Vahşi), ‘Juvenile Jungle’, ‘The Cool and The Crazy’(Havalı ve Çılgın), ‘Dragstrip Riot’(Şerit İhlali) 1959’da ‘No Trees in the Street’(Ağaçsız Sokak), ‘High School Big Shot’(Lisde Büyük Atış), ‘Ivy League Killers’(Ivy League Katilleri) filmleri yapmıştır (Flickchart, 2020).

Fransız Yeni Gerçekçiliği kült filmlerinden olan, toplumu suça sürüklenen çocuk konusunda eleştiren ‘400 Darbe’ (1959/Les Quatre Cent Coups) filmi, aile içi ilişkiler, okul ve otoritenin çocuğu nasıl suç eylemine yönlendirildiğini izleyiciye aktarmaktadır (Truffaut,1959). Bu film, edebiyatla başlayan ve sinema tutkusuyla suça sürüklenmekten kurtulan Truffaut’un çocukluk hikayesini anlatmaktadır. Yönetmen, Truffaut’un kendi dünya gerçeklerini /iç dünyasının sesini sinemasal anlatıma yansıtması, suça sürüklenen çocuk konusuna farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Ayrıca film, gerçek dünya ve sinema arasındaki paralelliği de ortaya koymuştur (Sirer, 2021). Sonuç olarak 1950’li yıllarında sinema filmleri suça sürüklenen çocuk/genç suçlu temsilleri üzerinden otoriteyi ve aileyi eleştirmiştir.

1960’lı yıllara gelindiğinde ise bu eleştiri farklı bir boyut kazanmış, eğitim ve şiddet odaklı olmuştur. Eğitim sistemini eleştiren ve şiddeti konu alan ‘Because They're Young’ (Onlar Genç) filminde de olduğu gibi (Wendkos, 1960). 1960 yılında suça sürüklenen çocuk konusunda öne çıkan yapımlar ; ‘Insight: No Tears for Kelsey’(Kelsey için göz yaşları), ‘The Sun's Burial’(Güneşin Mezarı), ‘Cruel Story of Younth’(Gençliğin Acımasız Hikayesi), ‘Everything Goes Wrong’(Herşey Yanlış Gidiyor), ‘Date Bait’(Tarih Tuzağı), Genç sömürü filmi ‘Beat Girl/Wild for Kicks’, ‘Too Soon to Love’(Sevmek için Erken), ‘High School Caesar’ (Liseli Sezar), ‘Because They're Young’(Çünkü Onlar Genç) filmleri (Flickchart, 2020) incelendiğinde toplum, aile, gençlik ve eğitim sorunlarını görünür hale getirilme çabası öne çıkmaktadır. 1961 yapımı cinayet zanlısı üç çocuğun aldıkları cezayı ele alması nedeniyle farklı bir bakış açısı sunan

‘West Side Story’ (Batı Yakası Hikayesi), ‘The Young Savages’ (Genç serseriler), suç çetesi üyesi beş çocuğun çevresinde gelişen olayları ele alan ‘The Choppers’ (Helikopterler), ‘Spare The Rod’ (Çubuğu Yedekle), ‘Look in Any Window’ (herhangi Bir Pencereden Bak) filmlerinde (Flickchart, 2020) suça sürüklenen çocuk sorununu aile ve toplum üzerinden sorgulanmaktadır. Suça sürüklenen çocuk konusunda 1962’de ‘Just Once More/Chans’, ‘The Loneliness of the Long Distance Runner’ (Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı), ‘Well Street’ ‘Lengi’(Çete) filmleri yapılmıştır (Flickchart, 2020).

Sinema filmlerinde resmedilen, suça sürüklenen çocuk sorunu, değişen dünya şartları ile üretildiği ülkenin koşulları ve dönemin sanata bakış açısı çerçevesinden de yeniden evrilerek farklı öyküler ve film türleri içinde izleyicinin karşısına çıkmıştır. Müzikal film türü örneği, New York’un batı mahallelerinde yaşayan işçi sınıfına mensup ailelerin, işsiz gençlerinin oluşturduğu “Jets” çetesi ve Porto Rikolu ailelerin göçmen çocuklarını anlatan “Sharks” (Capulet’ler) çetesi arasındaki çatışmayı, müzik ve dans aracılığıyla ‘West Side Story’ (Batı Yakası Hikayesi) filminde sinema perdesine taşınmaktadır (Wise & Robbins, 1961). Suça sürüklenen çocuk konusunda kapitalist sistem eleştirisini içeren ve insanoğlunun vahşi köklerine dönüşünü anlatan ‘Lord of the Flies’(Sineklerin Tanrısı) (Brook,1963) filmi, 1990 yılında yeniden beyaz perdeye aktarılırken, Corol Reed’in yönetmenliğini yaptığı ‘Oliver!’ (1968) filminin ilk versiyonu 1940’lı yıllarda (Lean,1948) yapılmıştır.

1964’te ‘Teen-Age Strangler’ (Genç Yabancı), ‘491’, ‘Kitten with a Whip’(Bir Kamçı ile Yavru Kedi), 1966 yılında ‘Teenage Gang Debs’(Genç Çete Borçları), 1967’de ‘Up the Down Staircase’(Merdivemlerden Yukarı Çık), ‘Hot Rods to Hell’(Cehenneme Sıcak Çubuklar), ‘Teenage Mother’(Genç Anne), Riot on Sunset Strip’(Sokağa Çıkma Yasağı İsyanları), ‘Tattoo’(Dövme), 1968 yılında sosyopat Dexter ve çetesi anlatan ‘Just fort he Hell of It’(Sadece Cehennem İçin) filmleri yapılmıştır (Flickchart, 2020). 1960’lı yıllarda suça sürüklenen çocuk konulu filmlerde çocuk/suç çeteleri, aile, toplum ve sınıf eleştirisi, 1960 sonrası ise sömürü, tecavüz, genç annelik sorunları, genç sosyopatlar anlatılmıştır.

1970’lerde gerçekleştirilen suça sürüklenen çocuk konulu film yapımlarında; eğitim, adalet, iktidar, aile kavramı konusunda izleyicinin çok alışkın olmadığı konu ve kişiliklerin yer aldığı ve gerçek yaşamdan yola çıkan öykülerin anlatıldığı, sosyopat

kişilikte suçluların yer aldığı görülmüştür. 19 yaşında sebepsiz yere dört kişiyi öldüren Norio Nagayana'nın hayatını anlatan 'Live Today, Die Tomorrow!' (Bugün Yaşam, Yarın Ölüm) filmi suçun nedensizleştirildiğini anlatmaktadır (Şindo, 1970). 'Bronco Bullfrog' (Bronco Kurbası) (Platts-Mills, 1970), 'Don't Deliver Us from Evil' (Bizi kötülükten Kurtarmayın) (Séria, 1971), 'A Clockwork Orange' (Otomatik Portakal) (Kubrick, 1971) suça sürüklenen çocuk filmleri farklı içerik ve biçimleri ile izleyicinin alışık olmadığı bir anlatı ve karakterlere sahip olmuştur.

'A Clockwork Orange' filminde, cinayet işleyen, tecavüz eden, şiddet tutkusu olan genç bir erkek olan Alex'in (Malcom Mcdowell) bir proje kapsamında tedavi edilme aşamasında, kamu şiddetinin kurbanı olması ele alınmaktadır. Bireysel şiddetle, toplumsal şiddeti karşılaştıran Kubrick yorumu (Teksoy, 2005) olan film, sinema sanatının kült örneklerindendir. 1968 öğrenci hareketlerinin ve Woodstock gençliğinin çekirdeğinden ne çıkabileceğini işaret eden bir önsezi taşıyan film, kendi kendini dizayn etmeye çalışan saldırgan bir aidiyet duygusuyla, teknokratik ve soğuk bedene yönelen bir bakıştır (Batmaz, 2004).

1970'ler yapımlarından 'Teenage Tram' (Genç Traway) (Holden, 1973) filmi de 1968 ruhunun yansıtmakta, 1973 yapımı 'Terrifying Girls' ve 'High Scholl: Lynch Law Classroom' (Korkunç Kız Lisesi), 1974 yapımı 'Supermarket' (Süpermarket), 1975 yapımı 'The 'Switchblade Sisters' (Switchblade Kız Kardeşler) filmleri suça sürüklenen çocuk konusunu ele almaktadır (Flickchart, 2020). 1979 yılında sinema versiyonu yapılan 'Scum' (Pislik) filmi gibi (televizyondan sinemaya aktarılan) yapımlar görülmeye başlanmıştır (Flickchart, 2020). 'Mouth to Mouth' (Ağızdan Ağıza), 'Rock 'n' Roll High School' (Rakın Rol Lisesi) ve 'Bloody Kids' (Kanlı Çocuklar) (televizyon filmi) aynı yıl üretilen filmlerdir (Flickchart, 2020).

Dünyada çocuk suçluluğu oranlarına bakıldığında, erkek çocuklarının özellikle ergenlik ve sonrası dönemde suça meyilli oldukları kabul gören bir gerçektir. Suça sürüklenen çocuk karakterler de bu gerçeklikle paralellik göstermekte ve filmlerde genç/çocuk erkekler kahramanlar öne çıkmaktadır. Fakat, 1960-1980'li yıllar arasında suça sürüklenen çocuk konulu filmler izlendiğinde, genç kızların hikayelerinin de anlatıldığı ve kız çocukları genelde filmlerde cinsel suçlu, çete lideri, suç ortağı olarak temsil edildiği görülmektedir.

1980’de suça sürüklenen çocuk konusunda, ‘Foxes’(Tilkiler) (Lyne, 1980), ‘Sunday Daughters’ (Pazar Kızları), ‘Don’t Play With Fire’ (Ateşle Oynamak) filmleri yapılmıştır (Flickchart, 2020). Kent çocuk suçlu çetesini konu alan İspanya yapımı film ‘Fast, Fast’ (Hızlı, Hızlı) on üç yaşındaki Christiane’nin suç dünyasına sürüklenmesini anlatmaktadır (Flickchart, 2020). Brezilya yapımı on bir yaşındaki kimsesiz Pixote’nin dahil olduğu terk edilmiş çocuklardan oluşan sokak çetesinin hikayeleri anlatan ‘Pixote’ (En Güçsüzün Yaşam Savaşı) (Babenco, 1980), çocuk suçluları yeniden şekillendirmeye çalışan bir kampın hikayesi anlatan ‘Tough Kids’ (Zor çocukluk), on altı yaşındaki serseri Mick O’Brien’un öyküsü anlatan ‘Bad Boys’(Kötü Çocuklar), genç bir kaçak olan Sheil hikayesi anlatan ‘Suburbia’(Banliyö) ve çocukları ıslah etme çabalarının anlatıldığı ‘Tough Kids’(Sert Çocuklar) filmleri bu dönemde öne çıkarken, uyuşturucu alabilmek adına fahişeliğe sürüklenen kadının normal hayata dönme isteğinin anlatıldığı 1984 yapımı ‘Hanna D.: The Girl From Vondel Park’ (Park Kızı Hanna) ve bir okul hikayesi olan ‘Class of 1984’ filmleri çocuk sorunlarının eleştirini yapmıştır (Flickchart, 2020).1986 yılında, bir kız öğrenci yurdundaki genç kızların suçla ilişkisini ele alan ‘Bad Girls Dormitory’ (Kötü Kız Öğrenci Yurdu), arkadaşların kız arkadaşını öldüren gençlerin hikayesini anlatan ‘River’s Edge’ (Nehir Kenarı) filmleri yapılmıştır (Flickchart, 2020). 1987 yılında ‘Train of Dreams’ (Rüyalar Treni), ‘The Principal’(Müdür), İsveç yapımı ‘Stockholmsnatt’ (The King of Kungsf) filmleri yapılmıştır. 1988 yapımı, Colors’(Renkler) (Lawrence Franzi, 2009) filminde suça sürüklenen konusunda polis eleştirilirken ‘Do the Right Thing’ (Doğruyu Yap) (Franzi, 2009) filmi bir mahalle öyküsünü anlatmaktadır.

1990 yılında ‘Le petit criminel’ (Küçük Gangster/The Little Gangster), ‘Cry-Baby’ (Sulu Göz), Kolombiya yapımı ‘Rodrigo D: No Future’ (Rodrigo’da Gelecek Yok) suça sürüklenen çocuk konulu yapılan filmlerdir. 1991 yılında ise ‘Boyz ‘N the Hood’ (Artık Çocuk Değiller) filmi ve genç çetesinin suç eylemini ve idam cezasının ele alındığı ‘Let Him Have It’ (Bırak Sahip Olsunlar), uyuşturucu çetesi (gangter) ile polislerin savaşını anlatan ‘New Jack City’ (Zehirli Sokaklar) yapımları izleyiciyle buluşmuştur. ‘Juice’ (Meyve Suyu) ile neo-noir türü yapımı ‘Where the Day Takes You’ (Gün Sizi Nereye Götürse), 1992 yılı yapımı suça sürüklenen çocuk filmleri arasındandır (Flickchart, 2020). Ayrıca Meksika Mafyası ile ilgili bir film olan Edward James Olmos’un yönettiği ‘American Me’(Amerikalı) (1992) filminde hapisane formüllerini bozan ve eleştiren

çocukların cinayet işlemesi anlatılmaktadır. Bu filmde sunulan vahşet ve suçluluk (1940'ların ve 1950'lerin) kara filmde beslenirken, gangster filmleri geleneğine de bağlanmaktadır (Rafter, 2000). 1993 yılında suça sürüklenen çocuk konusunda 'The Son of the Shark' (Köpekbalığının Oğlu) ve 'Menace II Society' (Tehtit Derneği II) (Lawrence, 2009) filmleri yapılmıştır. 1994 yılı yapımı 'Fresh', 'Above the Rim' (Jantın Üstünde), 'Reform School Girl' (Reform Okulu Kızları), western türü 'Hell Bent' filmleri suça sürüklenen çocuk konulu filmlerdir (Flickchart, 2020).

1995'te suça sürüklenen siyahi gençleri ele alan 'New Jersey Drive' (New Jersey Sürücüsü), 1996 yapımı 'Don't Be a Menace' (Toplum Zararlısı), 1997'de 'Marie from the Bay of Angels' (Melek Körfezinde Marie), 'A Better Place' (Daha İyi Bir Yer), Güney Kore yapımı 'Timeless Bottomless 'Bad Movie' (Kötü Film) filmleri yapılmıştır. 1998'de 'Schpaaa' (Bunch Of Five), 'Reach the Rock' (Uğurusuz Kaya) ve Yunan yapımı 'From the Edge of the City' (Şehrin Kenarında) ve Kolanbiya yapımı 'The Rose Seller' (Gül Satıcısı), 1999 yapımı 'Johnny' filmleri suça sürüklenen çocuk konusunda gerçekleştirilen yapımlardır (Flickchart, 2020).

1993 yılında gerçek bir hikâyeden yola çıkan, sevmedikleri bir arkadaşlarını öldürme planı yapan çocukları anlatan 'Bully' (Zorba) (Boboscope, 2022) Japon yapımı 'Blue Spring' (Mavi Bahar) (Tyoda, 2001), aile ve suç ilişkisini sorgulayan 2002 yapımı 'Sweet Sixteen' (Tatlı Onaltı, Sabi) (Loach, 2002), 'City of God' (Tanrılar Kenti) (Meirelles&Lund 2002), 'Thirteen' (On Üç), 'Twist', 'Havoc' (Gençlik Ateşi) filmleri bu tarz örneklerdendir (Flickchart, 2020).

Diğer suça sürüklenen çocuk konulu filmlerden farklı olan 'Gridiron Gang' (Izgara Çetesi); sporla, suça sürüklenen çocukların rehabilitasyonunu anlatmaktadır (Joanou, 2006). 2007 yapımı 'The Babysitters' (Bebek Bakıcısı) (Ross, 2007), 2008 yapımı 'Afterschool' (Okuldan Sonra) (Compos, 2008), 'Linha de Passe' (Geçiş Hattı), 2009 yapımı 'Awaydays' (Tatil Günü), 2010 Yapımı 'Picco' bu konunun ele alındığı filmlere örnek oluşturmaktadır (Flickchart, 2020). Danimarka yapımı 'In a Better World' ile 'Twelve' (Daha İyi Bir Dünya) ve '10 1/2', 2012 yılı yapımı 'Little Monsters' (Küçük Canavarlar) filmleri (Flickchart, 2020) yakın dönemde çocuk suçluluğu konusuna eleştiri getiren yapımlardır.

Suça sürüklenen çocuk konusunda ‘Clip’ (2012) (Klip) filminde teknik olarak mobil telefonla yapımının gerçekleşmesi, 2013 yapımı ‘Coldwater’ (Soğuk Su), akıllı telefonla çekilmiş ilk uzun metrajlı film olması nedeniyle önem arz etmektedir (Flickchart, 2020).

2013 yapımı ‘Happy Slapping’(Mutlu Tokat), Japon 2014 yapımı ‘Kurôzu Explode’(Crows Explode/Kargalar Patlar), ‘The Tribe’(Kabile), 2016 yapımı ‘Bodkin Ras’, ‘The Good Neighbor’(İyi Komşu), komedi filmi ‘The Young Offenders’(Genç Suçlular), ‘The Land’(Toprak), 2017’de Alman yapımı ‘Tiger Girl’(Kaplan Kız), 2018 ‘Consequences’(sonuçlar), ‘Night Comes On’, ‘The Misguided’ (Yanlış Yönlendirme), 2019 ‘County Lines’(Uyuşturucu Kuryesi Çocukları), 2020 ‘Juvenile Delinquents: New World Order’ farklı kültürlerde dünya sinemasında çocuk suçluluğunu anlatan filmlerdir (Flickchart, 2020).

1.2.3. Türk Sinemasında Çocuk Suçlu Olgusu ve Çocuk Suçlu Temsili

Türk sinema tarihine bakıldığında, suça sürüklenen çocuk temasının Türk filmlerinde yer alması dünya sinemasından daha sonra gerçekleşmiştir. Türk sineması kronolojisine bakıldığında, ilk yıllarda çocuklar, kurmaca ve uzun metrajlı filmler de ana tema/ konu olarak yer almamakla birlikte, çocukla bağlantılı konu ve karakterler görülmektedir. Türk sinemasının kurmaca serüveninde, 1919 yapımı ‘Mürebbiye’ filmi ve Şadi Fikret Karagözoğlu’nun çocuk imgesiyle ilgili karakter açısından kayda değer olduğu düşünülen “Bican Efendi” (1921) film serisi öne çıkmaktadır. Bu seride, suça sürüklenen çocuk teması olmamasına karşın, bir eğitimcinin yani Bican Efendi’nin suçlu olarak ithaf edilmesi ve falakaya yatırılması (Scognamillo, 2003) kapsamında, suç-ceza ilişkisi ele alınmaktadır. Muhsin Ertuğrul’un başyapıtı olarak Türk sinema tarihine geçen (Onaran,1999) ve Türkiye’de çekilen ilk melodram olan (Elmacı, 2015) ‘Aysel Bataklı Damın Kızı’ filminde, gayrimeşru çocuk temsiliyle yetişkin dünyasının anlatısı içinde, çocuk hakları ve sorunları dile getirilmiştir. Tiyatrocular döneminde ‘Aysel Bataklı Damın Kızı’ (1934) ilk çocuk oyuncu (Aysel karakterinin oğlunu canlandıran Ergun Köknardır) (Pembecioğlu, 2018) rol almıştır. ‘Tosun Paşa’ filminde de gayri meşru bir çocuğun öyküsü ele alınmakta (Özgür, 2018) böylece Tiyatrocular döneminde sadece ‘gayri meşru çocuk’ temsiliinin filmlerde yer aldığı görülmektedir. Türk sinemasında 1939-1950 yılları arası “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılmıştır. Geçiş döneminde, II. Dünya Savaşı nedeniyle yaşanan ekonomik buhran, üretimde azalma, gıda sıkıntısı vb.

birçok sorun yaşanmasının yanı sıra savaş, kendi zenginlerini de oluşturmuş, bu kesim sinemayı yatırım aracı olarak görmemiştir. Ayrıca Atatürk'ün ölümü, İsmet İnönü'nün Milli Şefliği, tek partili düzen vs. birçok etken nedeniyle dünyada sinemanın gösterdiği atılımı Türk sineması gösterememiştir (Güçhan, 1992).

Dünya sinemasında 1930'lu yıllarla birlikte suça sürüklenen çocuk konusunda filmler gerçekleştirilirken, Türk sinemasında 1940'lı yıllarda suça sürüklenen çocuk imgesi "babasının öcünü alan çocuk" (Pembecioğlu, 2008) ve 'Köroğlu' (1945) filminde yer almaktadır. Bu dönemde Türkiye'nin siyasi ve ekonomik yapısında yaşanan değişimin etkisiyle Türk sinemasında, sinemacıların ön plana çıktığı "Sinemacılar Dönemine" başlamıştır. Türk sinemasında sinemacılar döneminde, toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle birlikte suçu konu alan bir çok film gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'de tiyatro etkisinden arınarak, gerçek anlam da sinemanın kurulmaya başlamasının ilk örneği olan, toplumsal gerçekleri anlatan suç filmi 'Kanun Namına' (Teksoy, 2007) başta olmak üzere, Türk sinemasına Akad'ın filmleri suç içerikleri ve suç eylemini anlatım biçimi de önemli bir devinim kazandırmıştır. Yeni bir dönemin habercisi 'Kanun Namına' filmi, Türk sinemasında star sisteminin başlamasıyla birlikte bu sisteme çocuk oyuncular da ilerleyen yıllarda dahil olacaktır. Ayrıca Akad, İstanbul'da gerçek bir hikâyeden yola çıkan, büyük şehrin zor şartlarında yaşayan küçük insanları anlatan filmi 'Kanun Namına', Fransız Yeni Gerçekçiliği ve kara film etkisini taşımaktadır (Güçhan, 1992).

Lütfi Akad'ın suç filmi "Altı Ölü Var /İpsala Cinayeti" (1953), Dünya Kriminoloji Kongresi'nde son derece ilginç bir cinayet işlenmesi, cinayete yol açan sebeplerin inşası açısından tartışılmıştır (Kuyucak-Esen, 2010). Aynı kuşak yönetmenlerden Memduh Ün'ün ilk filmi olan 'Yol Palas Cinayeti' de bir suç filmidir. Ün, bu filmin ardından çocuk yıldız (star) yaratan Ayşecik serisine başlamıştır. 1960'lı yıllarla birlikte Memduh Ün'ün Ayşecik ile başlayan Atıf Yılmaz ve Parla Şenol'un filmlerinde devam eden çocuk yıldızların (Scognamillo, 2003) rol aldığı film/serilerin yapılması sonucu, çocuk karakter, sinema perdesinde daha fazla yer almıştır. Fakat çocuk yıldızların rol aldığı Ayşecik, Sezercik vb. melodram filmlerinde çocuklar, yetişkin dünyasındaki küçük insanlar olarak yer almışlardır.

Bu dönemde bazı filmlerde, çocukluk çağı ile suçluluk arasında bağ kurulmaktadır. Metin Erksan'ın suç türüne örnek oluşturan ve gerçekçilik akımının ilk örneklerinden olan 'Gecelerin Ötesi' (1960) filminde, soygun öncesi Ekrem ve annesinin konuşma sahnesinde Ekrem'in serzenişi yer almaktadır. Yedi yaşında, çocuk yaştaki ailesine bakmak zorunda kalması nedeniyle, eğitim hayatı yerine iş hayatına başlamasına, sefalet içinde mutsuz bir çocukluk geçirmesine ve hala ailesi için çalışmak zorunda oluşuna Ekrem karakteri isyan etmektedir. Burada yoksulluk, çocuk işçi, çocukluğun yok oluşu, suç kavramları bir döngü olarak inşa edildiği görülmektedir (Erksan, 1960).

'Göçmen Çocuğu' (1952) filminde yetişkin sorunlarından çocukların da etkilendiği anlatılmıştır. 'Yetim Yavrular' (1955) filminde ise çocukların karşılaşılabileceği problemlerden biri olan üvey anne sorunu sonucu evden kaçan iki kardeşin öyküsü anlatılmıştır. Filmde, evden kaçan Sevim ile Fikret'in hikayesi içinde, ıslahevi söylemi, ilk kez Türk sinemasında yer alırken (Ün, 1955), 'Kırık Çanaklar' (1960) filminde ise aile içi ilişkilerin çocuğa yansımaları ele alınmıştır. Toplumsal gerçekçilik örneği "Suçlu" (1960) filmi de Türk sinemasında suça sürüklenen çocuğu anlatan ve ana karakter olarak yer veren ilk filmidir. Filmin yönetmenliğini Atıf Yılmaz, senaristliğini ise Yılmaz Güney ile Atıf Yılmaz yapmıştır. Toplumsal gerçeklik filmlerinin ilk denemelerinde 'Suçlu' filmi, hümanist bir "şehir gerçekliğini yansıtmak isteyen" (Daldal, 2005) Orhan Kemal'in Suçlu romanından sinemaya uyarlanmıştır. Suçlu' filminde, Cevdet'in hikayesi tıpkı Luis Buñuel'in 'Los Olvidados' (Yitikler)'daki ya da Truffaut'un 'Dört yüz Darbe' (400 coups)'deki tutumuyla ele alınmıştır (Onaran, 1999). Film, annesini kaybeden Cevdet'in babasının kendinden otuz yaş küçük olan Şehnaz'la, evlenmesiyle gelişen olaylar sonucu sokaklara ve suça sürüklenmesini anlatmaktadır (Yılmaz, 1960). Türk sinemasında, Cevdet karakteriyle başlayan suça sürüklenen çocuk serüveninden farklı bir örnek, 'Kötü Tohum' (Pesen, 1963) filminde yer almaktadır. Bu filmde, Türk sinema izleyicisi sinema perdesinde o güne kadar izlediği çocuklardan farklı bir karakter, 'katil çocuk Alev' ile karşılaşmıştır. Film, çalışkan, disiplinli bir öğrenci ve uslu bir çocuk olan Alev'in katıldığı müsabakada elde edemediği madalyayı alan Cemal'i gölde boğması sonucu gelişen olayları konu almaktadır. Film Mervyn LeRoy'ın 'The Bad Seed' filminden, Nevzat Pesen tarafından Türk sinemasına uyarlanmıştır. Film, Türk sinemasında, katil bir kız çocuğunun /suça sürüklenen kız çocuğunun (Alev'in, kendisi için sorun olarak gördüğü olayları suç işleme yoluyla çözüme kavuşturduğu) öyküsünü anlatması adına

önem arz etmektedir. Çocuk suçlu Alev’den sonra Türk sinemasında ‘Avare’ (Evin,1964) filminde suça sürüklenen çocuk Sedat’ı görmekteyiz. Alev’in öyküsünün aksine yoksulluk ve kimsesizlik ve suçlu akran grubuyla suça sürüklenen Sedat’ın hikayesi ise çocuk suçluluğunun yetişkin suçluluğuna dönüştüğünü anlatması anlatan ilk Türk filmi olması adına öne çıkmaktadır.

Türk sineması, 1960’lı yıllarla birlikte ticari anlamda yükselmiştir. 1970’li yıllarla birlikte film üretimi rekor seviyeye çıkmış ve nitelik açısından tartışılır (seks, arabesk, dini ve ikinci, üçüncü sınıf macera) filmlerin üretimi (Ormanlı, 2005) içinde suça sürüklenen çocuk konusunda birçok yapım gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerden ‘Öksüzler’ (Görec,1973), intikam nedeniyle kaçırılan bir çocuğun, suçlu olarak yetiştirilme çabasını anlatmaktadır. ‘Parasızlar’(Gültekin, 1974) filminde ise çocuğun suça sürüklenmesinde yetişkinlerin rolü ele alınmaktadır. Bu dönemde, çocuğun çevre koşulları nedeniyle suça sürüklenmesi, ikiz kardeşler üzerinden karşılaştırılmalı olarak ‘Yankesiciler’ (Yurter,1974) filmin de ele alınmıştır. ‘Sedat’ karakteri gibi hırsızlık yapmak zorunda kalan ve suça sürüklenen çocuk temsilini, ‘Zavallılar’ (Yılmaz, 1974) filminde Abuzer (abu) karakterinde de görülmektedir. ‘Zavallılar’ filmi, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunda ortak çalışma yapan iki ismi, Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney’i, ‘Suçlu’ filminden sonra ikinci kez bir araya getirmiş, filmin çekimleri Güney tarafından başlatılmış, Yılmaz tarafından tamamlanmıştır (Scognamillo, 2003). Film, cezaevinde arkadaş olan üç yetişkinin nasıl suça sürüklendiklerinin öyküsünü anlatmaktadır. Suça sürüklenen karakterlerden biri olan Abu’nun (Abuzer), çocuk suçludan yetişkin suçluluğa geçerek hapisyanede kalma/barınma/yaşama çabasını anlatması bakımından film Türk sinemasında öne çıkmaktadır.

Toplumsal gerçekleri gözler önüne seren ‘Zavallılar’ filminden farklı olarak, bir komedi filmi olan ‘İbo ile Güllüşah’ın (Yılmaz,1977) öyküsünde suça sürüklenen çocuk yan konudur. ‘İbo ile Güllüşah’ filminde, Güllüşah’ın ailesinden memnuniyetsizliği ve İbo’nun evlenmek için başlık parasına ihtiyaç duyması sonucu, Güllüşah’ın İbo’nun kendisini kaçırmış gibi göstermesi ve fidye istemesini planlaması ve uygulaması sonucu gelişen olaylar anlatılmaktadır (Yılmaz, 1977). İbo ile Güllüşah’la aynı yıl yapımı Ömer Kavur’un ‘Yusuf ile Kenan’ı ise Türk sinema tarihinin, suça sürüklenen çocuk karakterleri açısından iz bırakmış ve olabildiğince gerçekçi bir filmidir. Aslında Kavur’un ahlak ve suç konusunu filmlerinde irdemesi gerçekçilik bakış açısıyla sunması ‘Yatık

Emine’ filminde de görülmektedir. ‘Yatık Emine’ filminin sonunda, kasabalıların önyargı ve acımasızlığı sonucu ölen Emine karakterinin masumiyeti üzerinden tartışılan suç/suçlu olguları, ‘Yusuf ile Kenan’ filminde başka bir açıdan dile getirilmektedir. Filmde babaları, kan davası sonucu öldürülen iki çocuğun akrabalarını aramaya geldikleri İstanbul’da, şehir hayatında yalnız ve suç çeteleri ile karşı karşıya kalmalarını ve burada yollarının ayrılmasını anlatmaktadır (Kavur, 1979). ‘Yusuf ile Kenan’ filmi, o dönemde Türk toplumunun önemli sorunlarından olan göç, sokak çocukları ve suça sürüklenen çocuklar konularını ele alan yetkin bir sanat filmidir. Zira, Kavur, suça sürüklenen çocukların öyküsünü “bir çocuk sefaleti edebiyatı” düzeyinde bırakmamakta, ele alınan durumun kökenleri ve sonuçlarını belirtmektedir (Dorsay, 1995). Yılmaz Güney’in suça sürüklenen çocuk karakterleri oluşturmasında, çocukluğunun yoksulluk içinde geçmesinin etkileri ve hapisane hayatındaki gözlemleri etkili olmuştur. Kavur ve Onat Kutlar’ın ‘Yusuf ve Kenan’ filmi için gerçek hayatta yer alan suça sürüklenen çocuklar veya onların hikayelerine ulaşmak adına çaba sarf etmişlerdir. Kavur, bu konuda görüşlerini bir röportajda şöyle dile getirmiştir;

“Onların buraya geldiklerinde karşılaştıkları, başlarından geçen olayları yaşayan, öyle çocukları siz tanıdınız mı o dönemde?” sorusuna “Tabi tabi çok. Çok ciddi bir araştırma yaptığımızı söyleyebilirim. Sokaklarda, o zaman tinerciler yoktu. Ama gerçekten korunmaya muhtaç çocuklar vardı. Çocuk kötü işler yapıyordu. İşte “Malboro” satıyorlardı, hırsızlık yapıyorlardı. Başka türlü işler, dilencilik yapıyorlardı. Bir de “Çocuk Bürosu” vardı Süleymaniye Cami’nin hemen yanı başında. Oraya defalarca gittik. Çünkü orda çocuk bürosunun bir müdürü vardı, çok akli başında insandı. Bize çok yardımcı oldu. Bize güzel olaylar anlattı. Ve tabi, hikâyenin ana konusu belliydi. Fakat yan olaylar, ayrıntıları oluşturan unsurlar belli değildi. Bundan çok yararlandık. Nitekim filmdeki yan hikayeleri oluşturan unsurla, hemen hemen hepsi gerçek hikayelerdir” (Kuyucak-Esen, 2002, s.52).

Burada Kavur’un (1979) çocuk ve suç ilişkisi üzerine film çekmek için yola çıkması, filmin senaristi Onat Kutlar ile bu yönde çalışmalara başlaması, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuğu ele alan yönetmenler içinde farklı bir konuma yerleştirmektedir. Ayrıca Kavur’un (1979) sokak çocukları, kan davası, şehir hayatı ve dünyada yalnız kalan iki kardeşin farklı değerlerinin hikayesi, bozulan toplumsal ilişkiler çerçevesinde çocukların suça bakış açısını sunmaktadır. Böylece, Yusuf ile Kenan’ın çocukluklarının yok olması, iki kardeş yaşanmamış bir çocukluktan yetişkinliğe/erişkinliğe geçmeye

zorlamaktadır (Dorsay, 1995). Filmde, bu zorlama sonucunda iki kardeşin farklı yolları tercih etmesi, aslında çocuk karakterler üzerinden suçun bir çözüm alanı olarak görülüp görülmemesi tartışmasına, gerçekçi bir bakış açısı sunmaktadır.

‘Yusuf ile Kenan’ filmiyle benzer konuya sahip olan İhsan Yücel’in yönettiği ‘Bebek’ (Yücel,1979) filmi ise biçim olarak ‘Yusuf ve Kenan’ kadar yeterli olmasa da içerik olarak şehirdeki yalnız çocukları anlatması adına önemli bir yapımdır. ‘Bebek’i görüntü yönünden Ömer Kavur’un ‘Yusuf ile Kenan’ıyla karşılaştırmak kuşkusuz zordur. Ancak Onaran (1999), İhsan Yüce’nin ‘Bebek’ filminde, sesini yükseltmeden önemli şeyler söylemektedir.

70’li yıllar Türk sineması yazınında suça sürüklenen çocuk konusunda kült filmlerin verildiği yıllar olmasına karşın, 1980 darbesi, televizyonun her eve girmesi, video sisteminin gelişmesinin olumsuz etkileri 80’li yıllarda Türk sinemasının bakış açısını da değiştirecektir. 12 Eylül darbesinin gerçekleşmesiyle askeri rejimin baskısının hissedilmesi, sinema alanında çalışanlarında kendi içlerine dönmesine yol açmıştır. 1980 sonrası Türk sinemasına bakıldığında, toplumculuğun geri plana çekildiği ve bireyciliğin, filmlerde ön plana çıktığı konuların ele aldığı görülmektedir. Çünkü toplumsal mesaj vermeyi, devrim vs. unsurları unutan Türk sineması, yıllardır yapamadığı bir işi gerçekleştirerek “bireyi” keşfetmiştir. Türk sineması 1980’li yılların şartları nedeniyle, seyirci kitesinden uzaklaşmakta ve kişisel çabalarla “auter” filmlerini keşfetmektedir.1980’li yıllarda Türk sinemasının geniş kitleye seslenen popüler sanat olmaktan vazgeçerek özgür, bireyci, küçük gruplara hitap eden bir hal almaktadır (Dorsay, 1995).

1980 sonrası Halit Refiğ, Osman Seden, Memduh Ün, Atıf Yılmaz gibi önemli isimler, film üretmeye devam etmiş, fakat bu dönemde Ömer Kavur, Yavuz Turgul, Nesli Çölgeçen, Şerif Gören, Erdem Kırıl gibi genç kuşak yönetmenler ve yükselen feminizmle birlikte kadın ve kadın sorunlarını ele alan filmler bu dönemde ön plana çıkmıştır. Bu kapsamda suça sürüklenen çocuk problemini kadın sorunlarıyla harmanlayan ‘Yılanları Öldürseler’ (1981), ‘Ve Recep ve Zehra ve Ayşe’ (1983) filmleri yapılmıştır.

Türk sinemasında suça sürüklenen çocuklar konusunda, senarist ve yönetmen olarak ayrı bir yere sahip olan Güney’in (1983) ‘Duvar’ filminde, 1980 darbesi sonrasında suça sürüklenen çocukları anlatmıştır. ‘Duvar’ filminde cezaevinde kalan çocuk, kadın ve

erkek mahkumların öyküleri yer almakla birlikte, daha çok çocuk mahkumların yaşadığı 4. Koğuşun hikayesi öne çıkmaktadır. Filmde Güney'in cezaevi koşullarını yakından tanınması önemli bir etken olmakla birlikte, 'Duvar' (Güney, 1983) filmi cezaevindeki çocukların yaşadığı zorlukların/olumsuzlukların siyasi bir eleştirisidir. Yılmaz'ın suça sürüklenen çocuk konusunu, aşırı karamsar bakış açısıyla anlatması nedeniyle 'Duvar' filmi eleştirilmiştir. Türk sineması yazınında suça sürüklenen çocuk konusunda; 'Suçlu', 'Zavallılar', 'Duvar' olmak üzere toplam üç filmde yapım ekibinde yer alan Güney'in filmlerindeki çocuk temsillerine bakıldığında, kişisel eşyaların seçimi, dil kullanımı gibi unsurlard belgesel film dili estetiğinin kurmaca film evrenine sızdığı, şiirsel gerçekçi bir yaklaşım görülmektedir (Özaslan, 2020). Güney'in 'Zavallılar' filminde olduğu gibi, 'Çöl' (İnanç,1983) filminde de ıslahevinde kalan çocuk suçlulardan yetişkin suçluluğuna geçiş yapan Kemal'in öyküsü anlatılmaktadır (İnanç, 1983). 80'lerde suça sürüklenen çocuk konulu film 'Garip' (Uçanoğlu,1986), çocuğun üvey babasının iş yapabilmesi için küçük suçları gerçekleştirmesini anlatmaktadır.

Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk, suçludan yetişkin suçluya geçiş hikayeleri sıklıkla karşılaşılmakla birlikte, gelenek, töre adına toplumsal veya ailevi baskı sonucu çocuklar suça sürüklenmektedir. 80'li yıllarda feminizm yükselmesiyle birlikte, Türk sinemasında çocuk suçluluğu, genelde kadın öyküleri kapsamında anlatılmıştır. Ataerkil dünyada göç, töre ve kadın ilişkisi yönünden ele alan 'Fidan' (Tokatlı,1985) filminde de küçük erkek kardeşin baba tarafından ablanın öldürülmesine teşvik edilmesi sonucu suça sürüklenmek istenen çocuk erkek kardeş ile karşı karşıya kalınılmaktadır.

1980 sonrası uygulanan sansür sonucu, o dönem gelişen teknoloji ile birlikte video sistemiyle birlikte evlerin sinema salonuna dönüşmüştür. Ayrıca bu dönemde, arabesk filmlerin ve Hollywood yapımlarının sinema salonlarını ele geçirmesi sonucu Türk sineması olumsuz etkilenmiştir. "1990 Türk sineması bitkisel hayattadır" fakat aynı zamanda bu dönemde Türk sineması dönüşmekte, Yeşilçam'ın izleri silinmekte, yeni kuşak sinemacılar ön plana çıkmakta, yeni Türk sinemanın taşları döşenmeye başlanmaktadır. Atam (2010), 1994 sonrasının, Türk sinemasında yeni bir dönem olarak kabul edilmesinin nedenlerini beş başlık altında toplamıştır: 1. İzleyici davranışlarının kökten değişmiş olması, belli dönemlerde düşüşler yaşansa da izleyici sayısının hızla yükselmesi ve Avrupa ortalamasında en üst düzeye yerleşmesidir. 2. Eleştirinin somutlama ve nitelendirme özellikleriyle yapısal olarak değişmesi, basında Türk

sinemasına önemli bir yer ayrılmasıdır. 3.Ödül sisteminin değişmesi, 1980 sonrası Türk sinemasında yer almaya başlayan yeni ve genç yönetmenlerin filmlerinin aldığı ödül sayısının doruk noktaya ulaşmasıdır. 4.Yapımcılığın yapısının değişmesi; çoğu yönetmenin yapım sürecini kendi yönetmesi, çoğu filmde de yürütücü yapımcı görevini üstlenen kişinin maaşlı bir teknik elemana dönüşmesidir. 5. 1959 sonrası doğan ve 1990 sonrası film yapmaya başlayan yönetmenlerin çoğunluğu oluşturmaktadır.

Yeni sinemanın kurulmasıyla birlikte Türk sinemasında tam olarak olgunlaşmamış /gelişmemiş gerçeklik akımı da yeniden canlanmıştır. Yeni Türk sinemasında, toplumsal bir sorun olan suç konusunu ele alan gerçekçi filmler önemli bir yere sahip olmaya başlamıştır. Fakat bu dönemde suça sürüklenen çocuklar konusunda, sınırlı sayıda film yapımları gerçekleştirilmiştir. Bu filmlerden ‘Şahmaran’da (Livaneli,1993) dedesinin hazine hikâyelerinden etkilenen Yusuf’un define aramak için yola koyulması anlatılmaktadır. ‘Şahmaran’ filminde çocuk suç teşebbüsünde bulunmakla birlikte suç eylemini gerçekleştirmeyen, macera arayan çocuk temsili yer almaktadır (Livaneli, 1993). ‘Büyük Bedel’ (Polam,1994) filminde ise okumak isteyen, fakat babasının katilini annesinin baskısı sonucu öldüren Mahmut’un hikayesi anlatılmaktadır. Yeni Türk sinemasının ilk yapımları olarak kabul gören ‘Eşkıya’ (Turgul,1996) filminde Cuma karakteri, çocuk suçluluğundan yetişkin suçluluğuna geçtiği görülmektedir.

Türk sinemasında 1990’lı yıllarda başlayan suçun yükselişi 2000’li yıllarda da devam etmekte ve gerçek hayatta da suça sürüklenen çocuklar sinema salonunda da görünür hale gelmektedir. Serdar Akar’ın ‘Dar Alanda Kısa Paslaşmalar’ filminin galasında, boynundan kanlar akan, tinerici olduğu söylenen sokak çocuğunun, sahnede yarım saat kalması, sokak çocukları ve suça sürüklenmeleri sorunsalını gözler önüne sermiştir. Fakat bu olay sadece magazinsel bir gösteri olarak kalmıştır (Dorsay, 2005).

Belki bu duyarsızlığa tepki olarak, yine sinema sahnesinde sokak çocuklarının hikayelerini anlatan ‘Abuzer Kadayıf’ (2001) ve ‘Sır Çocukları’ (2002) filmleri yapılmıştır. ‘Abuzer Kadayıf’ filminde, bir sosyoloji profesörü olan Ersin Balkan’ın karısının, sokak çocukları tarafından öldürülmesi sonucu, sokak çocuklarının topluma kazandırılması amacıyla bir rehabilitasyon merkezi projesi yapma çabası anlatılmaktadır (Başaran, 2001). Başaran tarafından ilk kez, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk sorunu, sosyolojik anlamda çözülmesi gereken bir problem olarak ele alınmıştır. ‘Sır

Çocukları' (Güven & Sayman, 2002) filminde ise çocukların sokaklara sürüklenme öyküleri anlatılmaktadır. 'Dondurmam Kaymak' (Aksu, 2005) filminde ise suçlu çocuklar yan konu olarak yer almaktadır. Sivas filminde (Müjdecı, 2014) çocuk karakter Aslan (Doğan İzci), suç eyleminin bir parçası olmasına rağmen, suça sürüklenen çocuk konusu arka planda kalmaktadır. Bu dönemde Yeni Türk sinemasında gün geçtikçe daha fazla film üretilmesine karşın, 2003 ve 2016 yılları arasında suça sürüklenen çocuk sorununu ana konu olarak el alan yapımlar yer almamıştır. 2016 yılına göre 2017 yılında güvenlik birimlerine gelen veya getirilen çocuk sayısı, binde beş kat artması (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2022) ve 2017-2018 yılları arasında suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan üç film yapılması dikkat çekicidir.

2017 ve 2018 yıllarında kırsal alanda suça sürüklenen çocukların hikayeleri, filmlere konu olmakla kalmamakta, yerel ve uluslararası birçok film festivalinden ödülle dönmektedir. Onur Saylak'ın ilk uzun metrajlı filmi olan 'Daha' (2017), 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde "Yılmaz Güney Özel Ödülü", "Adana İzleyici Ödülü" ve "SİYAD En İyi Film ödülü"ne, 7. Malatya Uluslararası Film Festivalinde "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü", "Umut Vadeden Erkek Oyuncu Ödülü", Kristal Kayısı Jüri Özel Ödülü"ne layık görülmüştür. 'Daha' filmi, insan kaçakçısı Ahad (Mümtaz Taylan) ve babasının işlerini devam ettirmek yerine eğitimine devam etmek isteyen oğlu Gaza'nın (Hayat Van) babası tarafından engellenmesi sonucu suçluya dönüşmesini anlatmaktadır. 'Daha'nın ardından Türk sinemasında, yine önemli bir sorun olan kadın/namus cinayeti ile suça sürüklenen çocuk hikayesi olan 'Kardeşler' filmi yapılmıştır. Türkiye- Almanya- Bulgaristan ortak yapımı olan ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Eurimage ve FFHSH (Hamburg Film Fonu) tarafından desteklenen film, Close: Up Reykjavik Film Festivali'nde "En İyi Film Ödülü", 25. Uluslararası Adana Film Festivali'nden "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü" (Yiğit Ege Yazar ve Caner Şahin) ve "Türkan Şoray Umut Veren Genç Kadın Ödülü"ne (Gözde Mutluer) layık görülmüştür. Mahmut ve İsmail'in hikayesi 'Güvercin Hırsızları' filmi ise yine kırsal alanda farklı bir öykü ve yoksunluk hikayesi anlatmaktadır. Film, 25. Adana Uluslararası Film Festivalinde "En İyi Kurgu Ödülü", "Umut Veren Genç Erkek Oyuncu Ödülü", 30. Ankara Uluslararası Film Festivalinde "En İyi Film Ödülü", "En İyi Kurgu ödülü"nü almıştır. 'Güvercin Hırsızları' filmi suç çerçevesinde çocukları anlatma çabasına karşın

‘Yusuf ile Kenan’ olmaktan uzaktır (Akça, 2021). Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk öyküleri, artık genç yönetmenlerin ilk filmlerine konu olmaya başlamıştır.

1.3. Kriminoloji

Toplumlar için önem bir sorun oluşturan suç, bilim insanları tarafından yapılan çalışmalarla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda suç bilimi/ “kriminoloji, suç davranışını incelemeye yönelik bilimsel yaklaşım” (Siegel, 2011, s.4) veya suç davranışının doğasını, kapsamını, nedenlerini ve kontrolünün inceleyen, suç ve suçluların inceleyen bilimsel anlayış olarak son iki yüz elli yılda (Carrabine vd., 2009) gelişmiştir. Suç davranışının/eylemlerinin doğasını, kapsamını, nedenlerini ve kontrolünü, suç ve suçluları inceleyen, önlemeye çalışan bilimsel alan ise suç bilimi/ kriminolojidir.

Kriminoloji alanında çalışan araştırmacılar, suç ve suçluluğu açıklamak ve önlemek için farklı yollar izlemişlerdir. Araştırmacılar, suçlu davranışını bireysel, biyoloji, psikoloji ve sosyoloji teorileriyle (Günşen-İçli, 2007) açıklamışlardır. Gelişen teoriler bağlamında suçlunun, yetişkin ve çocuk olarak incelenmesi gerekliliği de gündeme gelmiştir.

Sinema filmlerinin sanat ürünü olması, üretildiği toplumları yansıtması ve o toplumlarda öngörü oluşturmaları nedeniyle, sosyolojiden bağımsız düşünülemez bir gerçektir. Ayrıca suça sürüklenen çocuk olgusu, temelinde hem toplumsal kaynaklı bir sorun hem de sağlıklı bir toplum için çözüme kavuşturulması gereken sosyolojik bir problemdir. Sinema ve suça sürüklenen çocuk konusunda yapılan çalışmalar da bu kapsamda sosyolojiden bağımsız düşünülemez. Bu çerçevede, Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan bu tezde, çözümleme yapılan filmlerde, suça sürüklenen çocuk karakterlerin, sosyolojik temelli kuramlar çerçevesinde analizi gerçekleştirilmiştir. Tezin kuramsal çerçevesi kapsamında, suça sürüklenen çocuk konusunda sosyoloji temelli oluşturulan teorilerin açıklanmasına ihtiyaç duyulmuştur.

1.3.1. Sosyolojik Temelli Suça Sürüklenen Çocuk Kuramları

Suç araştırmaları kapsamında, suçun sosyal çevreden kaynaklandığını kabul eden teoriler, kriminoloji alanında sosyolojik teoriler olarak adlandırılmaktadır. Sosyoloji temelli, suça sürüklenen çocukları ele alan teorilere göre; bu çalışmada seçilen filmlerin analizi gerçekleştirilecektir. Bartollas ve Schmallegger (2017), suça sürüklenen çocukları inceleyen veya etkileyen sosyoloji temelli kriminoloji teorilerini; sosyal yapı temelli,

sosyal süreç ve sosyal etkileşimci teoriler olmak üzere üç başlık altında ele almaktadır. Bu tezde de bu üç başlık temel alınmıştır.

1.3.1.1. Sosyal Yapı Temelli Suça Sürüklenen Çocuk Kuramları

Sosyal yapı temelli teoriler, çocuk suçluluğunun sosyal koşullardan kaynaklı olduğunu, geleneksel kontrol yapılarının ortadan kalkması, çevredeki sosyal kontrolün son bulması sonucu, çocuğun suça sürüklendiğini ve çözümün ise sosyal reformlar olduğunu savunmaktadır. Sosyokültürel teorisyenler, suçluluğun önlenmesi için bireysel terapi değil sosyal reformlara öncelik verilmesi gerektiğini ifade etmektedirler (Bartollas ve Schmallegger, 2017).

Sosyal yapı temelli, Sosyal Düzensizlik Teorisi/Chicago Okulu/Ekolojik Okul Teorisi, sosyolog Emile Durkheim'in anomi kuramından yola çıkarak, suçun toplum içindeki gerilim ve streslerle bağlantılı olduğunu savunmaktadır (Carrabine vd., 2009). 1830'lu yıllarda İngiltere'de yapılan çalışma ve 1846'da Yargıç Walter Buchana'nın, suçun alt mahallelerde yoğunlaştığının gözlemlenmesiyle teori gelişmeye başlamış; büyükşehirde alt/düşük mahallelerde maddi yetersizlikten kaynaklı olumsuz çevresel koşulların gelişmesi sonucu, çocuk ve yetişkinlerin suça yöneldiği tezi oluşturulmuştur (Levin & Lindesmith, 1937). Bu kapsamda, çocuk suçluluğu maddi zorluk ve kent ikileminde açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çizgide Park (1915), teorinin Şikago Okulu tarafından Robert Ezra Park, Rodderick McKenzie tarafından yapılandırıldığını, 19. Yüzyılın hızlı büyüyen şehirlerinde, artan nüfus ile birlikte gelişen yapılaşmada sosyo-ekonomik etkilerle yoksul sınıfın dışlandığı ve büyükşehirlerde kentin yapısal etkisinde kalınması sonucu yerel bağların kopması, asimilasyonun gerçekleşmesi suçun kapılarının aralandığını söylemektedir. Park ve Burgess, yüksek suçluluk oranı üzerinden, o bölgenin özelliklerini incelemeleri sonucu, suç eyleminin, kişisel özelliklerin veya seçimin sonucu değil, çevresel koşullarla bağlı geliştiğini ortaya koymuşlardır (Goist, 1971). Siegel'e (2011) göre, suç ve çevre ilişkisini (ekolojik ilişkiyi) Burgess'in düşüncelerinden yola çıkarak ele alan Shaw ve McKay, suç ve suçluluğu, değişen kentsel, çevre ve şehrin ekolojik gelişimi bağlamında açıklamışlardır. Shaw ve McKay (1938), ailenin etkisizliği, görüş ve eylem birliğinin eksikliği sonucu, çocukların geleneksel ve modern toplum arasında kaldığını, yok olan geleneksel kurumlar sonucu kontrolsüz kent, gençlerin suç/suçlu mahalli haline geldiğini belirtmişlerdir. Çocuk suçluluğu konusunda Shaw ve

McKay, Burgess'ın tezi, geçiş bölgeleri olarak tanımladıkları yerleşim bölgelerinde güçlü bir suçluluk geleneğinin olmasından kaynaklı olarak erkek çocuklar tarafından gelecek nesillere suçluluğun aktarımının gerçekleştirildiğı savunmaktadırlar (Schur, 1963, aktaran Günşen-İçli, 2007). Kısaca Shaw ve McKay (1976), suçluluğun üzerindeki ekonominin etkisini, eşitsiz fırsat yapısıyla ortaya koymuşlar, böylece toplulukların değerlerinde de çatışmaya yol açtığını öne sürmüşlerdir. Bartollas ve Schmallleger (2017), yerel geleneklerin yerine suça yönelen değerlerin yerleştiğini, bunun da nesilden nesile kültürel aktarımla gerçekleştiğini ileri sürerek, kültürel aktarım teorisinin Shaw ve McKay tarafından geliştirildiğini söylemektedir. Bu kapsamda, çocuk suçluların otobiyografilerini toplayarak suçluların coğrafi dağılımını yapan Shaw ve McKay (1976), şehrin ekonomik yapısı ve yapılaşmasını inceleyerek, şehrin merkezine çekilen gecekondu bölgelerinde yaşayan düşük ücret alan göçmenlerin çok sayıdaki çocuğun suçluya dönüştüğü bir yapının geliştiğine dikkat çekmişlerdir. Böylece sosyal düzensizlik teorisi, gayri resmi kontrolün yapılamadığı, çetelerin aktif olduğu, yabancılaşma, şiddet, yoksulluk vb. unsurların var olduğu bozulmuş çevrede yaşayan çocuklar, suça sürüklenmektedir (Bartollas ve Schmallleger, 2017). Ekonomik yapı ve bu kapsamda gelişen alt kültür suçluluğun temellini oluşturmaktadır.

Sosyal yapı temelli kültürel, sapma teorisi ve suçluluk teorilerinde, suç, sınıfsal olarak görülmekte ve orta sınıf mensuplarının standartlarıyla değerlendirildiğı için rekabeti gerçekleştiremeyenlerin, alt kültür çocuklarının kültürel bir başkaldırısı olduğu kabul görmektedir. Çünkü alt sınıf kültürünün beklentilerine göre suçluluğun, başarmanın veya kazanmanın bir yolu olarak görüldüğünü belirten Miller'e (1958) göre; alt sınıfın kendi kültürel değer sistemi vardır. Bu değer sistemi, "kader, özerklik, sorun, sertlik, heyecan ve zevk" olmak üzere toplam altı değer çerçevesinde sınıflanmakta ve çocuklar bu değerlerle sosyalleşmekte ve kültürü öğrenmektedir. Bu değerler çerçevesinde hayat; kader ve şans üzerine değerlendirilmekte, böylece bireyin gerçekleştirdiğı eylemlerin sorumluluğu görmezden gelinmektedir (Qeuunturble, 2000). Bu nedenle de alt kültür içinde suç, meşrulaştırılmaktadır.

Sosyal yapı temelli gerilim teorisi ve suçluluk kuramı; alt kültür olgusu ve anomi kavramını kültür hedefleri ile kurumlar arasındaki dengesizlik olarak ele alarak yola çıkan Merton (1938), modern kapitalist toplumun baskı altında olduğunu ve içindeki gerilim/gerilimlerin suça ve sapkınlığa yol açtığını savunmuştur. Çünkü toplumsal

fırsatlar eşit dağıtılmadığı için altkültür üyelerinin bu fırsatlardan yararlanma olasılıkları düşüktür (adler vd., 2018). Bu eşitsizliğe maruz kalan çocuk, topluma iyi entegre edildiğinde istikrar sağlarken, hedef ve araç arasından gerginlik (eşitsizlik) gelişirse çocuklar da sapma davranışı görülebilmektedir.

Sosyal Yapı Temelli Fırsat Teorisi; Cloward ve Ohlin (1960) bireylerin neden sapkın eylemler gerçekleştirdiğini araştırmanın yanında, yasadışı veya sapkın eylemlerden haberdar olma, katılma fırsatlarının öğrenme yoluyla gerçekleştiğini savunmaktadır. Ekonomik anlamda yoksul kent mahallelerinde yaşayanlara, suç eylemini öğrenme fırsatı sunulduğunu, bunun da sınıfsal ya da ekonomik düzeylerini değiştirme çabalarında kaynaklandığını Cloward ve Ohlin (1960) ileri sürmektedir. Çünkü, bu gençler, ekonomik durumlarını geliştirecek yasal fırsatlara sahip değildir. Böylece suç odaklı alt kültür, suçlu alt kültürler teorisiyle şiddet yoluyla kurulan çatışmacı alt kültür, zevk odaklı ve geri çekilmeci alt kültür (Cloward ve Ohlin, 1960) olmak üzere üç tür çete yapısına ayrılmaktadır. Bu alt kültürde gelişen çete yapılarında, usta suçlulara hayranlık duyulması sonucu saygınlığın oluşması, çocuğun bu suç değerlerini benimsemesine ve alt kültür dışındaki toplumsal değer ve kişileri “enayi” ve “düşman” olarak görmesine neden olmaktadır (Bortollas ve Schmallerger, 2017). Böylece çocuk için suç, bir araç ve önemli bir olgu halini dönüşmektedir.

Sosyal yapı temelli suçlu alt kültür teorisi; Cohen (2010), Merton'un toplumsal yapı ve anomi sapkın davranış teorisini genişletmiş, sosyal sistemdeki pozisyonlar arasında sapkın davranışın dağılımını ve sistemler arasındaki sapkın davranış dağılımındaki ve oranlarındaki farklılıkları açıklamaya çalışmıştır. Ayrıca Cohen (2010), Amerikan yaşam tarzının özünde yer alan ve toplumumuzdaki saygınlığın başlıca belirleyicileri olan değerleri, çocuk suçluluğunun ve suçlu altkültürün üretilmesine yardımcı olduğunu savunmaktadır. Böylece bir çocuğun sahip olduğu ailenin sosyal yapısı, çocuğun yaşam boyunca karşılaşacağı sorunların kaynağıdır (Adler vd, 2018). Zira, ailenin yer aldığı sınıf, çocuğun sosyalleşme sürecinde belirleyici olmaktadır. Böylece işçi sınıfı çocukları, orta sınıf koşul/değerlerinin öngörülmesi karşısında, farklı şekilde tepkiler vermektedir. Çocuklar yaşadığı çatışma sonucu, geleneksel yaşam tarzını benimseyen köşe çocuğu, orta sınıf norm ve değerlerini benimseyen kolej çocuğu, aile, okul veya diğer otorite kaynaklarının davranışlarını kontrol etme çabalarına direnen suçlu çocuk olma üzere üç rolden birini üstlenmektedir/benimsemektedir (Siegel, 2011). Böylece suçlu çocuk, bir

çeteye otonom, bağımsız ve “çekicilik, sadakat ve dayanışma” odağı olarak algılandığı için katılabilmektedir (Adler vd., 2018). Bu kapsamda erkek çocukları, toplumsal yapının öngördüğü unsurları kazanımında yaşadıkları başarısızlık sonucu, bir başkaldırı olarak suç eylemine yönelmektedir.

Sosyal Yapı Temelli Kısıtlı Sosyal Sermaye Teorisi; Coleman (1994) alt sınıfta suç eyleminin oranının yüksek olma sebeplerinden biri sosyal sermaye (çocuğun gelişimine katkı sağlayan kişiler arası ilişki, sosyal ağlar, normlar vb. sosyal yapı kaynakları) yoksunluğu olduğunu söylemektedir. Böylece sosyal sermaye, kişiler arasındaki ilişkiler, eylemi kolaylaştıracak şekilde değişiklik yaratmaktadır. Sağlıklı çekirdek aile, geniş aile, güçlü bağların olduğu mahalle veya toplulukla birlikte çocuk güçlü sosyal sermaye biriktirmektedir. Coleman’a (1994), göre bu şartlardan yoksun olan alt kültürde yer alan çocuk, sınırlı bir sosyal sermayeye sahip olmaktadır. Kısıtlı sosyal sahip olmada da suç vb. problemleri beraberinde getirebilmektedir. Mark Granovetter’in suç sermaye kavramı ise eylemini bilgi ve teknik açıdan teşvik etmekle kalmamakta, aynı zamanda suçu meşrulaştıran inanç veya tanımları kapsamaktadır (Hagan & McCarthy, 2004). Bu kapsamda düzensiz topluluk içinde yaşayan çocuklar, anne ve babalarının sunamadığı ekonomik unsurları sokaklarda aramakta ve köklü bir yapıya sahip suç çetelerinden, güç almak için çeteye dahil olmak zorunda kalmaktadırlar. Çeteye dahil olan çocuk usta suçlularla temasa geçmekte böylece suç sermayesine ulaşmakta/biriktirmektedir.

Bu bölümde ele alınan teoriler ve kavramlarla sosyal yapı çerçevesinde olumsuz şartların çocuğun suça yönlendirildiğini öne sürerek, bu yönlendirmeyi hazırlayan alt yapı açıklanmaya çalışılmıştır.

1.3.1.2. Çocuk Suçluluğuna İlişkin Sosyal Süreç Teorileri

Çocuğu suça sürükleyen veya suç eyleminden alıkoyan faktörleri, sosyal süreç kuramları, aile, okul veya akran grupları içinde gerçekleşen sosyalleşme sürecinden kaynaklı olduğunu savunmaktadır. Bunlardan en önemlileri ise öğrenme yoluyla suçun gerçekleştiğini savunan kuramlardır.

Sosyal Süreç Teorileri, Ayrıştırıcı Birleşimler Teori (Differential Association Theory); Sutherland ve Cressey (1978), Sutherland’ın ayrıştırıcı birleşimler teorisi suç eylemini gerçekleştirmek için suç eyleminin tekniklerinin öğrenilmesi gerektiğini

savunmaktadırlar. Çünkü, bireyin/suçlu bireyin, becerileri, güduları suça ilişkin değerleri, tutumları, tanımları ve diğer suç davranış kalıplarıyla temasa geçtiğinde gelişmektedir (Reid, 1999). Böylece çocuklar da suç tekniklerini ve terminolojisini öğrenim yoluyla edinmekte, öğrenmenin başlangıcı ise suçlu “akıl hocaları” ile tanışma yoluyla gerçekleşmektedir (Siegel, 2012). Çocuklar, suçlu rol modeller, daha deneyimli arkadaşları/ akranları tarafından yönlendirebilmekte, onlardan suç tekniklerini öğrenebilmektedirler. Çocukların, öğrenme yoluyla suç konusundaki görüş ve davranışları oluşmaktadır. Çocukların hangi davranışları gerçekleştirmekten pişman olup, hangilerinden pişman olmayacaklarını bu süreçte öğrenirken, ailede veya evde sorun yaşayan çocuklar, suç öğrenme sürecine daha kolay dahil olabilmektedir (Siegel, 2012). Kısaca; suçu öğrenecek kaynakla teması olmayan çocuklar suçtan korunabilmektedir.

Diferansiyel İlişki-Pekiştirme Teorisi; Burger ve Akers (1966), diferansiyel ilişki-pekiştirme teorisinde, öğrenme ilkelerinden yola çıkarak, edimsel koşullanmayı incelemiş, Sutherland teorisinin temelini yeniden değerlendirmiştir. Teoride, suç davranışının gücü, pekiştirilmesinin miktarı, sıklığı ve olasılığıyla doğrudan ilgili olduğunu savunulmaktadır. 1980 sonrası yaptığı çalışmada Akers’un (2009), sosyal öğrenmede aile ve akran grubunun veya yakın çevrenin (birinci referans grupları) etkin olduğunu, çocukların sapkın ebeveynlerden doğrudan etkilendiğini ve suçlu ebeveynlerin çocuklarının da gelecekte suçlu olabileceğini savunmaktadır. Bu kapsamda Akers’un (2009), suçlu kardeşe sahip olunmasını çocukların suç eylemini gerçekleştirmesinde etkili olabileceğini söylemektedir. Ayrıca çocuğun, fiziksel, psikolojik şiddete, kötülüğe maruz kalmasını Akers’un (2009) onun bu unsurları taklit etmesi yanında katılmasına ve merhametsiz olmasına, intikam ve öfke duygularını öğrenmesine ve uygulamasına neden olacağının altını çizmektedir.

Suçun öğrenme yoluyla oluştuğunu söyleyen Conkling (1998) ise suça sürüklenen çocukların genel kültür, cemaat, akran grubu, ıslahevleri, askeriye, spor, medya ve pornografi dahil olmak üzere birçok kaynaktan suç tekniklerini yani yasadışı davranışları öğrendiklerini ortaya koymuştur. Genel kültür: Bireyin yaşadığı kültürde suç eylemini öğrenmesidir. Cemaat: Suç toplumda yer alan farklı yaştan/kuşatan bireylerin sıkı ilişkileri sonucunda ortaya çıkmaktadır. Suç konusunda olgun ve deneyimli erkeklerin gözetiminde genç/ergenlerin suç eylemine başlama fırsatı verilmektedir. Bu tür suç rol

modelleri genellikle yoksulluk ve işsizliğin yaygın olduğu toplumlarda başarılı rol model eksikliği nedeniyle daha çok görülmektedir. Akran Gurubu: Genellikle ergenler suç eylemi bilgisini akranlarından yani arkadaşlarından edinmektedirler. Çete içinde, yaşlılardan suç eylemini öğrenen ergenler, akranlarıyla suçlarla ilgili becerilerini geliştirir ve diğer suçlularla iş birliği yapmayı öğrenir (Günşen-İçli, 2007). İslahevleri: Hapishane ve ıslahevleri suç okulları olarak nitelendirilir. Burada tecrübeli suçlularla temas kuran acemi suçlular deneyim kazanmaktadır. Genellikle aile bağının güçlü olmadığı çocukların suçu daha yoğun öğrenmeye eğilimli oldukları görülmektedir. Ceza kurumlarından çalışan memurların kötü muamelesine maruz kalanlar çocuk suçlular ise bu eğilimi daha fazla meşrulaşmaktadır. Askeri: Savaş bitiminde evine dönen askerlerin yaşadığı sorunlar, savaş travmaları sonucu suç eylemini gerçekleştirebilmektedir. Spor: Oyuncu ve taraftarları sporun şiddete maili hale getirebileceği yönünde çalışmalar bulunmaktadır. Yapılan ve izlenen spor dalına göre farklılık göstermektedir. Futbol, yüzme spor dalına göre daha fazla kavgaya/şiddete yönlendirmektedir. Media: Medya mecralarında yer alan çıktılarda şiddetin sunumunun sorumluluğu, bu çıktılarda yer alan suç-ceza ilişkisinin doğru kurulmaması, suç/şiddet içerikli medya çıktılarına uzun süre maruz kalınması (çocukluk ve gençlik çağında günlük yoğun medya kullanımı) ilerleyen yaşta agresif davranışlara neden olmaktadır (Conklin, 1998). Pornografi: Suç oranları ve pornografi izleme arasında bir doğru orantı bulunmamaktadır.

Suçla sürüklenen çocuğun, suçsuzluğunu savunmasıyla dengeyi yeniden kurma çabası ve toplum tarafından kabul görmesini sağlama çabası, nötrleştirme tekniği teorisiyle gerçekleşmektedir.

Sürüklenme kuramı ve çocuk suçlular / nötrleştirme tekniği teorisi; suçlu çocuğun, toplumun gelenek, yasa ve ahlaki kurallarını kabul etmesi yanında ihlalini gerçekleştirmesi (suç sadece bir külfet değildir aynı zamanda heyecan yaratan, adrenalin sağlayan bir unsur olduğu için çekicidir) dengenin bozulmasına neden olmakta, yeniden dengenin gerçekleştirmesi adına nötrleştirme tekniklerine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü bir suçlu, nasıl mahkemede suç eylemini, kabul edilebilir hale getirmek adına çaba göstermesi tutumuyla, toplum karşısında da aynı duruşu sergilemektedir. Bu çerçevede, araştırmalar sonucu Matza ve Sykes (1961), suçun nasıl kabul edilebilir hale dönüştürüldüğünü nötrleşme teknikleriyle ortaya koymaya çalışmışlardır. Nötrleşme teknikleri, insanların öz imajlarına ciddi bir zarar vermeden suç ve suç işlemelerini

mümkün kılması sonucu özür mahiyetindedir (Conklin, 1998). Çünkü birey suç işlerken toplumun normlarına karşı çıktığının farkındadır, fakat toplumda gerçekleştirdiği suç eylemini meşrulaştıracak yapılara/bahanelere ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle suçlu, inanılan baskın normlara teoride bağlı kalmasına karşın uygulamada etkisiz hale getirmektedir (Matza ve Sykes,1961). Böylece, suçlu normları ihlali sonucu benliğini korumak için özrünü gerçekleştirmektedir. Matza ve Sykes (1961), beş nötrleştirme tekniğiyle bu teoriyi açıklarken, daha sonra yapılan çalışmalar kapsamında iki nötrleştirme tekniği daha eklenmiştir (Cromwell ve Thurman, 2003).

Nötrleştirme teknikleri; Sorumluluğun Reddedilmesi: Suç eylemini gerçekleştirenin sorumluluğu ve suçluluğu reddetmesidir. Failler, suç eyleminin onların kontrolleri dışında yer alan faktörlerin sebep olduğunu veya eylemin bir kaza olduğunu iddia etmektedirler (Conklin,1998). Zararın Reddedilmesi: Suçlu, gerçekleştirdiği suç eyleminin sonucunda oluşan zararı veya zararın büyüklüğünü reddetmektedir. Burada suçlu, karşı tarafa önemli bir zarar vermediğini düşünmektedir. Kurbanın Reddedilmesi: Kurbanın reddinde sorumluluk kabul edilmekle birlikte mağdurun varlığı reddedilmekte ve mağdurun bu eyleme maruz kalmayı hak ettiği savunulmaktadır. Burada suçlu, suç eyleminin bir yaralama veya zarara yol açtığı düşüncesini nötralize etmektedir. Mağdurun kabullenilmemesi, verilen zararın “haklı misilleme veya ceza” olarak görülmesin kaynaklanmaktadır. Suçlayanları Suçlama/Kınayanları Kınama: Suç eylemini/sapma davranışını gerçekleştiren kişinin, bu eylemden dolayı kendisini suçlayanları suçlamakta ve reddedenleri ise reddetmektedir. Suçlu, burada algıyı yönetmekte, yansıma gerçekleştirmekte ve kendi sapkın dürtüleri ve tepkilerini başkalarına saldırarak göstermektedir (Matza ve Sykes,1957). Fail, suçun gerçekleşme nedeninin diğer bireyler olarak görmekte böylece eyleminin haklı olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Yüksek Sadakatlere İtiraz: Suçlu kendini diğer bireylerden daha değerli görmektedir. Burada suç eylemi savunulurken üyesi olunan gruba uyum sağlamak için veya “yalnızca kendisi için yapmadığı” düşüncesi hakimdir. Burada toplumsal kurallara uymaya zorlanan suçlu, ait olduğu kültür ve değerleri, toplumsal kural ve değerlerden üstün tutmakta ve bu çerçevede suç eylemini gerçekleştirmektedir. Karşılaştırmalı Mazeret: Gerçekleştirilen suç eylemi daha ciddi/önemli suçlarla karşılaştırılmakta böylece gerçekleştirilen suç eyleminin önemi azaltılmaktadır. Erteleme: Suçluluk duygusunu bastırmak amacıyla “Kenara koy ve yapman gerekeni yap” düşüncesiyle yola çıkan suçlu bu dönemde

yaşadığı stresi/sıkıntıyı atlattıktan sonra detaylı olarak ele almak üzere ertelemektedir (Cromwell ve Thurman, 2003).

Sosyal Kontrol Teorileri ve Suç Davranışları; modern toplumda kişinin suç işleme fırsatı varken, neden toplumsal kurallara riayet ettiği sorusuna sosyal kontrol teorileri cevap aramaktadır. Kontrol teorileri, suç eyleminin, bireyin toplumla olan bağı zayıfladığında ya da koptuğunda gerçekleştiğini savunmaktadırlar. Teoriler, bireyin, tutku ve davranışlarını yöneten iç (güçlü bir ahlaki yapı) ve dış kuralların var olması ve sosyal statüsünü korumak adına suça yönelmediğini ileri sürmektedir

Sosyal kontrol Teorisi; Sosyal kontrol yasalar yerine inanç sistemlerinin yani yasalar, gelenekler, adetler, ideolojiler ve ahlak kuralları ve görgü kuralları insanların eylemlerini yönlendirmektir (Adler vd., 2018). Böylece bireyin, gelenek ve göreneklerden kopması, sosyal kontrol yapısını da zayıflamaktadır. Hirshi'ye (2001) göre; toplumsal normların ihlali, diğer insanların beklenti ve isteklerine aykırı hareket etmek demektir. Bu nedenle sosyal kontrol çerçevesinde bağımlılıktan yoksun olmayı Hirshi (2001), psikopati, vicdan eksikliği olarak görmektedir. Çünkü vicdan ve süper egonun içselleştirmesi sosyal bağlılığı sağlamaktadır.

Siegel (2011) Reiss'in suçluların zayıf egolara sahip olduğu düşüncesinden yola çıktığını, bu nedenle özdenetim yapamadığını, böylece uygun davranışlar üretmediğini; Reckless ise kontrol teorisi kapsamında güçlü bir öz imaja sahip olan gencin, çevredeki suçlu etkilerinin baskılarından koruduğunu belirtmektedir.

Çocuk suçluluğunun öğrenme sonucu ortaya çıktığını savunan sosyal kontrol/bağlantı teorisiyle ilgili kapsamlı çalışma, 1958 yılında Nye tarafından gerçekleştirilmiştir (Krohn,1991, aktaran Günşen-İçli, 2007). Sosyal kontrol teorisinin temeline önemli katkı sağlayan Hirschi (1969) de her bir bireyin potansiyel yasa ihlalcisi/suçlu olduğunu belirlemekte, suç eyleminin gerçekleşmesi için bireyi topluma bağlayan bağların zayıflaması gerektiğini öne sürmektedir. Kişinin toplumla sosyal bağı sürdüren “bağlanma, bağlılık (taahhüt, adanmışlık), katılım (meşguliyet) ve inanç olmak üzere dört ana unsur vardır (Siegel, 2011); bağlılık, çocuğun kazanım, umut, beklenti, hedeflerinin olması ve başarı vb. bunları kaybetme riski olması nedeniyle suç eylemini gerçekleştirmemesini içermektedir. Bağlılık, çocuğun toplumdaki diğer bireylere bağlılığı geliştğinde toplumun beklentileri doğrultusunda davranmasıdır. Bir kişinin

sosyal bağlarını gerçekleştiren yapıların aile, ebeveyn, okul, akran grubu olmasına karşın ebeveynler burada ilk sıra yer almaktadır. Çocuğun ailesi parçalansa da çocuğun saygısını kazanan ebeveynleri veya ebeveyniyle sıkı bir bağ kurması gerekmektedir. Çocuk, ebeveynlerine ve yetişkinlere duyduğu saygı, sevgi, korku ölçüsünde, kurallara uymaktadır. Bu bağlar ne kadar güçlüyse, suçluluk olasılığının azaldığını tezini Hirschi, (Costello, 2010) Kaliforniya'daki 4077 ortaokul ve lise öğrencisine uyguladığı anket çalışmasıyla doğrulamıştır. Çocuk ve aile arasındaki zayıf bağlar, suçlu davranış /beceri ve tutumları öğrenme olasılığını artırmaktadır. Fakat aile ve çevrede rol model oluşturacak bir yetişkinin olması, çocuk ve yetişkinin bağları ne kadar zayıf olursa olsun suçun oluşmasını engellemektedir. Hirschi (2001), anket çalışmasında, suçlu çocukların yüzde seksen ikisinin, en az bir yakın arkadaşının polis tarafından yakalandığı ortaya koymuştur. Bu çalışmada, sosyal kontrolde bağlama yönelik sorulan sorular üzerinden elde edilen bilgiye göre çocuğun arkadaşlarının suçu ne olursa olsun, babasıyla güçlü/bağlı bir ilişkisi varsa, suç eylemini gerçekleştirme olasılığı düşmektedir.

Alt kültür açısından okul, orta sınıfın koşullarını sunmaktadır. Eğer çocuk, okulda başarılı veya okulu seviyorsa eğitime devam edecektir. Aldığı eğitim yetkin ise çocuğu geliştiriyorsa, donanım kazandırıyor, özellikle de erkek çocuklarının suç eylemini gerçekleştirme olasılığı azalmaktadır. Okulda başarılı olan çocuk suç eyleminde bulunsa dahi yakalanma olasılığı daha düşük olabilmektedir. Hirshi'nin (2001) anket verileri, okulu sevme ve suçluluk arasındaki ilişkinin çok güçlü olduğunu göstermiştir. İki veya daha fazla suç işleyen erkeklerin yüzde yetmiş dokusundan fazlası okula kayıtsız ya da sevmeyenlerin arasında yer almaktadır.

Çocuğun okulu sevmesi, öğretmenle nasıl bir bağ kurduğu ile de ilgilidir. Bu nedenle çocukların, öğretmenini sevmesi onunla bağ kurması aslında suç eylemine karışmasının da önüne geçmektedir. Hirshi'in (2001) anket sonuçlarına göre; erkek çocuklarının, öğretmenlerinin kendisi hakkında ne düşündüğünü önemsememe oranıyla, suç işleme olasılığı paralellik göstermektedir. Çocuk gerek ebeveynlerinden gerekse öğretmenlerinden sevgi ve saygı gördüğünde ve onların onayına ihtiyaç duyduğunda suçluluktan korunmaktadır. Bu kapsamda birinci derecede aileye bağlılığı olan, ikinci derecede okula bağlılığı olan, üçüncü derecede ise akranlarına bağlılığı olan ergen, suç eyleminden uzaklaşmaktadır.

Katılım ise burada çocuğun serbest zamanında neler yaptığı ile ilgilidir. Çocuğun, ders çalışması, spor yapması, kültürel faaliyetler, katılması hobilerin olması ve bu faaliyetlere zaman ve gücünü harcaması, aile ve akranla bu kapsamda zaman geçirmesi topluma uyumunu artırmakta suça zaman ayıramamaktadır. İnanç, çocuğun toplumsal normlara uyma çabasının ve ahlaki yapıya bağlanma isteğini geliştirecek unsurlar çocuğun topluma daha fazla uyum sağlamasına yol açar bu nedenle suç eyleminden uzaklaştırır.

Ayrıca öz kontrole sahip olan çocukların, suç eylemine daha az meylettiklerini Gottfredson ve Hirchi'in (1990) öz kontrol teorisinde ileri sürülmektedir. Çocuğun suç ve saldırgan davranışının sebeplerinde, aile ön plana çıkarken (Bartollas ve Schmallleger, 2017), aile ve okulun çocuğa verdiği terbiye ve ilgi çocuğun suça yöneliminde önemli bir faktör oluşturmaktadır. Kısaca çocuk, suç dürtüsünü okul ve aileden aldığı terbiye ve ilgi ile yönetmektedir. Bu nedenle ilgi görmüş, ahlaki olarak terbiye edilmiş çocuğun öz kontrolü yüksek olmakta ve suça eğilim oranı azalmaktadır. Thornberry'un (1987) geliştirdiği etkileşimsel teorisi ise kontrol kuramının suç eylemini suçluluğun öğrenilmesini uzun süreli maruz kalmaya bağlamaktadır.

Etkileşimsel teori; Thornberry (1987), suç eyleminin gerçekleşmesini, bireyin davranışı üzerindeki sosyal kısıtlamaların zayıflamasından kaynaklandığını savunmaktadır. Böylece teoride, zayıflamış bağların suça yol açması için, suçluluğun öğrenildiği, uygulandığı ve pekiştirildiği etkileşimli bir ortama uzun süreli maruz kalınmasının gerektiğini ileri sürmektedir. Thornberry (1987), geleneksel suçluluk teorilerinden farklı bakmakta, suçluluğu sadece bir sosyal sürecin sonucu olarak düşünmemekte, kişinin davranışsal içeriğini belirleyen unsurlarla, zaman içinde diğer sosyal faktörlerle etkileşime girerek aktif bir gelişim sürecinin parçası olarak görmekte ve bu sürecin kişinin yaşamı boyunca gelişen etkin bir süreç olduğuna dikkat çekmektedir.

Erken ergenlik döneminde aile, gençleri geleneksel topluma bağlamada ve suçluluğu azaltmada en etkili faktörken orta ergenlikte, arkadaş dünyası, okul ve gençlik kültürü, davranış üzerinde baskın kurmaktadır. Bu kapsamda sınıf, azınlık grubu statüsü ve ikamet edilen mahallenin sosyal düzensizliği, davranışsal yörüngelerin yanı sıra etkileşimli değişkenlerin başlangıç değerlerini etkiler. Sosyal açıdan dezavantajlı köke sahip olan çocuklar ve gençler, geleneksel topluma en az bağlı ve suça en yakın olan gruptur. Öte yandan, orta sınıf ailelerden gelen gençler, güçlü bir şekilde uymaya yönelik ve

suçluluktan uzak bir yörüngeye girerler (Thornberry, 1987). Sosyal kontrol kuramı çocukların toplum ve yakın çevresindeki bireylerle olan ilişkisinin güçlü olmamasının suça temel sebebi olarak görmektedirler.

Buraya kadar anlatılan gerilim, sosyal öğrenme ve sosyal kontrol teorilerini eksik/kusurlu bulan Delbert elliott ve arkadaşları bu üç kuramı birleştirerek sosyal süreçlere ilişkin tümleşik teoriyi geliştirmiştir. Sosyal süreçlere ilişkin tümleşik teoriye göre; çocukların düzensiz yerlerde yaşamaları geleneksel gruplarla bağlarını zayıflatmakta bu da gerilemeye yol açarak suçlu akrana ulaşmalarına, bu gruba bağlılıkta suça sürüklenmeye yol açabilmektedir (Bartollas ve Schmallleger, 2017).

1.3.1.3. Sosyal Etkileşimci Teorilerde Suça Sürüklenen Çocuk

Sosyal etkileşimci teorileri çocuğun, toplumsal gruplar arasında ve toplumla kendisi arasında sürekli karşılıklı bir alışveriş olduğu düşüncesinden yola çıkarak, suç ile suçluluğu ele alır. Çocuk ve toplum ilişkisini de kapsayan teorilerden biri de etiketleme teorisidir.

Etiketleme Teorisi; 1940'lı yıllarda film repliklerinde yer alan "Olağan şüphelileri yakalayın" cümlesi, 1960'larda ve 1970'lerin başında başlatılan sapkınlık ve suç sosyolojisindeki birçok okul için bir metafor sağlamıştır (Goode,1994). Bu metaforun çocuk konusu açısından da bakıldığında Tannenbaum (1938), alt sınıf bir mahallede ergen erkek çocuklarının çoğunun hırsızlık, okuldan kaçma ve camları kırma gibi çeşitli yaramaz davranışlarda bulunduğunu savunmuştur. Bu çocuklar, toplum, kolluk güçleri, yargı sistemi, eğitim vb. görev yapanlar tarafından suçlu olarak gördüğünü belirten Tannenbaum (1938), buna isyan eden çocuklar yakalanırsa çocuk suçlu olarak "etiketlenmekte", yakalanmayanlar ise hayatlarına devam ederek önemli görevlere geldiklerini dikkat çekerek etiketlemeyi özetlemiştir. Böylece 1960'larda gelişen etiketleme teorisinin temeli, kötülüğün dramatize edilmesine dayanmaktadır (Barmaki, 2019). Bu kapsamda etiketleme, daha önce suç eylemi gerçekleştirmiş toplum üyelerinin/çocukların, resmi/gayri resmi yapı veya kişilerce yine sapkın davranış gerçekleştireceği beklentisi sonucu suçu deneyimlemiş kişinin bu beklenti doğrultusunda davranmaya başlamasına yol açmaktadır. Fakat çocuk ve yetişkinler suçlu olarak az sayıda insan etiketlenir.

Etiketleme sürecinde birincil ve ikinci sapma olmak üzere iki tür sapma yer aldığını belirten Swigert ve Farrell, Lemert (1951), bireyin toplumsal olarak kabul edilebilir bir rolün işlevleri olarak davranışı geliştirmesi veya sapmaları rasyonalize ettikleri sürece "birincil sapmalar" olduğunu savunmaktadır. Toplumsal tepkiye yol açan, tekrarlanan sapmaları Lemert, benlik kavramına dayandırmaktadır (Swigert ve Farrell, 1977). Birincil sapmalar; bireyin davranışlarını, ikinci sapma ise bu davranışa karşı toplumun verdiği tepkileri ile oluşmaktadır (Bartollas ve Schallerger, 2017). Etiketleme teorisini ele alan Becker (1963) da “sapkın kariyeler” düşüncesini geliştirmiş, bir fiilin ne derece sapkın olarak değerlendirileceği, aynı zamanda, fiili kimin işlediğine ve kimin bundan zarar gördüğünü hissettiğine de bağlı olduğunu belirtmektedir. Bu düşünceye göre toplum kuralları bazı kişilere daha fazla uygulanmaya çalışıldığı gerçeği ile karşı karşıya kalınabilir. Becker’a (1963) göre, çocuk suçluluğu açısından bakıldığında, orta sınıf bölgelerinden gelen bu kültürde yetişen erkek çocuklar ile gecekondu bölgesinden gelen altkültür erkek içinde yetişen çocuklara yapılan etiketleme muamelesi aynı değildir. Çünkü etiketleme, kişinin gerçekleştirdiği davranışı değil, toplumsal kural ve yaptırımların diğerleri tarafından suçluya uygulanmasıdır. Evrensel olmayan bir süreçte her toplum, etiketleme yoluyla kendi yabancılarını, suçlularını ürettiğinin altını çizen bir Becker (1963), bir eve girerek hırsızlık yapan kişinin gerek resmi gerekse gayri resmi kişilerce etiketlenmesi sonucu başka evlere de hırsızlık amacı ile girebileceğinin varsayıldığını söylemektedir. Bu da etiketleme yoluyla, suçlunun daha büyük sapmasına yol açmakta ve ötekileştirilmesine sebep olmaktadır.

Sembolik etkileşimci teorisi; David Hume, Adam Smith, Charles H. Cooley, John Dewey, William James, George Herbert Mead’ın düşüncelerinden yola çıkan sembolik etkileşimci teorisi, Matsueda ve Heimer tarafından geliştirilmiştir (Bartollas ve Schmallege, 2017). Gerçek yaşamda insanların birbirleriyle ilişki kurarken gerçekleşen olay ve olgulara yüklediği anlamlardan yola çıkan ve etiketleme teorisini genişleten sembolik etkileşim teorisi dört özellikle açıklanabilir;

“(1) insan davranışına biyososyal bir bakış açısı getirir, öyle ki davranış biyolojik ve çevresel süreçler arasındaki kesişme noktasında gerçekleşir; (2) Ontogenetik mekanizmaların başkalarıyla etkileşim içinde oluşturulduğu yolları belirtir; (3) suç sermayesi de dahil olmak üzere, geleneksel kültür ve organizasyon için suçlu ve sapkın muadillerinin önemini vurgular; ve (4) çocukluktan ergenliğe ve yetişkinliğe

büyük yaşam seyri geçişleri yoluyla sosyal rolleri ve suç davranışını birbirine bağlayan süreye bağlı birkaç mekanizmayı ima eder” (Matsueda ve Heimer,1997, s.366).

Bu mekanizma içinde, sosyal benlik ile suç birlikteliğini gündeme getiren Matsueda (1992); rol üstlenmede, kendilik ve suç edimi teorilerinin dört özellik bağlamında açıklar. İlk özellik, sembolik etkileşimde, kendinin öteki olana göre nasıl görüldüğünün kavranmasıdır. İkinci içsel ve dışsal olarak kendiliğini tecrübeyle sabitleme ve dışsal olarak kendini nesne durumunda konumlandırılmasıdır. Üçüncüsü nesne olarak önceden kendi benliği çerçevesinde çözüm üretmesinin belirlediği sonraki durumların sürecidir. Dördüncüsü ise ötekinin ve kendinin sabit algısından kaynaklı olarak, kendini ötekilerin bakış açısıyla belirlediğinde suç ediminin gerçekleşmesidir. Matsueda (1992), suçluluğu büyük ölçüde sapkın davranışın benliğin anlamlarının işlevi olarak görmektedir. Bu işlev, kısmen etiketleme yoluyla ortaya çıkmakta ve kişinin suçlu olarak yansıttığı benlik değerleri, ebeveynler, öğretmen ve akran vb. diğer kişiler tarafından gerçekleştirilen değerlendirme/etiketlemelerin etkilenmesi sonucu gerçekleşmektedir. Bu kapsamda, toplumda sosyal düzen bireylerin etkileşim/iletişim sürecinde üretilen ortak beklenti ve anlam yönünde bireyin/çocuğun hareket etmemesi, önem verdiği kişi, grup, yapılar; akran, aile, arkadaşın beklentilerine göre hareket ederek sapma gerçekleşebilir. Matsueda ve Heimer’a (1997) göre, rol benlik ve ben kavramında suç, sosyal gruplar da gelişen, çocuğun yaşına göre edindiği, kendi yapısı çerçevesinde farklı rollere ve rol geçişlerine sahip olduğu, (geleneksel rollerin etkilediği) suça yol açabilecek rolleri geliştirebileceği ve sosyal roller içinde suçun yer alabilmektedir. Böylece ailelerin etkisiyle çocuk refaha da sahip olabilir, suçlu da olabilir. Bu kapsamda çocuğun dahil olduğu sınıf, yetenekleri, eğitimi çerçevesinde edindiği roller kapsamında diğer insanlarla, toplumla inşa ettiği dinamik anlam dünyasını ve suç rollerini üstelenebilmektedir. Çocuklar, negatif etiketleme yoluyla sosyal rollerde suçu benimseyebilmekte, suçlu akran grubu, çocuğu, suç rolüne yöneltebilmektedir (Matsueda ve Heimer, 1997). Böylece sahip olduğu özellikler kapsamında yaşı, cinsiyeti, yaşadığı yer suç eylemini gerçekleşmesinde bir faktörken, suça sürüklenen çocuk, kendini ötekinin bakış açısına göre değerlendiren bir nesne olarak kabul etmekte ve yansıtmaktadır. Heimer (Matsueda ve Heimer,1992) ise bu konuma dikkat çekerek, çocuk suçluluğunun ırk, cinsiyet eşitsizliği gibi sosyal etkenler bağlamaktadır.

Çatışma Teorileri; suç bilimi/suç ve Marx ilişkisine bakıldığında “Marx ve Engels'in yazılarında açık bir suç teorisinin olmaması, bizi kendi teorimizi geliştirmeye zorluyor” (Greenberg,1993, s.61). Bu çerçevede düşünen kriminoloji alanında çalışma yapanlar, çatışma teorilerini üretmişlerdir. Çocuk suçluluğu konusunda Marx'ın düşüncelerinden yola çıkarak, sınıfsal olarak bakmışlardır (Greenberg, 1993). Çatışma teorileri, geniş bir kapsama sahiptir, suça sürüklenen çocuk konusu da bütünleşik yapısal-Marksist teorisiyle değerlendiren Colvin ve Pauly (1983)'nin, ciddi suçluluğun, kapitalist toplumlarda üretim ve sınıf yapısı arasındaki ilişkiye bağlı zorlayıcı kontrol kalıplarının yeniden üretilmesinden kaynaklandığını savunuyorlar. Bu kapsamda Colvin ve Pauly'e (1983) göre çocuk suçluluğu, kapitalizmin toplumsal yeniden üretim sürecinin gizli bir sonucudur ve işyeri, sınıf denetim mekanizması kontrol yapıları gibi zorlama ilişkiler nedeniyle çocuklar, üzerinde kontrol kuran ebeveynlere yabancılaşmaktadır. İzlenme deneyimi ile denetlenme yapısı kuran okul ve çocuk arasında yabancılaşma gerçekleşmektedir.

“Colvin ve Pauly'ye göre, okulda zorlayıcı kontrollerin yeniden üretilmesi dört yolla gerçekleştirilir:

1. IQ ve yetenek testinin, daha olumsuz bağlanmış çocukları belirlemesi ve daha düşük seviyelerdeki parkurlara yerleştirmelerini belirlemesi muhtemeldir.
2. Negatif olarak bağlanan çocuklar, onları potansiyel “sorunlu öğrenciler” olarak tanımlayan okul otorite figürlerine davranışsal ipuçları verebilir. Bu tür ipuçları, çocuğun kendisinden beklendiği gibi olmasıyla kendini gerçekleştiren kehanetler olabilir.
3. Alt sınıf öğrencilerinin alt düzeydeki bölümlere farklı şekilde yerleştirilmesi, bu öğrenciler üzerinde daha fazla baskıya ve yabancılaşmaya yol açacaktır.
4. Alt, çalışan ve orta sınıf mahallelerindeki okulların farklı finansal kaynakları, okul ortamında ödül ve cezaların mevcudiyetinde farklılıklar üretecektir. Daha az kaynağa sahip okullar daha zorlayıcı kontrollere güvenecektir” (Regoli vd., 2016, 469).

Sosyalleşme sürecinde, kapitalizmde sınıfsal ilişkiler çocuk ve ebeveyn ilişkilerinde ya da toplumsal yapılar tarafından, çocukların kontrol ilişkileri yeniden üretildiği gibi akran gruplarında kontrol ilişkileri ortaya çıkmaktadır. Yabancılaşmış ebeveynle bağları olan veya okula yabancılaşan çocuk/gençler, Colvin ve Pouly (1983) göre akranlarıyla aynı

potada yer almaktadır. Bu kapsamda, akran grubu baskıcılığı da hem önceki yabancılaşma edinimleriyle tehlikeli, şiddetli suç edimine teşvik ederken aynı şekilde gayri resmi kaynakların ödüllendirmesi sonucu şiddetli suç örüntüsünün kalıcı olarak çekici hale getirmektedir. Bu bağlamda sosyal kontrol ilişkileri kapsamında, çocuğun suç eylemini gerçekleştirme yönündeki davranışları pekiştirilebilmektedir. Kırık çerçeve kuramı; 1969’da kırık pencere Philip zimbar do Kelling ve Wilson (1982), kırık çerçeve teorisini “güvenli ve temiz mahalle programı kapsamında geliştirmişlerdir. Ekonomik, fiziksel ve psikolojik olarak sağlıklı bir ev ortamının sağlanamamasını anlatmaktadır.



BÖLÜM 2: LİTERATÜR TARAMASI

Sosyal bilimlerde çocuk araştırmaları her ana bilim dalı içinde yapılmaktadır. Türkiye’de iletişim bilimlerinde de çocuk ve iletişim, medya ve çocuk, sinema ve çocuk, televizyon ve çocuk, yeni medya ve çocuk vb. ana başlıkları altında çalışmalar gerçekleştirilmektedir.

Dünya ve Türk sinemasında, çocuk konusunda akademik çalışmalar, sinemanın geniş kitlelere ulaşmasıyla birlikte yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalarda çocuk, genelde, izleyici ve oyuncu konumlarında incelenmiştir. Sinema literatürüne bakıldığında, çocukları izleyici olarak konumlayan ve filmlerin çocuklar üzerindeki olumsuz etkisi üzerine odaklanan çalışmaların daha fazla olduğu görülmektedir. Sinema ve çocuk çalışmalarında, çocuk karakterler bağlamında gerçekleştirilen araştırmalarda, normatif çocuk öne çıkarken, normatif dışı/karşıtı çocuklar daha sınırlı ele alınmaktadır. Dünya sinemasında yer alan örnek filmlere bakıldığında, birçok ülke sinemasında suça sürüklenen çocuk filmlere konu olmaktadır. Fakat, sinema alan yazında, normatif dışı çocuklar olan suça sürüklenen çocuk karakterleri ele alan sınırlı akademik araştırma yapıldığı görülmektedir.

Suç konusunda birçok akımın geliştiği Amerikan sineması, suça sürüklenen çocuk konulu filmleri veya çocuk suçlu karakterleri inceleyen akademik çalışmalarda da öne çıkmaktadır. Suça sürüklenen çocuk konusunda Sander Snyder, birçok çalışma gerçekleştirmiştir.

İlk çalışması Synder’in(1991), “Filmler ve çocuk suçluluğu: genel bir bakış” (Movies and juvenile delinquency: an overview)’dır. Synder (1991) bu çalışmasında sosyal öğrenme kuramından yola çıkarak, çocuk ve gençlerin suç filmlerini izleme deneyimlerinde suçlu karakterlerle özdeşleşmesi sonucu suç eylemine meyil ettiklerini ortaya koymuştur.

Snyder (1995), “Çocuk Suçluluğunun Film Portreleri: Bölüm 1- Epidemiyoloji ve Kriminoloji” (Movie Portrayals of Juvenile Delinquency: Part 1-Epidemiology and Criminology) isimli çalışmasında ise 1930’lu yıllarda başlayan çocuk suçluluğunun fenomolojisini anlatan filmleri incelemiştir. Bu kapsamda çalışmada, Amerikan sinemasında, çocuk suçluluğunun nedenleri, nasıl sunulduğu, hukuksal yönü ele

alınmıştır. Ayrıca Snyder (1995), filmlerin gençler üzerindeki eğitim ve rehabilite etme etkilerine de değinmiştir. Gerçekleştirilen bu tez çalışmasıyla, Snyder'in (1995) makalesi arasında, suça sürüklenen çocuk temsillerinin filmler üzerinden incelenmesi adına benzerlik bulunmakla birlikte, tezde sosyoloji alt yapılı kuramlardan yola çıkarak Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk karakterlerinin ele alınması yönünden ayrılmaktadır.

Snyder'in (1995) bu çalışmasının devamı niteliğinde olan ve aynı yıl yayınlanan "Çocuk Suçluğunun Film Portreleri: Bölüm II. Sosyoloji ve Psikoloji" (Movie Portrayals of Juvenile Delinquency: II: Sociology and Psychology) makalesinde, sosyoloji ve psikoloji biliminin ışığında tüketim kültürü kapsamında, suça sürüklenen çocuk, Amerikan sineması kapsamında incelemiştir. Snyder (1995), Amerikan sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunu, kriminoloji kuramlarından yararlanarak; kişilik, benlik saygısı, anında tatmin ve heyecan arayışı, kontrol odağı, ahlak, empati, aile, kırık evler, akran ilişkileri, okul başlıkları altında ele almıştır. Böylece film incelemelerinde Snyder (1995), aile, politika, din vb. kurumların gençler üzerindeki etkisini de ortaya koymuştur. Bu kapsamda Snyder'in (1995) çalışması ile Türk sinemasında suça sürüklen çocukları konu alan bu tezin ortak noktası, çocuk suçluluğuna sosyolojik açıdan bir bakış açısı kazandırmasıdır. Snyder'in (1995) çalışmasının çocuk suçluluğunu psikoloji içinde de ele alması ve konuyu tüketim kültürü çerçevesinde incelemesi ve ele alınan filmlerin çocuklar üzerindeki etkisine yoğunlaşması nedeniyle bu tezin içeriğinden farklı bir yol izlediği görülmüştür.

Gilbert (1986), çocuk suçluluğunu ele aldığı çalışmasının on birinci bölümünde; suça sürüklenen çocuk konulu filmlerini ele almıştır. 1950'li yıllarda suça sürüklenen çocuk filmlerinin sunumunda değişim olduğunu belirten Gibert (1986), kriminoloji alanında geliştirilen sosyoloji kuramları kapsamında, özellikle kent kültürü ve alt kültür bağlamında farklı görüşler ortaya koyan The Wild One (1953) filmini incelemiştir. Bu film "kara film" karamsarlığının, kasvetli gerçekçiliğinin 1950'lerin ortalarını karakterize eden suçlu kültürünün, daha yeni stilize keşiflerine geçişinde bir duruş sergilediğini Gibert (1986) çalışmasında ortaya koymuştur. Çalışma, İkinci dünya savaşı sonrası filmlerde ergenlik, yetişkinlik, aile, alt kültür, orta sınıf, şiddet, kimlik vb. birçok unsuru sorgulayan Gibert'i (1986) bu filmlerdeki karakterlerle, gençlerin özdeşleşmesini ve filmin günlük hayatla ve yasalarla ilişkisini de ele almıştır. Gibert'inin (1986) çalışması bu tez çalışmasına ışık tutmuştur.

Biltereyst (2007), ise İkinci Dünya savaşı sonrası çocuk suçluluğunu Amerikan sineması kapsamında ele almıştır. Yasalar ve bu konuda yapılan filmler ile bu filmlere karşı geliştirilen tepkilere değinen Biltereyst (2007), popüler kültürün taşıyıcısı olan filmlerde gençlik kültürünü tehlikeli ve sapkın olarak seçici inşası, genellikle toplumdaki muhafazakar bir ahlaki tepkiye veya ahlaki bir panike dönüşmekte olduğunu söylemektedir. Biltereyst (2007), bu filmlerde, genç sapkınların, genellikle sınıf eşitsizliklerini yeniden üreten bir toplumun kurbanları olarak resmedildiğini ve sınıf çatışmalarının onların davranış biçimlerini motive ettiğini belirtmektedir. Biltereyst (2007) Amerikan sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu filmlerin, tehlikeli bir sosyal gerçekliğin yansıtan veya teşvik ettiği düşünülen antisosyal filmlerin bir parçası olarak algılandığını söylemektedir. Bu nedenle de ‘The Wild One’ filmiyle başlayan gerçekçi ve kaba dille sunulan suç ve çete ilişkisinin Biltereyst (2007), sansürle karşı karşıya kaldığını belirtmektedir. Lisede öğretmene yönelik şiddeti ve suçu konu alan Blackboard Jungle (1955) filminin suça sürüklenen çocuk filmleri için model oluşturması yanı sıra galası öncesi bir öğretmenin öğrencisi tarafından öldürülmesi nedeniyle de bu tür filmlerin sorgulanmaya başlandığı ve iç sansüre maruz kaldığının altını çizmektedir (Biltereyst, 2007). Biltereyst (2007), ABD ve Avrupa sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu filmlerin, özellikle de sömürü filmlerinin sansür edildiğini dile getirmiştir. Biltereyst’in (2007) çalışması suça sürüklenen çocuk filmlerini sansür ilişkisi bağlamında ele alması nedeniyle, bu tez çalışmasında farklı bir bakış açısına sahiptir.

Amerikan da çocuk suçlu oranının artması ve gelecekte de bu artışın ivme kazanarak devam edeceği endişesi sonucu, Christopher Lawrence Franzi, 2009 yılında, “Çocuk Suçluların Filmlerde Tasviri (1988-1997)” isimli projeyi gerçekleştirmiştir (Franzi, 2009). Amerikan sinemasında 1988-1997 yılları arasında çocuk ve suç konusunu ele alan filmleri inceleyen Franzi (2009), bu dönemde yapılan yirmi dört filmi, on üç kategoride John Dilulio’nun “süper yırtıcı” (suça sürüklenen çocuk) kavramı ve "saatli suç bombası" (ticking crime bomb) teorisi kapsamında incelemiştir. Bu inceleme kapsamında projede, yirmi dört filmde en iyi gişe hasılatı yapan sekiz film seçilmiş ve çocuk suçluluğu konusunda bu filmler daha ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca Franzi’nin (2009) projesi, Amerikan sineması ve çocuk suçluluğu konusunda hem tarihsel yazının ilk filmlerinin incelenmesi, hem de “süper yırtıcı” kavramının geliştiği on yıllık dönemin verilerinin sunulması adına önem arz etmektedir. Bu kapsamda suça sürüklenen çocuk

karakterleri ele alan bu tez çalışması ve Franzi (2009)'nin projesiyle benzerlik göstermektedir.

Amerikan sineması akademik yazınına bakıldığında, suça sürüklenen çocuk konusunu Shary (2005), "Ekrandaki Amerikan Gençliği" (Teen Movies: American Youth on Screen) isimli çalışmasında incelemiştir. Shary (2005), Rebel Without a Cause (1955), Splendor in the Grass (1961), Carrie (1976), The Breakfast Club (1985) ve American Pie (1999) vb. filmlerinde gençlerin nasıl temsil edildiğini ayrıntılı olarak ele almış ve filmler üzerinden değişen çocuk/gençlik tasvirlerini incelenmiştir. Bu çalışma ile Shary (2005)'nin, Hollywood'un genç suçluluğuyla mücadeledeki rolü de yerel, ulusal ve uluslararası yansımalar kapsamında tartışmalara cevap oluşturmuştur. Shary (2005) araştırması ile gerçekleştirilen bu tez çalışması suça sürüklenen çocuk karakterleri incelemesi adına benzerlik göstermektedir.

Suçta sürüklenen kız çocuk/gençler konusuna Amerikan sinema akademik yazınında ele alan Snelson'in (2013), "Suçlu kızlar: Hollywood'un Savaş Çabası ve 'Çocuk Suçluluğu Tablosu' Döngüsü" Film ve Televizyon Çalışmalarının Yeni İncelemesi" (Delinquent daughters: Hollywood's war effort and the 'juvenile delinquency picture' cycle" New Review of Film and Television Studies) isimli makalesiyle farklı bir bakış açısı sunmuştur. Çünkü, Snelson (2013), daha çok kadınlara/ kız çocuklarına odaklanan gençlik filmleri olan, "çocuk suçluluğu resimleri" döngüsünü ele almıştır. Snelson (2013), makalenin ilk bölümünde gençlik filmlerinde suça sürüklenen kız çocuklarını ele alınırken, ikinci bölümünde bu filmlerin New York basını tarafından nasıl sunulduğunu incelemiştir. Çalışmada Snelson (2013), Hollywood'un 1940'lı yıllarda suç konusunu ele almaktan kaçındığı iddiasına da yanıt vermektedir. "Çocuk suçluluğu resimleri" döngüsü çerçevesinde; 'Where Are Your Children?' (1943), 'Youth Runs Wild' (1944), 'Are These Our Parents?' (1944), 'Delinquent Daughters' (1944), 'I Accuse My Parents' (1944), 'Teen Age' (1944) ve 'Youth Aflame' (1944) filmleri üretilmiştir (Snelson,2013). Amerika'da kadın suçlu sayısının artması sonucu Snelson'a (2013) göre; çocuk yaştaki genç kızların, dönemin yapısı içinde yaptırımlara maruz kalmalarıyla gelişen olaylar hem basının hem de sinemanın ana başlığı/konusu haline gelmiştir. Bu makale, dünyada sosyal bilimler akademik yazınında suça sürüklenen kadın/genç kız suçluluğunu ele alan sinema filmleri ve bu filmlerin basında sunumunu ele alan nadir çalışmalardandır. Snelson'un (2013) makalesi, gerçekleştirilen bu tez çalışmasından Amerikan gençlik filmlerinin suça

sürüklenen genç kız/kız çocuğuna odaklanması ve basında bunun yansımalarını ele alması açısından farklılık göstermektedir.

Amerikan sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu yapımlar gerçekleştirmesine karşın genel olarak dünya sinema literatürüne bakıldığında, farklı ülke sinemalarında da bu konuda araştırmaların yapıldığı görülmektedir. Sinema akademik yazınına bakıldığında, bu alanda çalışan akademisyenler, birden çok ülke sineması üzerinden farklı kültürlerde üretilmiş suça sürüklenen çocuk filmlerini incelemiş veya karşılaştırmalı çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Bu akademisyenlerden Prof. Dr. David Buckingham, gençlik, medya ve eğitim alanlarında çalışmaktadır ve bu konuda Londra Üniversitesi'nde bir merkez oluşturmuştur (Buckingham, 2019). Buckingham (2019) "Sorunlu Gençler:1950'lerde Filmler Çocuk Suçluyu Nasıl İnşa Etti" (Troubling Teenagers: How Movies Constructed The Juvenile Delinquent in The 1950s) isimli bir çalışma gerçekleştirmiştir. Ayrıca Buckingham (2019), "Blackboard Jungle" ve "Rebel Without a Cause" vb. filmlerinde genç suçlu temsillerini analiz ederken, bu filmleri izleyenler üzerindeki etkilerini de ahlaki panik kavramı üzerinden ele almıştır. Good Time Girl (1948) ve Cosh Boy'dan (1953), Violent Playground'a (1958) gibi filmler üzerinden "rahatsız edici gencin" nasıl temsil edildiğini Amerikan filmlerindeki örneklerle karşılaştırmalı olarak Buckingham (2019) tarafından incelenmiştir. Buckingham (2019), bu çalışmayla, suça sürüklenen çocuğun İngiliz ve Amerikan sineması yapımlarında nasıl inşa edildiğini ortaya koymuş ve akademiye katkı sağlamanın yanı sıra bu tez çalışmasına da bakış açısı kazandırmıştır.

Sinemada suça sürüklenen çocuk konusunu iki farklı ülke sineması üzerinde ele alan bir diğer çalışma ise Changsong'un (2016) "Çin ve Amerikan Çocuk Suçluluğu Filmlerinde Gençleri Kurgusal Tasvirleri: Karşılaştırmalı Bir Çalışma" (Fictional Portrayals of Young People in Chinese and American Juvenile Delinquency Films: A Comparative Study) isimli makalesidir. Çin kültüründen yola çıkan ve çalışmanın merkezine alan Changsong (2016), Çin ve Amerikan sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu filmleri karşılaştırmalı olarak incelemiştir. İki farklı ülke sinemasında üretilen yapımlarda, suça sürüklenen çocuk ve genç karakterleri araştıran Changsong (2016), çocuk suçluluğunun kaynağının toplumsal özellikler (kültür bağlamında) olduğunu ortaya koymuştur. Changsong (2016), Çin ve Amerikan sineması üzerinden çocuk suçluluğu konusunu

karşılaştırmalı olarak ele alması nedeniyle bu tez çalışmasının konu ve kapsamından farklı bir yapıya sahiptir. Fakat, bir ülke sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunda toplum ve kültürel yapının öne çıkartılması adına Changsong (2016) çalışması ile bu çalışma arasında benzerlik bulunmaktadır.

Amerikan sinemasında suç temelli bir çok tür gelişirken Avrupa sinemasında da gerçekçilik akımı oluşmaktadır. Fransa ve İtalyan sineması gerçekçilik akımı, dünya sineması adına öncü bir rol üstlenmiştir. Fransız sinemasında, suça sürüklenen çocuk konulu filmler, dünya sinemasında da ses getirmiştir. Fransız sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunda Guermond (2012-2013) “Vichy Rejiminden Günümüze Fransız Sinemasında Suçlu Gençlerin Temsili” (La représentation de la jeunesse délinquante dans le cinéma français, depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui) başlıklı çalışmayla incelemiştir. Guermond (2012-2013), kurgu ve gerçeklik bağının çocuk suçluluğu ve tarihsel yazın çerçevesinde ele almış, bu kapsamda genç suçlu konulu 14 film incelenmiştir. Böylece Guermond (2012-2013), Fransız sinemasında suça sürüklenen gençleri/çocukları kriminolojik bakış açısı ve toplumdaki belirli gruplar çerçevesinde inşa edilen karakterler çerçevesinde ele alınmıştır. Ayrıca Guermond (2012-2013), çocuk/genç suçlu konulu filmleri, birbirini besleyen tamamlayıcı yaklaşımlar içeren sosyo-tarihsel yaklaşım yöntemiyle analiz etmiştir. Bu tez ile Guermond'un (2012-2013)' çalışması konu açısından benzerlik göstermektedir. Çünkü, Fransız sinemasında çocuk suçluluğu öncelikle II. Dünya öncesi ve sonrası, Vichy rejimi sırasında 1939 – 1959 yılları arasında suçlu gençliği ve günümüzde olmak üzere farklı dönem yapımı filmlerde çocuk suçluluğunun nedenleri ve bu suçluların yeniden kazanma yöntemleri konusunda inşa edilen söylemler incelenmiştir (Guermond, 2012-2013). Bu kapsamda Guermond'un (2012-2013) çalışması, Yeni Türk sinemasında suça sürüklenen çocukları konu alan bu çalışmaya ışık tutmuştur. Ayrıca Guermond (2012-2013), dünya sineması akademik yazınında çocuk ve suç konusunu Hollywood'un basmakalıp yapısından uzaklaştırmış, ergenlik dönemini çocukların suça sürüklenme dönemi olarak öne çıkarmıştır. Guermond (2012-2013) çalışması, Fransız sinemasındaki çocuk suçluları anlatan filmleri tarihsel yazında akademik açıdan ele alması açısından, gerçekleştireceğimiz Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk karakterleri araştırdırıldığı bu tezden alan bağlamında ayrılmaktadır. Dünya sosyal bilimler akademik yazınında

öne çıkan ve Amerikan, Fransız, İngiliz ve Çin sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunu ele alan çalışmalara tezin bu kısmında yer verilmiştir.

Türk sosyal bilimler akademik yazınında bu konuda gerçekleştirilmiş çalışmalar ise Tüysüz'ün (2020) Kriminoloji ve Sinema, Medin ve Çakır'ın (2022), “Sinemada Şiddetin ve Suçun Sunumu: The Purge (Arınma Gecesi) Film Serisinin Düşündürdükleri”, Özer ve Saraçer-Üçer'in (2010) “Baba 1” ve “Kurtlar Vadisi Irak” Filmleri Örneğinde Sinemada Şidde Kullanımı”, Pembecioğlu'nun (2018), “Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk”, Can vd. (2021) editörlüğünde hazırlanan “Sinema ve Çocuk-1 Dünya ve Türk Sinemasında Çocuk İmgesi ve Çocukluk Halleri”, Kolburan'nun (2020) “Bir Sinema Filmi Üzerinden Çocuk ve Suç: Bir Dönüşüm Öyküsü” ve Erbalaban-Gürbüz'ün (2018) “Yusuf ile Kenan Filminde Suça İtilmiş Çocuklara Dair Toplumsal Göstergelerin Çözümlemesi” isimli çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Tüysüz (2020), çalışmasının ilk bölümünde toplumsal yapı ve suç konusunu tanımlarken, ikinci bölümde suç teorilerini klasik okul, bireysel teoriler, biyolojik, psikolojik ve çevre eksenli suç teorileri başlıkları altında anlatmıştır. Çalışmasının ikinci bölümünde, Amerikan suç sinemasında ganster, polis ve dedektif ve kara film türleri hakkında bilgi veren Tüysüz (2020), Amerikan'ın tramvatik dönemleri olan Pearl Harbor Saldırısı, Vietnem Savaşı ve 11 Eylül saldırıları sonrası Amerikan sinemasında suç kavramını ele almıştır. Tüysüz (2020) çalışmasının üçüncü bölümünde ise Amerikan sinemasında 11 Eylül travmasını ele alan, 2001 sonrası suç ilişkili filmler arasından amaçlı örneklem yöntemi kullanarak altı film belirlemiştir; ‘Amerikan Gangsteri’(2007), ‘Halka Düşmanı’(2009), ‘Azınlık Raporu’ (2002), Zodiac (2007), ‘Günah Şehri’ (2005), ‘İhtiyarlara Yer Yok (2007) filmlerinde suçun temsili suç teorileri kapsamında suç kavramının yeniden üretimi bağlamında analiz edilmiştir. Ayrıca bu filmlerin, 11 Eylül saldırısının travmasının yansıması olarak gelişen muhafazakar ideolojinin yeniden üretilmesine yardımcı olan anlatılar olduğunu ortaya koymuştur. Tüysüz'ün (2020) çalışması, kriminoloji ve sinema ilişkisini ele alması bağlamında bu tez çalışmasına yol gösterici olurken, yetişkin suçluluğu üzerinden sinema ve suç ilişkisini incelemesi açısından farklılaşmaktadır.

Medin ve Çakır'ın (2022) çalışmasının kavram haritasına bakıldığında, şiddetin sinema filmlerinde estetize edilmesi ve suçun kriminoloji kuramları çerçevesinde Purge

(Arınma Gecesi) film serisi incelenmiştir. Çalışmada Medin ve Çakır (2022), Marksist kuramdan yola çıkarak alt sınıf ve suç bağlamında filmleri değerlendirmiştir. 'The Purge:Anarchy' filminin, normal vatandaşlarında her türlü suçu işleyebilecekleri temelinde gelişen olay örgüsüyle ele alındığının altının çizildiği Medin ve Çakır'ın (2022) çalışmasında, bu filmde yoksulluk üzerinden ölüm oyununun kurulduğu görülmüştür. The Purge: Election Year' filminde on iki saat suç işlemenin her vatandaş için yasal olduğu söylemi dikkat çekerken, The Forever Purge filmi, yasa dışı göçmen ve ırkçılık konuları üzerinden ilerlemektedir. Serinin bütün filmlerinde izleyiciye şiddet ve suç temeli imajlar üzerinden eleştirel bir izleme deneyimi sunulduğu çalışmada ortaya konulmuştur (Medin ve Çakır, 2022). Medin ve Çakır'ın (2022) çalışması kriminoloji kuramları ve sinema ilişkisini ele alması bağlamında bu tez çalışmasıyla benzerlik göstermekle birlikte, yetişkin suçluluğunun Amerikan sineması üzerinden ele alınması nedeniyle de farklı bir açıdan bakmaktadır.

Özer ve Üçer (2010), sinemada şiddetin kullanımı açısından filmleri incelerken işlevsellik, etkileşim, çatışma ve kontrol suç kuramlarını temel almaktadır. Sinema ve şiddet ilişkisi kapsamında suç kuramlarına da değinmesi adına Özer ve Saraçer-Üçer (2010) çalışması önem arz etmektedir. Özer ve Üçer'in (2010) çalışması sinemada şiddet konusunu ele alması nedeniyle bu tez çalışmasından içerik bağlamında ayrılmaktadır.

Pembecioğlu'nun (2018) çalışması, çocuk ve sinema kavramını derinlemesine ele alan ilk çalışma olması nedeniyle önem arz etmektedir. Türk sinema yazınında çocuk temsili, Cumhuriyet dönemi filmleri üzerinden inceleyen Pembecioğlu (2018), Türk sinemasında çocuklarla ilgili ilklere dikkat çekmiş; ilk çocuk oyuncunun Tiyatrocular döneminde yer 'Aysel Bataklık Adamın Kızı' filminde yer aldığını belirtmektedir. Türk sinemasındaki dönemler kapsamında çocuk ve sinema ilişkisini ele alan Pembecioğlu (2018), çocukların yer aldığı filmlerde çocuk temsillerini incelemesi açısından Türk sinema tarih yazınına önemli katkı sağlamıştır. Bu kapsamda da Pembecioğlu'nun (2018) çalışması, bu teze Türk sinema tarihinde çocuk temsilleri konusunda ışık tutmuştur.

Can vd. (2021) editörlüğünde hazırlanan sinema ve çocuk kitabında; Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk, Hollowood Sinemasında Kötülüğün Kaynağı olarak Çocuk, Sinemada Normatif Çocuklardan Aykırı Çocuklara Doğru: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Monitör/Yansıtısı ve Sessiz Çocuklar, Modernleşme Pratikleri ve Sinema

Çocuk Temsili : İki Dil Bir Bavul Filminde Minyatür Yetişkinlik, 1960'lı Yıllar Türk Sinemasında Çocuk Temsili: Ayşecik Devam Filmleri Üzerinden Bir değerlendirme başlıkları kapsamında çocuk ve sinema ilişkisini ele alınmıştır. Can vd. (2021) çalışması, bu tezin içeriğinin gelişiminde yol gösterici olmuştur.

Suçta sürüklenen çocuk ve sinema ilişkisini, psikoloji alanının bakış açısıyla ele alan Kolburan (2020), suçta sürüklenmiş çocuklarla iyileştirici görüşmeler yaparak farkındalık oluşturma'nın destekleyici rolünü vurgulanmış ve çocuğun suçta yönelmesindeki etkenleri araştırmıştır. Kolburan (2020), 'TSOTSI' (2005) filmi, çocuğu suç eylemine sürükleyen sosyal ve duygusal süreçler açısından, çocuk adalet sistemi ve ailenin etkileri söylem analizi yöntemi ile analiz etmiştir. 'TSOTSI' filmi, psikanalist kuram çerçevesinde ele alan Kolburan (2020), 'erken çocukluk ve dönüşümünü ele alan yedi sahne incelenmiştir. Böylece Kolburan (2020), sinemada suçta sürüklenen çocuk konusunu, 'TSOTSI' film söylemi kapsamında psikanalist kuramla incelemiş ve farklı bir bakış açısı sunmuştur. Sosyal bilim alanı kapsamında Kolburan'ın (2020) çalışması, çocuk suçluluğunu, psikoloji alanı ve Türk sineması üzerinden yorumlaması adına önem arz etmekle birlikte sinema ve iletişim alanına katkısı sınırlı kalmıştır. Bu tez, kriminoloji alanında sosyoloji temelli üretilen kuramları kapsamında yeni Türk sineması yapımlarında suçta sürüklenen çocuk karakterini incelenmesi adına da Kolburan'ın (2020) çalışmasından ayrılmaktadır. Kolburan'ın (2020) çalışmasında ve bu tez çalışmasında da söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu iki çalışmada kullanılan analiz yönteminin aynı olmasına karşın, bu tezde Fairclough eleştirel söylem analizi kapsamında oluşturduğu DİÇS yönteminin kullanılması açısından ayrılmaktadır.

Altınbaş'ın (2009) gerçekleştirdiği çalışmasında, Ömer Kavur sinemasını incelemiş bu kapsamda da 'Yusuf ile Kenan' filminin Ömer Kavur'un Bressoncu filmlerinden biri olduğunu, filmin anlatısına bakıldığında kahramanların ruh durumunun değil eylemi takip eden kurgusal yapısının filmin ana özelliğini oluşturduğunu ve Yılmaz Güney'in 'Zavallılar' filmi ile birbirine yakın unsurlar içerdiğini belirtmiştir. Bu tez çalışmasının kapsamı, Altınbaş'ın (2009) çalışmasından kapsam bağlamında ayrılmakla birlikte, 'Yusuf ile Kenan' ve 'Zavallılar' filmlerini ele alması açısından çalışmaya katkı sağlamıştır.

Ulutaş'ın (2022) çalışmasında ise sosyolojik bir bakış açısı ile toplumsal gerçekçi bir film olan 'Yusuf ile Kenan' filmi incelemiştir. Çalışmada, film üzerinden 1970'li yılları Türkiye'sinde göç, kent, yabancılaşma ve kimlik kavramları sorgulamıştır (Ulutaş, 2022). 'Yusuf ve Kenan' filminin politik bir film olduğunu belirten Ulutaş (2022), Kavur'un Yusuf ve Kenan karakterleri üzerinden Türkiye okuması yaptığını söylemektedir. Ulutaş'ın (2022) çalışması, sosyoloji alanında yapılması ve göç konusuna odaklanması nedeniyle bu çalışmadan farklılaşmasına karşın, 'Yusuf ile Kenan' filmi konusunda ortaya koyduğu çıkarımlar kapsamında ufuk açısı olmuştur.

Türkiye'de iletişim ve sinema alanı akademik yazınında, Erbalaban-Gürbüz'ün (2018) çalışması Türk sinemasında suça sürüklenen çocukları temel alan ilk ve tek araştırma olması nedeniyle önem arz etmektedir. Erbalaban-Gürbüz (2018), Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunu içeren 'Yusuf ile Kenan' filmi kapsamında Türkiye'de o dönemde yaşanan kan davası, göç, yoksulluk gibi toplumsal sorunlar nedeniyle sokağa ve suça itilmiş çocuk karakterleri ele almıştır. 'Yusuf ile Kenan' filminde, suça sürüklenen çocuk karakterleri, göstergebilimsel yöntem kullanarak analiz eden Erbalaban-Gürbüz (2018), filmde yer alan suça sürüklenen çocuk karakterin sokak ve suça itilmesindeki toplumsal sebepleri ortaya koymuştur. Filmde ana karakter çocuktan biri olan Yusuf'un yaşamını sürdürebilmek adına suçun bir parçası olduğu, diğer çocuk karakter Kenan'ın ise ahlaklı davranarak şans eseri doğru bir yaşam kurabildiği çalışmada ortaya konulmuştur (Erbalaban-Gürbüz, 2018). Gerçekleştirilen bu tez ile Erbalaban-Gürbüz'ün (2018) çalışması arasında benzerlikler bulunmaktadır. Yeni Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunu 2017-2018 yılları yapımı filmler kapsamında ele alan bu tez, Erbalaban-Gürbüz (2018) çalışmasının devamı niteliğindedir. Ayrıca, bu tezde çocuk ve sinema bağlamının, kriminolojinin sosyoloji temelli kuramları üzerinden incelenmesiyle farklı bir bakış açısı sunulmasının yanı sıra Fairclough'un göstergebilimsel analizini de içinde barındıran DİŞÇ yönteminin kullanılmasıyla birlikte filmlerdeki çocuk suçlu karakterlerin daha detaylı bir incelemeye tabi tutulmuştur. Suça sürüklenen çocuk ve sinema konusunda sosyal bilimler ve iletişim akademik yazınına katkı sağlayan sınırlı çalışma olduğu için, bu tez çalışmasının kuramsal çerçevesi içinde, dünya ve Türkiye sosyal bilimler alan yazınında öne çıkan çalışmalara yer verilmiştir.

Bu kapsamda gerçekleştirilen bu tez çalışması, yeni Türk sinemasında suça sürüklenen ocuk karakterler konusunda, akademik yazına katkı sağlaması adına önem arz etmekte ve bu bölümde ele alınan çalışmalardan ayrılmaktadır.



BÖLÜM 3: ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Bu çalışmanın, toplumsal problemin çözümü önündeki engellerin çözümlemesi ve söylem çözümlemesi başlığı altında suça sürüklenen çocuk karakterin olay örgüsü bağlamında nasıl bir söylem üzerinden inşa edildiği, olay örgüsünde işlenen ana suç temasının nitelikleri üzerinden nasıl bir söylem kurgulandığı ortaya konulmuştur.

Analizin, metnin odaklandığı sosyal problemin çözümlemesi ve toplumsal problemin çözümü önündeki engellerin çözümlemesi başlıklarında suça sürüklenen çocuk karakterin çocukluktan suçluluğa geçiş süreci çözümlenmiştir.

Çalışmanın toplumsal düzen için bir sorun olup olmadığının, çözümleme bölümünde çocuğun suça sürüklenmesi sürecinde belirleyici olan karakterler ve sosyal süreçler bağlamında nasıl bir söylem inşa edildiği incelenmiştir.

3.1. ‘Daha’ Filmi Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi

‘Daha’ Film Künyesi

Yönetmen: Onur Saylak

Senaryo: Onur Saylak, Hakan Günday, Doğu Yaşar Akal

Oyuncular: Ahmet Mümtaz Taylan, Hayat Van Eck, Turgut Tunçalp, Tuba Büyüküstün, Ahmet Melih Yılmaz, Tankut Yıldız, Kağan Ulucan, Uğur Aslan

Yapım Yılı: 2017

Film Süresi: 115 Dakika

Konu: Küçük bir sahil kasabasında yaşayan Ahad, insan kaçakçılığı yapmaktadır. Ahad, on dört yaşında, bir öğrenci olan oğlu Gaza’yı küçük yaştan beri insan kaçakçılığında yardımcı olarak kullanmaktadır. Ahad tarafından Gaza’nın hayal ettiği eğitimi alması engellenerek Gaza’nın, suça sürüklenmek zorunda bırakılması filmin konusunu oluşturmaktadır.

3.1.1. Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi

Türk sinemasında, toplumsal bir sorun olan suça sürüklenen çocuk konusu ‘Daha’ filminde göçmen kaçakçılığı kapsamında baba oğul ilişkisi üzerinden, babanın çocuğunu

suça sürüklemesi çerçevesinde kurgulanmıştır. Filmin ana problemi, illegal göçmen kaçakçısı suçlu baba Ahad'ın oğlu Gaza'yı suça sürüklenmesidir. Böylece film söylemi, Gaza üzerinden toplumlar için önemli bir sorun olan, suça sürüklenen çocuk problemine odaklanmaktadır. Filmin olay örgüsünde bu sorun kurgulanırken

- Gaza'nın bir çocuğun sağlıklı yetişmesi için uygun şartlara sahip olmayan bir aile, ev (mekân) ve çevrede yaşamak zorunda olması sonucu suç sermayesi kazanması ve sosyal sermaye eksikliği ile büyümesi/kırık çerçeve kuramının ön gördüğü şartlar yer almaktadır
- Filmin olay örgüsünde, Gaza'nın çocukluğunun babası tarafından psikolojik ve fiziksel şiddet kullanılarak ve yetişkin dünyası bilgisine maruz bırakılarak yok edilmesi
- Türkiye'nin, illegal göçmenlerin transit geçit alanı üzerinde yer alması nedeniyle, film, illegal göçmen kaçakçılığı çerçevesinde suça sürüklenen Gaza ve Cuma'nın durumunu
- Ahad'ın, geleneksel olarak erkek çocuklarının, ergenlikle birlikte yetişkin bir erkek olarak görülmesi düşüncesi
- Doğu ve Batı arasında bir geçiş güzergahı olan Türkiye'de yaşanan illegal göçmen sorunu kapsamında gelişen, suçlu alt kültüralt sorunları/problemleri üzerinden film de çocuk suçluluğunu sinemasal dile çevirmiştir.

3.1.2. Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi

'Daha' filmi söyleminde, Gaza'nın suça sürüklenmesinin önünde engel oluşturan karakter, olgu, olayve yapılar arasında

- İnsan kaçakçılığı yapan baba Ahad (tek ebeveyn ailede Ahad olması ve hegemonik bir güce sahip olması yanı sıra şiddet ve zorbalık uygulaması, Ahad'ın, Gaza'yı bir evlat gibi sevmeyi bilmemesi, bilinçli bir ebeveyn olmaması)
- Çocuk Gaza'nın olumsuz bir çevrede; suçlu bir alt kültürde sosyalleşmek zorunda kalması
- Devletin temsilcisi askeri personel Yadigar'ın, görevini kötüye kullanması

- Gaza'nın eğitim hayatı konusunda, öğretmenlerin gösterdikleri sınırlı çaba ve çocuk koruma ile eğitim konusunda devletin denetim mekanizmalarının yetersiz olması
- Dünyada, savaşlar ve müdahaleler nedeniyle oluşan illegal göçmen sorunu yer almaktadır.

İllegal göçmen sorunu ve suça sürüklenen çocuk sadece Gaza'nın, Cuma'nın, Ahad'ın ve Türkiye'nin problemi değil dünyanın sorunudur. Fakat dünya, devlet, toplum ve ailenin sorumluluğu yerine getirememesi bağlamında, Gaza ve Cuma'nın kişisel problemine dönüşmektedir.

Problemin İçinde Konumlandırıldığı Pratik Ağın Çözümlemesi;

Suçta sürüklenen Gaza'nın,

- Sosyal ve ekonomik olarak yaşadığı çevrenin bir çocuk için uygun olmaması
- Parçalı aile, sağlıksız bir ruh haline sahip ve suçlu ebeveyn
- Suçlu bireylerden oluşan alt kültüre dahil olması
- Ahad'ın insan kaçakçılığını bir iş/meslek olarak görmesi
- Gaza'nın eğitim hayatının desteklenmemesi
- Gaza'nın çocukluğunu yaşayamaması

içinde yaşadığı durumdur.

3.1.2.1. Problemin içinde konumlandırıldığı pratik ağın çözümlemesi

Gaza, kırsal bir alanda yaşamasına karşın sosyal kontrolün olmadığını bir çevrede yaşamaktadır. Çünkü Ahad, kırsal alanda sadece kendi evinin yer aldığı bir bölgede yaşamayı tercih etmektedir. Ahad'ın evinin konumu, illegal göçmenleri rahatlıkla gözlerden uzak saklayabileceği yaşam alanlarına uzun mesafede bir bölgede yer almaktadır. Böylece Ahad, bu tercihiyle Gaza için sosyal çevreden yoksun, sosyalleşebileceği ve sosyal kontrolün gerçekleşebileceği normal bir sosyal alandan mahrum bırakmıştır. Ahad ve Gaza'nın yaşadığı ev, bir çocuğun ihtiyaç duyduğu hem sıcak maddi ve manevi bir yuva olmaktan hem de çocuk için uygun sosyolojik, fiziksel ve psikolojik açıdan uygun bir ortam olmaktan çok uzaktır. Bu durum mutfak sahnesinde hem mutfağın maddi yoksunluğunda hem de Gaza'nın göçmenlere kahvaltı hazırlaması davranışında gözlemlenmektedir. Bir ebeveynin/babanın çocuğuna kahvaltı hazırlaması

gerekirken, Gaza göçmenlere kahvaltı hazırlamaktadır. Gaza'nın evi ekonomik, sosyolojik ve psikolojik olara çocuk için uygun değildir; kırık çerçeve kuramında belirtilen yoksunluğa sahiptir. Gaza'nın, evde bir odaya sahip olduğu görülmesine karşın, anne yoksunluğu, sevgi ve merhametsiz suçlu bir baba ile yaşamak zorunda olması, illegal göçmenlere hizmet etmesi ve onlarla vakit geçirmesi anlamında evin koşulları bir çocuğa yuva sıcaklığı sağlayamamaktadır. Sosyal düzensizlik teorisi, kırsala göre güncellenirse, kırsalda yaşayan Ahad ve Gaza'nın etrafında gayri resmi bir kontrolün mekanizmasının olmaması, şiddet ve yoksulluğun var olduğu bozulmuş bir çevrede suç unsurlarında tetiklemesi Kandallı'da gerçekleşmektedir.

Ayrıca, coğrafi olarak pratik ağı bakılacak olursa; yaşadıkları topraklar üzerinde yaşanan sorunlar nedeniyle, Ortadoğu ve doğudan gelen ve Türkiye üzerinden Avrupa'ya göç etmek isteyen illegal göçmenlerin çocuklarıyla birlikte göç etme çabası, Aylan Bebekle birlikte dünya kamuoyunda duyulurken, çocuğun suç eylemi içinde yer almak zorunda kalması, göçmen kaçakçılık ağı oluşturma sorunun bir yönünü göstermektedir. Diğer bir yönünü ise göçmen kaçakçılığı yapan kişilerin ve bu kişiler tarafından çocuklarının suça sürüklenmesidir. Saylak, 'Daha' filminin olay örgüsünde suça sürüklenen, masum ve mağdur çocuk sorununu, illegal göçmen kaçakçılığı ağı üzerinden konumlandırmaktadır. Bu konumlandırma sistemi, sadece topraklarını terk eden aile, kişi, çocuk adına olumsuzluğa neden olmadığını geçiş güzergâhlarında yer alan ülke ve vatandaşları için de önemli bir sorun olduğu pratiğini de ortaya koymaktadır. Doğudan batıya göç sorunu sistemsel bir problemdir, bu nedenle bu göçten etkilenen ülkeler ve vatandaşları, sistemsel bir sorun yaşamakta, küreselleşen postmodern dünyada bazı ülke ve bölgedeki insanların insanca yaşama hakları elinden alınmakta ve bu sorun dünya kamuoyu tarafından görmezden gelinmektedir.

3.1.2.2. Söylemi İnşa Eden Sosyal Pratiklerin Diyalektik Çözümlemesi

Film olay örgüsünde Gaza, suçlu alt kültürden uzaklaşmak, suçlu olma yolunda yürümek için eğitim yolunu seçmekte, bu nedenle de sınava girmektedir. Fakat bu yolda yürütmesine öncelikle suçlu baba Ahad'ın inanç dünyası izin vermemekte, ayrıca Ahad'ın yer değiştiren, bilmediği dünyada yolculuk yapan insanları böcek gibi görmesi, Gaza'nın İstanbul'da eğitim hayatı için gitmesi ile illegal göçmenleri aynı kefarete koymaktadır.

Lorel ile Hardi karakterleri de kendilerinin ülkeyi terk etme cesareti gösteremediği için illegal göçmen kaçakçılığı yaptıklarını ifade etmektedirler. Ahad ve diğer kaçakçılar, bu kapsamda, ‘yerinden oynayan yetmiş belaya uğrar’ düşüncesiyle hareket etmektedir. Böylece yerinden oynayan kişi ya da kişilerin zorunluluklarla karşılaşması kendilerinin tercihi gibi sunulmakta, sistemsel yapısı görmezden gelinmektedir.

Film boyunca Gaza, babasının verdiği işleri yaparken veya suç ortamında suç eylemine yardım ederken görülmektedir. Gaza’nın bir çocuk olarak en önemli hakkı olan oyun oynamak, arkadaşlarıyla vakit geçirmek konusunda filmde sadece bir sahne yer almaktadır. Ayrıca toplum yaşamından uzak kalan Gaza, ergenlik çağının ilk olgularını da göçmenlerle yaşamak zorunda kalmaktadır. Çünkü Gaza, Ahad’ın illegal göçmen kaçakçılığı yapması nedeniyle bu suç eyleminin içinde yer almakta ve illegal göçmenlerin ihtiyaçlarını karşılayan ve ev işlerini yürüten bir çocuk işçi konumunda inşa edilmektedir.



Görsel 1: Jenerik

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 1’de görüldüğü gibi filmin jeneriğinde yer alan, “insanın kullandığı ilk alet başka bir insan” söyleminde; bu sistemde insanın ne kadar değersiz olduğuna vurgu yapılmakta ve bir baba oğlunu, Ahad’ın Gaza’yı dünya sisteminde de sistemsel olarak insanın insanı kullanmasını anlatmaktadır. Ahad’ın erkeklik arzusunu tatmin etmek için Cuma’nın annesine tecavüz etmesi sonucu, Cuma’nın taksirle ölümüne sebep olmuştur. Fakat Ahad, Cuma’nın ölümünden Gaza’yı sorumlu tutmaktadır. Ayrıca, Ahad karakteri, göçmen kadınları cinsel bir nesne/obje olarak görmektedir. Göçmen kadınların cinsel obje olarak görülmesi, ataerkil sistemin hâkim olduğu bir söyleme işaret etmekte, böylece kadınlar üzerinden tahakküm kurulmaktadır. Gaza’nın öğretmeni konusunda Ahad’ın; “aptal karı”

ve “cahil karı” söylemleri ve Gaza’nın geneleve babası tarafından götürülerek sadece erkeklik arzuları tatmini ile oğlunu mutlu etmeye çalışması da dikkat çekicidir. Burada inşa edilen söylemde, güçsüz olan, göçmen kadın ve çocukların, her türlü olumsuz davranışa maruz bırakılabileceği düşüncesi geliştirilmektedir. Bu kapsamda Batı insanının haklarıyla sistemin yarattığı savaş mağduru illegal göçmenlerin, bu göçmenlerin mağduriyetine yol açtığı transit ülke insanların eşit olmaması da sosyal yapı olarak filmin olay örgüsünde Gaza, Cuma, illegal göçmenler üzerinden anlatılmaktadır. Film söyleminde, sistemin kendi ötekisini, ötekilerini göçmen, suçlu, göçmen kadın, suça sürüklenen çocuk vb. ürettiğini göstermektedir.



Görsel 2: Cuma’nın Gömülme Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 2’de yer alan sahnede illegal göçmenleri mal olarak gören Ahad’ın Cuma’nın cesedini sessizce ormanlık alana gömdüğü görülmektedir. Cuma’nın canının maddi bedelini, Ahad, suçlu alt kültürde insan kaçakçılığını yönetenlere ödemiştir. Ahad için illegal göçmen kaçakçılığı bir iş sektörüdür, bu olay da maddi bir kayıptır. O nedenle de bu sahnede soğuk kanlı bir şekilde Cuma’yı gömmesi, iş kazası olarak gördüğü ölüm olayının delilini yok etmesini temsil etmektedir. Cuma’nın ölümünü, Gaza’nın ihmali sonucunda yaşandığını düşünen Ahad, gerçekleştirdiği eylemin sorumluluğunu üstlenmemekte/ gözardı etmektedir.

3.1.2.3. Söylemin Çözümlemesi

Analitik Çözümleme;

‘Daha’ filminin metnine bakıldığında suç eylemi içinde büyüyen ve suç ortamından kurtulmak isteyen çocuk karakter Gaza’nın, Ahad tarafından uygulanan baskıya karşı duramaması ve babası kadar usta bir suçluya dönüşmesinde; baba, Gaza, Cuma, öğretmek, boş hayal, öldürmek, gebertmek, insan ödemek, kelle parası, aptal karı, cahil karı, hayvan, hayvan gibi sevmek söylemlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Filmde otuz dört kez baba, on üç kez para, yedi kez Gaza, dört kez boş hayal, üç kez gebertmek, iki kez ölmek, öğretmek, bir kez coğrafya, kader, tarih, adam öldürmek, geberip gitmek, insan ödemek, öldürmek, kelle, kelle parası, mala dokunmak, aptal karı, cahil karı kelimeleri yer almaktadır. Bu kelimeler kapsamında söylem kurulurken, aynı zamanda göstergelere bakıldığında, filmde, Gaza, taksirle öldürme, fiziksel şiddet, psikolojik şiddet uygulama, insan kaçakçılığına yardım, insan kaçakçılığı, on sekiz yaşından küçüklerin girmesinin yasak olduğu yerlere gitmek gibi suç eylemlerini gerçekleştirdiği görülmektedir. Filmde insan kaçakçısı bir baba olan Ahad karakteri ise taksirle öldürme, bir kimseyi fuhuş yapmaya teşvik etmek ve zorlamak, suç delillerini yok etmek ve gizlemek, ateşli silah kullanma, çocuğu uygunsuz yerlere; bar veya pavyon alanlarına götürmek, işkence, tehdit, cinsel saldırı/ tecavüz, aynı konutta yaşadığı kişiye kötü muamele de bulunmak/ idaresi altındaki kişiyi terbiye hakkını kötüye kullanmak, insan kaçakçılığı suç eylem türlerini gerçekleştirmektedir.

‘Daha’ filminin söylem çözümlemesinde, karakterlerin isimleri de söylemsel olarak katkı sağlamaktadır. Gaza kelimesi, düz anlamda bakıldığında, İslam dinini korumak veya yaymak amacıyla Müslüman olmayanlara karşı yapılan kutsal savaşı ifade ederken, ‘Daha’ filminde masum ve kurtuluş yolu arayan bir çocukla babasının suç dünyası arasındaki gerçekleşen bir savaşı anlatmaktadır (Aynı zamanda Ortadoğu’nun savaş alanı olarak mücadelesini temsil etmektedir). Gaza, babasının ve çevresindeki insanların yer aldığı insan kaçakçılığının temellendirdiği suç dünyasının içinde yer almamak için savaşmakta, eğitim hayatına İstanbul’da devam ederek normal bir hayat kurmak istemektedir. Fakat bu isteği babası Ahad tarafından engellenmekte ve suç içerikli bir hayata zorlanmaktadır. Ahad’ın anlamı ise “benzeri ve dengi bulunmamak” ve “ezeliyet” demektir. Film söyleminde aslında Ahad’ın benzeri ve denginin bulunmaması, düz

anlamda kullanılmakta, oğluna ve insanlara acımasızlık boyutunda bu anlam gerçekleşmektedir. Burada Batı dünyasının da acımasızlığına atıf yapılmaktadır. Ahad'ın bu anlamı, “Benim adım Gaza ben dünyanın en önemli adamının oğluyum” ifadesinde görmekteyiz. Yan anlamda ise Batı dünyasını temsil etmesi ve bu ülkelerinde kendilerini en önemli güç ve ezeli olarak görmeleridir.

Baba kelimesinin anlamı, hayatta çocuğun güvendiği ve inandığı onun soyundan geldiği iki ebevnden biridir. Fakat filmde Gaza'nın annesi hakkında hiçbir söylem yer almamakta, bu kapsamda yoksunluğu görülmektedir. Bu durumda filmde Gaza için Ahad, hem anne hem de baba olarak konumlandırılmaktadır. Bu nedenle metinde baba kelimesi, en sık tekrarlanan kelime olarak karşımıza çıkmakta, Gaza'nın yirmi dört kez, bir çocuk olarak ve yardım isteme çığılığı olarak “baba” diye seslendiği görülmektedir. Gaza, anne yokluğunu da babaya yönlendirmesi nedeniyle tek yardım isteyebileceği kişi Ahad'dır. Fakat Ahad'ın söylemlerinde kendi çocuğuna şefkat ve sevgi barındıran bir kelime görmek mümkün değildir. Ahad'ın kelime ve cümlelerine bakıldığında oğlu Gaza'yla ve göçmelerle de konuşurken emir kelime ve cümleleri ile hitap ettiği görülmektedir. Gaza'ya yönelik söylemlerindeki kelimelere bakıldığında; “aç”, “temizle”, “bırak”, “yapacaksın”, “topla”, “gel”, “et” vb. fillerle Gaza'yla emir kipleriyle konuşmaktadır. Ayrıca göçmenlere de aynı şekilde “...yemek getirecek yiyeceksin” vb. örneğinde de görüldüğü gibi, Ahad emir kipiyle hitap etmektedir. Günlük dilde ve resmi dilde emir kelimeleri ve cümleleri, alt üst kademelerin bulunduğu alanlarda veya daha güçlü olduğunu kabul eden bireyin kendinden güçsüz olarak gördüğü kişilere hitabında kullanılmaktadır. Ahad'ın sadece kelimeleri değil cümlelerinde, konuşma üslubunda, beden dilindeki göstergelerde de bu hegemonik yapı hissedilmektedir.

Filmin ilk bölümünde çocuk Gaza ise babasının hegemonyasını kabullenici kelimeler kullanıp, bu kapsamda cümleler kurarken, saygı duyan bir üslup ve beden dili sergilemektedir. Gaza, film anlatısında tamamen çocukluğunu kaybettikten sonra ise babaya karşı çıkan/isyan eden bir dil kullanmaktadır.

Filmde Gaza'nın sınav sonrası deniz kenarında gördüğü kız ve erkeklerden oluşan gruptan birinin şarkı söyleyip hip hop dansı yaptığı arkadaşlarının da etrafında ona eşlik ettiği sahnede duyduğu

“bir iki, üç dört yetmez yeter de artar bulamadın bir damar ölümsüz birisi oyaladı bizi bu kadar Bin vur bir say, Hacı cavcav bin bir bin say. Hacı cavcav bin bir bin say. Bir iki, üç dört yetmez, yettiği kadar be Kandalı tayfa Alt tarafı bu dünya kaç sayfa Al duvara vur duvara, Bin vur bin say, Hacı cavcav Bin vur bin say, kafa bir tomar, bin vur bir say, kafa göz yar, bin vur bir say, haa hey, hey haa” (Saylak, 2017).

şarkının sözleridir. Burada gençler, rap müziği söylemeleri ve dans etmeleri bir karşı duruşu, aslında yaradılışı reddetmek, gençliğin isyanını sunmaktadır. Gaza, evde tek başına kaldığında, yüklendiği işleri tamamladığında söylediği şarkı; “hadi bana bin vur bir say. hadi hadi bana bin vur, bir say. Yeah, bir, iki, üç, dört yetmez, yetse de gitsek, alayını.... Bin vur bir say. Bir iki üç dört yetmez gitsek alayını...haa Kandalı”. Gaza’nın şarkıyı taklit ederek evde söylemesi, temel işlevlerinden biri dışlanmanın yansımasıdır, zira hip hop da toplumdan dışlanmaya karşı sistem içinde bir güç oluşturma, başkaldırma türüdür. Şarkı sözlerinin bozarak söyleyen ergenlik dönemindeki Gaza, gençleri taklit ederek ve özenme davranışı içinde oyun oynamak ile isyan arasında bir tavır sergilemektedir. Çünkü, şarkıya küfür eklemesi, Gaza’nın Kandalı kasabasında arkadaşlarından farklı yaşama koşullarına sahip olmasına, etrafından suç çevresine, kendi dünyasına isyanını göstermektedir. Şiddete maruz kaldığı sahnede, Gaza’nın babasına bu şarkıyı söylemesi ise babasına bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. “Hadi baba bana bin vur bir say hadi bak bu gaza hadi bin vur bir say hadi bak burada bin vur bin say hiç acımadı lan bin vur bir say kafama kafama bin vur bin say hadi tam buraya bin vur bir say hacı cavcav kafama kafama”. Bu şarkıyla birlikte çocuk Gaza’nın, “baba” haykırıışlarının yok olduğu görülmektedir. Ayrıca Gaza’nın ilgi duyduğu göçmen kızla, Yedigöller’in birlikte olmasına şahit olan Gaza, babasının şiddetine maruz kalmaktadır. Bu şiddet sırasında da Gaza bu şarkıyı bir isyan olarak babasına söylemektedir. Çünkü, Gaza, eğitim yoluyla babasının ona sunduğu suç dünyasından kurtulma çabasıdadır.

Filmde “mala dokunma” söylemi, göçmenlerin insan kaçakçıları tarafından bir emtia olarak görüldüğünü göstermektedir. Savaş coğrafyasından göç etmek zorunda kalan insanların, insan kaçakçıları tarafında mal, kelle olarak görülmesi, insan olarak bir değeri olmadığını anlatılmaktadır. İnsan kaçakçılığını bir iş olarak gören bu söylemin yanı sıra Ahad’ın; insan kaçakçısı, tecavüzcü, şiddete meyilli, alkolik, etrafındaki kişilere olumsuz davranışları, kadınlara yönelik kullandığı dil nedeniyle sağlıklı bir birey olmadığı anlaşılmaktadır.

Etkileşimsel Çözümleme;

Son dönem Türk sineması filmlerinden suça sürüklenen çocuk konulu ‘Daha’ filmi gerçekçilik akımının izlerini taşımaktadır.

Bu kapsamda filmde gerçek mekanların kullanılması; Ege adalarının tamamını temsil eden hayali Kandalı kasabası, Antalya’nın Kumluca İlçesine bağlı Mavikent Mahallesinde hayat bulmuştur.

Bir insan kaçakçısı Azad’ın yaşadığı bölge ve ev, insan kaçaklığının gerçekleştirildiği alanlar, iç ve dış mekanlarda doğal aydınlatma kullanılmıştır.

Göçmenlerin aktarıldığı gece çekimlerinde ay ışığı, araç farı, Azad ve Gaza’nın bahçedeki sandalyede oturma sahnelerinde güneş hem aydınlatma hem de anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Filmin açılış sahnesi olan Cuma ile Gaza karşılaşması ve mültecilerin şarkı söylerken yer aldığı sahnelerde el feneri bir aydınlatma aracı ve anlatım unsuru olarak görev yapmaktadır. Mutfakta Gaza’yla babasının kahvaltı hazırlarken yer aldıkları sahne, Cuma’nın ölümüne sebep olan gecede ev içi sahneler, mültecilerin kaldığı yeraltındaki depo sahnelerinde olduğu gibi film genelinde doğal aydınlatma ya da doğala yakın ışık kullanımı görülmektedir. Teknik olarak filmde doğal ışığın kullanımı, kamera kullanımında alan derinliğinin hissedilmesi, daha çok yakın çekimler, uzun sahnelerin kullanılması gerçek dünyaya izleyiciyi yakınlaştırmaktadır. Dekor ve kostümlerin gerçek dünyayı yansıtması için sıradan insanların gündelik hayatlarında giydiği kıyafetlerin kostümlerin tercih edilmesi, filmde gerçeklik duygusunu desteklemektedir. Filmde Gaza karakterini canlandıran Hayat Van Eck’in ilk oyunculuk denemesi olması, Suriyeli 121 göçmenin burada göçmenleri canlandırması da toplumsal gerçeklik akımı adına önem arz etmektedir. Ahad ve diğer karakter oyuncularının ise gerçekçi/doğal oyunculuklar sergilemekte özellikle her karakterin asgari repliklerinin olması, gerçekçi bir dil oluşturma çabasını öne çıkarmaktadır. Gaza karakterinin dış ses olarak yer aldığı sahnede, gençlerin, Gaza’nın ve göçmenlerin doğal ortam ve şartlarında şarkı söylediği sahneler haricinde filmde müziğin yer almaması ve doğal seslerin ön planda olması, filmin toplumsal bir hakikati yalın bir dille anlatma çabasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca filmin yönetmeni Onur Saylak’ın ilk uzun metrajlı filminde, Türkiye ve Türk toplumu açısından önemli bir sorun olan insan kaçakçılığının, suça sürüklenen çocuk konusu çerçevesinde anlatması da dikkat çekicidir. Göçmen sorunu uluslararası anlamda

ve ülkeler açısında hem hukuki hem de insan hakları yönünden dünyada gün geçtikçe derinleşen bir sorun haline dönüşmekte ve düzensiz göçmenlerin illegal yollarla gerçekleştirilmeye çalışılan göç, aynı zamanda transit ülke ve vatandaşları için çıkmazları beraberinde getirmektedir. Türkiye'nin kıtalar arasındaki konumu, demokrasi ve ekonomik anlamda gelişmiş ülkeler ile gelişmemiş ülkeler arasında bir köprü olması, yer aldığı coğrafyada yaşanan savaşlar sonrası düzensiz göçmenler için illegal yollarla transit geçiş güzergâhı olarak kullanılmasına yol açmıştır. Özellikle 2011 yılı sonrası, Suriyeli ve Afgan mülteciler, sıklıkla insan kaçakçılarının güvensiz ve sağlıksız koşullar altında Batı'ya yolculukları hüsrarla sonuçlanmaktadır. Türkiye'de insan kaçakçılığının yüksek gelir getirmesi nedeniyle birçok kişi, bu suça ortak olabilmektedir. Fakat insan kaçakçılarına inanarak yola çıkan düzensiz göçmenlerin çoğu, bu yolculuktaki ihmaller sonucu ölmektedir. Özellikle 2015 yılında Bodrum'dan Yunanistan'a illegal yollarla geçmek isteyen Suriyeli göçmenlerin bulunduğu iki botun batması sonucu beş çocuk, 12 yetişkinin ölmesinde olduğu gibi. Ölen çocuklardan Aylan Kurdi'nin kıyıya vuran can yeleksiz cesedinin görüntüsü, dünyayı sarsmış ve illegal göçmen sorununu tekrar gündeme getirmiştir. Filmde de Aylan bebeğin ölümü, Cuma'nın kamyonet kasasında havalandırmanın açılmaması sonucu ölümüyle paralelik göstermektedir. Böylece filmde Cuma'nın havasızlıktan ölmesiyle, Aylan bebeğin boğularak ölmesine atıf yapılmaktadır. Ayrıca filmde Jack London'un John Barleycorn isimli kitabının Gaza tarafından okunmasıyla bu kitabın konusuna da atıfta bulunmaktadır.



Görsel 3: Jack London Kitap Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 3'de Jack London'un 'John Barleycorn' kitabını Gaza'nın okuduğu görülmektedir. Bu kitapta yazar, alkolle olan tanışması ve hayatı boyunca alkolle olan ilişkisini alkolün zararları kapsamında anlatmaktadır. Kitap, filmde metinler arası bir

geçiş sunmakta, London ile Ahad arasında alkol bağlamında bağ kurulmaktadır. Aynı zamanda Gaza ile John arasında düşünce anlamında bağ kurulmakta; “hiçbir zaman çocuk olmadım, benim için çok geçti kendini ne çocuk ne delikanlı oldum, bir hayvan gibi çalışmak gibi” John’un söylemleri Gaza’yı tanımlamaktadır.

Dilbilimsel ve Göstergebilimsel Çözümleme;



Görsel 4: Yol Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

“şimdi kendime bir hikaye anlaticam ve sadece buna inanıcam, çünkü ne zaman dönüp baksam geçmişe, görüyorum ki yine değişmiş. Ya bir coğrafya eksilmiş ya da tarih eklenmiş. Ama artık zamanı geldi. Hatırladığım ne varsa hepsini anlatıp unutucam sonrada geçmişin yüzüne asla bakmıyacam” (Saylak, 2017)

söylemi sırasında görsel 3’un ilk karesinde farın aydınlattığı yol, ikinci karede, kamyonette gece karanlığında Gaza görülmekte; “Benim adım Gaza” cümlesi duyulmaktadır. Üçüncü karede Ahad kamyoneti kullanırken görülmekte “ben dünyanın en önemli adamın oğluyum” söylemi yer almaktadır. Böylece olay örgüsünde baba ve oğul ilişkisinin içeriğinin çocuğun suça sürüklenmesinde önemli bir etken olduğu bu ilk karelerde kurgulanmaktadır. Böylece karanlık bir yola Gaza’ı sürükleyen Ahad’ın, farla aydınlatılan yollar gibi baba oğul arasında yabancılaşan ilişkisiyle bu sahnede babası tarafından suça sürüklenen çocuğun inşası başlamaktadır. Düz anlamda yolda ilerleyen bir kamyonet, mutsuz bir baba ve oğul görüntüsü görülmektedir. Bu kareler, Gaza’nın

babası tarafından insan kaçakçılığına sürüklenmesini bize anlatırken “ben dünyanın en önemli adamının oğluyum” söylemiyle Ahad’ın, Gaza için yazdığı hikâyedeki mutsuzluğu ve memnuniyetsizliği aktarılmaktadır. Yukarıda yer alan söylemlerde de Gaza’nın Ahad tarafından eğitim hayatı elinden alınarak geçmişinin ve geleceğinin yok edilmesi ve hayatına yön vermesinin engellendiği mesajı verilmektedir. Böylece filmin olay örgüsünde, Ahad tarafından engellenen Gaza’nın suça sürüklenen çocuk olarak yer almaktadır.

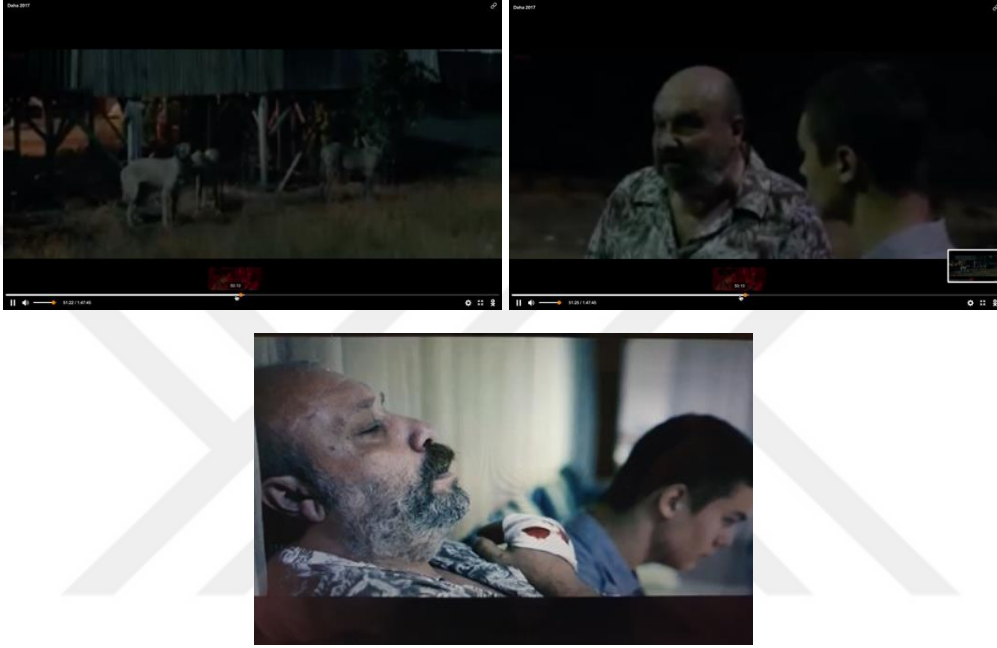
Sosyal süreç açısından bakıldığında ise filmde Batı dünyası Ahad’la, Ortadoğu coğrafyası ise Gaza karakteri ile temsil edilmektedir. “Şimdi kendime bir hikâye anlaticam ve sadece buna inanıcam, çünkü ne zaman dönüp baksam bir geçmişe, görüyorum ki yine değişmiş. Ya bir coğrafya eksilmiş ya da tarih eklenmiş. Ama artık zamanı geldi. Hatırladığım ne varsa hepsini anlatıp unutucam sonrada geçmişin yüzüne asla bakmıyacam” sözlerinden anlaşılmaktadır. Batı dünyasının yazdığı hikâye ile doğal süreçte değil de müdahale ile dünya coğrafyası ve tarihinin şekillendiğini, yok olan coğrafyadaki insanların geçmişinin tahrip edilmesi anlatılmaktadır. Bu sorunları yaşayan insanlar küresel dünyada bir fotoğraf, televizyon karesine dönüşmekte unutulmakta/hatırlamak istememektedir. Böylece dünya insanı hissizleşirken, kendini güvende hissediyor, bireyselleşme ile kendini önemsiyor. İlegal göçmen sorunu ile insan hakları ve ahlak bağlamı arasındaki ilişki, ilk sahnede kurulmaya başlamaktadır. Filmin ilk karesinde, sosyal süreçte hem Batı hem de Ahad’ın suça sürüklemesi, olay örgüsünde inşası gerçekleşmektedir. Görsel 1’de, jenerik sonrası “İnsaoğlunun kullandığı ilk alet başka bir insandır” yazısını ilk karede görmekteyiz ve bu cümle Ahad’ın Gaza’yı kullanmasını atıfta bulunurken göçmen kaçakçılığı suçu üzerinden Batı dünyasının Ortadoğu coğrafyasındaki insanların değersizliğini ve sistemin devamı için kullanılmaları olay örgüsünde inşa edilmektedir.



Görsel 5: Gaza ve Cuman’ın İlk Karşılaşması

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 5’in ilk karesinde Gaza, ikinci karesinde Cuma görülmektedir. Cuma ve Gaza’nın birbirlerini el feneri ile aydınlattığı karede, komşu ülke çocuklarının kaderlerinin birbirlerine yansıtacağı, aynı zamanda biri illegal göçmen kaçakçılığına yardım eden Gaza’nın ve diğeri bu yolla göç eden Cuma’nın suça sürüklenen çocuklar olduğu gösterilmektedir. Filmin olay örgüsünde, çocuğun suça sürüklenmesi ve insan kaçakçılığı suçu, Gaza ve Cuma çocuk karakterleri üzerinden kurulmaktadır.



Görsel 6: Ahad’ın Köpeklerle Saldırma ve Hastane Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 6’nın ilk karesinde başı boş köpekler görülmektedir. İkinci karede Ahad’ın köpeklerle hırladığı görülmektedir. Üçüncü sahne ise Ahad’ın eli sarılı halde Gaza ile hastanede oldukları görülmektedir. Köpek ile Ahad arasında eğretilme yapılmıştır. Tecavüz sahnesinde, kadın göçmenin “hayvan” kelimesiyle Ahad’ı ifade ettiği görülmektedir. İnsan hakları dışındaki her suç davranışında, filmde hayvan kelimesi duyulmaktadır. Ahad’ın köpeklerle kemerle saldırması, “hırlaması” sonrası köpeklerin onu yaralaması nedeniyle hastaneye gelerek tedavi olduğu görülmektedir. Ahad’ın köpeklerle saldırıp hastanelik olması, onun insani vasıflardan uzaklaştığını vahşi ve yalnız bir adam olduğunu göstermektedir. Ahad’ın yaşamında, normal bir insanın gündelik yaşamında yer alan duygusal olarak beslendiği unsurlar; sevmek, sevilme, sohbet etmek vb. görülmemekte, sadece kamyonette türküler dinlerken, eğlence mekânında da yine yalnız

ve efkârlı insanlara bakarken filmde görülmektedir. Bu da sosyal sermayeye sahip olmadığı, toplumda yer edinemediği için oğlunu da bu şekilde yetiştirme çabasında olduğunu görülmektedir. Böylece Ahad'ın insani vasıflarını kaybedilmesi sonucu, insan veya çocukları suça ya da ölüme sürüklemektedir. Bu sahnede Ahad karakterinin inşasıyla sosyal süreç bağlamında vahşi kapitalizme atıf yapılmakta, illegal göçmenler ile ilgili suçların gelişimi kapitalizm bağlamında sunulmaktadır.

Film söyleminde baba-oğul ilişkisinin şiddet üzerinden inşa edildiği ve gerçek anlamda baba-oğul ilişkisi kurulmadığı görülmektedir. Ahad, Gaza için baba olarak totaliter bir figür ve işverendir. Bu yönde Ahad'ın söylemlerine baktığımızda baba oğul ilişkisi çerçevesinde sevgi, şefkat duyguları içermediği görülmektedir. Ahad, Gaza'ya “Gaza burayı temizle”, “sende bırak çalışmayı malışmayı (ders)”, “Neyi napıcan lan ben ne yapıyorsam onu yapacaksın”, “bu hayatta iki şeye güveneceksin bir paraya iki bana” söylemleriyle hitap etmektedir. Ahad'ın çok para kazanma çabasının altında, çerçevesinden ‘kazan da nasıl kazanırsan kazan’ düşüncesi yer almaktadır. Ahad, insan kaçakçılığını babadan oğula geçen bir meslek gibi görmektedir. Her fırsatta paranın güç olduğunu belirten Ahad, film boyunca da para kelimesini on bir kez kullanmaktadır. Ahad, Gaza'nın parayı hayatının merkezine konumlandırmasını istemektedir. Burada sosyal süreç bağlamında, insanlığın maddi unsurlara odaklanması sonucu dünyadaki suçların gerçekleştiği olay örgüsünde kurulmaktadır. Fakat, film söyleminde Gaza'nın para kelimesini sadece iki kez kullanması ise çocukların bu dünyanın değiştirebileceği umudunun inşa edilmesine karşın, baba figürünün/güce sahip olanın bunun önünde en büyük engel olduğu filmin olay örgüsünde kurgulanmaktadır. Ahad'ın Gaza'nın kitabını ayağıyla itmesi, sınava girmesini istememesi, eğitimi ve eğitimle edinilecek mesleklerin gelir getirmeyeceğini, gereksiz olduğunu düşünmesi bu kapsamda olay örgüsünün geliştiği ve Gaza'nın göçmen kaçakçılığı suçuna adım adım sürüklenmesi inşa edilmektedir;

Ahad: Şu sınav meselesi, onu anlatıyor, yok İstanbul da bir okul varmış da bilmem neymiş de, lan cahil karı benim oğlum neden beni bırakıp gitsin, konuşuyor işte bilip bilmeden sende bırak çalışmayı malışmayı

Gaza: Ne yapacağım peki

Ahad: Neyi napıcan lan. Ben ne yapıyorsam onu yapıcaksın. Burada paşa paşa okuluna gideceksin işte Kandıra'nın suyu mu çıktı. Üzıldün mü lan?

Gaza: Yoo niye üzüleyim ki

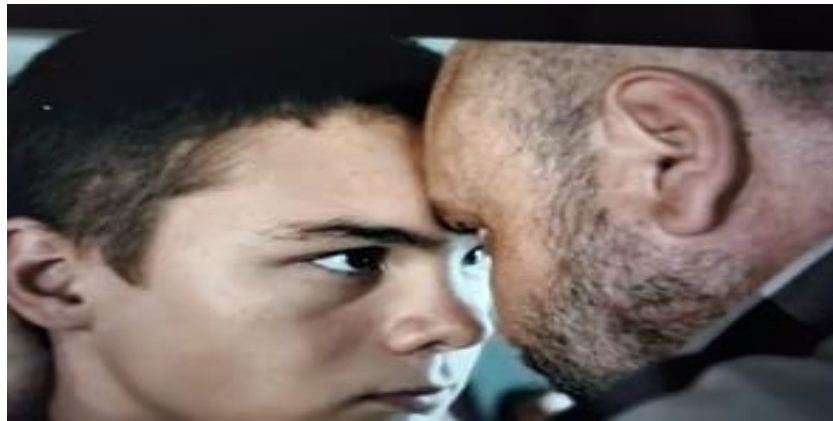
Ahad: Onu hayvan gibi seven babası varken, benim oğlum niye gitsin ki, aptal karıya bak sen. senin bundan sonra sadece bir tane sınavın var, o da benimle. artık çıraklık bitti ortağız biz, bir sen bir de ben. bizim bizden başka kimsemiz yok anladın mı? Öğreteceğim sana, hepsini öğreteceğim hiç merak etme. gel söyle şimdi Okulu Okulu.... söyle

Gaza: Okulu ...

Ahad: Bu hayatta iki şeye güveneceksin bir paraya, iki bana. hıı götür bunları ocağı kapa

Ahad, Gaza'yı kaybetmemek için sevgi, sefkat göstermek yerine onu, iş ortağı ilan etmektedir. Ahad, göçmenlerle yaşanan sorunlar sonrası da; Gaza'ya "evini terk edenlerin hali böyle olur" söylemini kullanarak tehdit etmektedir. Ahad, göçmenlerin neden evlerini terk etmek zorunda kaldıklarını sorgulamazken, Gaza'nın neden gitmek istediğini de anlamamaktadır. Burada, dünya insanının da illegal göçmenleri olumsuzluk nedeni olarak gördüğü fakat bu duruma neden olan olayları sorgulama/anlama çabasında bulunmadığı film söyleminde inşa edilmektedir.

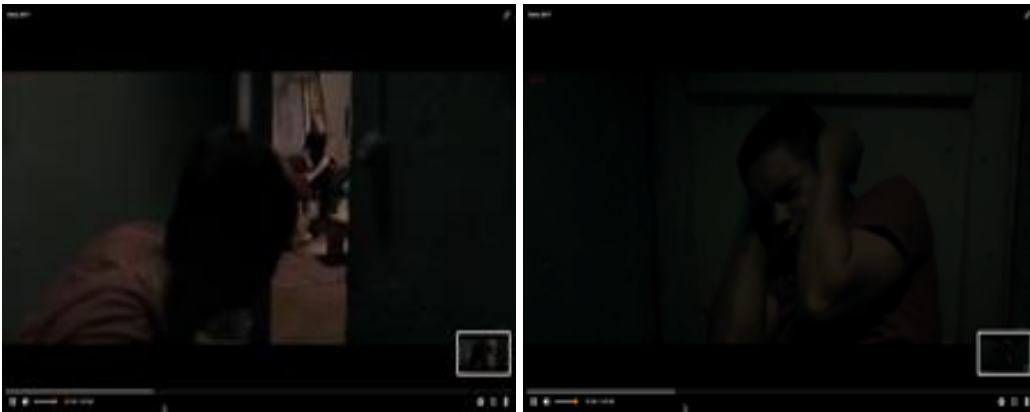
Ahad: Görüyorsun demi evini barkını terk edip kaçan adamın halini görüyorsun demi? görüyorsun boş hayaller hep boş hayal boş hayallerle oluyor bunlar boş hayal. insanı ne yapar biliyor musun Gaza, böceğe çevirir böceğe çevirir, böceğe, girersin bir deliğe işte orada birbirini yersin.



Görsel 7: Ahad'ın Gaza'nın Eğitimi Konusunda Sözel Şiddet Uyguladığı Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 6'daki sahnede yukarıda belirtilen sözel söylemde Ahad, Gaza'yı kendine yaklaştırarak alnını alnına koymakta ve tehdit etmekte, psikolojik/sözel şiddet uyguladığı görülmektedir. Bu sahnede eğitimi, eğitim için çaba harcamayı, eğitimini daha iyi koşullarda gerçekleştirmek için sınava girmeyi, şehre gitmeyi boş hayal olarak görmekte, bunu yapmak isteyenleri illegal göçmenlerin haline benzetmektedir. Gaza'nın eğitim yoluyla hayatını değiştirme çabası, Ahad için Batı ülkesinde göçmenlerin huzurlu yaşama hayali kadar gerçek dışıdır. Fakat filmde, ev ve göçmelerle ilgili işleri yüklenen Gaza'nın, kendini geliştirmek için ders çalışmak, oyun oynamak, arkadaşlarıyla birlikte zaman geçirmek, denize girmek yerine babasının verdiği görevleri icra etmesini Ahad, doğal görmektedir. Geleneksel toplumlarda baba, yaptığı zanaatını inceliklerini erkek çocuklarına öğretir ve bütün iş deneyimlerini aktarır, çocuklar da aynı mesleği sürdürür. Sanayi toplumunun oluşmasıyla artık babanın bilgi ve beceri aktarma görevi eğitim kurumuna verilmiştir. Fakat Ahad, oğlunu yani en sadık işçisini eğitimle kaybetmek istememektedir. Çünkü, Ahad, Gaza'nın çocuk olarak maddi ve manevi istek beklentileri olduğu ve bunu karşılayamadığının farkında değildir, Ahad için o erkektir veya işçidir. Gaza'nın banyo sahnesinde onun ergen olduğunu anlıyoruz ve ergen olan erkek artık çocuk değildir, düşüncesinin filmin olay örgüsünde Ahad'ın Gaza'yı geneleve götürdüğü ve ortak olarak ilan ettiği sahnelerde verildiği görülmektedir. Çocuğun kendi hayatıyla ilgili kararları alması, hayat deneyimi yoksunluğu nedeniyle şiddet yoluyla baba tarafından engellenirken ergen olmasıyla birlikte toplum ve baba tarafından erkek olma vasfı çocuğa yüklenmekte bu vasıfla suça sürüklenmesi olay örgüsünde inşa edilmektedir.



Görsel 8: Gaza'nın Ahad'ın, Göçmen Kadına Tecavüzüne Şahit Olduğu Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 7'nin ilk karesinde Gaza, babasının göçmen kadına tecavüzüne şahitlik etmekte ve onu engellemeye çalıştığı görülmektedir. Gaza, bu sahnede babasının şiddetine şahitlik ederken kendi de babasının şiddetine maruz kalmaktadır. Böylece çocukluğun yok oluşunun inşası bu sahne ile başlamaktadır.

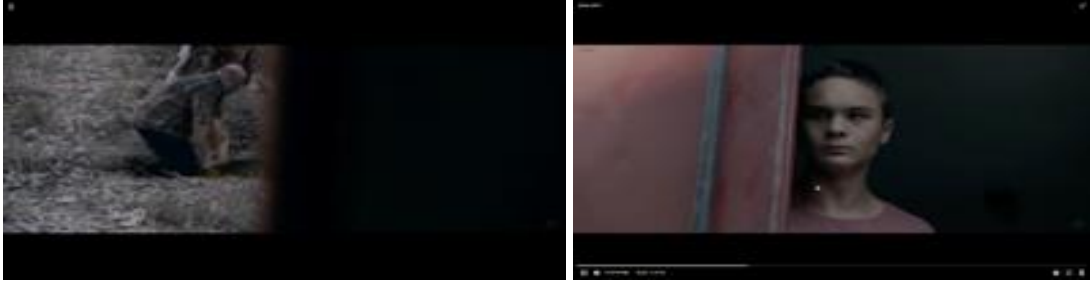
Görsel 7'nin ikinci karesinde Gaza'nın tecavüz sahnesindeki sesleri duymamak için kulaklarını kapatığı görülmektedir. Bu karede Gaza, yetişkin dünyasının bilgisine vakıf olmakta ve normalde yetişkinlerinde şahit olmak istemeyeceği bir cinsel saldırı olayının şahitliğine maruz bırakılması sonucu, cenin pozisyonunda kulak ve gözlerini kapatarak yaşananlardan korunmaya çalışmaktadır.



Görsel 9: Kamyonet Kasası Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 8'de Ahad'ın Gaza'yı zorla kamyonet kasasına bindirdiği görülmektedir. Bu karede tecavüz gecesinde şahit olan Gaza, çocuk olarak maruz kaldığı bu şiddet sonucu kırıdayamamaktadır. Ahad'ın havalandırmayı aç emrini Gaza'nın yerine getirememesi nedeniyle Ahad, Gaza'yı Cuma'nın ölümünden sorumlu tutmaktadır. Böylece Gaza'nın çocukluluğunun yok olmasının ikinci aşaması, filmin olay örgüsünde inşa edilmektedir. Ahad, Gaza'yı Cuma'nın cesedi ile seyahat edeceği kamyonet kasasına zorla bindirerek psikolojik şiddete maruz bırakmaktadır. Gaza, Cuma'nın cesediyle yolculuk ettiği ve baba diye feryat ettiği, yardım istediği sahnede büyük bir korku yaşamakta neler olduğunu anlamayamamakta ve çocukluğunu yavaş yavaş kaybetmektedir.



Görsel 10: Cuma'nın Cesedinin Gömüldüğü Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 9'nun ilk karesinde Gaza, Ahad'ın Cuma'yı toprağa gömmesine kamyonet kasasından izlemektedir. İkinci karede ise Ahad'ın, Cuma'yı gömerken Gaza'nın bakışı verilmektedir. Gaza, Cuma'nın mezarını kazan Ahad'a bakmakta olayı anlamakta ve Cuma'nın ölümünden kendini sorumlu tutmaktadır. Bu sırada Ahad'ın, Gaza'dan Cuma'yı gömmek için yardım istemesi, Gaza'nın korku ve şaşkınlıkla babasının mezar kazmasına şahitlik etmesi büyük bir travmadır. Çocuk olan Gaza'nın duygusal bir bağ kurduğu sadece sekiz yaşındaki bir çocuğun ölümüne sebep olmakla suçlamasıyla onun omzuna ağır bir yük yükleyen Ahad, soğuk kanlılıkla insan kaçakçıları için bir mal olan Cuma'yı toprağa gömmektedir.

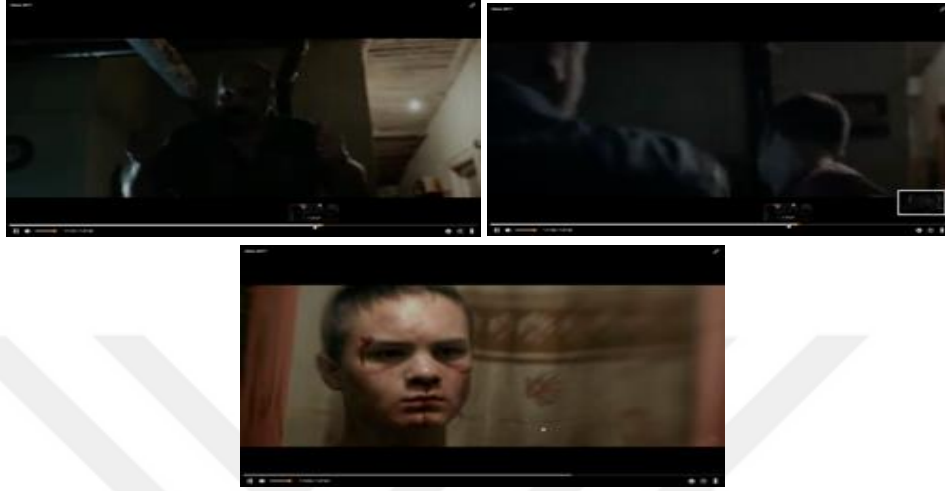


Görsel 11: Gaza'nın Ruhsal Olarak Öldüğü Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 11'de Ahad'ın Gaza'ya tüfek doğrulttuğu görülmektedir. Bu karede Cuma'nın ölümü ile Gaza'nın ruhsal anlamda ölümü başlamış, daha sonraki süreçte ise metaforik olarak Ahad'ın tüfekle Gaza'yı öldürmek amaçlı hedef aldığı sahnede, gerçek anlamda öldürme amacını gösterirken yan anlamda ise Gaza'yı ruhsal anlamda öldürmüştür. Çünkü, Cuma'nın ölümünden sorumlu olarak bedel ödendiği bir durumda; bir çocuğu

öldürmenin vicdani ağırlığı ile başa çıkmaya çalışan başka bir çocuk Gaza, ortaya çıkmaktadır. Yaşananlar sonrası Gaza, artık küçük bir insandır. Bu kapsamda olay örgüsünde Gaza ve Ahad'ın çatışan düşünceleri ve davranışlarıyla Gaza'nın suça sürüklenmesi yavaş yavaş gerçekleşmektedir.



Görsel 12: Ahad'ın Gaza'ya Şiddet Uyguladığı Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 12'nin ilk ve ikinci karesinde Ahad, Gaza'ya şiddet uygularken görülmektedir. Gaza'nın ilgi duyduğu göçmen kızı rüşvet olarak Ahad'ın Yadigar'a sunmasına Gaza itiraz etmiştir. Bu olay sonrası Gaza, Ahad tarafından, aşırı şiddete maruz kalmıştır. Üçüncü karede ise Gaza'nın maruz kaldığı şiddet sonucu oluşan yüzündeki izler görülmektedir. Bu olayın ardından yaşadığı travma sonrası Gaza'nın çocukluğunun tamamen yok olduğu, artık yardım için feryat etmemesinden anlaşılmaktadır. Bu olay sonrası İstanbul'da eğitimine devam etmeye karar veren, bunu da babasını eleştirerek söyleyen, güçlü küçük bir insan Gaza'nın ortaya çıktığı bu sahnede görülmektedir. Ahad'ın Gaza'ya uyguladığı psikolojik ve fiziksel şiddetle, Gaza'nın çocukluğunun yok olması arasında filmin olay örgüsünde kurulan paralelik sonucu, suçlu bir hayattan kaçma çabasında olan Gaza göçmen kaçakçılığına sürüklenmektedir.

Yadigar'a rüşvet sahnesinde

Gaza: Para mı veriyorsun

Ahad: Para veriyorum, isterse karı veriyorum, iş yapıyorum lan ben onla iş yapıyorum, o ... ne isterse veriyorum, paraysa para kariysa karı. Sen o kız buraya kadar nasıl geldi

biliyor musun yok nerden geldi biliyor musun yok nereye gidiyo biliyo musun yok demek ki hiçbir ... bilmiyorsun sen bugüne kadar lan hayatta kalmak için ne yaptın neyini feda ettin neden vazgeçtin kurt gibi geçireceksin hayata dişlerini kurt gibi bu kız onu yapıyor işte onun için hiç

Gaza: Ben gidiyorum

Ahad: Nereye otur şuraya

Gaza: esas senin hiçbir ... haberin yok girdim ben sınava İstanbul'daki okula yetecek puanımda var gidiyorum ben

Ahad: nereye

Gaza: beni istese ne yapacan beni de vericen mi Yadigara

Burada Ahad, Gaza'yı hayatla ilgili yaşadığı birçok sorundan sonra bilgisizlikle suçlamaktadır. Bu sahnede, Gaza'nın İstanbul'daki okulu kazandığını öğrenen Ahad'ın denetimi ele almak adına şiddet uygulamaya devam ettiği görülmektedir. Bu aşamada Gaza'nın söylemleri isyan boyutuna taşınmıştır; "Hadi baba bana bin vur bir say hadi bak bu gaza hadi bin vur bir say hadi bak burada bin vur bin say hiç acımadı lan bin vur bir say kafama kafama bin vur bin say hadi tam buraya bin vur bir say hacı cavcav kafama kafama" sözleriyle görsel 12'de de görüldüğü gibi Gaza artık babasından yardım isteyen bir çocuk olmaktan çıkarak, isyan eden bir erkek olmuştur. Çünkü Gaza, babasının kendisine karşı uyguladığı ekonomik, psikolojik ve fiziksel şiddeti durduramayacağını öğrenmiş ve onun gibi olmamak için isyan etme yolunu seçmiştir. Olay örgüsünde Ahad'ın olumsuz davranışları, suç eylemine meyilliliği, şiddeti ikna yolu olarak görmesi ve vicdani olarak acımasız bir kişi olması Gaza'nın suça sürüklenme sürecini Ahad'ın bu tavırlarıyla aşama aşama inşa edilmiştir.



Görsel 13: Yadigar'ın Gaza'nın İstanbul'a Gitmesine Engel Olduğu Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 13’de Yadigar’ın Gaza’yı otobüsten indirmek için fiziksel şiddet uyguladığı görülmektedir. Son şans olarak Gaza, bu suç düzeninde yer almamak için İstanbul’da eğitimini sürdürmek için seyahat etmektedir. Bu sırada Yadigâr, çocuk olduğu için şefkatle davranması gerektiği Gaza’yı, Ahad’ın isteği üzerine kaçmak isteyen bir suçlu gibi otobüsten indirmektedir. Bu karede görüldüğü gibi Yadigâr, Gaza’yı bir çocuk olarak veya yardım edebileceği bir vatandaş olarak görmemekte ve Gaza’nın yüzündeki morlukların, duygu ve düşüncelerinin Yadigâr için bir anlamı olmamaktadır. Burada çocuklara yardım edebilecek kolluk kuvvetlerinin olumsuz inşası sonucu Gaza’nın suça sürüklendiği söylemi geliştirilmektedir.

Yadigâr: Baban seni çok merak etti

Gaza: Bırak beni bırak gelmeyeceğim beni bırak beni

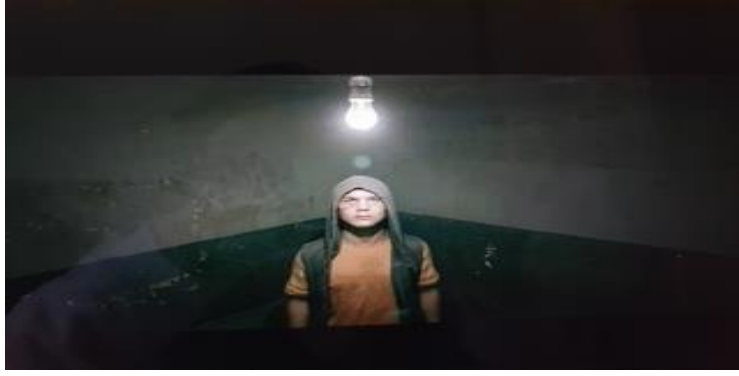
Gaza otobüsten inmek istemese de Yadigâr tarafından indirilerek nezarethaneye atılır.



Görsel 14: Gaza’nın Nezarethane Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 14’ün birinci karesinde Gaza’nın yorgun ve üzgün bir halde nezarethanede görülmektedir. İkinci karede ise Yadigar’ın, nezarethanede Gaza’ya psikolojik şiddet uyguladığı görülmektedir. Gaza’nın suçlu olmamasına karşın, eğitimine devam etmemesi, babasının yolundan ilerlemesi için nezarethanede psikolojik şiddet uygulanmaktadır. Çocuk hakları, sosyal hizmetler veya Gaza’ya yardım edecek bir yapı bu söylemde görülmemektedir. Ayrıca bir çocuğun şiddete maruz kalmasının önüne geçmesi gereken kolluk kuvvetleri tarafından bunun yapılması, çocukların aileye ve çevreye karşı ne kadar savunmasız olduğu ve aileye ait bir mal gibi davranıldığını anlatmaktadır. Ahad, Yadigar’ın yardımı ile Gaza’yı suça sürüklediği filmin olay örgüsünde inşa edilmektedir.



Görsel 15: Gaza'nın Nezarethane Sahnesinde Lamba

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 15'de Gaza, nezarethanede ampule bakmaktadır. Ampüllün patlamasıyla karanlığa bürünecek olan nezarethane gibi, Gaza da suçlu olmama çabasını geride bırakarak, kendini suskunluğa, karanlığa mahkûm etmektedir. Gaza bu olaydan sonra suça sürüklenen bir çocuk olarak babasının kaderini yaşamaya boyun eğmektedir. Olay örgüsünde çaresiz olarak inşa edilen Gaza, artık suç dünyasının bir neferi olmaya sürüklenmiştir.



Görsel 16: Gaza'nın Hayallerini Yaktığı Sahne

Kaynak: (Saylak, 2017)

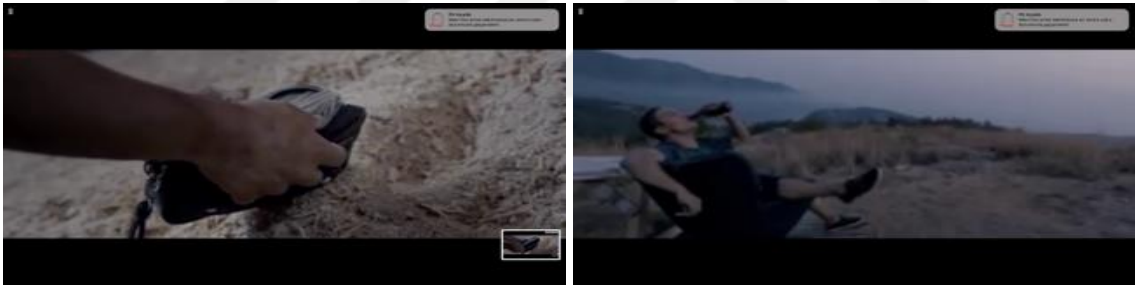
Görsel 16'de ise Gaza'nın yanan okul materyalleri önünde isyan şarkısı söylediği görülmektedir. İstanbul'a gidememesi sonucu Gaza, kitap ve eğitim materyalleriyle birlikte hayallerini de yakmıştır. Burada söylediği şarkı ile babasını aşamaması ve hayata bir suçlu olarak devam etmek zorunda kalmasına isyan etmektedir.



Görsel 17: Gaza'nın Denizaltında Haykırma Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 17'de Gaza deniz altında haykırmaktadır. Gaza suçlu olmayı kabul etmesiyle birlikte artık sessizliğe bürünmüştür. Bu nedenle bağırarak isyan etmek için bile deniz altını tercih etmektedir. Olay örgüsünde Gaza'nın bu haykırışı, suça sürüklenen çocukların sesinin de duyulmadığının göstergesi olarak inşa edilmiştir.



Görsel 18: Gaza'nın Babasına Dönüştüğünü Gösteren Sahneler

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 18'in ilk sahnesinde Gaza, talaşın içindeki cüzdan içinde paralarla görülmektedir. Gaza, babasından öğrendiği yoldan yürümekte, her şeyi temizleyen talaşın içinde parayı saklamaktadır. İkinci sahnede ise (Filmde Ahad'ı daha önce aynı mekân, açıda görüldüğü sahne yer almıştır) babasına dönüşen Gaza görülmektedir. Artık Gaza suç dünyasına girmiştir. Burada erkek çocuklar babasının kaderini yaşar miti olay örgüsünde kurularak Gaza'nın babasına azılı bir insan kaçakçısına dönüştüğü bu karede gösterilmektedir.



Görsel 19: Ekrandan İzleme Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 19'un ilk karesinde suskunluğa gömülen Gaza, göçmenleri, kurduğu ekrandan izlemektedir. Göçmen kaçakçılığı konusunda Gaza, babasından daha teknolojik ve gelişmiş bir sistem kurmuştur. Gaza, kendisine kimsenin acımadığı bir dünyada ve göçmenler ve babası nedeniyle bu hayata mahkum edildiği düşüncesiyle vicdani duygularını kaybetmiştir. Hasta olan göçmene yardım etmeyen Gaza'nın, göçmenler tarafından babası gibi "hayvan" olarak nitelendirildiği görülmektedir. Bu kapsamda olay örgüsünde Gaza da sesini duyuramayan, suça sürüklenen çocuklardan biri olarak vahşileşmektedir. Vahşi kapitalizm içinde gelişen olaylar, Gaza'yı da yaşadığı bu küçük kasabada babası üzerinden etkileyerek, suça sürüklemiştir. Bu kapsamda hiçbir sivil toplum örgütünün, illegal göçmen kaçakçılığından olumsuz etkilenen çocukların farkında olmadığıda olay örgüsünde ortaya çıkmaktadır.

İkinci karede can yeleğini paylaşamayan göçmenleri Gaza'nın izlediği görülmektedir. Gaza göçmenleri ekrandan izlemekte onların paylaşımına açık olduklarını görmekte ve kötü muamelayı hak ettiklerini düşünmektedir. Çünkü dünya güç odaklarının paylaşımcı bir görüşe sahip olmamaları bu insanların dramını yaratırken bu insanlarda aynı davranış etrafında kendi dramlarını kurmaktadır. Filmde Gaza'nın can yeleği verdiği göçmenlerin paylaşamamaları sonucu can yeleğinin parçalanarak içindeki talaşın çıkması yere dökülmesi önemlidir. Zira, film boyunca her şeyi temizleyen bir metafor olarak inşa edilen talaşın, insan hırslarını temizleyemediği söylemi burada kurulmaktadır. Gaza'nın talaş yığınının üstüne yatarak temizlenmeye çalışması, parasını saklaması kazancının kirliliğine de atıfta bulunmaktadır. İnsanoğlu dünyada paylaşımcı olmadığı için Gaza bugün o ekranlarda onları acımasızca izlemekte ve bundan artık zevk almaktadır. Aynı insanların ekrandan dünyadaki diğer insanların sorunlarını izledikleri gibi; dünya insanının savaşı, göçmenleri izlemelerine atıfta bulunan bir söylem inşa edilmektedir.

3.1.3. Problemin Sosyal Düzende Bir Sorun Olup Olmadığını Çözümleme

Gaza, kültürel sapma teorisi ve suçluluk teorisine göre orta sınıf değerlerini yerine getirmeye çalışan bir çocuktur. Bunu eğitim yoluyla başarmak çabasının babası tarafından engellenmesi nedeniyle, özgüveni zarar gören Gaza, bu kültürde rekabetten geri çekilmektedir. Gaza, suçlu alt kültüre dahil olma çaresizliği kapsamında insan kaçakçılığı yaparak bu düzene uyum sağlamak değil, bir başkaldırı olarak suç eylemini gerçekleştirmektedir. Miller'in (1958) alt sınıf kültürü ve suç değerleri teorisi "kader, özerklik, sorun, sertlik, heyecan ve zekâ" olmak üzere toplam altı değer çerçevesinde suçı bakmaktadır. Gaza, suçun bir kader olduğunu son aşamada kabul etmektedir.

Merton'un gerilim teorisi ve suçluluk kuramına göre ise burada Gaza okul arkadaşları ile (Yadigar'ın oğluyla) aynı şartlara sahip değildir. Çünkü eğitim hakkı çerçevesinde hak ettiği ve iyi bir okulda eğitim görmesine suçlu alt kültüre dahil olan Ahad izin vermemektedir. Gaza'nın gerilimi eğitim yoluyla çözme çabasına rağmen suçlu alt kültürden kurtulamamaktadır.

Suçlu alt kültürler teorisi kurucusu Cohen ise bir çocuğun sahip olduğu ailesinin sosyal yapısının, çocuğun yaşam boyunca karşılaşacağı sorunlarının kaynağı olarak nitelendirilmiştir. Bu nedenle Gaza'nın doğduğu ev, sosyal ve ekonomik anlamda yetersizdir. Ayrıca Cohen'in eğitim yoluyla orta sınıfın değerlerini benimsemeyenleri kolej çocuğu olarak adlandırmaktadır. Gaza da İstanbul'da eğitimine devam ederek suç dünyasından uzaklaşmak ve orta sınıfın değerlerine sahip olmak istemektedir. Gaza'nın, babasının zorbalıklarına karşı koyamaması, hayallerinin son bulmasına eğitimle ilgili her şeyi yaktığı Görsel 16'da şahit olunmaktadır.

Coleman'un (1994) kısıtlı sosyal sermaye teorisine göre Gaza, sağlıklı bir çekirdek aile, geniş aile, güçlü bağların olduğu mahalle veya topluluğa sahip olmadığı için sosyal sermaye biriktirememiştir. Fakat Mark Granovetter'in oluşturduğu suçlu sermaye kavramına Gaza sahiptir. Gaza'ya, Ahad tarafından göçmen kaçakçılığı suçunun bilgi ve becerisi edindirilmiştir. Ahad karakterinin de toplum bağlarının güçlü olmaması nedeniyle bu düzenden kopuk olması onun kontrol edecek bir yapı içinde yer almasını engellemektedir. Normal bir baba çocukları için düzene uygun davranarak suç eyleminden kaçınmaya çalışırken sosyal sermayeye sahip olmayan Ahad, sahip olduğu suç sermayesini kullanarak çocuğunu yetiştirmektedir.

Thornberry'un geliştirdiği etkileşimsel teoriye göre Gaza küçük yaştan beri suça maruz kalmakta ve öğrenmektedir.

Ayrırcı birleştirici kuram, Sutherland'ın çocukların yaşam alanları, yoğun temas ettikleri sosyal evre sonucu suç eylemini öğrendiği tezi Gaza ve Ahad ilişkisi için geçerlidir. Fakat burada Gaza, suç eylemine önce babasının işi olarak gördüğü için karşı çıkarmaktadır. Gaza, renme yoluyla öğrendiği suç hayatını değiştirmek istese de babasının şiddeti sonucu öğrendiklerini uygulayarak acımasız bir insan kaçakçısı olmaktadır. Çünkü, Akers'un diferansiyel ilişki-pekiştirme teorisi, çocukların sapkın ebeveynlerden doğrudan etkilendiğini ve suçlu ebeveynlerin çocuklarının da gelecekte suçlu olabileceğini düşüncesi burada geekleşmektedir. Akers'a göre çocukların fiziksel, psikolojik şiddete, kötülüğe maruz kalması onun bu unsurları taklit etmesi yanında katılaşmasına ve merhametsiz olmasına, intikam ve öfke duygularını öğrenmesine ve uygulamasına neden olmaktadır. Gaza'nın da fiziksel, psikolojik şiddete, kötülüğe, suça maruz kalması sonucu suçlu sürüklendiği görülmektedir. Bu şiddet ve kötülük sonucunda Gaza'da katılaşmış ve merhametsizleşmiş, intikam ve öfke duygularını öğrenmiştir. Gaza'nın hasta göçmene su vermemesi, yardım çığlıklarını izlemesi ama tepki vermemesi katılaştığının göstergesidir. Bu kapsamda, babasından öğrendiği her şeyi geliştirerek Gaza da iyi bir insan kaçakçısı olmuştur. Çünkü ocukluk döneminde babasından öğrendiği unsurları kendi yaşamının bir parçası haline getirmiştir.

Gaza'nın ekrandan göçmenleri izlemesi, aslında bugünün modern insanının elinde evinde yer alan ekranı da anlatmakta, Gaza'nın duyarsızlığı ve vahşice izlemesi bugünkü bireylerin izlemesi ve normalleştirmesini temsil etmektedir. Ahad, tecavüz sahnesinde göçmen kadın tarafından hayvan olarak görülmekteyken, Gaza'da hasta göçmene yardım etmemesi sonucu göçmen tarafından hayvan olarak itham edilmektedir. Ahad, içki içtiğinde tecavüz sahnesi ve köpeklere saldırdığı sahne de hayvan olarak nitelenmekte veya gösterilmektedir.

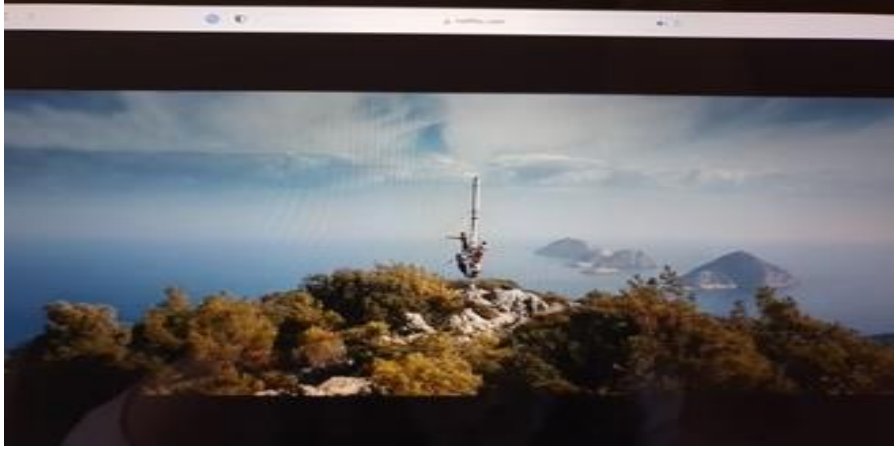


Görsel 20: Gaza'nın Ahad'a Dönüştüğü Sahneler

Kaynak: (Saylak, 2017)

Görsel 20'de ilk karede Ahad ve ikinci karede Gaza'nın ayna arkasına para zulalarken görüntüleri yer almaktadır. Üçüncü sahnede Ahad'ın bahçede sandalyede oturken görülmektedir. Dördüncü sahnede de güneş doğarken Gaza'yı bahçede oturken görülmektedir. Burada Ahad tecavüz sahnesi sonrası, Gaza'da artık insan kaçakçılığını tek başına yapmaya başladıktan sonra bu karede yer almaktadırlar. Böylece Gaza, kaçmak istediği kaçamadığı babasının hayatını artık taklit etmektedir. Gaza da babasını taklit ederek içki içmekte, babasında gördüğü, öğrendiği her şeyi uygulamaktadır.

Suçlu kimliğine sahip olan Gaza, suç eylemlerini normalleştirme adına nötrleştirme kuramını kullanmaktadır. Çünkü suçlu çocuk Gaza'nın, toplumun yasa ve ahlaki kuralları çiğnemiş dengesi bozulmuş yeniden dengesini bulmak adına nötrleştirme tekniklerine ihtiyaç duymuştur. Gaza, suçlayanları suçlamayı nötrleştirme tekniğiyle, bu duruma gelmesinin nedeni olarak göçmenleri görmektedir. Eğer göçmenler gelmeseydi, Gaza bu kaderi yaşamayacaktı. Babası ve Yedigâr olmasaydı İstanbul'da eğitim hayallerini gerçekleştirebilecekti ve hayatını bir suçlu olarak babası gibi geçirmek zorunda kalmayacaktır. Kurbanın reddi ve sorumluluğu reddi; filmin on ikinci dakikasında Enver, Gaza ve diğer arkadaşlarıyla sınav sonrası oyun oynadıklarını görmekteyiz, hepsi mutludur.



Görsel 21: Gaza ve Enver'in Oyun Sahnesi

Kaynak: (Saylak, 2017)

Gaza: “Hey

Enver: fırtına geliyor

Gaza fırtına mı, o zaman adaların arkasına saklanalım hazine var mıdır Enver bey

Enver: vardır

Gaza: var mıdır

Enver: vardır

Gaza o zaman tam gaz ileri hey (çocuk olduklarının göstergesi okul, sınav ve oyun)

Görsel 21’de Gaza ve Enver’in hayalleri olan bir çocuk olarak arkadaşlıklarından mutlu oldukları görülmektedir. Enver ve Gaza farklı şartlara sahip ailelere mensuplardır. Enver’i eğitim konusunda destekleyen, sınavda başarı gösterdiğinde kutlama yapan Yadigar, Ahad’la birlikte Gaza’nın eğitim hakkını elinden almıştır. Bunu yansımasını maç sahnesinde Gaza’nın bu eşitsizliğe karşı fiziksel şiddete başvurarak, Enver’e yumruk atması ve burnunu kırmasında görülmektedir. Çünkü Yadigar, Gaza’nın sevdiği kızla birlikte olmuş, eğitim için şehri terk ederken gözüaltına alarak fiziksel, psikolojik şiddet uygulamıştır. Gaza, Yadigar’ın (Gaza’nın eğitim hayallerini engelleyen), oğlu Enver’in, eğitimle ilgili kendinin gerçekleştiremediği hayallerine sahip olmasından kaynaklı olarak şiddet uygulamayı bir hak olarak görmektedir. Burada nötrleştirme kuramına göre kurbanın reddi ve sorumluluğun reddi gerçekleşmektedir. Ayrıca Gaza, bu halde olmasının sorumlusu olarak gördüğü göçmenlere yönelik davranışı onların hak ettiğini

yani kurban olmadıklarını düşünmektedir. Dış ses, Gaza'nın söylemi "Madem bir lağımda sorumluydum ben de o lağımın tanrısı olurum. Tanrı olmak o kadar zor değildi insanlar her şeye inanmaya hazırды o kadar korkuyorlardı ki bana bile inandılar" artık insan kaçakçılığı yaptığı alanın tek sorumlusu kendisidir. Gaza, bu lağımı yönetmek zorunda bırakılmasının, Cuma ile birlikte öldürülen ruhunun, kaçmak istediğı suç dünyasına yükselerek geri dönmesinin sorumlusunu babası, göçmenler ve Yadigar olarak görmektedir. Hardi'nin ailesinden uzakta olmasını anlatması, kendilerinin bırakıp gidemediğı için gidenlere yardım ettiğini ima ettiğı söylemlerinden de nötrleştirme görölmektedir.

Hirschi, kontrol kuramı teorisi, topluma bağlayan güçlü bağların "bağlanma, bağlılık (taahhüt, adanmışlık), katılım(meşguliyet) ve inancın zayıflatılması, yok edilmesi sonucu Gaza suçlu olmuştur. Gaza'nın umut, beklenti, hedefleri, başarısı babası tarafından yok edilmiştir. Böylece Gaza, bağlanacağı bir amaç veya başarının kalmaması sonucu suçlu olmayı kabul etmiştir. Gaza ile babası arasında sevgi ve saygı bağı oluşmamıştır. Baba Ahad, kendinin sağlıklı bağlara sahip olması nedeniyle Gaza'yla/çocukla da sağlıklı bir bağ kuramamıştır. Ahad, Gaza'nın aile, okul ve akran bağlılığı kurmasının da önüne geçmiştir. Film söyleminde çocuğı suça sürükleyen Ahad, suçlu, asosyal, sevgisiz, dünyaya para üzerinden bakan ve hayvani yapıya sahip olan bir babadır. Yadigar ise kendi çocuğına merhemetli, diğer çocuklara acımasız ve görevini yerine getirmeyen kolluk güçleri mensubu suçlu karakter olarak inşa edilmiştir.

3.1.4. Sosyal Problemin Önündeki Engelleri Aşmanın Olası Yollarını Çözümleme

Filmde öncelikle engellerin aşılması için Ahad'ın baba olarak yeterli davranıp davranmadığı değerlendirilmelidir. Suçlu bir kimliğe sahip baba, hem yetersiz hem de Gaza'yı kendi suç dünyasına kazandırmak isteyen bir kişidir. Bu kapsamda Gaza'yı Ahad'an koruyabilecek bir kişi, güçlü bir anne, akraba, arkadaş, komşu film söyleminde yer alsaydı, Gaza'nın suçlu olmasının önüne geçilebilirdi. Resmî kurumlar açısından çocuğı korumayla ilgili filmde bir söylem yer almaması dikkat çekicidir. Bu nedenle çocuk ve aile ilişkisinde yeterli denetimi sağlayabilecek kurum ya da kuruluşlar olsaydı Gaza'nın suçlu olmasının önüne geçilebilirdi. Yadigâr, dürüst bir memur olsaydı, Gaza İstanbul'a gidebilir ve eğitim hayatına başlayarak bu hayattan kurtulabilirdi. Dodor ve Harmi, Gaza'nın eğitim hayatına dönmesine yardımcı olsalardı, Gaza suçlu kimliğiyle

devam edemezdi. Öğretmenin babayla konuşmasında başarısız olması sonucu Gaza için gösterdikleri ilgi son bulmuştur. Öğretmen, bu konuda daha ısrarcı olabilseydi, Gaza suçlu kimliğine sahip olmayacaktı. Dünya, göçmenler için daha duyarlı olsaydı, illegal göçmen sorunu bu kadar büyümeyecekti. Ayrıca dünyada her coğrafyadaki insan aynı değerde olsaydı, illegal göçmenler kelle, mal olarak görülmeyecek, dünya ve Türkiye’de çocuklara gereken değer verilseydi ve onlar uluslararası yapılanma, devlet ve aile tarafında sevgi ve ilgiyle korunabilselerdi Cuma ve Gaza’nın hayatında bu yaşananlara yer olmayacaktı. Ataerkil düzende Ahad vb. kişiler kadını sadece cinsel bir obje olarak görmeseydi Cuma ölmeyecek, Gaza da bu kadar ağır bir yükü sırtlanmayacak ve çocukluğu devam edebilecekti. Ayrıca Yedigâr, işini sağlıklı yürütebilseydi, Cuma ve Gaza bu kadar yaşamayacaktı. Gaza ve Enver aynı şartlarda hayata devam edebilselerdi dostlukları devam edecekti. Batı dünyası duyarlı ve insan hakları çerçevesinde kararlar alabilseydi illegal göçmenlerin oluşmamasını sağlayabilir veya önüne geçilmesi için insani şartlar yaratılabilirdi.

3.1.5. Çözümlemeye Eleştirel Olarak Bakmak

Daha filminin analizinde; film suça sürüklenen çocuk olgusunu insan kaçakçılığı kapsamında doğru bir alandan anlatmasına ve bu konuya farkındalık yaratarak katkısı sağlasa da suçlu altkültürde veya ailede doğan suçlu olur miti kurulduğu ortaya konulmuştur. Analiz, Gaza’nın büyük bir çaba göstermesine karşın, babasını aşamamaya suçlu olması, toplumda çocuğun aileye ait bir emtia gibi görülmesini, nesneleştirildiğini göstermektedir. Filmin analizinde kolluk kuvvetlerinin görevini kötüye kullanması sonucu Gaza’nın suçluluğunun kaçınılmaz olduğu ortaya konulmuştur. Ahad’ın toplum, aile bağları konusunda filmde bir söylem yer almadığı görülmekte ve oğlunu çok sevdiğini dile getirmesini bile şiddet diliyle ifade ettiği görülmektedir. Bu kapsamda sağlıklı bir sevgi bağı kuramayan Ahad’ın, doğru düşünce ve duyguya sahip olmadığı için oğlunu suça sürükleyen bir baba karakteri olarak film söyleminde inşa edildiği görülmüştür. Analizde, kişinin aile ve topluma bağlı yetişmesi, sağlıklı bir çocukluk geçirmesi için sağlıklı, duyarlı, sosyal ve bilinçli ebeveynlere sahip olması gerekliliği film söyleminde yer almaktadır. Bu kapsamda analizde, film söyleminde suç sermayesi biriktirebileceği bir çevreye sahip olan kişinin, sağlıklı bir aileye sahip olması, çocuğun en azında bağ kurabileceği, güvenebileceği bir anne veya babaya sahip olması suça

yönelmesini engellemek adına önemli olduğu görülmektedir. Analiz de sadece aile değil kamu, kurum ve kuruluşlarında çalışan bireylerin de görevleri çerçevesinde çocuğu korumaya çalışması ve üzerine düşen görevi yerine getirmesi gerektiği görülmüştür.

Film söylemi analiz edildiğinde Gaza'nın suça sürüklenmesi, eğitim hakkını gerçekleştirememesi kendi sorunu değil, kamu ve toplumun bir problem olarak görülmesi gerektiği tespit edilmiştir. Analizde, Yadigâr karakterinin görevi kötüye kullanması nedeniyle suçlu bir profil sahip olmasına karşın, oğlunu bu dünyadan uzak tutan, eğitimi için elinden geleni yapan, oğlunun sınavı kazanmasını eğlence düzenleyerek kutlayan, oğluyla paylaşımları olan maça giden bir baba profili ile Enver'in sağlıklı bir çocukluk yaşamasını geleceğini kurmasına izin verdiği görülmektedir. Film analizinde değişen ve gelişen dünyada, çocukların çevre ve ailelerinin izin verdiği takdirde gelişebildiğine şahit olunmaktadır. Analizde, Gaza'nın yetişkin dünyasının bilgisine maruz kalmasıyla, çocukluğunun yok edildiği de görülmektedir. Ayrıca film analizin de çocuk suçluluğu kapsamında birçok kriminoloji bilimi altında gelişen sosyolojik kuramının tezlerinin de doğruladığı görülmektedir.

'Daha' filmi Hakan Günday'ın aynı adlı romanından uyarlamasına karşın, film daha farklı bir senaryoya sahiptir. Romanda Gaza, İstanbul'daki okula gitmesi burada yaşadığı bazı çıkmazlar, Cuma için duyduğu vicdan azabı nedeniyle onun topraklarına gitme çabası yer alırken, filmde ağır bir suçluya dönüşmektedir. Film analizinde baba, erkek çocuk ile suç ilişkisine daha yoğun olarak odaklanılması sonucu Gaza'nın ağır bir suçlu profiline/babasına dönüştürüldüğü görülmektedir. Analizden elde edilen bu sonuçlara bakıldığında, suça sürüklenen çocuğun Türk sinemasında nasıl inşa edildiği ortaya koyması adına bu analizin başarılı olduğu görülmektedir.

3.2. 'Kardeşler' Filmi Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi

Kardeşler Film Künyesi

Yönetmen: Ömür Atay

Senaryo: Ömür Atay

Oyuncular: Ege Yaza, Caner Şahin, Gözde Mutluer, Cem Zeynel Kılıç, Ozan Çelik

Yapım Yılı: 2018

Filmin Konusu: ‘Kardeşler’ filmi, amcasının onaylamadığı bir kişi ile evlenen Cennet’in, amcanın kararı ile Ramazan tarafından öldürülmesi sonucu ıslahevine Yusuf’un gönderilmesiyle gelişen olayları anlatmaktadır. Film, aile tarafından suça sürüklenen Yusuf’un, dört yıl ıslahevinde kaldıktan sonra aileye dönüşü sonrası ailesinden beklediği ilgi ve sevgiyi görememesi ve yaşadığı vicdan azabı nedeniyle suça yönelmesini ele almaktadır.

3.2.1. Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi

Türk sinemasında toplumsal bir sorun olan suça sürüklenen çocuk konusu, ‘Kardeşler’ filminde kadın/namus cinayetleri kapsamında ele alınmıştır. Ataerkil düzende, abla cinayetini üstlenmek zorunda kalan Yusuf’un suça sürüklenmesi çerçevesinde film söylemi kurgulanmıştır. Filmin ana problemi, kadın cinayetlerinde ailenin erkek çocuğunun suça sürüklenmesidir. Böylece film söylemi, Yusuf üzerinden toplumlar için önemli bir sorun olan, suça sürüklenen çocuk problemine odaklanmaktadır. Filmin olay örgüsünde bu sorun kurgulanırken

- Namus adına işlenen kadın cinayetlerinde suça sürüklenen çocuk, dünya ve Türkiye tarihine bakıldığında bu topraklarda sık sık görülmektedir
- Ömür Atay’ın, Kardeşler filminin olay örgüsünü namus cinayetlerini üstlenen erkek çocuk sorununu Yusuf üzerinden kurarak burada masum olanın kullanımına dikkat çekmesi; Yusuf’un nezdinde ailelerde erkek çocuklarının suça sürüklenmesi
- Kardeşler filminde Yusuf’un (masum çocuğun) abisinin suçunu, Cennet cinayetini üstlenmeye zorlanmasıyla, yetişkin dünyasına dahil olmasıyla çocukluk ve çocuğun yok oluşunun gerçekleşmesi.
- Yusuf’un suçu üstlenmesi sonrası beklediği/umduğu gibi yakın çevresinin onun suçlu olmadığını dile getirmemesi ve Yusuf’un ıslahevin deneyimi ardından suçlu olarak etiketlenmesi
- Yusuf’un, ıslahevi ve sonrası dönemde çocuk değil erk dünyasının bir üyesi olarak görülmesi

- Yusuf'un, bir çocuğun baş edemeyeceği olaylara maruz kalması, sevdiklerinin ona sahip çıkmamasıyla aidiyet duygusunu kaybetmesi, hayata tutunmak adına yeniden suça yönelim sorunsalı ile karşı karşıya kalması
- Filmde Yusuf, ıslahevinde geçen yılları nedeniyle çocukluk ve ergenlik dönemini yaşatları gibi yaşamak yerine birçok duygudan yoksun, erkek olma, kardeş olma, katil olma, sevgi, şefkate muhtaç olma gibi alt problemleri kapsamında film kurgulanmıştır.

3.2.2. Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi

'Kardeşler' filminin söyleminde Yusuf'un suça sürüklenmesinin önünde engel oluşturan karakter, olgu ve olaylar arasında

- Toplumda gelenek/ töre bağlamında namus adına yapılan eylemlerin kabul görmesi
- Cennetin namus adına ölmesi, Ramazan'ın namus adına katil olması, Yusuf'un ise namus adına katil etiketiyle etiketlenmesinin normal görülmesi
- Ataerkil düzenin temsilcisi, aile büyüğü/ reisinin kararlarının emir olarak kabul edilmesi, amcanın ekonomik ve sosyal olarak bunu yaptırma gücüne sahip olması
- Amcanın karşısında ailede Yusuf, Ramazan ve Cennet'i koruyabilecek güçlü kadın ve annenin yerine kadere boyun eğen geleneksel kadının yer alması
- Yusuf'un, aile tarafından namus adına suça sürüklendiği bilinen bir gerçek olmasına karşın, ıslahevinde ve sonrasında çocuğun rehabilitesinin gerçekleştirilmemesi
- Erkek çocuğuna ataerkil düzende yüklenen sorumluluk
- ıslahevinden ayrılan ve ailesine teslim edilen çocuğun denetiminde devletin gayretlerinin var olmasına karşın yetersiz kalması

bu kapsamda olay örgüsünde engeller yer almaktadır. Burada sorun, annenin, ailenin, toplumun, devletin sorunu iken, film karakterleri nezdinde ataerkil sistem doğrultusunda sadece Yusuf'un sorunu olmasına eleştiri getirilmektedir. Burada Yusuf'un amcası, annesi, abisi sorunun çözümünde engel kişilerdir.

3.2.2.1. Problemin İçinde Konumlandırıldığı Pratik Ağın özümlemesi

Yusuf ve ailesinin, babalarını kaybettikten sonra maddi sıkıntılar nedeniyle amcasının himayesinde yaşamaya başlamaları ve ekonomik ve sosyal olarak amcanın yönetiminde hayatlarını sürdürmeleri sonucu, filmde olaylar gelişmektedir. Bu kapsamda filmde, amca ekonomik olarak ataerkil düzenin temelinde olduğu gibi ailedeki kadınlara sahip çıkmakta genç erkek ve çocukları da bu kapsamda idaresinde bulundurmaktadır. Yusuf'un ablası Cennet'in, amcasının onaylamadığı biriyle evlenmeyi tercih etmesi nedeniyle amca, ailenin erkekleriyle birlikte, Cennet'in ölümüne karar vermiştir. Amca, Ramazan'a Cennet'i öldürmüş, suçu da küçük Yusuf'un üstlenmesi istenmiştir. Burada ataerkil düzende geniş ve geleneksel ailenin ekonomik ve sosyal yapısı amcaya, ailenin kadınlarını ve Ramazan, Yusuf gibi genç erkekleri yönetmekte ve karar hakkını vermektedir. Yusuf'un parçalı ailesinin ekonomik olarak amcaya bağlı olmasıdır. Yusuf'un eski mahalle arkadaşıyla konuşurken onun ekonomik zorluk ve işsizlik çekmesi ve belli bir eğitime sahip olmaması söylemi, amcanın Yusuf ve Ramazan'ı himayesine alması eski mahallerinde olumsuz ekonomik şartlarda yaşayacaklarını göstermektedir. Filmde Cennet'in bir kadın olarak evleneceği kişiyi seçmesini onaylamayan amca, namus adı altında genç erkekleri suça sevk etmektedir. Film analizinde geniş ailede üç kardeşinde gereken ilgi, değer ve eğitimin alamadığı görülmektedir. Babanın ölümünden sonra sığınılan güven duyulan amca, Cennet'in ölüm fermanını imzasıyla Ramazan'ı katil ve Yusuf'un da suçlu konuma getirerek ailenin parçalanmasına neden olmuştur. Parçalanmış ailede anne ise amcanın evinde kalmakta, Ramazan amcanın işletmesini yönetmektedir. Yusuf ise ıslahevinde ablasının öldürülmesinden dolayı kendi payına düşün vicdan azabını çekmiş ve aile tarafından maddi manevi yalnız bırakılmıştır. Böylece Yusuf, onu seven, iyiliğini düşünen, gerçekten hayata bağlayacak güçlü bir ebevynden yoksundur. Anne şefkati ve sevgisini, ıslahevinden çıktıktan sonra bulamayan Yusuf, abisinin suça meyilli olma durumu nedeniyle suça yönelmektedir. Film analizinde Yusuf'un hikayesi, geleneksel yapıya dayandırılmış olsa da bu aynı zamanda ekonomik özgürlüğü olmayan aile bireylerinin, ataerkil düzene boyun eğme hikayesidir. Çünkü geleneksel ailede amca, maddi kazançlar yoluyla Ramazan gibi genç erkekleri yönetebilmekte, suça yönlendirebilmektedir. Böylece Yusuf'un hem ekonomik hem de sosyal yetersizlik içinde olduğu analizde görülmüştür. Yusuf, tır parkında ve ıslahevinde sıcak bir yuvadan uzak kalmıştır. Ayrıca psikolojik ve sosyolojik olarak aile ve devlet

tarafından desteklenmemesi, çocuk için yoksunluk oluşturmakta ve çocuğun suça sürüklenmesinde rol oynamaktadır.

3.2.2.2. Söylemi İnşa Eden Sosyal Pratiklerin Diyalektik Çözümlemesi

Yusuf, ekonomik ve sosyal açıdan yetersiz bir çevrede yaşamaktadır. Yusuf ve Ramazan, babalarını kaybettikten sonra ekonomik zorluk nedeniyle, amcaları ve onun ailesiyle yaşamaya başlamışlardır. Bu tercih sonucu, aileyle ilgili kararlar, amca tarafından alınmaktadır. Bu kapsamda, Yusuf'un suçu üstlenerek ıslahevinde kalması da amcanın kararıdır.

Filmde olduğu gibi, ataerkil düzende dünyanın birçok yerinde ve özellikle Anadolu coğrafyasında namus cinayeti, erkek çocuklar için bir kader olarak görülmektedir. Erkeklerin namus yoluyla kadın ve genç erkekleri yönettikleri, bu kapsamda kadınları öldürmenin ve genç veya çocuk erkeklerin bunu gerçekleştirmesinin veya üstlenmesinin normal karşılandığı bir töre yapısını film gözler önüne sermektedir.



Görsel 22: Yusuf'un Cami Sahnesi

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 22'de Yusuf, imam ve amcası cami girişinde görülmektedir. Yusuf, ıslah evinden çıktıktan sonra amcasıyla camiye gelmiştir. Amcanın Yusuf için, gururla kardeşinin çocuğu olduğunu ve namus cinayeti nedeniyle içerden/ıslahevinden çıktığını, söylediği, bu sahnede görülmektedir. Bu karede, toplumun töre cinayetleri kapsamında Yusuf'un ablasını öldürmesini normal karşıladığı anlaşılmaktadır.

Filmde kadın cinayetlerine atıf yapılmakla birlikte, burada görünmeyen çocuk sorununun dile getirilmesi medya ile bir metinlerarasılık geliştirmektedir. Kadın cinayetini gerçekleştiren veya üstlenen erkek çocuk için çocukluk dünyası, yok edilmektedir. Film,

üçüncü sayfa haberlerinde sıklıkla yer alan, kanunen önüne geçilmeye çalışılan bu sorunu, ataerkil düzen ve geleneksel aile, geleneksel kadın, abla ve anne üzerinden ele almasıyla metinlerarası bir yapı kurmuştur. Ayrıca çocuk suçluluğu bağlamından genç suçluluğuna geçişe atıfta bulunan film, çocukların ne kadar sahipsiz ve değersiz olduğunu göstermektedir. Ayrıca toplumun en değerli ve iyi yetiştirilmesi gereken varlığı çocuklar, ailenin menfaatleri doğrultusunda, hem yakın akraba kadını öldürme azabı hem de ıslahevi koşullarıyla başbaşa bırakılmaktadır. Bu cinayetin dini ve töresel olarak gösterilmesinin eleştirisinin yapıldığı filmde, kadın ölümü ve çocukların suça sürüklenmesi normal görülmektedir.

3.2.2.3. Söylemin Çözümlemesi

Analitik Çözümleme;

Söylem düzenine bakıldığında, filmde suç eyleminin hangi tür suçlar üzerinden sunulduğunu görmek adına, burada hangi karakterin hangi suç eylemini gerçekleştirdiği bilgisi, suçun kaynağının nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Bu kapsamda Ramazan karakterinin gerçekleştirdiği suç eyleminin yer aldığı söylemlere bakıldığında, filmde dört kez kasten adam öldürmenin gerçekleştirildiği söylemi yer almaktadır. Film söyleminde Ramazan bir kez cinsel saldırı, iki kez ehliyetsiz araba kullanmaya izin verme, bir kez ateşli silah kullanma, çocuğu uygunsuz yerlere; bar veya pavyon alanlarına götürme, alkolü araç kullanmak, madde kullanımı suçlarını gerçekleştirdiği görülmüştür.

Yusuf karakterinin ise filmde dört kez ehliyetsiz araba kullanırken, iki kez ıslahevinde yasaklı eşya kullanırken, görsel söylemde bir kez ateşli silah kullanma teşebbüsü, araba kundaklama, şiddet uygulama görsel söylemde yer alırken, suç üstlenme, adam öldürmeye yardım etme sözel söylemde yer almaktadır. Bu kapsamda sözel söylemde film metninde, Yusuf'un suça sürüklenme sürecini etkileyen kelimeler yer almaktadır. Oğlum, yakmak, emanet, yaşadın, polis bu, patron, unutmak, silmek, hapse dönmek, hapisten çıkmak, orospu, ora, baba, el öpmek, helallik, kurtulmak, emanet, bebe, delikanlı, korkmak, ürkmek, gel bakayım, Allah Aşkına, Yusuf, küçük, çocuk, Ramazan kelimeleri filmin söyleminde Yusuf'un suç sürüklenme aşamasında öne çıkan sözcüklerdir. Filmin söyleminde, Yusuf'u suça sürükleyen aile ilişkilerinde önemli kelimeler ve kullanım sayıları şöyledir, yirmi bir kez Yusuf, on sekiz kez oğlum, on iki

kez amca, altı kez katil, beş kez yakmak, üç kez emanet ve ceza, iki kere suç, bir kez ora, orospu, küçük ve çocuk kelimeleri yer alırken çocuk hakları söylemde yer almamaktadır. Film karakteri Yusuf ismiyle, kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yusuf Peygamberin hikayesine atıfta bulunmaktadır. Film söyleminde Yusuf'u iki kez ailesi suça sürüklemektedir. Bu kapsamda Ramazan ismi yakmak anlamıyla filmde yer almakta, Cennet ve Yusuf'u yakması anlatılmaktadır. Yakmak sözcüğü, Ramazan ve Yusuf için kullanılmakta, Ramazan'ın cinayeti işlediğinin açığa çıkması onu yakmak olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca film söyleminde sıklıkla Ramazan ve Yusuf tarafından yakmak ifadesi kullanılmakta ve Cennet karakterinin de öldürülme anında bu kelimeyi kullandığı belirtilmektedir. Film söyleminde Ramazan'ın Yusuf'a 'oğlum' şeklinde seslendiğine sıklıkla şahit olunulmaktadır. Bu sesleniş, genelde akıl verme, nasihat etme içerikli konuşmalar içinde yer almakta ve şefkat içermemektedir. Katil olan Ramazan'ın, bu konularda Yusuf'a öğüt ve akıl vermesi de olay öyküsünde önemli göstergeler oluşturmaktadır; Ramazan, 'polis bu', 'infazını yakmayacaksınız' söylemi ile suçlu olarak Yusuf'u ilan etmektedir.

Film söyleminde amca kelimesinin ise genellikle saygı, yönetici, övülme, ailenin reisi olduğu için olumlu kullanıldığı görülmektedir. Ramazan ve anne tarafından minnet duyulan bir şekilde amca kelimesi kullanılmıştır. Metinde, Yusuf'un söylemlerine bakıldığında, abi ve amca söylemlerini sadece olayları aktarırken, kişiyi belirtme veya seslenme adına kullandığı görülmektedir. Böylece film söylemine göre Ramazan ve amcanın, kendisini suça sürükleyen kişiler olduğunun Yusuf karakteri farkındadır. "Ora" kelimesi ise sıklıkla Ramazan tarafından kullanılmaktadır. Birinci kullanım "bizim oralar" öylemi karanlık" söyleminde yaşadıkları ilçe için kullanılmaktadır. İkinci kullanımda ise ıslahevi için kullanılmakta ve ora olumsuz bir yer olarak nitelendirilmektedir.

Çocuk ve küçük kelimeleri, Yusuf ve Ramazan tarafından Yusuf'un suçu üstlenmesi konusundaki söylemlerde yer almaktadır. "Orospu", tır parkında tek başına erkek dünyasında yeralan kadın Yasemin için Ramazan tarafından kullanılmaktadır. Filmde söylemlere bakıldığında, el öpmek kelimesinin burada üç kez yer alması, hegemonik yapıyı bir kez daha ortaya koymaktadır; "amcanın elini öptün mü" diye Yusuf'a annesinin sorması, camide Yusuf'un el öpmesi de bunun göstergesidir. Yusuf için iki kez de emanet

kelimesi kullanılmıştır. Aynı zamanda tır parktaki köpek için de emanet kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir. Yusuf ve köpek arasında filmde eğretileme yapılmaktadır.

Yusuf'un dinlediği şarkı, alt kültürdeki gençlerin isyanını dile getiren rap formatındadır ve Yusuf'un duygularını tam olarak anlatmaktadır. "...ekmeğim bayat geçmişini kurcala ve geleceğini ara hayat güneşini bırak ışıkları karart ara dur kapıları kovala bu paraları gizli kapaklı işleri sargıladım yaraları akılsız verdiği kararım geleceği karaladım zaman ilaç derler peki neden işe yaramadı rüyalar ve kabuslarım". Yusuf bir çıkmazın içinde yer almaktadır; ya amcası, abisi gibi ablasının öldürülmesini görmezden gelerek ataerkil yapıda yer alacak ya da suçu bir çözüm olarak görerek, özgür olacaktır. Yusuf, amca ve Ramazan'ın ilişkilerini kirli olarak görmekte, bir parçası olduğu bu ilişkiden temizlenmek için suça yönelmeyi tercih etmektedir.

Etkileşimsel Çözümleme;

Kadını koruma fikriyle güçlü erkeklerin aldığı eril düşünce, sorun olarak gördükleri bir sebepten aile üyesi kadınları katletmesi ya da katledilmesi emrinin verebilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de ortalama 4-5 günde bir töre cinayeti işlendiği görülmektedir. Türkiye Büyük Millet Meclisi ([TBMM], 2006) polis ve Jandarma kayıtlarına göre 2016'da 301, 2017'de 350, 2018'de 281, Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu verilerine göre; 2017'de 404, 2018'de 440, 2019 yılında 474 kadın cinayeti işlenmiştir (Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2021). Bu veriler; Türkiye'de namus ve töre cinayetlerinin toplum hayatında önemli bir sorun olduğunu göstermektedir. Türk sinemasında yönetmenler, gerek kadınlar gerekse erkekler veya çocuklar açısından namus cinayetlerini ele almışlardır. Bu filmde ise öne çıkan unsur, namus adı altında masum olanın kullanımı ve erkek çocuğun suça sürüklenmesidir. Filmde Yusuf açısından bu süreç, aileyi koruma adına çocukluk ve çocuk olmaktan vazgeçme dönemi olarak gerçekleşmektedir. Gerçek hayatta kadınların töre ve namus adına öldürülmesinin failleri, daha az ceza alacakları gerekçesiyle ailedeki çocuklar tarafından gerçekleştirilmesi veya üstlenmesinin sağlanması sık rastlanılan bir durumdur. Bunun önemli göstergeleri ise Türkiye'de bu konuda çıkan haberlerdir; "evli bir çocuk annesi 20 yaşındaki Zümrete Eker'i, evden kaçtığı için ablasını tüfekle vurarak öldüren 17 yaşındaki C.B. önce ağırlaştırılmış ömür boyu hapis cezasına çarptırıldı. Suç tarihinde C.B.'nin 18 yaşından küçük olmasını ve duruşmadaki iyi halini dikkate alan

mahkeme cezayı 17.5 yıla indirdi” (Milliyet Gazetesi, 2017). Bu haberler ile Cennet cinayeti arasında bir metinlerarası yapı kurulmaktadır. “Dünyada ve Türkiye’de Kadın Cinayetleri :2016-2017-2018 Verileri ve Analizleri” isimli çalışma istatistiklerine bakıldığında 0-18 yaş arası faillerin %1.6 olduğu görülmektedir, en genç fail ise 11 yaşındadır (Taştan & Küçüker Yıldız, 2021).

Türk sinemasında filmlerine, toplumsal gerçekler ilham vermekte, yeni Türk sinemasında da birçok yönetmen toplumsal sorunları ele alarak toplumda görünür hale getirmektedir. Ömür Atay da dünyada “ilk öteki olan kardeş” konusunda film yapmayı düşünürken, Rusya’da iki kardeş arasında geçen suç ilişkisi haberinden esinlenmiştir. Türkiye topraklarında, töre cinayetlerine maruz kalınan hikayeleri ile post modern ataerkil dünyada kardeş hikayesi olan “Kardeşler” filmiyle anlatmaya karar vermiştir. Atay, ‘Kardeşler’ filmini, herhangi bir tür kapsamında yapmadığını belirtse de suç eylemi, bunun karşılığı ceza ilişkisi üzerinden film anlatısı kurulduğu için suç filmi kategorisinde sınıflandırılabilir. Ayrıca suç ve ceza ilişkisinin, bir çocuk olan Yusuf üzerinden anlatılması nedeniyle de bu çerçevede ataerkil düzene farklı bir bakış açısı getirmekte; suça sürüklenen çocuk olgusu ve sürükleyen hegemonya çerçevesinden yeniden sorgulanmaktadır. Bu hegemonik yapıda kurban edilen kadınlar çerçevesinde, ailenin çocukluk çağındaki erkekleri de ikinci kurban olarak konumlandırılmaktadır. “Kardeşler” filminde, küçük yaştaki Yusuf’un abisinin suçunu üstlenmesiyle film söyleminde suça sürüklenen çocuk /suçlu kimliğinin kurulmuştur. Bu kapsamda film karakteri Yusuf ile kuyuya kardeşleri tarafından atılan Yusuf Peygamberin yaşamına atıf yapılarak metinlerarası bir okuma gerçekleştirilmektedir. Yusuf Peygamber, erkek kardeşleri tarafından kuyuya atılarak öldürülmek istemesi ile ‘Kardeşler’ filmi karakteri küçük Yusuf’un kardeşi Ramazan’ın suçunu üstlenerek ıslahevini deneyimlemesi arasında bağ kurulmaktadır.

Gerçekçilik akımı içinde yer alan filmde Yusuf ve Ramazan karakterleri, toplumda sıklıkla karşılaşılan gerçek hikayelerin kahramanları/antikahramanlarıdır. Filmde karakterlerinin doğal ve gerçekçi oyunculuk sergilemelerini sağlama adına, film öncesi uzun bir çalışma süreci yer almıştır. Yönetmen 2017 yılında filmin mekân ve zamanı net olarak belli olmasa da Ankara, Eskişehir ve İstanbul’da gerçek mekanlarda çekimleri gerçekleştirmiştir. Film çekimleri gerçek bir mekan Ankara -Eskişehir arası bir tır parkında gerçekleştirilmiştir.

Filmde atmosferi oluşturmak adına yapay değil, doğal aydınlatma kullanılmıştır. Gece ve gündüz, tır parkta dış mekan, odada geçen, ıslahevindeki, amcanın evinde annenin namaz kılma, otoyolda araç içi sahneler de doğal aydınlatma kullanılmıştır.

Film söyleminde ses ve müzik kullanımında doğal sesler ve sadece ortam sesleri ile karakterlerin veya çevresinde yer alan alanlarda dinlenen müziklere yer verildiği görülmektedir. Film sürecine kurgusal olarak eklenen bir müzik alt yapısı, sadece jenerikte yer almış, böylece gerçekçi anlatıma katkı sağlanmıştır. Türk sinemasında suça sürüklenen  ocuk konusunda yapılan diğer filmlerin genelinde olduğu gibi ‘Kardeşler’ filminde de gerçekçilik akımının etkileri görülmektedir.

Dilbilimsel ve Göstergibilimsel   z mlleme;

Emanet bırakılan, tasması olan cins bir köpeğin yer aldığı sahne ile başlayan filmde köpek ile Yusuf  zdeşleştirilmekte, köpek, burada metafor olarak yer almaktadır. Köpek metoforu, emanet sözcüğü üzerinden kurulmaktadır. İslahevinde Yusuf’u yolcu eden gardiyanın Yusuf’a; “abine emanetsin” ve Ramazan’ın “bana emanetsin” söylemleri de bunu desteklemektedir. Filmin olay örgüsünde emanet olarak nitelenmesiyle, daha önce çocuğu suça s r kleyenlere emanet edilmesi sorunsalı sonucu Yusuf’un yeniden suça sürüklenme sürecinin inşası kurulmaya başlamaktadır.



Görsel 23: Yusuf’un Tır Parkta K pekle Karşılaştığı Sahne

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 23’ n birinci karesinde tır parkta cins bir köpekle ilgili, tır park çalışanıyla Yusuf konuşurken görülmektedir. İkinci karede Yusuf’un özgürce koştuğuna şahit olunmaktadır. Yusuf’un bu karede ıslahevinden çıkararak özgürleştiği gösterilmektedir.

Yusuf: Kimin bu

Çalışan: Kamyonculardan biri bıraktı, İran’a geçti dönüşte alacaktı. Ramazan abinin kardeşi gelecek dediler sen o musun?

Yusuf: Adı neymiş

Çalışan: Söylemedi salmaycan demi emanet

Yusuf: Yok salsam nereye gider ki dağ gider, insana alışmış...

İslahevinde kaldığında ailesinin Yusuf’u arayıp sormaması ama Yusuf’un ailesinden başka bildiği gidebileceği yeri olmaması, Yusuf’un da köpeği serbest bırakması, ardından özgürce koşması, onunla birlikte Yusuf’un da koşması, Yusuf ile emanet olarak tır parka bırakılan köpek ve ıslahevine terk edilen Yusuf arasındaki benzerlik kurulmaktadır. Ramazan ile Yusuf’un hapishane görüşmesinde yer alan söylemleri de desteklemektedir.

Ramazan: gelemedim biliyon askerlik yeni bitti. Üç beş ay oldu tabi de orada iş güç hiç fırsat olmadı ki

Yusuf: Annem niye gelmiyor. Gelmedi hiç

Ramazan: Sana takım elbise gönderdi

Yusuf: Annem mi gönderdi

Ramazan: Ha bende birkaç bir şey koydum içine parada bıraktım gardiyandan alırsın başka bir eksikğin gediğin var mı diyeceğim ama zaten

Yusuf: Yok her şeyim tam benim

Ramazan: Amcam yeni araba aldı kendine galeriden sabah onu aldık olanda bana kaldı işte (Yusuf susar) oğlum sizin müdür çağırdı ondan geldim artık dikkat edecen infazını yakmayacaksın anlaştık mı

Burada Ramazan’ın Yusuf’a infazını yakmayacaksın demesi, gerçek suçlu olduğu düşüncesine inanmak isteğinin göstergesidir. Zira Ramazan’ın bu konudaki sorumluluğu üstlenmediği açıktır. Filmde “İnfazını yakmayacaksın” söyleminde de olduğu gibi, Yusuf’un gerçek suçlu abisinin yansıtmaya yaptığı görülmektedir. Ayrıca aile kararıyla, Ramazan’ın suçunu üstlenerek, Yusuf’un ıslahevine girmesine karşın Ramazan’ın ıslahevinde kalanlara yönelik olumsuz tavırları ve söylemleri filmde sıklıkla yer almakta ve söylem Ramazan’ın Yusuf’un gerçeği söylemesi korkusuyla birleşmektedir. Burada

Yusuf'un suça sürüklenen çocuk olarak inşası çocuğun farkında olmadığı bir gelecek planı/sabıkalı bir yaşam/etikeli bir kişilik/suçlu bir birey olacağının farkında olmaması üzerine kurulmaktadır.



Görsel 24: Yusuf'un İslahevindeki Arkadaşıyla Konuştuğu Sahne

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 23'ün ilk karesinde Yusuf, tır parkta Ramazan'ın arabasının yanında ıslahevinden arkadaşıyla telefonla görüşme/konuşma yaparken görünmektedir. Yusuf'un ıslahevi sonrası, Ramazan gibi bu maddi unsurlarla mutlu olup olmayacağı bu karede sorgulanmaktadır. İkinci karede ise Ramazan'ın ıslahevinden biriyle konuşmasına şahit olduğu ve kendini tehlike altında hissettiği görülmektedir. Burada ıslahevi, Yusuf, araba/benzin istasyonu Ramazan arasında ilişkinin, filmi olay örgüsü üzerinden özetleyen bir görsel olarak verilmektedir;

Ramazan: Kim o

Yusuf: İçerden bir arkadaş ne diyon öyle savcı mavecı hiç

Ramazan: Nasıl hiç

Yusuf: Hiç işte ... tahliyesi

Ramazan: Unut artık orayı gözünü seveyim ya arkadaşmış ne arkadaşı oradan hayırlı adam mı çıkar yok oğlum içerisi mi içerisi yok tut şurada işin ucundan işte he he de geç ne istiyο iş mi istiyο

Yusuf: Ne iş isteyecek daha bitmedi cezası

Ramazan: İyi kasanın başında dur işe sahip çık biraz

Telefondan Yusuf'un kader arkadaşı ile konuşmasını Ramazan'ın "oradan adam çıkmaz" söylemiyle karşılık vermesi, aslında Yusuf'un, amca ve Ramazan tarafından suçlu üstlenmesi kararının alınmasıyla ıslahevine gönderildiği ve oradan çıktığı unutulmuştur.

Bu kapsamda Yusuf'un üstlendiği suçun bedelleri, Ramazan tarafından görmezden gelindiği film söyleminde inşa edilmektedir. Ramazan, Cennet'i öldürmesinin bedelini ödeseydi kendisi de sabıkalı bir yaşam sürecekti. Bu sahnede Ramazan bunu göz ardı etmekte, sadece gerçeklerin ortaya çıkmasından çekinmektedir. Yusuf, Ramazan'ın "orayı unut" sözleri ile ne istediğinin farkında değildir, Yusuf'tan on üç yaşından on yedi yaşına kadar geçirdiği dört yıllık dönem ve orada yaşadıklarını unutması istenmektedir. Bu süre zarfında amca ve Ramazan'ın kendi yaşamlarında değişen bir şey olmamasına rağmen Yusuf, ıslahevinde illegal işler yaparak para kazanmanın yollarını, bu alanda ayakta kalabilmek için şiddete başvurmayı, kendi hak ve adaletini korumayı öğrenmiştir. Bu nedenle Yusuf'un çocukluğunun dört yılının geçtiği ıslahevinin izlerini silmesinin/unutmasının mümkün olmadığı göz ardı edilmektedir. Sosyal süreçte ise suçlu bir kişi Ramazan'ın, suçsuz Yusuf'a ıslaheviden çıktığı gerçeğini sürekli hatırlatması, film söyleminde her kişinin genelde ufak suç eyleminin (ergenlik döneminde) gerçekleştirebildiğini fakat, bu resmi kuruluşlarca kayda geçirildiği takdirde suçlu olduğuna atıfta bulunan bir söylem inşa edilmektedir.



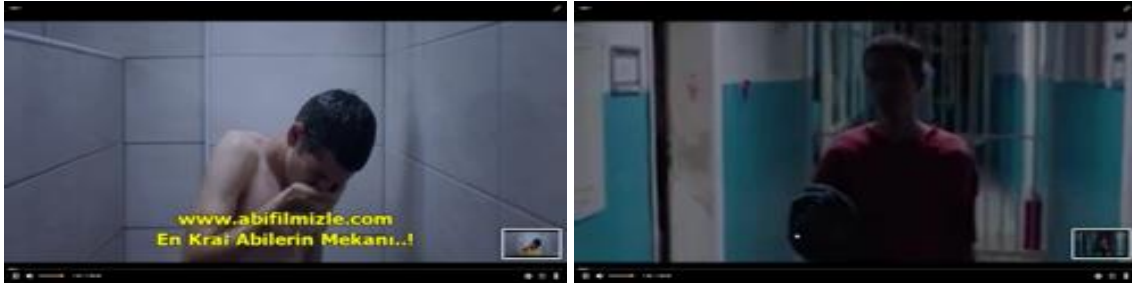
Görsel 25: Yusuf'un ıslahevindeki Suç Eylemlerinin ve Yankılarının Yer Aldığı Sahneler

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 24'ün birinci ve ikinci karesinde Yusuf'un ıslahevinin su borusunda itinayla sardığı, sakladığı telefonu çıkartması görülmektedir. Yusuf, telefonu ücret karşılığı Servet'e (diğer çocukların kullanımı için) kiralarak maddi gelir elde etmektedir.

Üçüncü ve dördüncü karede ise sunduğu bu hizmet karşılığında, ücretini alamadığı Servet’e fiziksel şiddet uygulamıştır. Yusuf, içtimada görevlinin Servet’e ne olduğunu sormasıyla yaşadığı tedirginlik görülmektedir. Bu karede ıslahevinde suç tekniklerini bilmeyen çocuğun, burada akranları aracılığıyla suç tekniklerini öğrendiği söylemiyle, ıslahevinin çocuğun suça sürüklenmesinde önemli rolü olduğu söylemi inşa edilmektedir.

Burada Yusuf’un “vermedi Servet iti parayı” söyleminin ardından Yusuf’un şiddete başvurduğu ve kendi adaletini kendinin sağladığı, filmin ilerleyen sahnelerinde görülmektedir. Servet’in günlük sayım esnasında, suratının yaralı olduğunu gören görevlinin “suratına ne oldu”, “oğlum sana diyorum dudağına ne oldu” diye sormasıyla Yusuf’un şiddet uyguladığı anlaşılmaktadır. Böylece Yusuf’un, şiddet yoluyla sorun çözmeyi ıslahevinde yasal olmayan yolları öğrendiği ve uyguladığı görülmektedir. Bu sahnelerde, Yusuf’un ailesi tarafından gönderildiği ıslahevinde sağlıklı şartlarda yaşamadığı, kendi başının çaresine bakmak adına şiddete ve suça karıştığı görülmektedir. Yusuf’un yaşamında maruz kaldığı olayların tek sebebi ise ailenin küçük erkek çocuğu olarak, aile büyüklerinin isteklerini yerine getirmesidir. Ailenin istek ve beklentileri sonucu çocukları suça sürüklediği söylemi, Yusuf karakteri üzerinden burada inşa edilmiştir.



Görsel 26: Yusuf’un ıslahevi sahneleri

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 25’in birinci karesinde Yusuf boy abdesti alırken görülmektedir. Yusuf karakteri bu kareyle birlikte erkek olarak film söyleminde inşa edilmektedir. Filmde Yusuf’un ataerkil düzenin bir üyesi erkek olarak bu sorunları yaşamaktadır. Yasalarda olduğu gibi, Yusuf, erkek değil de çocuk olarak görülseydi, ailesi tarafından ıslahevine girmeyecek bu sorunları yaşamayacaktı. İkinci karede ise Yusuf’un demir kapılardan kilitler açılarak koğuşuna gittiği görülmektedir. Demir kapılardan geçmesi normal şartlarda evinde olması gereken Yusuf’un, ailesi tarafından yuva sıcaklığından mahrum bırakılmasını

temsil etmektedir. Ayrıca, Servet'e telefon kiralama sahnesinde, Servet'in kız arkadaşı ile konuşmasının verilmesi, Yusuf'un çocukluk çağında ve ergenlik döneminde normal bir yaşamdan mahrum olması, onun karşı cinsle de diyalog kurma şansının elinden alınmasını veya aşk sevgi gibi duyguları yaşayamamasını beraberinde getirdiği gösterilmektedir. Yusuf'un çocukların sıcak aile yuvası yerine, demir soğuk kapılar ve duvarlar arasında ailesi nedeniyle yaşadığı sıkıntı film söyleminde inşa edilmektedir.



Görsel 27: Yusuf'un İslahevi Ayna Sahnesi

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 26'da ıslahevinden çıkmak üzere hazırlanan Yusuf'un takım elbise giydiği görülmektedir. Bu karede Yusuf'un takım elbise ile liberal erk içinde yer almasını temsil edilirken annesini ziyareti ardından bu kıyafetleri giymemesi aslında onun bu düzene ayak uydurmak istemediğini hem de kıyafetleri annesinin göndermediğini anladığında çocuk olarak anne, amca ve Ramazan'a kırgınlığını göstermektedir.



Görsel 28: Yusuf'un Eski Mahallesini Ziyaret ve Otagar Sahnesi

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 27'nin ilk sahnesinde Yusuf'un eski mahalle arkadaşı görülmektedir. Arkadaşının "sen yapmamışsındır" demesiyle Yusuf irkilmektedir, ilk kez sen yapmamışsındır diye inanan bir kişi filmde yer almaktadır. Bu sözler ve güven duygusu, Yusuf'un arkadaşıyla

akıcı ve samimi konuşmasına yol açmaktadır. İkinci karede ise otogarda Yasemin ve Yusuf araç içinde görünmektedir. Film söyleminde Yusuf, ablasının öldürülmesinden dolayı suçluluk hissettiği, vicdan azabı çektiği her anda susmayı tercih etmiştir. Abisinin bir kadına zarar vermesini engelledikten sonra Yusuf'un suskunluğunu bozduğu görülmektedir. Otogar sahnesinde, arabanın içinde Yasemine (bir yabancıya) ilk defa ablasının öldürülme sürecini anlatmıştır. Yusuf'un Yasemin'e Cennet cinayetini anlatması, artık Yusuf'un bu yükü kaldıramamasının ve abisini korumaktan vazgeçtiğinin göstergesidir. Yusuf'un töre cinayetini üstlenerek suça sürüklenmesinin ardından, ikinci bir aile suçunu üstlenmeme kararı alması ve kendi suç eylemini kendi yaratarak aileden daha yakın gördüğü ıslahevine dönmeyi tercih ettiği söyleminde Yusuf'u, amca, anne, Ramazan suça sürükleyen karakterler olarak inşa edilmiştir.

Yusuf: Amcam dedi “Yusuf küçük ramazan on sekizine bastı cezası da derdi de büyük olur Yusuf çocuk”

Yasemin: Niye söylemedin Ramazan'ın vurduğunu

Yusuf: Ben kandırdım ablamı Allah aşkına diyerek kandırdım Yusuf dedim abin suçluysa sen de suçlusun

Yaseminle Yusuf'un diyaloglarından, sevgi bağı olan bir kadının ölümüne yol açmanın aslında, bir çocuk için zor ve cezalandırılması gereken bir suç olarak anlaşıldığı görülmektedir. Yusuf, yaşadığı bu süreci anlatırken ve Ramazan'a hesap sorarken, akıcı ve uzun konuşması abla katili olmadığını ispatlama çabasından kaynaklanmaktadır.

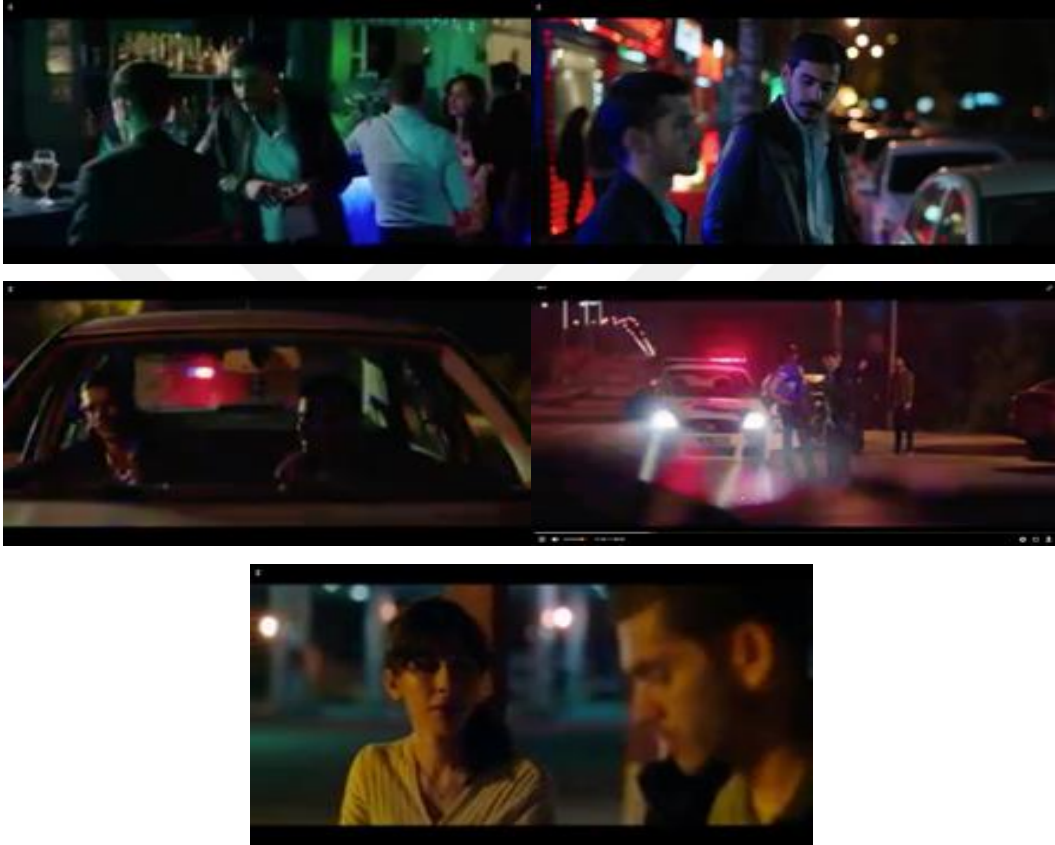
Ayrıca Ramazan'ın katil olması, fakat Yusuf'un ıslahevine gitmesinde, Yusuf'un çocuk ve emanet olarak görememesine karşın Yusuf'un emanet olarak nitelemesine tepkidir;

Yusuf: Ona emanet buna emanet bunlar boş laf lan annem yüzüme bile bakmadı be söyle lan ne dediniz anneme

Ramazan: Bacım söyle bi baktı etrafında yüzüme bak yüzüme seni görmeyince ne dedi biliyon mu söyle baktı bir yüzüme Yusuf yaktın beni dedi yaktın beni havaya konuşuyon oğlum havaya pozalanıyon ben çektim tetiği ama sen çağırdın.

Ramazan, cinayet konusunda Yusuf'u suçlamaktadır. Ablasını öldüren Ramazan olmasına rağmen, bu cinayetin hukuksal bedelini üstlenen Yusuf'a “bana emanetsin” demektedir. Ramazan, bu söylemle, Yusuf'un çocuk olduğunu, korunması gerekliliğini

dile getirirken, cinayet üstlenmesi sürecinde aynı düşünceyi savunmamıştır. Yusuf'un emanet edildiği karakter Ramazan'ın, Yusuf'tan çocukluğunu alarak, sabıkalı olarak yaşamak zorunda bırakması yanı sıra, içerden çıktı diye diğer kişilere anlatması ve ablasını çağırdığı için cinayetin sorumluluğunu Yusuf'a yüklemesiyle hem kendi suçuna kılıf aradığının hem de onun Yusuf'u çocuk olarak değil erkek olarak gördüğünün göstergesidir. Filmde bar sahnesi ve sonrasında Yusuf'un söylemlerinden anlaşılmaktadır.



Görsel 29: Yusuf ve Ramazan'ın Bar- Polis Çevirme-Yasemin'inle Karşılaşma Sahneleri

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 27'nin ilk karesinde Yusuf ve Ramazan barda görülmektedir. Ramazan, yetişkin bir erkek olarak Yusuf'u düşünerek bara getirmektedir. İkinci karede bar kapısında Yusuf ve Ramazan görülmektedir. Hayat kadınlarıyla anlaştığını söyleyen Ramazan, Yusuf'un kabul etmemesi nedeniyle hayat kadınıyla olan anlaşmasını bozmamıştır. Bu sahnede Ramazan'ın önceliğinin kendi olduğu görülmektedir. Suça sürüklenen çocuk için

sabıkalı olmanın önemli bir yük olduğu ve aile üyelerinde bu yükü kendi yaşamlarını etkilemediği sürece fark etmediği söylemi bu karede inşa edilmektedir.

Yusuf: On yedi yaşındayım ben

Ramazan: Demek bara polis gelse yaşı tutmuyor diye alıp götürcekti seni kendi elimizle geri yollayacaktık yani

Üçüncü sahnede Ramazan ve Yusuf, aracın içinde görünmektedir. Bu karede Yusuf'un ıslahevinden çıktıktan sonra barda kalmak istememesinin, yaşının küçük olmasından kaynaklandığını Ramazan'ın bilmemesi, kardeşine olan ilgisizliğini yansıtmaktadır. Dördüncü karede polis çevirmesi sahnesinde, Yusuf'un kimliğinin kontrol edildiği görülmektedir. Polisin Yusuf'un kendisiyle gelmesini istemesiyle Yusuf'un da sabıkalı olduğu gerçeğiyle ilk kez bu sahnede yüzleşmektedir. Beşinci sahnede ise Ramazan'ın Yusuf'u suçlu olarak görmesi ve Yasemin'in Yusuf'u sabıkalı olduğunu söylemesiyle Yusuf ikinci kez gerçeklerle karşı karşıya kalmaktadır. Yusuf'un suçlu olarak adledildiği alanda suskunluğu burada da dikkat çekmektedir. Yusuf ıslahevinden çıktığı gece, polis çevirmesinde, polisin "gel benimle", amcasıyla birlikte gittiği cami sahnesinde "geçmiş olsun", Yasemin'in "alıştın mı dışarıya" Ramazan'ın "(hapisten) çıkmadın mı" sözlerine bakıldığında suçlu olarak görülmesini kabul edememektedir. Bu nedenle Yusuf suskunluğu seçmektedir. Bunu ıslahevi sahnelerinde de çok az repliği olması da desteklemektedir. Türk sinemasında toplumsal olarak kabul görmeyen alanlara dahil olanlarda, susma davranışı sık sık karakterler üzerinden kurulmaktadır. Fakat Yusuf, Ramazan'a hesap sorarken ve suçsuz olduğuna inanan Yasemin'le eski mahalle arkadaşı ve hapisane arkadaşıyla iletişim kurarken akıcı bir şekilde konuşmayı tercih ettiği görülmektedir.



Görsel 30: Silah Sahnesi

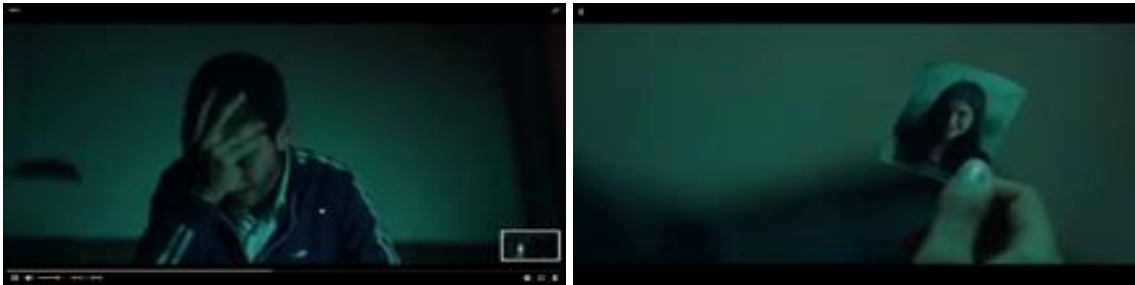
Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 29'un ilk karesinde Yusuf Ramazan'ın silahını boşaltırken görülmektedir. Bu sahnede Yusuf'un olgun bir kişilik, Ramazan'ın ise suça meyilli bir kişi olarak inşa edildiği görülmektedir. Yusuf'un dolaptaki silahı bulması ve mermileri boşalması Ramazan'ın yanlış yapmasını engellemek adına bir çabadır. İkinci karede ise Yasemin ile Ramazan arasında geçen olaylara şahit olan Yusuf, olaya müdahil, abisinin tecavüz ve adam öldürme suçunu işlemesine engel olmaktadır. Ayrıca suçlu bir abi ile Yusuf'un yaşamasının tehlike arz ettiğinin Yusuf dışında, hiç kimse farkında değildir. Bu nedenle Yusuf, abisinin yeni bir vukuatına daha şahit olmamak, üstlenmek zorunda kalacağı bir eylemden uzak kalmak veya Ramazan'ın Cennet'in katili olduğunu saklamak adına bir kaçış yolu olarak ıslahevine dönmeyi tercih etmiştir. Böylece Ramazan, hem ilk kez hem de ikinci kez Yusuf'un ıslahevine gönderilme sebebi olmaktadır. Fakat filmde Ramazan Yusuf'un hapisten çıkmasını her fırsatta gündeme getirerek kendi suçluluğunu gizleme çabasıdadır. Filmde Ramazan karakteri üzerinden abi kavramı koruyan kollayan olarak değil de korunan kollanan, kardeşini ifşa eden olarak inşa edilmektedir.

Yusuf: kıza Çıktığımı söylemişin

Ramazan: Çıkmadın mı?

Bu söylemler Yusuf ile Ramazan arasında tartışmaya ve Ramazan'ın Yusuf'u ıslahevinde çıktığı gerçeğiyle yüz yüze getirirken kendinin gerçeklerle yüzleşemediğinin göstergesidir. Yusuf, bir çocuk için ağır bir yük yüklenmiş, abla katili sabıkasını kaldıramamakta, içindeki vicdan azabını da dört yıl ıslahevinde kalmasına rağmen dindirememektedir.



Görsel 31: Yusuf'un Ablasının Ölümüne Üzüldüğü Sahne

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 30'un ilk karesinde Yusuf'un ablası için vicdan azabı duyduğunu, ikinci karede ise fotoğrafına baktığı görülmektedir. Yusuf, ablasının fotoğrafına bakarak üzülmekte ve özlem duymaktadır. Filmde de sadece Yasemin'le bu duygularını paylaşmaktadır.

Yusuf: “ben kandırdım ablamı, Allah aşkına diyerek kandırdım Yusuf dedim abin suçluysa sen de suçlusun” sözlerinden anlaşılmaktadır. Çocuğa yüklenen bu vicdan azabı aslında çocuğun çocuk haklarının aile üyeleri ve çevre tarafından önemsenmediğinin göstergesidir. Töre cinayetini gerçekleştirmeyen Yusuf karakteri, töre cinayetinin ağırlığını ve vicdan azabını gidermek adına ıslahevini tercih ettiği söyleminin film olay örgüsünde inşa edilmektedir.

Filmin ilk sahnelerinde boy abdesti almasıyla başlaması ve devamında dini söylemlerin devam etmesi, Yusuf’un “Allah aşkına” diyerek ablasını ikna etmesi de ayrı bir sorun olarak Yusuf’un karşısına çıkmaktadır. Islahevinde çocuklarla dini sohbet yapan din görevlisi vaizin, anne ve baba hakları söylemleridir. Filmin olay örgüsünde din adamının ve dinin çocukları değil de aileleri koruyup kollayan bir yapıda bir söylemde inşa edildiği görülmektedir.



Görsel 32: Islahevinde Vaizin Sohbet Ettiği Sahne

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 31’in birinci karesinde vaiz çocuklara dini hikayeler anlatırken, ikinci karede ise öğüt verirken Yusuf’un ise anne hakkı ile ilgili endişesi görülmektedir.

Vaiz: Rabbim kendisinden başka kimseye ibadet etmememizi, anaya babaya iyi davranmamızı kesin olarak emretti. Bir de Peygamber efendimiz (A.S.) çok bilinen bir hadisi şerifi vardır. Cennet anaların ayakları altındadır. Bir başka hadisi şerifinde de Resul Allah şöyle buyuruyor üç dua vardır. Bunların kabul olacağından şüphe yoktur. Bir misafirin, iki mazlumun duası, üç ana babanın çocuklarına ettiği duadır. Siz de yarın bir gün çıkacaksınız buradan ilk işiniz ananızın babanızın elini öpün helalliliğinizi alın.

Vaizin söylemleriyle, anne ve baba hakkından bahsedilmesi, aile kavramını çocukların gözünden yeniden hegenomik olarak inşa etmektedir. Ayrıca annenin film boyunca ya namaz kılarken ya da tesbih çekerken ibadet halinde dindar bir kadın olarak sunulmasına

karşın Yusuf'la konuşurken dini unsurları görmezden gelmektedir. Çocuğundan şefkat ve sevgiyi esirgemektedir. Anne, çocuklarının sorumluluklarını üstlenmeyen, çocukları için çaba göstermeyen, çocuğunun yapmayacağı, üstlenmeyeceği suçlarla suçlayan, çocuğunu affetmek yerine dini olarak Allaha havale eden, geleneksel, ekonomik olarak amcaya bağımlı bir karakter olarak film söyleminde kurulmuştur. Bu söylem çerçevesinde anne, oğlu Yusuf'u suça sürüklemiştir.



Görsel 33: Yusuf'un Annesini Görmeye Gittiği Sahne

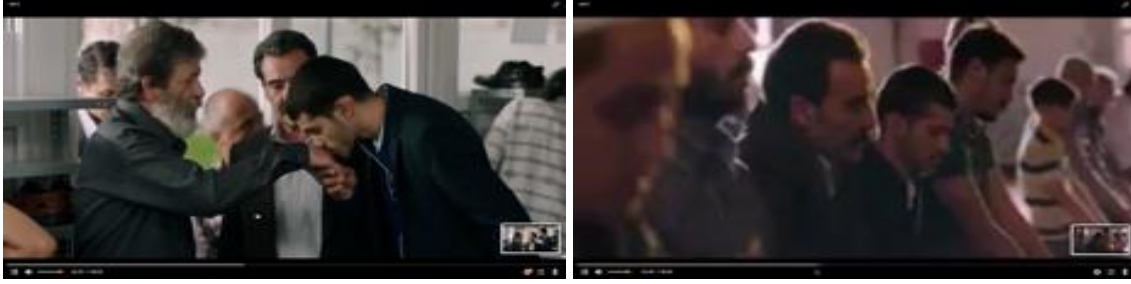
Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 32'de Yusuf'un annesinin namazının bitmesini beklediği görülmektedir. Annesi Yusuf'u gördüğü için namazına ara vermemektedir. İkinci karede ise vaizin dediği gibi annesinin elini öpmektedir. Üçüncü karede Yusuf'un, annesinin dizinde yattığı görülmektedir. Yusuf annesinin dizlerine sığınmasına karşın beklediği ilgi, şefkat ve suçlu olmadığı tavrını göremediği için yaralanmaktadır. Dördüncü karede görünen anne, Yusuf'un af dilemesine karşın onu Allah'ın affına yönlendirmektedir.

Anne: Amcanın elini öptün mü, Allah affetsin

Yusuf'a annesi kendinin affetmesinin önemli olmadığını Allah'ın affetmesi gerektiğini dile getirmektedir. Çocuklarına annenin gereken ilgi, sevgi, şefkati göstermemesi dini açıdan da sorunlu bir durumdur. Fakat filmde Yusuf'un annesi, dindar bir karakter olarak inşa edilirken çocuklarını tanımayan, koruyamayan, affedemeyen bir hal içinde yer

almaktadır. Böylece filmde dini, geleneksel ve hukusal açıdan çocuk hakkının gözardı edildiğini gösterilmektedir.



Görsel 34: Yusuf ve Amcasının Cami Sahnesi

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 33'ün ilk karesinde Yusuf'un imamın elini öptüğü görülmektedir. Ailenin dağılmasına yol açan amca bu sahnelerde aileye sahip çıkan ayakta tutan unsur olarak sunulmuştur. İkinci karede ise ailenin erkek fertleri namaz kılarken birlikte görülmektedir. Cennet'in cinayetinde biraraya gelen bu aile fertleri, şimdi de camide birlikte görülmektedir. Yusuf'un namaz sırasında selam verilirken bu erkeklerle uyamadığı görülmekte, bu da onların yaptıklarını onaylamadığını, vicdanının sesini dinleyerek onlardan biri olamadığını göstermektedir. Filmde, ataerkil düzen içinde ekonomik yönetimle kadın ve genç erkekleri yöneten, namus kavramı ile denetim sağlayan amca karakteri, dindar ve geleneklere bağlı, yeğenlerini koruma kollama çabasının tam tersine eylemler gerçeğeıştiren, kadın katili, Yusuf ve Ramazan'ı suçla sürükleyen olarak inşa edilmiştir.

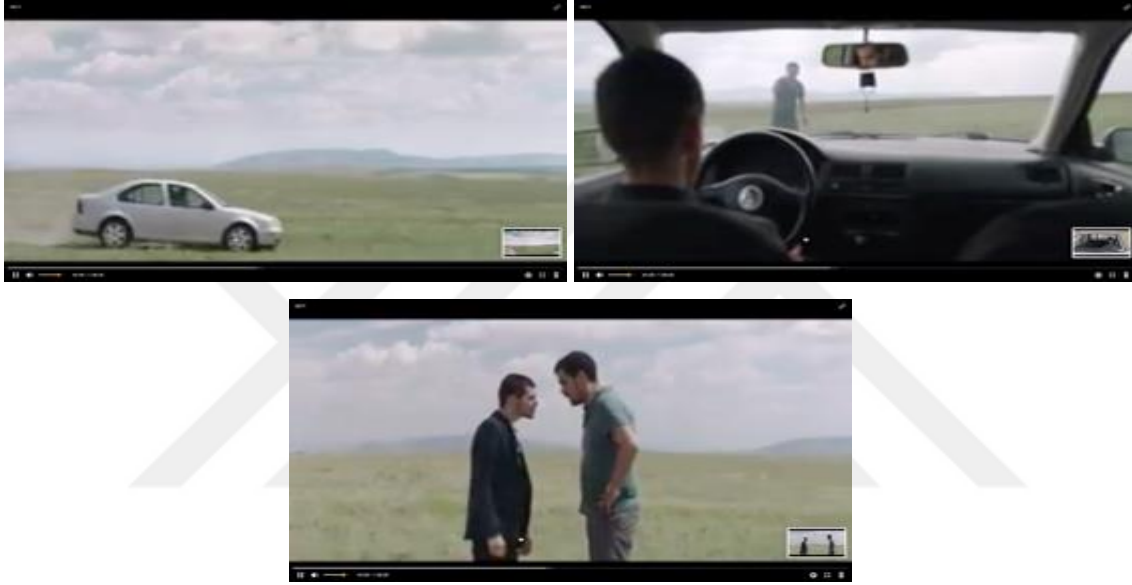
Filmde tır park yöneticiliğı ve araba, töre cinayetlerinin ekonomik yönünü temsil etmektedir. Bu nedenle Yusuf'un islahevinden çıkmasıyla, amcası Yusuf'tan Ramazan'la tır parkı işletmesini istemiş, amcanın ona sunduğı maddi imkanlardan Ramazan gibi memnun olması beklenmiştir.

Ramazan: amcam yeni araba aldı kendine, galeriden sabah onu aldık, olan da bana kaldı işte

Yusuf: (susar)

Islahevi çıkışı sabahında, ilk olarak Yusuf'u arabanın içinde görürüz, ardından annesinin Yusuf'u Cennet'in ölümünden dolayı suçlaması sonrası, Yusuf'un arabayı tehlikeli kullandığı sahnede, Ramazan'ın arabanın zarar görmesinden büyük endişe duyduğu

görülmektedir. Filmde Ramazan ve Yusuf arasında ne zaman Cennet konusu açılrsa Yusuf, arabayı tehlikeli bir şekilde kullanmaktadır. Ramazan da Yusuf'un cinayetle ilgili kafasının karıştığı, ikna olmadığı zamanda, araba kullanmasına izin vermektedir. Yusuf, araba kullanma konusunda ehliyet sahibi değildir, fakat arabayı kullanmaktadır. Ramazan ise ehliyet sahibidir ve Yusuf'un ehliyetsiz olarak araba kullanmasına izin vermektedir. Böylece Cennet'in faili ceza ehliyeti olan Ramazan'ken cezai ehliyeti olmayan ve olayın mağduru olan Yusuf cezalandırılmıştır. Bu nedenle Cennet cinayeti konuşmalarında araba önemli bir metofordur.



Görsel 35: Yusuf ile Ramazan'ın Araba Sahnesi

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 34'ün birinci karede Yusuf'un arabayı kırsal bir alana sürdüğü görülmektedir. İkinci karede Ramazan'ın Yusuf'un tehlikeli şekilde araç kullanması sonucu sinirlendiği ve arabaya bir şey olmasından korktuğu, üçüncü karede de Ramazan ve Yusuf'un tartıştığı görülmektedir. İkinci karede Yusuf'un tehlikeli araba kullanması sonucu aracın zarar görmesinden dolayı Ramazan'ın serzenişi yer almaktadır. Üçüncü karede ise iki kardeş arasında artık cinayet konusunda gerçek bir konuşma gerçekleşse de Yusuf derdini anlatamamaktadır.

Tır park erkeklere ait bir mekân olarak karşımıza çıkmakta, geniş ailede erk alanı yani ailenin erkeklerin söz alanıdır. Ailede ablanın, amcanın kararlarına karşı gelmesi gibi tır parka bir kadının gelmesi, yani erk alanına girmesi bir hatadır. Amcanın ölüm fermanı

çıkarması ile Ramazan'ın Yasemin'in hayırlarını kabul edememesi aynı düşüncenin ürünüdür. Erk alanında kadın her türlü muameleyi hak etmektedir. Yusuf bu alanda erk düzenine karşı bir davranış sergilemekte, Yasemin'e yardım ederek ablasını, çağırarak ölümüne neden olması gibi ikinci kez bir olay yaşamak istememektedir.



Görsel 36: Yusuf'un, Ramazan'ın Arabasını Yakma Sahnesi

Kaynak: (Atay, 2018)

Görsel 35'in birinci karesinde Yusuf'un arabaya benzin döktüğü, ikinci karede arabayı ateşe verdiği, üçüncü karede polislerin Yusuf'u yakaladığı, dördüncü karede Yusuf'un ıslahevine döndüğü, beşinci karede ise filmin ilk karelerinin tekrarı niteliğinde Yusuf'un ıslahevi koğuşuna girdiği görülmektedir.

Bu sahnelerde “Ramazan’ın beni yakmayacaksın” sözleri karşılık bulmaktadır; Yusuf, abisi yerine Cennet cinayetinin ödülllerinden biri olan arabayı yakmayı seçmektedir. Yusuf, Ramazan ve amcasının kurduğu dünyaya yabancılaştığı için kendini yeniden ateşe atmaktadır. Yusuf’un Ramazan’ın suçlu olduğunu söyleyememesi, Yusuf’u ailesinin şefkatle karşılamaması ve sabıkalı bir çocuk olması onu ilk etapta suça yeniden sürüklerken, Ramazan’ın madde/ alkol kullanması, şiddete meyilli ve kadınlara düşkün olması sonucu gerçekleştireceği eylemlerle Yusuf’a zarar verdiği düşüncesi ise son damla olmuştur. Yusuf abisi ve amcasının, Cennet üzerinden kurduğu ilişkilere ayak uyduramamıştır. Çünkü Yusuf’un ıslahevinde meslek öğrenme çabası ile ailede iş kavramı farklılık içermektedir. Yusuf, eskiden en iyi bildiği ve ait olduğu yer aile olduğuna inanmaktayken artık ait olduğu yerin ıslahevi olduğuna karar vermektedir. Aile ikinci kez Yusuf’u infazını bilerek ve isteyerek yakarak ıslahevine girmesine sebep olmaktadır. Filmde suç bir seçim, özgürlük, çözüm yolu olarak Yusuf tarafından görülmesine karşın aslında Yusuf’a başka seçenek sunmayan aile ve devletin çocuğu suça sürüklemesine şahit olunmaktadır.

Filmlerde söylem, söylenilenden ziyade söylenilmeyeni de içermektedir. Filmde dini öğeler önemli bir etken olarak kullanılırken birçok söylemde karşıtı ile kullanılmaması aslında karşıtının dile getirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Din adamının ana baba hakkından bahsetmesi, anne ve baba duasının önemini vurgulaması, dini açıdan olması gerekeni anlaması aslında çocuk haklarının yok sayıldığının göstergesidir. Yusuf ve Yusuf gibi mazlumların hakları, yani yetişkinlerin doğru ve iyi çocuk yetiştirme sorumluluğunun alması gerekliliği, çocuğun suç ve günah dünyasına girmesindeki paylarından hiç söz edilmemiştir. Ayrıca İslam dini çocuk haklarına değer verirken anne ve amcanın çocuk hakkını ihlal etmeyi din, gelenek adına yapmaları dikkat çekicidir. Yusuf, anneye ihtiyaç duyduğu yılları ıslahevinde geçirmesinden dolayı, anne şefkati ve ilgisi, affı beklerken annesi onu Allah’a havale etmektedir. Annenin küçük bir çocuğun silahla ablasını bulup öldüremeyeceği gerçeğini görmezden gelerek Yusuf’u affetmemesi, başka bir söyleme atıfta bulunmaktadır. Burada otorite, ekonomik ve manevi anlamda evin yöneticisi olarak ataerkil yapıda kabul edilen babanın yokluğu, bu yoklukta aileyi maddi koşullar sağlayan amcanın baba görevini üstlenmesi, aileyi yönetmesi ön plana çıkmaktadır. Yusuf’un el öpmesinin istendiği her sahne de biat etmesi ve kabul etmesinin göstergesi olarak el öpme bir metafor olarak filmde yer

almaktadır. Annenin Yusuf'a "amcanın elini öptün mü?" diye sorması da bunun göstergesidir. Fakat amca, çevre ve çıkarları çerçevesinde yeğenlerini değerlendirmektedir. Amca, çocukları yetiştirme adına manevi anlamda emek vermemekte ve bu kapsamda planlayarak kız yeğeninin istemediği bir kişiyle evlenmesini ölümle sonuçlandırmıştır. Amca Ramazan ve Yusuf'u da bu suç eylemini gerçekleştirmek için ikna etmiştir. Bu kapsamda Ramazan'ında yaşadığı yeri karanlık görmesi bu ilişkiler nedeniyledir. Yusuf'un, Cennet cinayetini anlatırken "amcam dedi Yusuf küçük Ramazan on sekizine bastı cezası da derdi de büyük olur, Yusuf çocuk" sözleri, amcanın Yusuf'u bir çocuk olarak görmesine rağmen Cennet cinayetini üstlenmesi konusunda Yusuf'un çocuk haklarını görmezden geldiği film söyleminde yer almaktadır. Amca, filmde sadece iki sahnede camide görülmektedir. Aile erkeklerinin hep birlikte camide ibadet etmeleri, arka planda cinayette payları olan insanların gerçek hayatta dini bütün insanlar olarak film söyleminde yer almaktadır.

Yusuf'un eski mahalleden işsiz arkadaşının iş aramak için "İstanbul Kartal'da ablam var oraya giderim, çalışırım" söylemi ile aslında yönetmen, Yusuf'u hem ablasının öldürülmesi hem de Yusuf'un gidecek bir yerinin yok edilmesini anlatmakta ve ıslahevinin onun dönebileceği tek yer olduğunu göstermek istemektedir.

3.2.3. Problemin Toplumsal Düzen İçin Bir Sorun Olup Olmadığını Çözümleme

Filmde kırsal alandan yola çıkarak büyükşehirde suç eylemine sürüklenen çocuk, Yusuf'u görmektedir. Ankara'da yaşayan ablasını amcasının töre adına öldürmek için, telkinde bulunması, Yusuf'un ablasını çağırması, abisinin ablasını vurması ve Yusuf'un suçu üstlenmesinde geniş aile sorunuyla karşı karşıya kalınması sayesinde Yusuf suç sermayesi biriktirmeye başlamaktadır. Ayrıca suç eylemini aile büyüklerinin rızası için kabul eden Yusuf, ıslahevi sonrası suçlu olarak etiketlenmektedir.

Yusuf ıslahevi öncesi sosyal sermaye toplamış ise de babasının ölümüyle birlikte yaşadıkları yerden amcasının yanına taşınmalarıyla mahalle olgusunun ve baba figürünün yok olması sosyal sermayede önemli bir kayıp oluşturmuştur. Baba kaybı ardından amcanın baba figürü bağlılığı sağlayan ebevyn rolü üstlenmesi, Cennet'in ölüm planının gerçekleşmesi ile Yusuf'un aile bağlılığı kapsamında fedakarlığı sosyal sermaye açısından sorun oluşturmaktadır. Çünkü, sağlıklı bir aile, geniş aile ve sosyal çevreden Yusuf mahrum kalmakta, bağlılık gösterilen figür suça yönlendirilmektedir. Böylece

Yusuf'un, ailesi adına ablasının ölümünde rol oynaması, abisi Ramazan'ın cezasını üstlenmesiyle suç sermayesi toplamaya başlamıştır. İslahevi ve sonrasında Yusuf'un sosyal sermaye açısından toplumdan uzak kalması, amca ve abinin arka plan suç figürleri olması, anne şefkatinden yoksunluk, ablanın kaybı, suçlu olarak görülmesi gibi sebeplerden dolayı dışardaki hayattaki beklentileri karşılanamaması nedeniyle burada Yusuf'un sosyal sermayesini topladığı unsurlar yok olmaktadır.

Ayrımcı birleştirici kuram; Sutherland göre çocuk suçluların sahip olduğu aile yapısının çocuğu suça sürüklediği tezine göre; ebeveynlerden biri ya da ikisinin ölümü, ailenin diğer üyelerinin suçlu, alkolik ya da ahlaken kötü örnek olması Yusuf'un suça sürüklenmesinde geçerli faktörlerdir. Yusuf'un babasının ölümüyle birlikte yaşam şartlarının değişmesi önemli bir unsurdur. Babanın ölümünden sonra anne aileye sahip çıkamamıştır. Amca, abi, kuzen cinayet planlayan kişiler olması nedeniyle ahlaki olarak kötü örneklerdir. Bu nedenle de Yusuf'un yeniden suça sürüklenmesine neden olmuşlardır. Ayrıca Ramazan'ın öz ablasını öldürebilen, cinsel saldırı, şiddete meyilli bir kişi olması, Yusuf'un abisinin arabasını ateşe vererek bilinçli bir şekilde ikinci kez suça sürüklemesine neden olmuştur. Akers'un suçlu kardeşin çocuğu suça sürüklediği tezi de burada doğrulanmaktadır.

Öğrenme yoluyla herkes suçlu olabilir; Yusuf için ıslahevi suç öğrenme ortamı olmuştur. Öğrenme ve kontrol kuramı çerçevesinde Conkling, suç tekniklerini, yasadışı işlerin yapılma tekniklerinin öğrenme yerleri arasında akran grupları ve alt kültür mekânı olan ıslahevlerini görmektedir. Yusuf'ta ıslahevinde tutunmak adına birçok suç eylemi tekniğini öğrenmiştir. İslahevine girdirilmesi yasak olan cep telefonunu Yusuf'un saklaması, kiralaması, arkadaşlarından alamadığı borcu şiddet uygulayarak kendi adaletini uygulaması suçu ıslahevinde akran grubundan öğrendiğini göstermektedir. Çünkü kendi ıslahevinden ayrılırken cep telefonunu, işin devamını da akranına devretmektedir.

Ayrıca filmde nötrleştirme kuramı çerçevesinde suçlayanları suçlama gerçekleşmektedir; amca ve abinin Yusuf'u ablasını çağırmaya, suçu üstlenmeye ikna etmişlerdir. Fakat Yusuf, ıslahevinden çıktığında da namus cinayeti katili olarak algılanmayı hazmedememekte bu konuda amca ve abisini suçlamaktadır. Yusuf, ıslahevinde şiddet uyguladığı arkadaşını da kurban olarak görmemekte, onun bu cezayı hak ettiğini

düşünmektedir. Ramazan da kendisini suçlayan Yusuf'u "ben tetiği çektiysem sende çağırdın" diyerek suçlaması sonucu Ramazan'da nötrleştirme gerçekleştirmektedir. Böylece Ramazan sorumluluğun reddini gerçekleştirmekte, töre/namus cinayetinin ve Yusuf'un ıslahevinde suçsuzluğuna rağmen dört yıl geçirmesinin sorumluluğunun kabul etmemektedir. Ramazan'a göre; Yusuf kurban değildir. Ramazan, suçlayanları suçlamaktadır. Yusuf, infazını yakma sebebi ve ıslahevine dönmesinde Ramazan, amca, annesini sorumlu tutmaktadır.

Yusuf'un da burada bu hayatı kabullenmeye gayretini sonlandıran abisinin ardından annesinin, amcasının vb. birçok insanın onu suçlu olarak etiketlemesidir. "Birincil sapmalar" Yusuf'un davranışı suçsuz olduğu yönünde olsa da, "ikinci sapma" suç üstlenmesi hem hukuki hem de toplumda suçlu konuma yerleşmesine yol açmıştır. Yusuf bunun farkına ıslahevinden çıktıktan hemen sonra polis çevirmesinde suçlu olabileceği için kontrol edilmesi esnasında, camide, anne ile karşılaşmada, Yaseminle tanışmasında varmıştır. Yusuf, filmin sonunda da bu etiketleme etkisi devamı ile ıslahevine geri dönmektedir.

Yusuf sembolik etkileşim kuramına göre; beklentilere göre hareket ederek Ramazan'ın suçunu açıklamak yerine ailenin beklentileri doğrultusunda davranmıştır. Yusuf, aileden uzaklaşma adına suçlu etiketini ikinci kez kabul etmektedir. Bu kuramın savunduğu, ailelerin etkisiyle çocuk refaha da sahip olabilir, hırsız da olabilir düşüncesi burada kanıtlanmaktadır. Yusuf ailenin iş birliğinde suça sürüklenmiştir, sürüklenmektedir. Burada Yusuf için suç artık bir çözüm yoludur. İçine düştüğü çıkmazdan Yusuf, arabayı yakarak çıkmaktadır.

3.2.4. Sosyal Problemin Önündeki Engelleri Aşmanın Olası Yollarını Çözümleme

Burada en büyük engel ataerkil düzenin temsilcisi ailenin reisi amca, Cennet'in evleneceği kişiyi seçmesine izin verseydi Ramazan namus adına abla katili olmayacak, Yusuf ise bu suçu üstlemeyecek ve ıslahevinde yaşamı öğrenmeyecek ve katil, suçlu etiketine sahip olmayacaktı.

Anne ve Yusuf ile şefkatli bir ilişki kursaydı, Yusuf bu yolu tercih etmeyecektir. Genel anlamda bakıldığında annenin güçsüzlüğü, Yusuf ve Ramazan'ı suça sürüklemiştir. Yusuf'un babası öldüğünde, anne ekonomik ve yönetsel olarak güçlü olma gayreti

içinde yer alsaydı, kontrol edebilseydi ya da anne amcanın gölgesinde güçsüz bir kadın olarak kalmak ve çocuklarını suçlamak yerine sahip çıkan veya şefkat gösteren bir anne olarak ailesini ayakta tutmaya başarabilen bir kadın olsaydı, Yusuf ikinci kez ıslahevinin tercih etmek zorunda kalmayacaktır.

Yusuf ıslahevinde gerek rehabilitasyon ve psikolojik destek sağlansaydı, vicdan azabını yenebilir ve yeniden suça sürüklenmezdi. İslahevinde buna yönelik tek bir sahneyle karşılaşılmamaktadır. Din görevlisinin anne-baba hakkı kadar, çocuk hakkını da anlattığı bir yapı olsaydı olaylar bu şekilde gerçekleşmeyecektir.

Ramazan, ablasının ölümünden sonra suç eyleminin cezasını Yusuf değil kendisi ödeseydi, Yasemin ile ilişkisi daha farklı olabilirdi.

Ramazan, ıslahevinde kalanları suçlu olarak ve kötü olarak görmeseydi, Yusuf yeniden ıslahevinin tercih etmeyecekti.

İslahevinden çıkarken ailenin şartları düşünülerek Yusuf'un ailesinin yaşam standartları gözlenebilseydi, devlet ve sivil toplum örgütlerince ıslahevi şartları sonrasında çocuğun hayatını iyi denetlenebilseydi, Yusuf'un suç sicili genişlemezdi. Denetlemek için gelen memurun çocuğun yaşamasına uygun olmayan bir ortamda kalmasını göz ardı etmeseydi, Yusuf yeniden suça yönelmeyecekti.

Yusuf, abi ve amcasının geleneksel aile emirlerini yerine getirmesi karşılığı aile tarafından maddi olarak desteklendiğini anlamıştır. Ramazan'ın da ablasını öldürmesi sonrası işletme yöneticisi olması, Ramazan'ın amcasının eski arabasına sahip olması burada kadın ve çocuk üzerinden aile üyelerinin denetlenmesi ve yönetilmesi gerçeğinin farkına varmasaydı Yusuf suçlu olmayacaktı.

Cennet, Yusuf ve Ramazan eğitim hayatında sağlıklı ilerleyebilseler, maddi ve manevi açıdan amcanın himayesine ihtiyaç duymasalardı, Yusuf suçlu olmayacaktır.

Toplum tarafından töre ve din bağlamında namus cinayetleri kabul görmese, eleştirilseydi, aile reisi erkekler kendi isteklerini töre ve din kisvesi altında sunamayacak, Cennet ölmeyecek Ramazan ve Yusuf ise bu sorumluluğun altına girmeyecekler böylece Yusuf bu yaşadıklarını yaşamayacaktı; Yusuf, çocukluğunu kaybetmeyecek, ergenliğini gerektiği gibi yaşayacak, ailede anne ile şefkatli bir ilişki kuracaktı.

3.2.5. Çözümlemeye Eleştirel Olarak Bakmak

Filmin analizi sonucu, ‘Kardeşler’ filminin ataerkil düzende kadını namus kavramı çerçevesinde denetimini sağlayan ve kadının erk sahibi aile büyüklerine karşı gelmeleri durumunda ölüm fermanlarının imzalanması ve bu görevinde erkek çocuklarına verilmesini eleştirdiği görülmüştür. Analizde Atay’ın Yusuf’un hikayesiyle, kan bağı olan kadınları öldürmek veya bu suç eylemini yasal olarak üstlenen çocukların ıslahevinde ve sonrasında nasıl etiketlendiğini ortaya koymaktadır. Filmin Yusuf gibi kendi vicdanıyla hesaplaşamayan masum çocukları görünür hale getirdiği analizde ortaya konulmuştur. ‘Kardeşler’ fiminin analizinde ailenin çocuğunu suça sürüklemesi yanı sıra bu suçun cezası sonrası çocuğun durumu ve ailenin bakış açısına dikkat çekildiği görülmektedir. Bu kapsamda analizde, devlet görevlilerine düşen sorumluluklar konusunda gerek ıslahevinde rehabilite çalışmalarının yapılması gerekliliği gerekse ıslahevi sonrası çocuğun yaşam koşullarının denetiminin sağlıklı bir şekilde yapılmasının çocuğun yeniden suça sürüklenmesini engelleyebileceği görülmüştür. Analizde Ramazan, Cennet ve Yusuf üçgenindeki olaylar aslında tüm Türkiye’nin durumunu gözler önüne sermekte, kız çocuğunun öldürülmesi kardeşlerin de bir yanının ölmesine sebep olduğu veya kusurlu kalmasına yol açtığı görülmektedir. Film analizinde ekonomik, sosyal yönden bilinçli, güçlü kadının bir anne olarak çocuğunu suça sürüklenmesini engellediği, bu filmde geleneksel anne modeli ile üç kardeşin yok olan hayatları üzerinden gösterilmektedir. Yusuf’un yok olan çocukluğu, ergenliği ve yeniden suça sürüklenerek ıslahevine dönmesi yıkılan geleceği analizde ortaya konulmuştur. Analiz elde edilen sonuçlar bu filmin problemini ve bu problemin önündeki engelleri net bir şekilde ortaya koyması nedeniyle başarılı bir çözümleme gerçekleştirildiği görülmektedir.

3.3. ‘Güvercin Hırsızları’ Filmi Diyalektik İlişkili Söylem Çözümlemesi

“Kuşbazı ve kumarbazı öldüren gazi olur”

Filmin Künyesi

Yönetmen: Osman Nail Doğan

Senaryo: Osman Nail Doğan ve Samet Doğan

Oyuncular: Seyit Nizam Yılmaz, Mert Buğra Tataroğlu, Kutay Sandıkçı, Gökhan Yıkılkan, Burçin Sezen

Yapım Yılı: 2018

Filmin Konusu:

Güvercin Hırsızları filmi, kırsalda yaşayan iki çocuk olan Mahmut ve İsmail'in güvercin yolluyla yollarının kesişmesini anlatmaktadır. İsmail'in babasının yarım bıraktığı evi Mahmut'un güvercin hırsızlığı sonucu elde ettiği para ile yeniden kurma çabaları çerçevesinde gelişen olayları anlatan filmde iki çocuğun baba yoksunluğu ve suç ilişkisini sorgulanmaktadır.

3.3.1. Metnin Odaklandığı Sosyal Problemin Çözümlemesi

Türk sinemasında toplumsal bir sorun olan suça sürüklenen çocuk konusu, 'Güvercin Hırsızları' filminde, ebeveyn yoksunluğu nedeniyle Mahmut ve İsmail'in suça sürüklenmesi çerçevesinde kurgulanmıştır. Filmde ana problem, Mahmut'un, İsmail'in ve kendisinin, baba yoksunluğunu doldurma isteği sonucu İsmail'in babasının yarım bıraktığı ev inşasını tamamlamak için amatör olarak akranlarıyla gerçekleştirdiği güvercin hırsızlığında profesyonelleşmesi sorunudur. Böylece film söylemi hem sosyal hem de ekonomik yoksunluk nedeniyle akranlarıyla güvercin hırsızlığı yapmaya sürüklenen Mahmut ve İsmail'in durumunu anlatmaktadır. Filmin olay örgüsünde bu sorun kurgulanırken

- Mahmut'un dedesiyle yaşaması, dedesinin sadece Mahmut'un yeme, içme barınma ihtiyaçlarını karşılaması, anne ve baba yoksunluğu nedeniyle sevgi, ilgi, bilgi ihtiyacının karşılanamama problemi
- Mahmut'un ve İsmail'in hem ekonomik hem de sosyal olarak yoksunluk içinde olması/kırık çerçeve
- Kırsal yaşamda geleneksel unsurlarla büyüyen çocukların güvercin besleme için illegal yollara başvuracak bir ortamda yaşaması
- Kırsal alanda çocuğun ailesinin sağlayamadığı birçok unsuru akranlarıyla kurduğu ilişkide tamamlama çabası
- Mahmut ve arkadaşlarının suç kültürünün hakim olduğu bir altkültüre sahip olmaları

- Çocukların güvercin hırsızlığı yapmayı çevreden öğrenmeleri
 - Yusuf'un güvercin alıp satımı yapan kişilerce bilinmesi bu çevrede çaldığı güvercinler nedeniyle ehil bir güvercin hırsız olması, etiketlenmesi
 - İsmail'in emekle kazanç elde etmeye inancı ve çabasına karşın Mahmut'un emek yoluyla kazanç elde etmenin yetersizliğine inanması
 - Mahmut'un İsmail'in baba yoksunluğunu gidermek adına ona babalık/abilik yapma çabası
 - Devlet kurumlarının aile kapsamında çocukları denetleyebilecek bir mekanizması olmaması
 - Kırsal alanda illegal oluşumların suça sürüklenen çocuğa yaptırım uygulabilmesi
- alt sorunlar kapsamında filmin olay örgüsü gelişmektedir.

3.3.2. Toplumsal Problemin Çözümü Önündeki Engellerin Çözümlemesi

'Güvercin Hırsızları' filmi söyleminde Mahmut ve İsmail'in suça sürüklenmesinin önünde engel oluşturan karakter, olgu ve olaylar arasında

- Kasabada çocukların güvercin besleme merakını destekleyen sosyal bir ortamın olması; çocukların bu ortamda güvercin hırsızlığını öğrenebileceği, güvercinlere bu yolla sahip olabilecekleri ve güvercinleri satarak nakite dönüştürebilecekleri bir ortamın yer alması
- Sosyal ve ekonomik olarak İsmail ve Mahmut'un yaşadığı baba yoksunluğu duygusu
- Sevgi ve ilgi ile Mahmut'u geliştirmek büyütmek yerine onun işe yaramaz bir kişi olduğunu düşüncesiyle eleştiren dede karakteri
- İsmail'in ayakta durmak için çaba harcamayan geleneksel kadın rolünü üstlenmiş annesi
- İsmail'i ve annesini terk eden babası
- Mahmut'un eğitim alarak kendini geliştirme veya bir iş kolunda çalışarak maddi olarak kazanma/emek bilincine sahip olmaması

- Mahmut'un suç eyleminin gerçekleşmesine uygun bir sosyal ve ekonomik çevrenin olması; altkültür kapsamında güvercin beslemenin ticaretini yapan illegal çevrenin oluşmuş olması
- Çocukların suç ortamında yer almasını ve suça meylini engelleyecek önlemlerin aile ve devlet tarafından alınmaması, denetlenmemesi
- Mahmut'un suç ve şiddeti sorun çözüm yolu olarak görmesi engelleri oluşturmaktadır.

3.3.2.1. Problemin İçinde Konumlandırıldığı Pratik Ağın Çözümlemesi

Mahmut kırsal alanda dedesiyle birlikte yaşamaktadır.



Görsel 37: Filmin Açılış Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 36'ya bakıldığında, kırsal bir alanda geleneksel bahçeli bir ev, gökyüzünde güvercinin Mahmut tarafından uçurulması ve güneş görülmektedir. Filmde Mahmut'un anne ve babası hakkında, sadece babasının bir fotoğrafı dışında bilgi verilmemesi bu karede ise güvercinlerle Mahmut'un ilişkisi bir aile yapısına bağlamaktadır.

Film söyleminde, Mahmut yuva olarak adlandırılabilen aile koşullarına sahip olmamakla birlikte, dedesiyle kurduğu parçalı bir aile yapısına sahiptir. Film söyleminde ismini hiç duymadığımız dede karakterinin Mahmut'a karşı şefkat, sevgi, ilgi göstermesi yer almamaktadır. Mahmut ve dededen oluşan parçalı ailenin ekonomik anlamda dar gelirli bir aile oldukları evin eşyaları, yeme içme kültürlerinden anlaşılmaktadır. Film söyleminde Mahmut'un güvercinlerle kurduğu bağ ile mutlu olduğu ve güvercinleri satarak para elde ettiğine sıklıkla şahit olunmaktadır. Mahmut'un kalacak bir evi ve beslenmesini gerçekleştirdiği bir dedesi olmasına karşılık onu anlayan, ihtiyaçlarını

karşılayan unsurlardan yoksun olduğu, özellikle de rol model oluşturacak bir baba figürünün eksikliği filmde görülmektedir.

Film söyleminde, İsmail'in annesi, ailesinin rızası olmadan babasıyla evlenmesi ve babasının İsmail ve annesini terk ettiği yer almaktadır. İsmail ve annesi parçalı bir aileye sahip olduğu film söyleminde görülmektedir. Anadolu topraklarında sıklıkla görülen kocanın veya babanın çalışmaya gitmesi ve bir daha dönmemesi yani maddi veya manevi olarak zorlandığı noktada, erkeğin aileyi terk etme sorununu, filmde İsmail ve annesi de yaşamaktadır. Film söyleminde, İsmail'in annesi ev yapmak için kocasının aldığı borçları ödemek için yollar aramaktadır. İsmail ise bu evi tamamlamak için hem maddi hem de manevi olarak çaba göstermektedir. İsmail, kendi yaptığı ayakkabı boyama sandığı ile maddi olarak gelir elde ederek, evin ilk tuğlalarını satın almış, çocuk olduğu için toplumsal olarak her konuda 'babanla birlikte gel' isteklerini aşabilmiştir. Fakat İsmail'in aldığı tuğla sayısı çok azdır. İsmail, tuğlaları taşıırken tanıştığı Mahmut'la da baba yoksunluğu üzerinden bir bağ kurmaktadır. Mahmut yaşadığı baba yoksunluğu nedeniyle, aynı kaderi paylaşan İsmail'in baba rolünü üstlenmekte ve ev yapımı için gereken maddi koşulları, güvercin hırsızlığı yaparak sağlama çabası çerçevesinde ev için inşaat malzemesi almaktadır. Maddi olarak yoksunluk ve ailede güçlü bir bağ kurdukları ebevyinleri olmayan Mahmut ve İsmail, hırsızlığı bu yoksunluğu gidermenin bir yolu olarak görmektedir.

3.3.2.2. Söylemi İnşa Eden Sosyal Pratiklerin Diyalektik Çözümlemesi

Hem sosyal hem de ekonomik anlamda yetersiz bir çevrede çocuk olan Mahmut için ailede yol gösterici rol modelin yer almaması nedeniyle, arkadaş yoluyla bilgiye ulaşmaktadır. İsmail ise babasının çalışmaya gitmesi ve dönmemesi sonucu baba yoksunluğu yanı sıra çalışmayla emekle evin erkeği rolünü üstlenmek çabasıdadır ve babasının yarım bıraktığı evi tamamlama gayreti filmde yer almaktadır. Mahmut, elde ettiği sosyal ve suç sermayesi çerçevesinde İsmail'e rol model olabilmekte; güvercin hırsızlığını, ıslık çalmayı vb. eylemleri İsmail'e öğretmektedir.

Mahmut ve İsmail karakterleri 'Yusuf ile Kenan' filmindeki iki kardeşi hatırlatmakta, Mahmut hırsızlığı bir mecburiyet olarak gören Yusuf'la, İsmail'i çaba/emek vererek, çalışarak maddi imkanları elde etme gayesinde olan Kenan'la İsmail benzetilmektedir.

3.3.2.3. Söylemin Çözümlemesi

Analitik Çözümleme;

Filmde İsmail ve Mahmut'u suça sürükleyen süreci anlatan söylemlerde öne çıkan kelimeler; İsmail, Mahmut, oğlum, lan, çocuk, hırsız, baba, çalmak, ev, abi, erketedir. Film söyleminde suçun gelişmesinde aile ve çevrenin etkisini anlatan söylemde yirmi kez oğlum, dokuz kez Mahmut, sekiz kez abi, dört kez baba, iki kez abim, çalmamak, suç, bir kere hırsız, çalmak, vurmak kelimeleri kullanılmıştır. Mahmut'un İsmail'e oğlum diye hitabı aslında kendi yoksun olduğu baba figürünü İsmail'in hayatında var olmasını sağlamak amaçlıdır.

Güvercin hırsızları filminde suça sürüklenen çocuk karakteri 'Mahmut', gerçekleştirdiği suç eylemi türlerini on kez hırsızlık, dokuz kez konut dokunulmazlığını ihlal etme /özel mülkiyete izinsiz girmek, iki kez şiddet uyguladığı görülürken "İsmail" karakteri üç kez Hırsızlık, bir kez konut dokunulmazlığını ihlal etmek /özel mülkiyete izinsiz girmek suçunu gerçekleştirdiğini görmektedir.

Film söyleminde dede, Mahmut'u çocuk olarak görmemekte, boş işlerle uğraşan biri olarak değerlendirmektedir. Bu çerçevede film boyunca, yirmi kez oğlum söylemi yer alırken dede ile Mahmut ilişkisinde sadece bir kez kullanılmaktadır. Mahmut'un ise dedesine hiçbir şekilde hitap sözcüğü kullanmamadığı görülmektedir. Mahmut'un "oğlum" kelimesini İsmail ile olan söylemlerinde sekiz kez kullandığı ayrıca iki kez de "abim" olarak hitap ettiğini film analizinde görülmektedir.

Mahmut ismi, "övgüye değer" anlamına sahiptir, İsmail'e yol göstermesi övülesi bir çaba iken bu çabanın içinde suç unsurunun yer alması açısından sorunludur. İsmail'in beş kez abi diye Mahmut'a hitap ettiğini, Mahmut'un da Adem'e bir kez, güvercinin yerini bulan çocuğun bir kez Mahmut'a abi olarak hitap ettiği filmde görülmektedir. İsmail'e ise iki kere çocuk olarak Mahmut'un hitap ettiği filmde dede İsmail'e ilgili "ilin oğlu" olarak Mahmut'u uyarmakta, annesi ise sadece oğlum ve oğlan kelimeleriyle İsmail'e hitap etmektedir. Burada İsmail'in ve annesinin hikayesi İsmail peygamberle özdeşleştirilmektedir. Hz. İbrahim Peygamber tarafından yerleştikleri yerde İsmail Peygamber ve annesi açlık ve susuzlukla mücadele etmiştir, İsmail Peygamberin topuğunu vurduğu yerden zemin çıkmıştır. Filmde ise da İsmail ve annesi borç içinde babası tarafından terk edilmiş, Mahmut tarafından İsmail desteklenmiştir. Filmde

İsmail’le empati kuran kendi yoksunluğunu görmezden gelen Mahmut, onu tamamlamaya çalışmaktadır. Ayrıca İsmail’in Allah’a kurban edilmesi isteği sonrası koçun dünyaya indirilmesi ise bu filmde olduğu gibi kurban olması gösterilirken Mahmut’un ortaya çıkması sonrası kurban olmayan fakat suça sürüklenen bir çocuk olmasını anlatmaktadır. Âdem ismi ise ilk insanın günah işleyerek cennetten kovulması ile burada çocukları hırsızlık yapmasını destekleyen bir kişi olmasının önemli göstergedir. Filmde Mahmut ismi dokuz kez kullanılmaktadır. Adem’in beş kez arkadaşlarının üç kez, Mahmut’un güvercininin yerini söyleyen çocuğun bir kez Mahmut ifadesini kullanmaktadır. Âdem, hırsızlıkla suçladığı Mahmut ve İsmail’e sempati duymakta ve gülerek İsmail’e ‘hırsız’ demektedir. Filmde sadece dört kez baba kelimesi İsmail’in babası anlamında kullanılmıştır. Hırdavatçının iki kez babasıyla gelmesini söylemesi, Mahmut’un kızdığına babasının bir daha dönmeyeceğini İsmail’in yüzüne haykırmasında kullanılmıştır. Mahmut’un İsmail’e “Baban maban gelmiyecek oğlum” olarak babanın yokluğundan bahsetme sürecini bize göstermektedir. Suça sürüklenen çocuk Mahmut’un söylemlerine baktığımızda aktif olarak cümle kurduğu konular güvercinler, beğendiği kız, İsmail’e ilgili konular ve savunma amaçlı, suçlandığında acı konuşmaktadır. Bunun dışında film söyleminde susarak veya şiddet eylemiyle tepki göstermektedir. Mahmut’u film söyleminde her isteğine karşılık bulmak istemekte, istediği gerçekleşmemesi durumunda ise psikolojik, fiziksel veya sözel şiddet uygulamaktadır.

Etkileşimsel Çözümleme;

Film bütününe bakıldığında, toplumsal gerçekçi kuramın yapısal özelliklerini taşımaktadır. Doğal mekanların kullanıldığı görülmektedir; bir kasabada gerçek mekanlarda çekilen filmde rüzgâr, araç, insan, kanat çırpma vb. doğal sesler kullanılmıştır ve müziğin yer almadığı görülmektedir. Gece ve gündüz sahnelerinde filmde doğal aydınlatma kullanılmıştır; gece sahneleri de filmin konusuna uygun olarak doğal ışık; sokak lambası, yol aydınlatması unsurları, gündüz sahnelerinde güneş ışığı ön plana çıkarken kapalı mekanlarda da doğal aydınlatma yöntemi kullanılmıştır. Mahmut, İsmail ve diğer film karakterlerin konuşmaları bölgenin ağız yapısına birebir uyduğu ve diyaloglarında sınırlı olduğu görülmektedir.

İsmail Peygamber ile ‘Güvercin Hırsızları’ karakteri İsmail ile metinlerarası bir söylem geliştirmektedir. Filmde İbrahim Peygamberin oğlu İsmail’i Allah’a kurban etmesi ile İsmail karakterinin babası da onu terk ederek onu hayata kurban etmesi arasında bağ kurulmaktadır. Böylece babasının kurbanı olan İsmail, Mahmut’la hırsızlık yaparak babasının tamamlayamadığı evlerini/ailelerini aslında kaybettikleri babalarının yokluğunu tamamlama çabasını anlatılmaktadır. Mahmut ve İsmail karakteri ile yönetmen, Yusuf ile Kenan film karakterlerine atıf yapmaktadır. Mahmut, bulunduğu ekonomik ve sosyal şartlar nedeniyle suçu normal olarak görürken ve başka bir yol aramazken, İsmail çalışmayı ve gelir elde etmeyi normal olarak görmektedir.

Dilbilimsel ve Göstergebilimsel Çözümleme;

Görsel 36’da kırsal bir alanda Mahmut’u ilk karede evin geniş bahçesinde güneşli havada evlerinin üstünde güvercinler uçarken mutlu bir halde görülmektedir. Film söyleminde Mahmut, bu sahne sonrası sadece arkadaşlarına veya İsmail’e bir şey öğretirken mutlu olarak inşa edilmiştir.

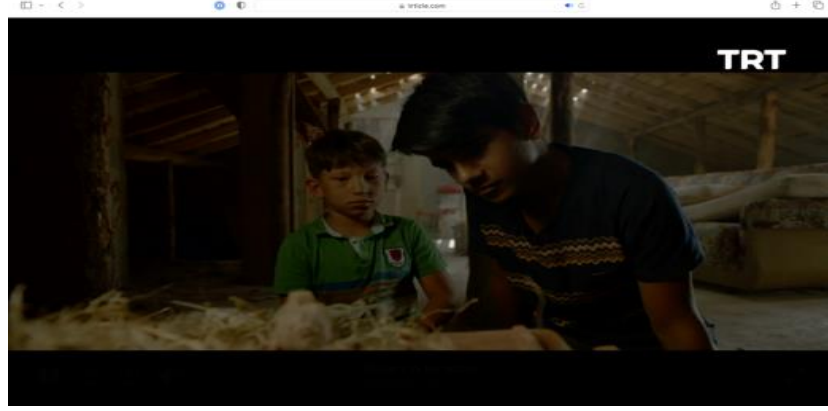


Görsel 38: Mahmut ve İsmail’in Mezat Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 37’de Mahmut’un İsmail’i mezata götürmesi ve bayat kuşun İsmail’in olduğu sahnede, Mahmut’un mutlu olduğu görülmektedir. Mezata çocukların girebilmesi önemli bir sorundur. Akşam saatinde mezatın olması, ailelerin çocuklarının o saate evde olmadıkları için endişe etmemesi, mezata katılan yetişkinlerin, çocukların da orada olmasını normal görmeleri önemli bir problemdir. Çocukların geç saatte mezata gidebilmesi, ailelerin çocuklar üzerinde denetimini sağlayamadığı ve burada güvercin alış ve satışını içeren bir alt kültür ve illegal bu işlerin yapıldığı bir piyasanın var olduğu

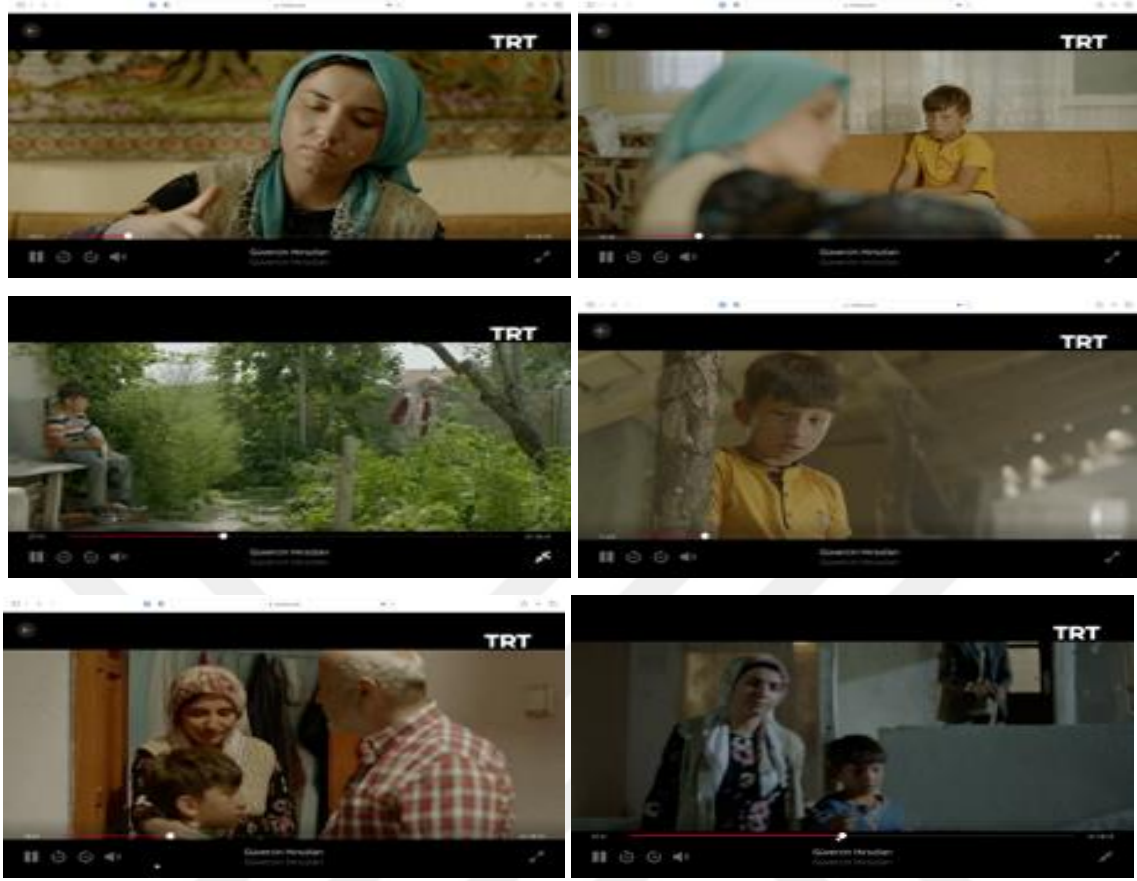
söylemi inşa edilmektedir. İnşa edilen bu söylemde yer alan unsurların, Mahmut ve Yusuf'un suça sürüklenmesinde önemli bir faktör olduğu görülmektedir.



Görsel 39: Mahmut ve İsmail'in Çatı Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 38'de İsmail'in evinin çatı katında Mahmut, İsmail ve güvercin yuvası görülmektedir. Mahmut iyi bir taklacı güvercin yetiştiricisi olmasına karşın, güvercinleri elde etmek için hırsızlık yapmaktadır. Güvercin filmde düz anlamda taklacı güvercinleri yan anlamda ise aileyi temsil etmektedir. Burada dışı bir güvercinin İsmail'in evine gelmesi, burada yumurta bırakması ve yavrunun burada büyümeye başlaması, İsmail'in annesinin de erkek hegemonyasının yani babasının rızası olmadığı bir erkekle kaçıp evlenmesini, bu evlilikten İsmail'in dünyaya gelmesini temsil etmektedir.



Görsel 40: İsmail ve Annesinin Sahneleri

Kaynak: (Doğan, 2018)

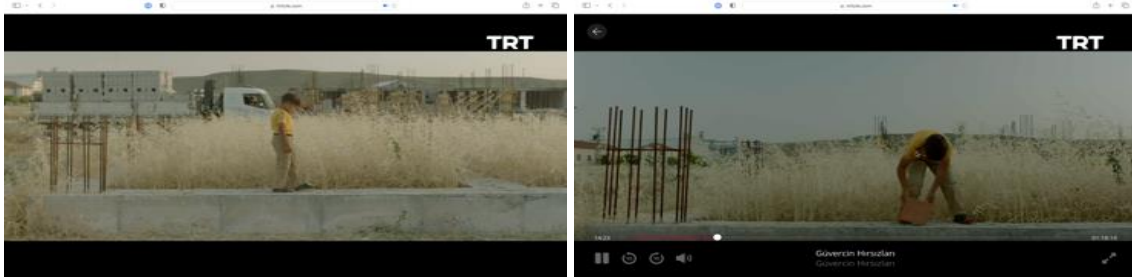
Görsel 39’da birinci karede İsmail’in annenin geleneksel bir kadın olduğu, hizmet ettiği kına yaktığı görülmektedir. İkinci, üçüncü, dördüncü karelerde İsmail’ni güvercileri izlediği gibi annesini de izlediği görülmektedir. Burada anne ile güvercin birbirine benzetilerek eğretilme yapılmaktadır. Beşinci karede anne ile yaşlı bir adam ve İsmail evin kapısında görülmektedir. Anne, bu sahnede kocasının borçlarını hatırlatmaya gelen adamla konuşurken, İsmail’in gelmesiyle konuşmanın yönünü değiştirerek İsmail’in borcu öğrenmemesi için çaba harcamaktadır. Altıncı karede ise İsmail ve annesi Mahmut’un bahçesinde görülmektedir. Film söyleminde ilk ve son kez akşam eve gelmeyen İsmail’i aramak için annesi Mahmut’un evine gelmektedir. Anne İsmail’i kontrol etmeye çalışmaktadır. Film söyleminde anne; geleneksel, ekonomik bağımsızlığı olmayan, ailesinin kabul etmediği bir erkekle evlendiği için cezalandırılmış, eşi tarafından da terk edilmiş ve eşinin borçlarıyla karşı karşıya kalan bir kadın, güçsüz ve gayret etmeyen bir anne olarak inşa edilmiştir.



Görsel 41: İsmail'in Annesinin Yufka Yapma Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

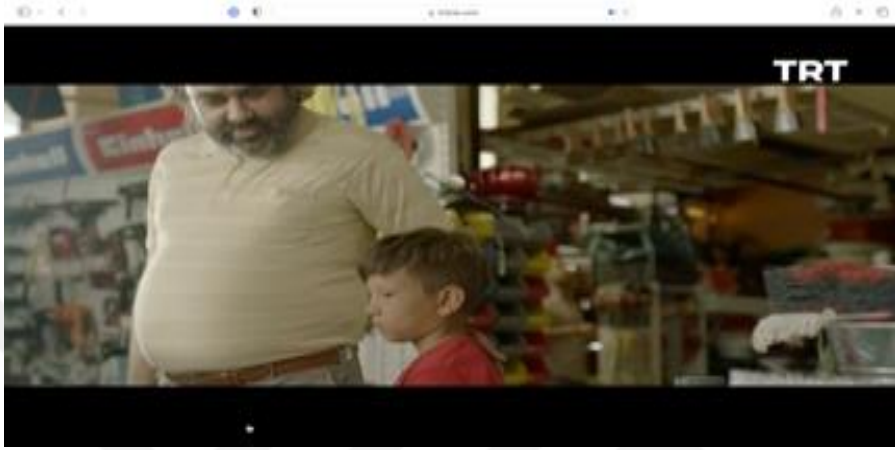
Görsel 40'da İsmail'in annesinin ilçenin kadınlarıyla yufka yaptığı görülmektedir. Bu sahne ile imece uslunün burada hala devam ettiği gösterilmektedir. Yufka yapma sahnesinde, annenin kocasının gitmesi ve borçlarla yüzleşmesini, çözüm arayışını buradaki kadınlarla konuştuğu görülmektedir. Bu konuşmada annenin ürettiği çözüm geleneksel bir kadın olarak arsayı satmak, büyük şehirdeki halasının yanına gitmektir. Filmin bu sahnesin de yaşlı ilçe kadınının “büyükşehirde baban olsa bakmaz” deyimiyle geleneksel bir alanda kalması gerektiğine dikkat çekilmektedir. Çocuklar açısından geleneksel alan, korunaklı herkesin çocukları koruyup kolladığı, sahip çıktığı, mutlu oldukları bir alan iken, küresel dünya düzeni artık kırsal alanını da güvensiz bir alan haline getirmiş, şehirler suç alanı olarak görülmekteyken artık kırsal da buna dahil edilmiştir.



Görsel 42: İsmail'in Ev İnşatında Tuğla Hesaplama Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

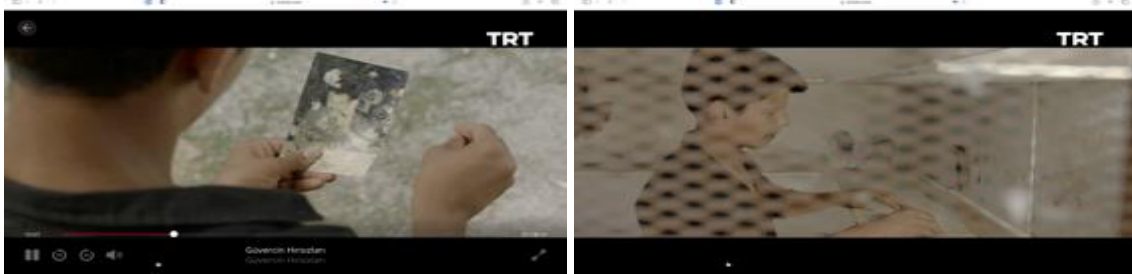
Görsel 41'in birinci karesinde İsmail arsanın beton blogunu adımlarken görülmektedir. İsmail, babasının yarım bıraktığı evi tamamlama çabası içinde yer almakta yani yetişkin dünyasının sorunlarını çözmeye karar vermektedir. İkinci karede İsmail'in tuğla ile beton blogu ölçtüğü görülmektedir. İsmail burada ev için kaç tuğla gerektiğini anlamaya çalışmaktadır.



Görsel 43: İsmail'in Hırdavatçıya Tuğla Sorduğu Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

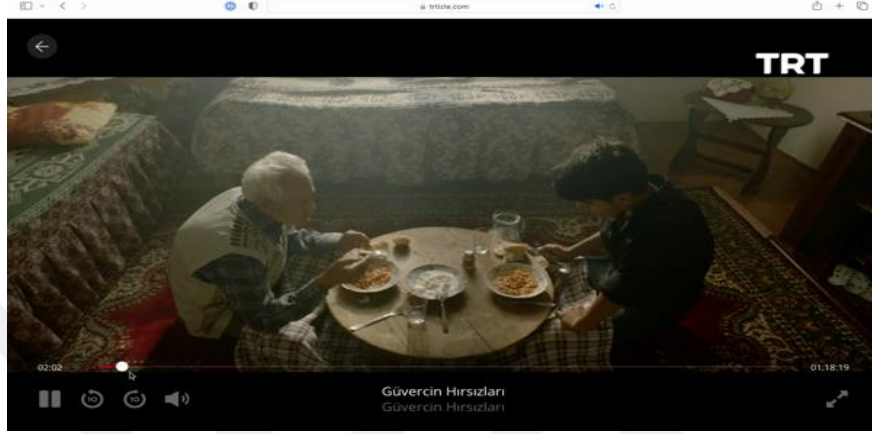
Görsel 42'de İsmail'in hırdavatçıdan tuğla fiyatı öğrenmeye çalıştığı görülmektedir. Fakat, hırdavatçı tarafından İsmail'e babasıyla gelmesi gerektiği söylenmektedir. Bu sahne baba yoksunluğunun sadece rol model, sevgi, şefkat açısından değil toplumsal yapıda da çocuğun eksiklik hissetmesine yol açtığı görülmektedir. Baba kavramı çocuğun maddi ve duygusal olarak sadece ihtiyaç duyduğu bir ebeveyn değil, toplumda yer edinmesi adına da önemli bir aktör olduğu söylemi filmde inşa edilmektedir. Babadan mahrum olan çocuk, aynı zamanda toplumsal sorunlarla da başbaşa kalmakta/ baş etmek zorunda bırakılmaktadır.



Görsel 44: Mahmut'un Babasının Resmine Baktığı Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 43'ün ilk karesinde Mahmut'un babasının resmine baktığı, ikinci karede ise güvercin yuvasına babasının resmini astığı görülmektedir. Mahmut baba yoksunluğunu/ özlemini fotoğrafla gidermeye çalışmaktadır. Ayrıca babası ile güvercinler arasında bir bağ olduğu da bu sahnede ortaya konulmakta, güvercinlerin Mahmut'un aile boşluğunu doldurmaya çalıştığı bir araç olduğu görülmektedir.



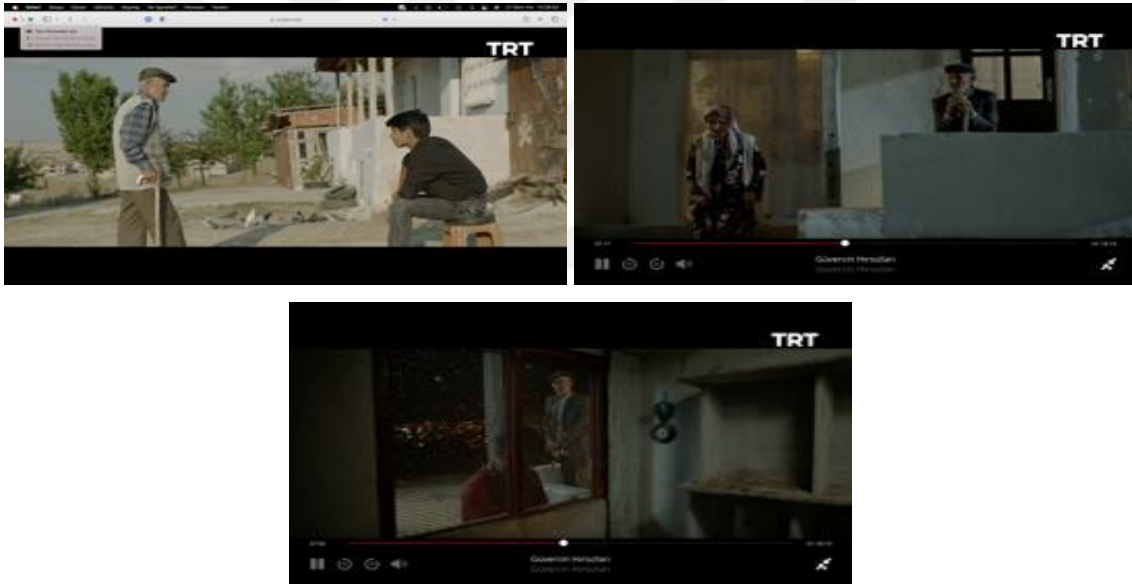
Görsel 45: Mahmut'un Dedesiyle Sofra Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 44'de Kırsal alanda Mahmut'un geleneksel bir evde yaşadığı dedesi ile Mahmut'un sofrada yemek yedikleri sahnede görülmektedir. Somyalar, ekmek tahtası geleneksel bir köy evini, kurufasulye, yoğurt ve soğan ise geleneksel yemek sofrasını göstermektedir. Böylece bu evde geleneksel bir yaşamın devam ettiği gözlemlenmektedir. Kuru fasulye soğan ve yoğurt gelenekselliği sunarken, film genelinde dedenin yeme içme gibi Mahmut'un temel ihtiyaçlarını karşılayan geleneksel bir adam olduğu da bu sahnede vurgulanmaktadır. Bu kapsamda geleneksel erkeklerin çocukları uzaktan seven ve sürekli eleştiren dede çocuğun ihtiyaç duyduğu temel duygulara duyarsız bir kişi olarak inşa edilmiştir.

Mahmut'un arkadaşlarının çağrısıyla sofradan kalkmasını eleştiren dedenin karşısında Mahmut suskun kalmaktadır. Bu nedenle de filmde dede ve Mahmut arası diyaloglarda, Mahmut'un genelde suskun kalması düz anlamda geleneksel aile yapısında en yaşlı erkek üye olması, ailede tek sahip olduğu kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Filmde dede, Mahmut'u yetişkin erkek olarak görmekte onun bir iş tutmamasını eleştirmektedir. Burada dikkat çeken önemli bir unsur ise film boyunca Mahmut'un eğitim alması konusunda hiçbir söylemin yer almaması, geleneksel düzende aile büyüğünün meslek

alanında çocuğunu yetiştirmesi beklenmektedir. Fakat, bu kapsamda filmde çocuğun boş vaktini doldurmak adına görev verilirken burada bu unsurlar görülmemektedir. Geleneksel yapıda ergen her erkek aile için çalışması gerekmektedir, artık çocuk değildir. Geleneksel yapıda çocuklara sevgi gösterilmesinin ayıp günah olarak görülmesi yanı sıra dede, Mahmut'un baba rol modelinden uzaktır. Dede, Mahmut'un anne ve babasının yokluğunu doldurmak adına ne otorite kurma ne de sevgi, şefkat gösterme eğilimindedir. Bu nedenle Mahmut, akranlarından hırsızlık tekniklerini öğrenmesi ve uygulayarak güvercin sahibi olması yan anlamda yetişkin dünyasının unsurlarına maruz kalıp çocukluğunu kaybettiğini göstermektedir. Bu nedenle Mahmut dedesi ile diyaloglarında genelde hep susmaktadır. Dede karakteri ataerkil, geleneksel, ilgisiz bir kişi olarak film söyleminde inşa edilmiştir. Böylece Mahmut'un suça sürüklenmesinde önemli bir faktör olduğu söylemi filmde inşa edilmektedir.



Görsel 46: Mahmut'un Dedesi ve İsmail'in Annesiyle Sahneleri

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 45'in birinci karesinde Dede ve Mahmut bahçede görülmektedir ve dede Mahmut'u eleştirmektedir. İkinci karede Mahmut, İsmail'e hırsızlık öğretmek için yanında götürmekte, eve gelmediklerinde ise İsmail'in annesinin dedeyle onları bekledikleri görülmektedir. Üçüncü karede ise dede ile mahmut görülmekte, dede İsmail'i ile birlikte olmasını eleştirmektedir.

Dede: İş bulma, aylak aylak dolaş

Mahmut:-

Dede: Başka yapacak işin yok ya kuş peşinde it peşinde koş bakalım ne olacaksa Allah hayırlısının versin

Mahmut:

Dede: Niye ilin oğlunu bu zamana kadar tutuyon

Mahmut: -



Görsel 47: Mahmut'un Dedesiyle İletişim Kurduğu Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 46'da dede, Mahmut, İsmail ve boş güvercinlik görülmektedir. Mahmut bu karede sadece dedesinin ilk defa nasihat içermeyen, eleştirmeyen bir sorusu ile karşı karşıya kalır ve film boyunca dedesiyle konu kuşlar olunca, diyalog kurduğu tek sahne olduğu görülmektedir.

Dede: Ne o lan kuşların nerede

Mahmut: Bir haftalığına bir arkadaşına verdim

İlk defa dedesi Mahmut'an sorusuna cevap alabilmiştir, ama gelişen diyalogda yine suskunluğa dönüşmüştür.

Dede: Ne halt yaptığını bilmem de bahçe bellenecek, ben bu yaştan sonra bahçe mahçe belliyemem, madem kuşların da yok şorda bel var, beli al gel bahçeyi bellemeye başla, hiç olmasa bir işe yara

Dede baba yokluğunu tamamlamak için gayret göstermezken Mahmut İsmail'in baba yokluğunu tamamlama gayreti ile hırsızlık yapmaya başlamaktadır.



Görsel 48: Mahmut'un Gökhan'a Şiddet Uyguladığı Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 47'in ilk karesinde Mahmut, Gökhan'ın yakasını topladığı, ikinci karede kapıyı yumrukladığı üçüncü karede ise kuşu salı verdiği görülmektedir. Mahmut'un isteklerinin yerine getirilmediğinde şiddet uygulayarak karşılık verdiği görülmektedir.

Mahmut: İyi kuş lan Akşam bana yem vercen demi

Gökhan: Yok oğlum vallaha yem yok varda azıcık

Arkadaşı: lan ne yaptın

Bu söylem üzerine arkadaşının üzerine yürümesi ve yakasını toplaması, elini kaldırması ama vurmuyarak kapıya vurması bırakıp gitmesi, yem satın alması aslında yem alabilecek paraya sahip olduğu gösterilmektedir.



Görsel 49: İsmail'in Çalışma ve İsmail ile Mahmut'un Yardımlaşma Sahneleri

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 48'un ilk karesinde İsmail'i boya sandığı yaparken görmekteyiz. Babasının yarım bıraktığı inşaatı tamamlamak için çalışmaya karar veren İsmail, kendi imkanlarıyla boya sandığı yapmaktadır. İkinci karede ise İsmail'i çarşıda ayakkabı boyacılığı yaparken görmekteyiz. Bu iki sahne küçük bir çocuğun gayret ederek para kazanılabileceğini filmde göstermektedir. İsmail'in annesi ve Mahmut'un film boyunca bir iş yapma gayretinde ve para kazanma düşüncesinde olmadıkları görülürken küçük yaşına rağmen İsmail bunu yapabilmektedir. Burada 'Yusuf ve Kenan' film karakterinde Kenan'ı çağrıştırmaktadır. Üçüncü karede ayakkabı boyacılığının kazancı ile tuğla alan İsmail'i el arabasıyla tuğla taşımakta zorlandığını gören Mahmut yer almaktadır. Dördüncü karede Mahmut'un İsmail'in tuğla taşımaya yardım ettiği görülmektedir;

Mahmut: Tuğlaları napıcan ki lan

İsmail: Ev yaptırıyom

Mahmut: Ev mi, oğlum üç beş tuğlayla bu evi nasıl yapacan

İsmail: Daha fazla alırım

Mahmut: Nasıl alacan

İsmail: Ayakkabı boyayarak

Mahmut: Onuyla olmaz ki oğlum

İsmail: Ya nasıl olur?

Mahmut, emek vererek bir şeylere sahip olmanın zor/ımkânsız olduğunu İsmail ise olabileceğini düşünmektedir.

Mahmut, ayakkabı boyacılığıyla bu evin yapılamayacağını söylemesi burada kendinin emek vererek bir kazanç sağlamadığını da göstermektedir. Mahmut’la karşılaşana kadar İsmail, çalışarak para kazanma taraftarıdır.



Görsel 50: Mahmut ve Gökhan’nın Barışma Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 49’de Mahmut, Gökhan’a şiddet uyguladıktan sonraki ilk kez karşılaştıkları sahnedir.

Mahmut: küsmüyük la

Gökhan: yok oğlum ne küs olucuk

Diyalogu gerçekleşmektedir. Mahmut böylece yaptığı eylemin zarar verdiğini düşünmemekte gönül almaya çalışmak yerine mimikleri ile çocuksu bir eylem gerçekleştirdiği görülmektedir.

Mahmut, karşı cinsle iletişimini de taciz yollu gerçekleştirmekte, sevdiği istediği bir şeyleri dile getirirken şiddet içerikli dil kullanmaktadır

Mahmut’un Yoldan geçen beğendiği kıza karşı söylemleri ise;

Mahmut: Kaçma kız

Arkadaşı: Sana bakar mı cillop gibi kız

Mahmut: Oğlum yemin ederim bir gün düşecem bunun peşine

Mahmut'un ataerkil yapıdaki söylem çerçevesinde davranışlar göstermektedir. Burada Mahmut'un sosyal sermaye eksikliği göze çarpmaktadır; birlikte hırsızlık yaptıkları arkadaşları, güvercin alıp sattıkları kişiler dışında kimseyle görüşmemektedir. Bu çevrede suç çevresi olması nedeniyle suç sermayesi biriktirmektedir.



Görsel 51: Mahmut'un Topaç Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 50'de Mahmut topaç oynayan çocuklara nasıl oynanacağını göstermektedir. Topaç oynayan çocuğun elinden zorla topacı alarak ona nasıl çevireceğini gösterir. Mahmut'un İsmail haricindeki kişilere karşı sevgi ve şefkatle hareket etmediği görülmektedir. Mahmut bu karede olduğu gibi her türlü olayda şiddet ve zorbalık davranışı sergilemektedir.



Görsel 52: Mahmut'un İsmail'e Güvercin Tutmayı Öğrettiği Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 51’de Mahmut’un İsmail’e güvercinin nasıl tutlacağını öğrettiği görülmektedir. Mahmut’un sefkat ve sevgiyle davrandığı filmin tek karakteri İsmail’dir. Mahmut, “güvercin tutmak bile bir sanat” olduğunu söyleyerek İsmail’e güvercin tutma biçimlerini göstermektedir. Mahmut, İsmail’e ıslık çalmayı, kuş tutmayı, güvercin çalmayı kısaca kendi bilgisini aktarmaktadır. Burada da görüldüğü gibi Mahmut İsmail’in baba boşluğunu doldurmaya çalışmaktadır.



Görsel 53: Mahmut’un Çalışma Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 52’in birinci karesinde dedenin tespih çektiği Mahmut’u bahçeyi bellediği, ikinci karede İsmail’in bahçeyi bellediği görülmektedir. Filmde ilk defa Mahmut’un emek verdiği çalıştığı ve dedenin de onu seyrettiği görülmektedir. Bahçe işinden yorulan Mahmut’un bahçeyi bellemeyi bırakması, istemediği bir işi yürütmediği, onun için bedenle yapılan işlerin zor geldiği görülmektedir. Aynı zamanda bu sahnede Mahmut ve İsmail’in yapı olarak farklılıkları ortaya konulmaktadır. Kısa sürede çok az bir alanı bellemeye çalışan kürek tutmayı bile bilmeyen/istemeyen Mahmut ile küçük yaşına rağmen canla başla kürek tutumuyla işi yapan İsmail, bu karede görülmektedir. Bu sahne çoğu kişiye Yusuf ile Kenan filmini çağrıştırmaktadır. Burada ayrıca Mahmut’un kuşlarının olmamasından dolayı dede bu işi Mahmut’a yaptırabilmiştir.



Görsel 54: Mahmut'un İnşaat Alanında Tuğla Taşıma Sahnesi

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 53'de Mahmut tuğla taşırken görülmektedir. Burada Mahmut, çaldığı kuşları satarak tuğla aldığı ve bu tuğlaları İsmail'in inşaatına taşıdığı, Mahmut'un İsmail'in babasının yokluğunu tamamlamak adına Robin Hood karakterine büründüğü görünmektedir. Bu sahnede Mahmut ev için daha çok paraya ihtiyaçları olduğunu düşünmektedir;

Mahmut: Bize daha çok para lazıl oğlum ya

İsmail: O zaman bir sürü kümese mi girecik abi

Mahmut: Bayatlarla olmaz ki oğlum yaa söyle iyi kuş lazım bize sende iyi alıştın.

Bu söylemlerden İsmail'in çalma eylemini normal gördüğü anlaşılmakta ve Mahmut'unda iyi kuşları elde edebilmek için çaba harcamaya başlayacağı anlaşılmaktadır.



Görsel 55: Mahmut Ve İsmail Hırsızlık Sahneleri

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 54'in birinci karesinde Mahmut ve İsmail'in evin güvercin kümesine girmek için duvarı aştıkları görülmektedir. Burada İsmail'in küçük olması nedeniyle duvara tırmanamaması, Mahmut'un ona yardım ederek bahçeye girdikleri görülmektedir. İsmail'in küçük olması, Mahmut için zorlanılacak kendini tehlikeye sokan bir durum olsa da İsmail'in bu işi öğrenmesi için birlikte hırsızlık yapmayı tercih etmektedir. İkinci karede Mahmut ve İsmail'i kümeste, hırsızlık yaparken üçüncü sahnede ise kümes sahibinin yazısını okuyan Mahmut'u görmekteyiz. Kümesteki yazıyı okuyan Mahmut'un güvercin sahibinin çalmaması isteğini yerine getirmekte burada İsmail'e de kuşların iyi olmadığını ondan çalmadıklarını söylemektedir. Bu karede İsmail'in okuma yazmasının olmadığını anlaşılmaktadır. Dördüncü karede, Mahmut ve İsmail hırsızlık için girdikleri kümeste kuş seçerken görünmektedirler. Bu sahne, çocukların suçlu bir çevrede çok küçük yaşlarda suç tekniklerini öğrendiklerini göstermektedir.



Görsel 56: Mahmut ve İsmail’in Yargılanma- Kuş Çalma/Getirme Sahneleri

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 55’in ilk karesinde Âdem, Mahmut ve İsmail görülmektedir. Âdem, Mahmut ve İsmail’i hırsızlıkla suçlarken İsmail’in çok küçük olduğunun farkındadır ve “hırsız” ve “kuş ötüyo mu” demesi de aslında olayın hırsızlık yapmalarından hoşnut olduğu sadece ortaya çıktığı için kızdığını göstermektedir. Bu kare de çocukların hırsızlık yaptıklarında kuşları satabilecekleri onlara yardım eden destekleyen yetişkin ortamında yaşadıkları kırsal bir alanda yer aldıkları anlaşılmaktadır. Görsel 55’in ikinci karesinde illegal güvercin işini yürüten kişiler tarafından güvercin çaldıkları için Mahmut ve İsmail’in sorgulandığı görülmektedir. Bu kare kırsalda güvercinlerle ilgili altkültürün var olduğunu göstermektedir. Mahmut’un kuşları çaldığının şahitle ispatlanması sonrası bu işi illegal olarak yapan kişiler, Mahmut ve İsmail’i sorgular ve ceza keser. Ceza olarak, Mahmut’un güvercinlerinin elinden alınması ve çaldığı kuşları geri getirmesi halinde ise kuşların iade edilmesi olarak belirlenir. Film analizinde bu yargılama, çocukların, kırsal alanda

güvercinler üzerinden kurulan sektörün bir parçası olarak hırsızlık yaptıklarını göstermektedir. Görsel 55'in üçüncü karesinde Adem'in cezayı uyguladığı ve Mahmut'un kuşlarına el koyması yer almaktadır. Dördüncü karede ise ilçe dışında mezat yapılan alanın kapısında Mahmut ve İsmail'in çalıp sattıkları kuşları alabilmek için bekledikleri görülmektedir. Dördüncü karede mezatta güvercin satın alan kişiler, İsmail ve Mahmut tarafından takip ederek, evi öğrenilmektedir. Görsel 53'un beşinci karesinde, Mahmut ve İsmail'in kutu içinde çaldıkları kuşlarla seyahat ettiği görülmekte böylece Mahmut ve İsmail takip ettikleri kişilerin kümesinden çaldıkları kuşlarla ilçeye mutlu şekilde döndüğü anlaşılmaktadır. Altıncı karede ise Adem'e Mahmut ve İsmail'in güvercinlerin bir kısmını teslim ettiği görülmektedir. Bu sahnede dede ve annenin, Mahmut ve İsmail'in bu eylemleri gerçekleştirirken evde olmadıklarından veya gelmediklerinden haberleri yoktur ve endişe eden bir söylem filmde yer almamaktadır. İsmail, yatağına yastık koyarak evde izlenimi yaratmakta anne ise gerçekten çocuğun uyuyup uyumadığını kontrol etmemektedir. Bu sahnede çocukların suçlu bir çevrede yetişmesi suç eylemini engelleyecek ebevynlere sahip olmamaları sonucu suça sürüklendiklerini görülmektedir.



Görsel 57: Adem'den Mahmut'un Motorunu Ödünç Aldığı Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 56'de güvercin satıcısı Âdem ve motorsiklete binen Mahmut'u görmekteyiz. Âdem, güvercin çalmalarını desteklerken, kendilerine ait diğer unsurlarla ilgili ise şu şekilde yorum yapmaktadır.

Âdem: geldin mi

Mahmut: He getirdim abi

Âdem: İyi hoş geldin gel, aynen bak böyle al getir, istediğin zamanda götür canımı ye aslanım benim

Âdem, kendine ait olan şeyleri çalmasını değil ödünç almasını istemektedir.



Görsel 58: Mahmut'un Şiddet Uyguladığı Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

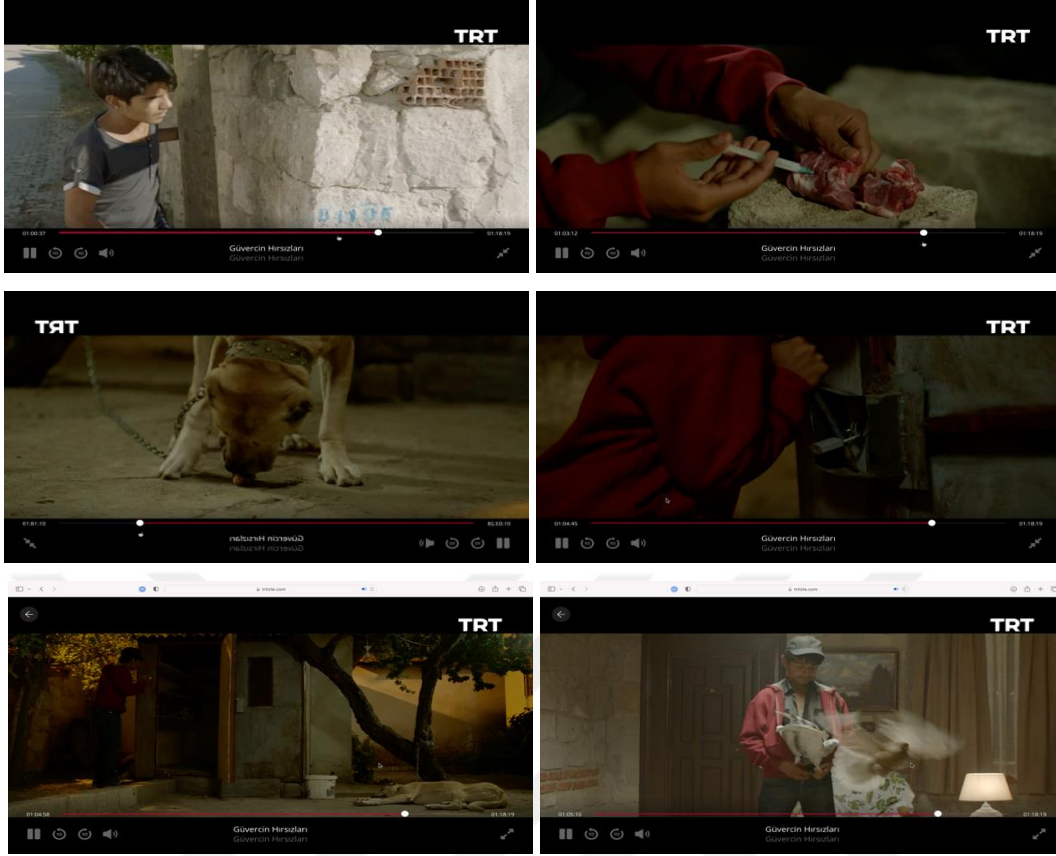
Görsel 57'de birinci karede Mahmut, Gökhan'a fiziksel ve sözel şiddet uyguladığı, ikinci karede Gökhan'a şiddet uygulamasına karşı çıkan arkadaşlarına Mahmut'un sözel şiddet uyguladığı görülmektedir;

Kedi: Kırdın adamın burnunu

Mahmut: Kırılırsa kırılısın

Görsel 53'nin üçüncü karesinde ise Mahmut İsmail'e tokat atmakta ve fiziksel şiddet uyguladığı görülmektedir. Mahmut'un kuş çaldığı adresin İsmail tarafından Gökhan'a söylendiğini öğrenince İsmail'i tokatlamış ve kovduğu sırada da “Baban maban gelmeyecek” söylemiyle acımasızca kapatmak istediği kendi ve İsmail'in içindeki yaraya tuz basmıştır.

Bu diyaloglarda, Mahmut'un elde etmek isteği her konuda şiddete başvurmaktan çekinmediği, çözüm yolu olarak şiddeti öğrendiği görülmektedir.



Görsel 59: Mahmut'un Dotti'nin Güvercinlerini Planlayarak Çaldığı Sahneler

Kaynak: (Doğan, 2018)

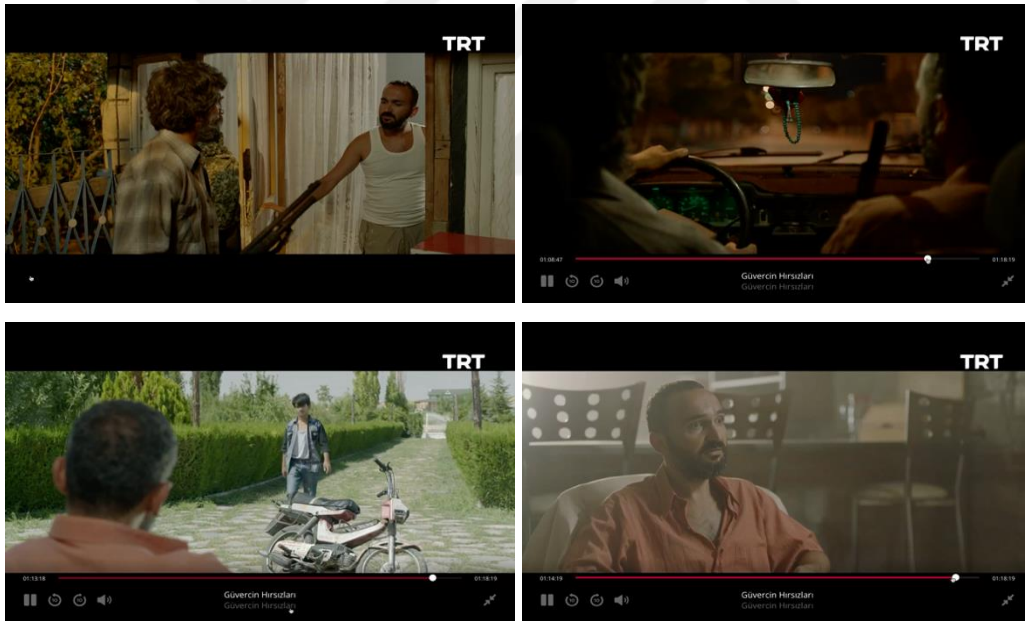
Görsel 58'in ilk karesinde Mahmut'un hırsızlık için Dotti'nin evini keşfe gittiği, ikinci kare de Mahmut, Dotti'nin bahçesindeki köpek için kemikli etlere ilaç enjekte ettiği, üçüncü karede köpeğin ilaçlı kemikli etleri yediği, dördüncü karede Mahmut'un asma kiliti kırdığı görülmektedir. Beşinci karede Mahmut'un güvercin kafesinin kapısını açtığı ve köpeğin uyuduğu görülmektedir. Altıncı karede ise Dotti'nin güvercinlerini bağevinde Mahmut'un hırkasından çıkarttığı görülmektedir. Bu sahne Mahmut'un artık usta ve planlayarak hırsızlık yapan bir suçlu çocuğa dönüştüğünü göstermektedir.



Görsel 60: Mahmut'un Güvercinleri Sattığı Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 59'un birinci karesinde Mahmut ve bir iş adamını araçta kuşların içinde olduğu koliyle görülmektedir. Mahmut çaldığı güvercinleri, yaşadığı yerin dışında il veya ilçede satışını yapmaktadır. İkinci karede ise güvercinleri satın alan kişinin kasadan Mahmut'a vermek üzere para aldığı görülmektedir. Bu karede de Mahmut'un bu işi profesyonelleştirdiği ve daha iyi kuşları yüksek fiyata sattığı görülmektedir.

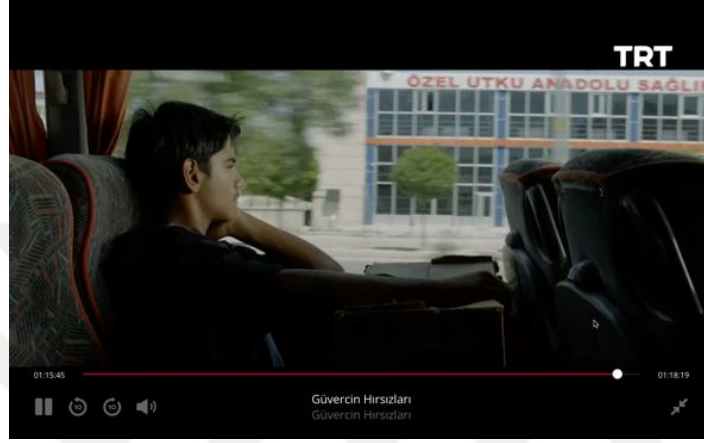


Görsel 61: Mahmut'un Dotti'nin Kuşlarını Çalması Sonrası Sahneler

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 60'ın ilk karesinde Dottinin Adem'in evinin kapısında görülmektedir. Dotti Mahmut'un evine silahla gider giremez, Mahmut'u bulmak için Adem'i yanına alır. İkinci sahnede Dotti ile Âdem, araç içinde görünmektedir. Dotti Adem'i Mahmut'un evine götürür, sabaha kadar Mahmut'u beklerler. Mahmut'un eve gelmemesiyle Dottinin

onun vurmasının önüne geçilmiş olur. İkinci karede Âdem bağevinin bahçesinde Mahmut’la üçüncü karede bağevin de Âdem, görülmektedir. Âdem Mahmut’a kuşların nerede olduğunu sorar, Mahmut’un kuşları sattığını öğrenince bağevinden çıkmaması için uyarır. Mahmut korksa da bu olanlar normalmiş gibi davranmaktadır. Çünkü gerçekleştirdiği eylemin sonuçlarını göze almış, korkmasına rağmen korkusuzca davranmaktadır.



Görsel 62: Mahmut’un Güvercin Satışı İçin Yolculuk Ettiği Sahne

Kaynak: (Doğan, 2018)

Görsel 61’de Mahmut otobüste güvercinlerle seyahat ederken görülmektedir. Dotti olayının ölüm tehtidi yaşamış olsa da Mahmut güvercin hırsızlığını normal bir eylem olarak görmekte ve devam etmektedir. Burada önemli olan unsurlardan biri de resmi olarak hiçbir ceza ile karşılaşmaması sonucu suç eylemini daha da profesyonel olarak Mahmut’un gerçekleştirmesidir.

3.3.3. Problemin Toplumsal Düzen İçin Bir Sorun Olup Olmadığını Çözümleme

Türkiye’de günümüzde kırsal alanda maddi yetersizlik nedeniyle gelişen olumsuz çevre koşullarının, çocuğu suça sürüklediği, ‘Güvercin Hırsızları’ filmi söyleminde yer almaktadır. Küreselleşen dünyada kırsal alan, ekonomik ve sosyal değişim sonucu geleneksel bağların kopmaya, aile, okulun sosyal kontrol kurumlarının çökmeye başlamasıyla ve çocukluktan mahrum kalan çocuklar için suç ortamı olabilmektedir. Bu kapsamda ‘Güvercin Hırsızları’ filminde de kontrolsüz kırsal alanda veya kentte müstakil/bahçeli evlerde yüzyıllardır gerçekleştirilen bir etkinlik olan güvercin besleme tutkusu, Mahmut ve arkadaşlarını suça sürüklemiştir.

Böylece orta sınıf şartlarını yerine getiremeyen Mahmut ve arkadaşları, kültürel sapma teorisine göre; hayatı kader, şans üzerinden değerlendirmektedirler. Kırsal alanda olmasına karşın fırsat teorisine göre düşünüldüğünde Mahmut ve arkadaşları; yaşadıkları çevrede suç teknikleri öğrenme fırsatına sahip olmaktadır. Ekonomik açıdan gelir elde etmek için kendilerini geliştirecek şartlara sahip olmadıklarını düşünen Mahmut ve arkadaşları, suç yoluyla bunu gerçekleştirmektedir. Mahmut'un İsmail'e ev inşa etmek için gerekli maddi tutarın çalışarak elde edemeyeceğini söylemesi de bunu gözler önüne sermektedir. İsmail'in söylemlerinde, emek vermek ve para kazanarak başarılı olunabileceği olmasına karşın, Mahmut'un bu görüşte olmadığı görülmektedir. Suçlu alt kültürler teorisi kapsamında Cohen'in suçlu çocuk kapsamına Mahmut ve arkadaşları uymaktadır. Bu kapsamda da Mahmut ve arkadaşları "bağımsız, çekicilik, sadakat ve dayanışma" olarak algılandıkları akran çetesine katılmışlardır. Çünkü, altkültür için fırsat eşitsizliği ve çalışmakla elde edilemeyecek birçok şey suç/hırsızlıkla halledilebilir. Zira, Durkheim ve Merton'un düşüncelerinden yola çıkılarak suç, bir kötülük, suçlu anormal ve hesaplayarak hareket eden bir kişi olması durumu Mahmut ve arkadaşları için geçerli olmamakta, onlar boş/serbest zaman, ekonomik, sosyal koşullar nedeniyle suç eylemini gerçekleştirmektedirler. Film söyleminde Mahmut, suçu bir başkaldırı ve normal bir davranış olarak görmektedir. Mahmut suçluluğu, hem ailede dedesi ile hem de yaşadığı toplumla arasında zayıf bağların olması, için yaşadığı toplumsal yapıda sosyal kontrolün olmaması; bağlanma, bağlılık (taahhüt, adanmışlık), katılım (meşguliyet) ve inanç bağını kurulmamasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle dedesinin uyarılarını kulak ardı etmektedir. Mahmut'un sağlıklı çekirdek aileye sahip olmaması, aile üyelerinden sadece dedesinin onunla olması ve aralarında güçlü bir bağ kurulamaması nedeniyle Mahmut suça yönelmektedir. Aynı şekilde Mahmut, yaşadığı mahalle, toplulukta güçlü bağlar kuramamıştır, bu nedenle hem aile hem de toplumda sosyal sermaye birikimi kısıtlıdır. Fakat yaşadığı alanda suç sermayesi toplayabilecek unsurlar mevcuttur. Bu nedenle Mahmut'un güçlü bir suç sermayesine sahip olduğu görülmektedir.

Burada Mahmut'un serbest zamanını nasıl değerlendirdiği de önem arz etmekte çalışmak, bağ bahçe işlerini yapmak ya da oyun oynamak yerine güvercin beslemesi bu eylemi gerçekleştirmek içinde güvercin hırsızlığı yapması dikkat çekicidir. Bunun sebebi ise ayırıcı birleşim teorisine göre Mahmut ve arkadaşlarının başarılı suçlu olmanın yolunu öğreten kişiler olmasından kaynaklanmaktadır. Mahmut, kilit açmayı, hırsızlık yapmayı

daha çok deneyimli akranlarından da öğrenmiştir. Mahmut kendisi de İsmail'e bu yolları öğretmektedir. Mahmut hırsızlık yapmaktadır fakat, hırsızlık eylemi sonucu verdiği zararı kabul edip pişmanlık duymamaktadır. Çünkü ergenlik/çocukluk döneminde ailede veya evde sorun yaşayan çocuklar genellikle maddi olarak eksiklikler yaşayan çocuk veya yeterli ilgi görmeyen çocuk pişmanlık duymaz.

Mahmut ailede anne, baba yoksunluğu, dedenin yetersiz ilgisi nedeniyle yaşadığı duygusal boşluğu gerçekleştirdiği suç eylemleri ile doldurmaktadır. Bu nedenle de İsmail'in de baba yoksunluğunu kendi çabalarıyla tamamlayarak onun bu duygusal ve maddi boşluğunu doldurmaya çalışmaktadır. Çünkü Mahmut için yetişkin olarak dedenin doğru rol model olmadığı görülmekte bu nedenle başka rol model akıl hocalarına ihtiyaç duymuş, kendisi de aynı şekilde İsmail'e rol model olmaktadır. Sutherland, çocuk suçlunun suçla ilk temasının anne ve babanın ölümü, boşanma veya terk etmesi ile gerçekleşmesi bu filmde İsmail'de görülmektedir. Mahmut'a ise anne baba yoksunluğu, ailede ilgisizlik ya da ailede dedenin kontrol eksikliği bunun sonucu ev dışı tahakkümün gelişmesi sonucu Conkling göre suçun kaynağını akran suçluluğuna yönelmektedir. Mahmut gerçekleştirdiği suç eylemlerini kabul ettirme adına nötrleştirme teorilerini de kullanmaktadır. Burada güvercin hırsızlığını daha farklı yerlerde ve ustaca planlayarak yapmaya başlayan Mahmut'un bunu "keyfinden yapmadığını" söylemesi suçlayanları suçlayarak İsmail'in babasını terk etmesini hırsızlık yapmasının nedeni olarak göstermekte ve arkadaşlarına şiddet uygularken onları kurban olarak görmemektedir. Dotti'nin ve diğer kümeslerine girdiği kişilere de şiddet uyguladığı durumlarda da olduğu gibi sorumluluğunun, zararın ve kurbanın varlığını reddetmektedir.

Mahmut'un etrafında bir iş kolunda veya bir iş de çalışan karakter görülmemektedir. Mahmut için de çalışmanın zor geldiğini bahçede çalışırken işi İsmail'e devretmesi göstermektedir. Serbest zamanlarında da Mahmut'un güvercinler dışında gerçekleştirdiği bir eylemle filmde yer almadığı görülmektedir. Bu filmde Mahmut'un kolay yoldan para elde etmesini öğrenmesi sonucu hayatını bu yönde devam ettirdiğine şahit olunulmaktadır. Film sonunda kutu ile otobüste görülmesi de Mahmut'un güvercin hırsızlığına ilçe ve iller arasında devam ettiğini göstermektedir. Gerçekleştirdiği suç eylemi nedeniyle, Mahmut'un hiçbir şekilde resmi ceza almadığı görülmektedir. Zamanla güvercin besleme işini maddi kaygılarla iş mantığıyla yapan kişilerce Mahmut, güvercin hırsız olarak etiketlendiği film söyleminde yer almaktadır. Sembolik etkileşimci teori

kapsamında ergenlik döneminde olan Mahmut'un akran grubunun beklentileri yönünde hareket etmek doğal bir hareket olarak görülmektedir. Film söyleminde baba yoksunluğu kapsamında güvercin hırsızlığı suçuna sürüklenen çocuk katakterler olarak Mahmut ve İsmail karakterleri inşa edilmiştir.

3.3.4. Sosyal Problemin Önündeki Engelleri Aşmanın Olası Yollarını Çözümleme

Film analizinde aşılması gereken ilk engel dede olduğu görülmektedir. Dedenin Mahmut'u çocuk olarak görmemesi, onu koruyup kollama çabasında olmaması, geleneksel sert erkek olarak Mahmut'a yaklaşmasından kaynaklanmaktadır. Şefkatli bir aile üyesi olmaması film söyleminde dile getirilmektedir. Mahmut'un denetlememesi nedeniyle suçlu çevre ve akranlarından korunamamaktadır. Dedenin bu tutum ve davranışları Mahmut'u suça yönelmesinde önemli bir etkidir. İsmail'in babası onları terk etmemiş olmasaydı, İsmail suça yönelmeyecektir.

Kasabada suça yönlendiren sosyal ve ekonomik ortamın, devletin veya sivil toplum örgütlerinin yardımıyla oluşmasının önüne geçilmiş olunsaydı veya bu ortamın kalıcı olmasının önüne geçilmiş olunsaydı Mahmut ve akranları bu yola başvurmayacaklardı. Bu kapsamda kırsal alanda çocukların serbest zamanlarını doldurabilecek aktivitelerin geliştirilmiş olsaydı, bu çocuklar suça yönelmeyebilirdi. Mahmut'un yaşadığı yoksunluk duygusu ise kasabada çocuklara yönelik aktivitelerle gidermesini sağlanabilirdi.

İsmail'in annesi oğlunu olan bitenden haberdar olmasının önüne geçmeye çalışsa da güçsüz ve geleneksel hegemonyaya boyun eğen kırsalda yetişmiş bir kadındır. Annenin, ekonomik veya yaptırım gücüne sahip biri olmaması; arsayı satıp Bursa'daki halasının yanına gitmek istediğini belirttiği, arkadaşından borç aldığı, arsada bina temeline umutsuz baktığı sahnelerde görülmektedir. Ekonomik bir gelir elde etme çabasında olan İsmail'i evin erkeği görevini üstlendiği analizde görülmektedir. Emek vererek para kazanma çabası içinde ayakkabı boyama sandığını kendi çabası ile yapması ve sonrasında ayakkabı boyamacılığı işini icra ettiği filmde görülmektedir. Kiremit satın almak için İsmail'in çaba harcaması, gücü yetmese de zorlanarak kiremitleri taşımaya çalışmasına karşın filmde anneyi kına yakarken, bahçede dolaşırken, ekmek yaparken görmekteyiz. Filmde İsmail'in annesinin kendini geliştirerek ekonomik ve sosyal olarak güçlü bir kadın ve ebeveyn olma derdine sahip olmadığı görülmektedir. Mahmut ise hem anne hem de babanın kontrol mekanizmasından ve rol modelliğinden yoksundur. Bu

yoksunluğun önüne geçilebiseydi Mahmut suçlu olmayacaktı. Film söyleminde ataerkil yapının bir engel olduğu görülmekte, Mahmut ve İsmail'in erkek sorumluluğuyla karşı karşıya kalması önüne geçmek çocuk yaşta erkek kimliğine veya baba rolünü üstlenme çabalarının önüne geçilmesi gerekliliği film söyleminde vurgulanmaktadır.

3.3.5. Çözümlemeye Eleştirel Olarak Bakmak

'Güvercin Hırsızı' film analizi sonucunda 'Yusuf ile Kenan' filmindeki Yusuf karakteri ile Mahmut karakteri arasında suç, Kenan karakteri ile İsmail karakteri arasında emek savunmaları açısından benzerlik görülmüştür. Analizde güçlü ebeveynlerin olmaması, İsmail ve Mahmut'u akran grubuyla suça sürüklediği bilgisi ortaya çıkmıştır. Analizde İsmail'in daha okuma yazmayı öğrenmeden hırsızlık tekniklerini öğrenmekte ve uyguladığı yetişkin dünyası sorunlarını çözmeye çalıştığı görülmektedir. Mahmut'un hırsızlık eylemini keyfinden yapmadığını, kendi ve İsmail'in baba yoksunluğunu gidermek adına İsmail'in baba rolünü üstlendiği analizde görülmüştür. Mahmut'un şiddet ve suçu çözüm yolu olarak öğrendiği de analizde ortaya konulmuştur. Mahmut'un Dodti'nin tehditlerine karşın bu işi daha da geliştirerek yapması, illegal güvercin yapılarına takılmadan yapmayı öğrenmesi ve suçu normal bir eylem olarak görmesi film analizinde sonucu elde edilen bilgilerdir. Bu sonuçların elde edilmesi 'Güvercin Hırsızları' film analizinin başarıyla gerçekleştiğini göstermektedir.

SONUÇ

Tartışma

Bu tez kapsamında ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinde ana karakter olan Gaza, Yusuf, Mahmut ve İsmail bağlamında analiz edilmiş ve bu karakterlerin suça sürüklenme sebepleri ortaya konulmaya çalışılmıştır;

Analiz edilen filmlerde, çocuk karakterlerin toplumsal/sosyolojik temeli sorunların nedeniyle suça sürüklendiği görülmüştür. ‘Daha’ filminde illegal göçmen, ‘Kardeşler’ filminde kadın/töre cinayetleri, ‘Güvercin hırsızları’nda ise alt kültür bağlamında güvercin tutkusu konuları içinde gelişen olay örgüsünde suça sürüklenen çocuğun inşası gerçekleştirilmiştir. Bu inşada, ‘Daha’ filminde, suçlu babanın oğlu, suçlu alt kültürle mücadele eden fakat kaybeden suça sürüklenen çocuk olarak Gaza karakteri inşa edilmiştir. ‘Kardeşler’ filminde kadın cinayetleri bağlamında ataerkil düzen içinde geleneksel aile yapısı ve vicdan azabı sonucu yeniden suç eylemine yönelen Yusuf karakteri kurulmuştur. Geleneksel aile ve ailede suçlu karakterlerin olması Yusuf’u suça sürüklediği söylemi geliştirilmiştir. ‘Güvercin Hırsızları’ filminde ise alt kültür, akran suçluluğu ve aile bağlamında gelişen filmin olay örgüsünde emek ve suç ikilemi içinde resmi cezanın olmaması, Mahmut ve İsmail karakterleri üzerinden suçu normalleştiren suça sürüklenen çocuk karakterleri inşa edilmiştir.

‘Daha’ filmi olay örgüsünde, illegal göçmen kaçakçılığı çerçevesinde kurulan çocuk suçluluğu yer almaktadır. ‘Kardeşler’ filmde ise kadın sorunları/cinayeti üzerinden kurulan masum erkek çocuğunun suça sürüklenme sorunsalı üzerinden karakterler inşa edilmiştir. İlegal göçmen kaçakçılığı suçunu bir iş olarak gören Ahad’ın oğlu Gaza’nda suç ortamında büyümesi ve bu ortamdan Ahad’ın uyguladığı şiddet nedeniyle kurtulamaması üzerine, suçlu babanın oğlu suçlu Gaza söylemi filmde kurulmuştur. ‘Güvercin Hırsızları’ filmi olay örgüsünde ise serbest zaman etkinliği güvercin hırsızlığı üzerine suça sürüklenen çocuklar yer almaktadır. ‘Kardeşler’ filminde geleneksel ailede erkek çocuklarının suça aile erki tarafından zorlandığı söylemi sonucu mağdur çocuk teması oluşmaktadır. ‘Güvercin Hırsızları’ filminde ise çocukların aile denetiminden yoksunluğunun akran suçluluğuna yol açtığı söylemi ile küçük yaşta çocukların suça sürüklenmesi sonucu gelişen suç -ceza ikileminin kurgulandığı bir anlatı yer almaktadır. Filmlerde Ahad ve Yadigar karakteri Gaza’yı, Amca, anne ve Ramazan karakteri

Yusuf'u, dede, anne, baba ve suçlu alt kültürde güvercin hırsızlığı bağlamında yer alan karakterler Mahmut ve İsmail'i suça sürüklemiştir. Burada Ahad, acımasız ve suçlu baba, Ramazan suçlu kardeş, Mahmut ve İsmail'de ise baba (yoksunluğu) çocuğun suça sürüklenmesinde öne çıkan karakterler olarak inşa edilmiştir.

İncelenen filmlerde sosyolojik yapı kapsamında suça sürüklenen çocuk karakterlerin inşa edildiği görülmüştür. Gaza, Yusuf, Mahmut ve İsmail'in erkek olması onların suça sürüklenmesindeki en önemli etkenlerden biridir. Çünkü bu karakterler aile ve çevre tarafından çocuktan ziyade erkek olarak görülmektedir. Gaza ve Yusuf'un ergen olduğu özellikle film söyleminde vurgulanmaktadır

'Daha' filminin analizi sonucu Gaza'yı suça sürüklenmesinde kurumsal yapıların öne çıktığı görülmektedir. Film analizinde Gaza'nın suça sürükleyen ve orta sınıfa geçmesini engelleyen ilk yapı ailedir. Aile içinde de buna engel olan kişi insan kaçakçısı /suçlu baba Ahad karakteridir. Film analizinde Ahad'ın Gaza karakterini göçmen kaçakçılığında yardımcı eleman, çırak olarak kullandığı görülmekte ve böylece çocuğun suç eyleminin içinde yer aldığı görülmektedir. Analiz de film boyunca Gaza'nın okul arkadaşları dışında yakın temas kurduğu sınırlı kişinin olduğu ve bu kişilerinde suçlu bir kimliğe sahip olduğu ortaya konulmuştur. Ahad'ın Cuma'yı kamyon kasasına kapatarak göçmen kadına tecavüz etmesi, Gaza'dan kamyonetin havalandırmasını açmasını emretmesi, Gaza'nın bulunduğu ortam gereği havalandırmayı açmayı unutmaması sonucu baba Gaza'yı taksirle adam öldürme suçuna sürüklemiştir. Bu nedenle Gaza'nın bu çevreden ve babasından uzaklaşmak ve normal bir hayat sürmek için İstanbul'da okuma isteği ile suç dünyasından ayrılma çabası yine babası ve güvenlik gücüne mensup Yadigâr tarafından engellenmiştir. Burada Gaza'nın suça sürüklenmesinden de ikinci yapıda Yadigar'ın görevini kötüye kullanması kapsamında güvenlik güçleri/kolluk kuvvetleri ve bu yapıyı kontrol eden devlet kurumlarıdır. Ayrıca Gaza'nın eğitim ve öğretimi konusunda öğretmenlerinin yetersiz çabası ve çocuk Gaza'yı koruyacak sosyal hizmetlerin sunulmamış olması kapsamında da bu kurumların Gaza'nın suça sürüklenmesinde sorumlulukları vardır. Ayrıca illegal göçmen çocuk Cuma'nında suça sürüklendiği görülmektedir. İlegal göçmenlerin oluşmasına sebep olan ve çözüm üretemeyen dünya yapılanmalarının hem Cuma hem de Gaza'nın suça sürüklenmesinde payı vardır.

‘Kardeşler’ filmi analizi sonucu Yusuf’un suça sürüklenmesinin de Gaza’nın suça sürüklenmesi ile benzer yapıların sebep olduğu görülmektedir. Çözümleme sonucunda, Yusuf karakterinin suça sürüklenmesinde temel nedenin aile olarak filmde inşa edildiği görülmektedir. Yusuf’un ablasının aile namusuna leke sürdüğü gerekçesiyle amcasının öldürme planını, Ramazan’ın uygulaması ve Yusuf’un çocuk olması nedeniyle suçu üstlenmesi ile ataerkil yapı da geleneksel/geniş aile Yusuf’u suça sürüklemiştir. Film analizinde Cennet cinayetinin Yusuf’un üstlenmesinin veya ailedeki erk sahiplerinin bu konudaki tutumlarının önüne geçecek yaptırımların olmaması, devlet kurumlarının, dinde ve geleneklerde bu tür cinayetlerin normal görülmesi sebebiyle toplumun, Yusuf’un suça sürüklenmesinde payı vardır. Analiz de Yusuf’un şartlı tahliyesinin ardından çocuk için uygunsuz bir ortam tır parkta yaşaması, abisinin Yasemin’e tecavüz girişimi, toplumun, annenin, amcanın ve Ramazan’ın Yusuf’u gerçek suçlu olarak etiketlemesi, annenin şefkat göstermemesi vb. unsurlar sonucu ailesinin Yusuf’u ikinci kez suça sürüklediği görülmüştür. Film analizinde Yusuf’un ikinci kez suça sürüklenmesi durumu, Yusuf’un ailesi kaynaklı suça üstlenmemek, güvensiz, sevgisizlik nedeniyle aileden kaçışını ve ıslahevine sığınmasını temsil etmektedir. Analizde Yusuf’u ıslahevinde rehabilite edilmediği görülmekte bu nedenle de vicdan azabı ile yaşamak zorunda kalması, ıslahevi sonrası da Yusuf’a uygun yaşam şartları sağlanmaması konusunda aile ve devletin bu konudaki görevini tam olarak yerine getiremediği görülmüştür.

‘Daha’ ve ‘Kardeşler’ ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin analizinde çocuğun suça sürüklenmesinde ailenin ön plana çıktığı görülmüştür. Film analizinde Mahmut karakterinin akran grubu nedeniyle suça sürüklendiği görülmekle birlikte Mahmut ve İsmail’i ailede kontrol edecek bilgi ve beceriye sahip olan yetişkinlerin olmaması, bu kapsamda yaşadıkları baba yoksunluğu suça sürüklenmelerindeki ana etkidir. Mahmut ve akran grubu çete üyelerinin hırsızlık sonucu güvercinleri rahatlıkla satabildiği/okutabildiği kişilerin olması da burada suça sürüklemeye önemli bir faktör olarak çevreyi ön plana çıkartmaktadır. Analizde Mahmut’un ailede sefkat, sevgi, ilgi görmemesi, baba özlemi duyması, onu suça sürüklerken, diğer taraftanda İsmail’in baba yoksunluğu hem Mahmut’u hem de İsmail’i suça sürüklediği görülmüştür. Filmde çocukların suçlu alt kültüre sahip bir çevre ve ailede yer alması sonucu akran suçluluğuna yönelmesine ve küçük yaşta suç eylemi içinde rol alması da İsmail karakteri üzerinden yorumlanabilir.

‘Daha’ filminde Gaza karakterine suç teknikleri, babası Ahad tarafından zorla öğretilmekte ve Ahad bununla da gurur duymaktadır. Ahad, babadan oğula öğrenme yoluyla geçen meslekler gibi insan kaçakçılığını Gaza’ya öğretmektedir. ‘Kardeşler’ filminde ise ıslahevi koşullarında Yusuf’un suç unsurlarını öğrendiği görülmektedir. ‘Güvercin Hırsızları’ filminde ise suça sürüklenen Mahmut akran grubundan suç tekniklerini öğrenirken, Mahmut’un İsmail’e bir abi veya baba gibi sahip çıkma ve yardım etme çabası çerçevesinde suç tekniklerini öğrettiği anlaşılmaktadır. ‘Daha’ filminde suça sürüklenen çocuk karakteri orta sınıf şartlarına uyarak eğitim yoluyla hayatına devam etmek isteyen suç ortamından rahatsız olan bir kolej çocuğu karakterdir. Bunun için çaba harcamasına karşılık babası tarafından bu suç ortamından uzaklaşmasına ve İstanbul da eğitim hayatına devam etmesine şiddet kullanılarak izin verilmemektedir. Ahad’ın uyguladığı şiddet ve zorbalık nedeniyle Gaza donanımlı bir suçlu olmuştur. Bu kapsamda film, oğullar babalarının kaderlerini yaşamak zorundadır, mitini kurmaktadır. Bu filmin izleyiciye verdiği temel mesaj suçlu altkültüre dahil çocuk kendi çabası ile suçlu olmaktan kurtulamazdır. Bu kapsamda devlet ve sivil toplum örgütlerine önemli görevler düşmektedir.

‘Kardeşler’ filminde ise Yusuf karakterinin inşasında isim ve kader olarak kardeşleri tarafından kuyuya atılan çocuk Yusuf peygambere atıfta bulunmaktadır. Yusuf’un Ramazan’ın suçunu üstlenmesi sonucu ıslahevinde olması ve sadece bir kez ıslahevi müdürünün çağırısı üzerine Ramaza’nın Yusuf’u görmeye gelmesi, bunu göstermektedir. Kardeşi Ramazan ve aile erkekleri tarafında ablasının öldürülmesi suçunun yükünü sırtlanan ve ıslahevine gönderilen Yusuf, aileden gereken ilgi ve alakayı görmemiştir. Film analizinde Yusuf’un ıslahevinden çıktıktan sonrada aynı ilgisizliğin devam ettiği görülmektedir. Böylece filmde mit olarak değer görmeyen çocuk miti kurulmaktadır.

Filmlerin olay örgüsünde ailenin yetersizliği, ailede suçlu bireyin yer alması, akran grubu veya ıslahevinde yaşamayanın suç eylemine çocuğun sürüklendiği gibi suç ve suç tekniklerinin öğrenme yoluyla öğrenildiği görülmüştür. Suç eylemlerinin bilgisini Gaza, babasından, Yusuf, ıslahevinden, Mahmut ve İsmail suçlu alt kültürde akran grubundan edinmektedir.

‘Güvercin Hırsızları’ Filminde ise baba yoksunluğu kapsamında bir araya gelen Mahmut ile İsmail karakteri üzerinden, emek ve suç ikilemi tartışılmaktadır. Mahmut suç ekseninde, İsmail ise emek ekseninde yer almaktadır. Filmde küçük yaşına karşın ayakkabı sandığı yapıp, ayakkabı boyayarak baba yoksunluğu nedeniyle evin erkeği olarak çalışmaya başlayan İsmail ile hırsızlık yoluyla elde ettiği güvercinleri dışında bir şeye sahip olmayan Mahmut karakterleri arasında emek ve suç karşılaştırılması yer almaktadır. Mahmut’un İsmail’e çalışmakla ev yapılamayacağını söylemesi, aslında bu küçük yaşta ev yapma yani baba sorumluluğunu almaları, filmin temel sorunu oluşturmaktadır. Filmde eğitim hayatına devam eden ve sıcak yatağında olması gereken çocuklar, gece hırsızlık yaparken görülmektedir, bu da yakın çevrenin çocuklar üzerinde kontrolünün olmadığını göstermektedir. Mahmut’un filmde sorunları suç ve şiddet üzerinden çözmeye çalıştığı görülmektedir. Böylece filmde olay örgüsünde suç eylemini gerçekleştiren ve filmin son sahnesinde de gerçekleştirmeye devam eden Mahmut karakteri üzerinden suçu normalleştiren çocuk miti kurulmaktadır. Zira, Mahmut film sonunda ceza ile karşılaşmamakta, olağan hayatına Mahmut devam etmekte, böylece suç normalleştirilmekte, nötrleştirilmektedir.

‘Daha’ filminde illegal göçmen kaçakçılığının Türkiye’deki insan kaçakçılığı çerçevesinde suça sürüklenen çocuk konusu ele alınırken, sadece Aylan bebek gibi göçmen çocukların bu süreçte mağdur olmadığı, göçmen kaçakçılığı yapan ailelerin erkek çocuklarının da suça sürüklenmesi kapsamında mağdur olduğu sunulmaktadır.

Ayrıca bu üç filmde de sınıfsal problemler sonucu çocuk suça sürüklenmektedir, maddi ve manevi olarak yoksunluk, sosyal sermaye yoksunluğu ve suç sermayesine sahip olabilmeleri kapsamında çocuk suça sürüklemektedir.

Filmlerin olay örgüsünde çocukluğun kaybolması ile çocuğun suçlu olması arasında güçlü bir bağ kurulduğu görülmüştür. Bu kapsamda Gaza, çocukluktan suçluluğa aşama aşama geçiş yapmaktadır. Öncelikle Gaza’nın, babasının sebep olduğu tecavüz ve taksirle çocuk öldürme suçlarına şahit olması ve suçlanması, sonra babası ve Yadigar’ın psikolojik ve fiziksel şiddetine maruz kalması sonucu çocukluğunu kaybederek suça sürüklenmektedir. Yusuf’un ise ailenin isteklerini yerine getirmek adına ablasını çağırması, cinayeti üstlenmesi ile çocukluğunu kaybetmeye başlamakta ve suça sürüklenmektedir. Ayrıca Cennet cinayetiyle, yetişkin dünyasının unsurlarına maruz

kalan, Islah evinde tanıştığı suç dünyasıyla ve ıslahevi sonrası ailesinin sahip çıkmaması sonucu Yusuf, çocukluğunu kaybetmektedir. Böylece Yusuf, abisinin suçunu üstelenmesi sonrasında, ıslahevi ailesinden daha güvenli görerek suça yeniden suça sürüklenmektedir. Mahmut ve İsmail ise kırsal alandaki alt kültür ve baba yoksunluğu ve akran suçluluğu sonucu suça sürüklenmektedir. Mahmut, güvercin merakı nedeniyle suçlu alt kültür içinde yer almaya başlamasıyla çocukluğunu kaybetmeye başlamaktadır. İsmail ise babasının yoksunluğunu tamamlamak için çalışma gayreti sonrası hırsızlıkla tanışması sonucu çocukluk dünyasından yavaş yavaş dışarı çıkmaktadır. Üç filmde de, çocukların suç eylemine karışmaları yetişkin dünyasına tanıklık etmeleri sonucu çocukluklarının yok olduğu film analizinde görülmüştür. Çocukluğun ve çocuk olma şartları üç filmde de aile tarafından çocukların elinden alındığı görülmektedir.

Bu tez çalışmasında çözümlenen ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin sinema akımlarından gerçekçilik akımına dahil olduğu görülmüştür. Bu nedenle bu üç filmde de suç eylemi, filmik zamana göre o anda gerçekleştiriliyorsa bize olduğu gibi aktarılmaktayken geri dönüşlere, canlandırmalar yer almamakta, geçmişte gerçekleştirilen eylemler ise sözel olarak aktarılmaktadır. Yusuf’un ablasının öldürülmesini Yasemin’e anlattığı sahnede olduğu gibi. Gaza’nın ve babasının gerçekleştirdiği suç eylemi yalın ve birebir sunulmaktadır; ‘Daha’ filminde sahneler tecavüz ve Gaza’nın şiddete maruz kaldığı, ‘Kardeşler’ filminde ise Ramazan’ın Yaseminle olan ve Yusuf’un müdahil olduğu sahne ‘Güvercin Hırsızları’nda Dotinin kümes sahnesi örnek verilebilir.

Sonuç ve Öneriler

Son dönem Türk sineması yapımlarından ‘Daha’ ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin yapım dönemlerinin, öne çıkan sosyal sorunları içinde suça sürüklenen çocuk sorununun anlatıldığı görülmektedir. Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konulu 2017 ve 2018 yapımı filmlerin gerçekçilik akımı dahilinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Filmlerin yapımının gerçekleştirildiği iki yıl içinde Onur Saylak, Ömür Atay ve Osman Nail Doğan’ın suça sürüklenen çocuk konusunu önemli bir toplumsal sorun olarak görmeleri ve sinema diline çevirme çabaları dikkat çekicidir. Çocuk suçluluğuna bu filmler çerçevesinde bakıldığında, sinemasal dilin gerçekleri tüm çıplaklığı ile sunmak adına içerik ve biçimde gerçekçi bir dil kullanıldığı görülmektedir.

Ayrıca suça sürüklenen çocuk sorununu ele alan bu filmlerde, özdeşleşmenin gerçekleşmemesi, izleyicinin bu sorunla yüzleşmesini sağlamaktadır. Böylece çocuk suçluluğu yalın bir biçim ve içerikle farkındalık oluşturan bir yapıda, gerçekçilik akımı özellikleri içinde ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinde ele alınmıştır. ‘Daha’ da Onur Saylak’ın, ‘Güvercin Hırsızları’ da Osman Nail Doğan’ın ilk kez yönetmen koltuğunda yer almalarına karşın birçok ödül almaları da önemli bir unsurdur. Suça sürüklenen çocuk, ‘Daha’ filminde illegal göçmen sorunu çerçevesinde, ‘Kardeşler’ filminde artan kadın cinayetleri kapsamında ve ‘Güvercin Hırsızları’ filminde ise değişen kırsal yaşam ve baba yoksunluğu sorunu üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca bu filmlerde, suça sürüklenen çocuk karakter, aile yapısı nedeniyle suça sürüklenmektedirler. ‘Gaza’, suçlu altkültürün içinde yer alma, insan kaçakçısı baba Ahad’ın uyguladığı şiddet nedeniyle başka bir çare bulamaması, eğitim hayatında destek alacak kimsenin olmaması, güvenlik güçlerinin içinde yer alan kişilerin suçlu olması sonucu yaşanan zafiyet nedeniyle suçlu olmaktadır. Yusuf’un geniş ve geleneksel ailenin erkeklerinin planlı olarak gerçekleştirdiği namus cinayetini üstlenmesi, aynı zamanda suçlu/ suça meyilli abiye sahip olması, güçsüz bir anneye sahip olması, erkek olması, resmi makamların üzerine düşen görevi daha sağlıklı gerçekleştirmemesi suça sürüklenmesine neden olmaktadır. ‘Güvercin Hırsızları’ filminde ise Mahmut’u, ebeveyn yoksunluğu, serbest zamanının yönetilememesi, suçlu akran grubu, suçlu alt kültüre dahil olma ve İsmail’i ise baba yoksunluğu, geleneksel güçsüz bir anneye sahip olma suçlu alt kültür nedeniyle suça sürüklemektedir. Böylece Türk sinemasında genel olarak ele alınan suça sürüklenen çocuk sorunu aile yapısından kaynaklanırken çocukların suça sürüklendiği konularda kurumsal yapılar kapsamında denetim sorunsalı yer almaktadır.

Dünya ve Türk sinema yazınına bakıldığında daha çok çocuk suçluluğu şehirle özdeşleşmektedir. Son dönem Türk sineması yapımlarında genel olarak kırsal alanın sinemasal mekân olarak tercih edildiği ve bireysel çocuk öykülerinin seçildiği görülmektedir. Yeni Türk sinemasında olduğu gibi suça sürüklenen çocuk konusunda da birey öne çıkmaktadır. ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızlar’ı filmlerinde değişen ve dönüşen geleneksel kırsal alan sosyal yaşamının kontrolcü yapısının küreselleşen dünya ile birlikte kaybedilmesi ön plana çıkmaktadır. Bu kapsamda sinemada suça sürüklenen çocuk karakterlerin, kırsal alanda ele alındığı görülmektedir. Sanayi toplumunun gelişmesi ile şehirlerde yaşanan unsurlar artık kırsal alan içinde geçerli

olmakta, böylece değişen yok olan geleneksel değerler, bağlılık ve kontrol yapısının sonucunda çocuklar suça sürüklenmektedir. Bu nedenle de gerçekleştirilen çalışmada incelenen ‘Daha’, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filmlerinin kırsalda çocuk suçluluğunu ele alması tesadüfi değildir. Bu alanda özellikle anne yoksunluğu, geleneksel kadın rolünü üstlenen annenin filmlerde yer aldığı görülmektedir. ‘Daha’ filminde anne yoksunluğu, ‘Kardeşler’ ve ‘Güvercin Hırsızları’ filminde geleneksel kadın rollerinin benimsenmesi nedeniyle çocuğu suçtan koruya bilecek bir kadın karakter inşa edilmediği görülmüştür. Daha’ filminde kadına yönelik cinsel saldırı, ‘Kardeşler’de kadına cinayeti, ve ‘Güvercin Hırsızları’ ise kadının istediği erkekle evlenmesi çocuk karakterlerin suça sürüklenmesinin ana veya yan nedenlerini oluşturmaktadır. Böylece filmde inşa edilen karakterler bağlamında bakıldığında kadın sorunu suça sürüklenen çocuk sorununa dönüştüğü görülmektedir.

Suça sürüklenen çocuk sorunu genel olarak çocukluğun kayboluşu ile ilişkilendirilebilir. ‘Daha’ filminde çocuğun yetişkin dünyasına ait (tecavüz, ölüm, rüşvet, suç, şiddet) birçok olumsuz unsurla karşı karşıya kalması nedeniyle Gaza’nın aşama aşama çocukluğunu kaybetmesi sonucu suça sürüklendiği görülmektedir. ‘Kardeşler’ filminde ise geniş ve geleneksel aile kararları sonucu Yusuf’un ıslahevi deneyimi, rehabilite edilmeyen vicdan azabı, etiketlenmesi, aile içi sevgi, şefkat unsurlarının olmaması ve yetişkin dünyasının maddi çıkarları ile karşı karşıya kalmasıyla çocukluğunu kaybetmekte ve suça sürüklenmektedir. Güvercin Hırsızları filminde Mahmut ise çocuğun beklentisini karşılayacak bir ailesinin olmaması, bu boşluğu olumsuz rol model Âdem gibi karakterlerin doldurması sonucu çocukluğunu yaşatacak şartların olmaması nedeniyle suça sürüklenmektedir. Filmlerin olay örgüsü incelendiğinde bu üç filmde Daha’da Gaza karakteri çocukluğunu kaybederek, Yusuf, ailesi için çocukluğunu feda ederek, Mahmut ise kendini ifade etmenin öğrendiği tek yolu olarak gördüğü suç eylemini gerçekleştirmektedir. Üç filmde de çocuklar yakın çevresi tarafından çocuk olarak algılanmamakta, erkek olarak görülmektedir. Böylece yetişkin dünyasında yaşayan karakterler küçük insanlara dönüşmektedirler.

Suç filmlerin genel kuralına bakıldığında, gerçekleştirilen her türlü suç davranışının filmin olay örgüsü içinde cezalandırılması gerekmektedir. Bu üç filmde suç ve ceza ilişkisi; Gaza, babasının yaptırımlarına dayanacak gücü kalmadığı için suçluluğa sürüklenirken ruhen de yaşamadığı görülmektedir. Yaşam sevinci ve insan olarak yaşama

olasılığının elinden alınarak ruhen ölü olarak kendini gören Gaza, bu suçlu hayatın bedelini ödemektedir. Yusuf, ablasının öldürülmesinde payı olduğu için kendini ıslahevindeki cezayı hakettiğini düşünmekte ve çıktığında da bu vicdan azabını dindirememesi sonucu kendini ikinci kez ıslaheviyle kendini cezalandırmaktadır. Mahmut karakteri ise yaptığı suç eylemlerini doğal görmektedir. Filmde Mahmut'un sadece illegal olarak güvercin alıp satma işini yapanların ceza olarak Mahmut'un kuşlarını elinden aldığı görülmektedir. Bu ceza dışında, suç eylemini gerçekleştiren Mahmut'un herhangi bir bedel ödemediği filmin son sahnesinde kutuyla şehirlerarası otobüste gösterilmesinden anlaşılmaktadır. Bu açıdan suç eyleminin karşılığı cezanın yer alması adına 'Daha' ve 'Kardeşler' suç filmi kapsamında değerlendirilebilir. Fakat 'Güvercin Hırsızları' filmi bu şartları içinde barındırmamaktadır. Bu tezde incelenen filmlerin olay örgüsü içinde inşa edilen çocuk suçlu karakterin sosyoloji temelli kuramlar ile paralellik gösterdiği ortaya konulmuştur. Suç kuramlarının genel anlamda odaklandığı aile kavramında bu çözümlemede de öne çıktığı görülmüştür. Sosyoloji temelli suça sürüklenen çocuk kuramları açısından değerlendirildiğinde filmlerin çocuk karakterleri Gaza, Yusuf, Mahmut ve İsmail'in suçu öğrenme yoluyla aile ve yakın çevresinden edindiği görülmektedir. Bu kapsamda bu çocuk karakterlerin suçlu alt kültür içinde sosyalleştiği bu nedenle suç sermayesine sahip olduğu analizde ortaya konmuştur. Ayrıca, Yusuf ve Mahmut karakterlerinin suçlu olarak etiketlendiği görülmektedir. Orta sınıf şartlarını sağlamak için eğitim hedefine ulaşması engellenen Gaza, suçlu olmaktadır. Bu üç filmde yer alan suça sürüklenen çocuk karakteri üzerinde güçlü kontrol sağlayan bir yakınının olmamasıda onların suç eylemine yönelmesine yol açmaktadır. Mahmut, Yusuf ve Gaza'nın suçu sürüklenmesinde başkalarını sorumlu görmesi kapsamında nötrleştirme gerçekleştirilerek filmde suç eyleminin kabul görmesi sağlanmaktadır. Bu çalışmada Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk karakterin sosyolojik olarak çevresel etkenler nedeniyle suça sürüklendiği görülmüştür. Özellikle suçlu aile üyesi veya suça sürükleyen aile üyesinin filmlerde yer almasının yanı sıra çocuğa ilgi, şefkat, sevgi ve kontrol edici davranış göstermeyen ebeveynlerin çocuk karakterlerini suça yönlenmesinde önemli bir paya sahip olduğu görülmüştür.

Bu üç filmde de suça sürüklenen çocuk karakterlerinin erkek olduğu görülmesi gerçek hayata çocuk suçluluğu verileriyle paralellik göstermekte, erkek çocuklar, ataerkil düzende yaşamak zorunda kalması sonucu çoğu zaman suça sürüklenmektedir. Yusuf'un

ablasının ölümü, İsmail'in annesinin sorun yaşadığında ailesinden yardım isteyememesi, İsmail, Yusuf, Mahmut ve Gaza'nın erkek rolünün üstlenmesinin istenmesi nedeniyle suç eyleminin temellerinin atıldığı görülmektedir. Kısaca, bu üç filmde suça sürüklenen çocuk karakterinin çocuk kimliği yerine erkek kimliği öne çıkartılarak bu soruna dikkat çekilmiştir. Gaza'yı babası, Yusuf'u amca ve abisi, Mahmut'u dedesi yetişkin gibi görmekte ve beklentileri de bu yönde gerçekleştirmektedirler.

Çözümlenen filmlerde anne yoksunluğu veya güçlü bir kadın karakter olarak annenin çocuğunun hayatında müdahil olmaması, çocuğun suça sürüklenmesinde önemli bir etken olarak görülmüştür. Filmlerin çözümlemesinde olay örgüsü içinde çocuk aile tarafından suça sürüklendiği, çocuğun duyguları, isteklerinin görmezden gelindiği, çocuğa değer verilmediği, yetişkin dünyasında yakın çevredeki insanların maddi ve manevi çıkarları doğrultusunda çocuğu bir nesne olarak kullandığı görülmektedir. Yetişkinlerin dünyasını tam kavramayan çocuk ise yaşanan sorunlara çözüm getirmek, yaşadığı duygusal boşlukları doldurmak, yetişkinlerin telkinleri ile hareket ederek suça yönelmektedir. Fakat, 'Daha', 'Kardeşler' ve 'Güvercin Hırsızları' filmlerinde suça sürüklenen çocuğu kurtarma çabası içinde yardım eden bir kişi veya kurumun yer almaması da söylem açısından önemli bir detaydır. Bu üç filmin olay örgüsünde de çocuk karakterin suça sürüklenmesi kader olarak görülmektedir. Gaza'nın suçlu altkültürde ve ailede büyümesi sonucu; Yusuf'un namus için kadının öldürülmesinin normal gören bir ailede olması ve buna itiraz eden kimsenin olmaması, Mahmut ve İsmail'in ise aile kontrolünün olmaması ve yaşadığı kırsalda suç sermayesinin olması sonucu suça sürüklenmektedir. Bu üç filmde de çocuk karakterler sosyal ve ekonomik yetersizlik nedeniyle suça sürüklenmektedir. Bu sürüklenme sürecinde suçlu olmasının engelleyebilecek bir kişi veya kurumun filmlerde inşa edilmemesi sonucu çocuğu karakter olumsuz yakın çevre koşullarından kaçamamakta ve suçluluğu reddetme lüksü bulunmamaktadır. Bu filmlerde yer alan söylemlerde çocuğu maddi manevi korunma ihtiyacı, çocuk hakları, rehabilite edilmesi yer almamaktadır. Çünkü bu üç filmde yetişkin dünyasının kullanılan nesneleri olarak görülen çocuk karakterler, yetişkinlerin hayatlarındaki (kendi dünya görüşlerine göre) isteklerini gerçekleştirme, çocuk olduğu için resmiyette sorunları hafifletmek veya çocukların birbirlerinin yaralarını sarmak adına suç eylemini gerçekleştirdikleri görülmüştür. Böylece güçsüz çocuk, güçsüz anne, güçlü ataerkil yapı/ erk/baba/amca

üzerine inşa edilen bu filmlerin olay örgüsünde sosyal hizmet memuru haricinde temsil olarak resmi görevlinin yer almadığı da görülmektedir.

Yakın çevrede suçlu bir karakterin olması, ailede suça sürükleyen bir erkeğin olması veya çocuk karakterin yaşadığı çevrede suçlu karakteri rol model alması sonucu, öğrenme yoluyla bu üç filmde çocuk suça sürüklenmektedir. Sonuç olarak bu üç filmin olay örgüsünde de suç kaçınılmaz bir son olarak sunulmaktadır. Gaza, babasının kaderini yaşamak zorunda, Yusuf ailesinin yükünü taşımak zorunda, Mahmut ise kendi ve başka bir çocuğun baba yoksunluğunu gidermek adına tek çıkar yol olarak suç eylemini görmektedir. Böylece Gaza'nın kaderini babası, Yusuf'un kaderini amca ve abisi, Mahmut'un kaderini dede ve akran çevresi tarafından inşa edilmiştir. Bu inşada çocuk karakterin kaderi, ergenlikle erkek olmakla, çevresinde güçsüz kadın karakterler bağlantılı sunulmaktadır. Sonuç olarak film çözümlemelerinde sağlıklı ailenin çocuğun suça sürüklemesinin önünde bir bariyer oluşturduğu görülmüştür. Ayrıca film analizlerinde sağlıklı aile ve toplum koşullarından çocuğu koruyacak resmi kuruluşların yoksunluğunda dikkat çekildiği görülmüştür. Çocuğun suça sürüklenmesi Gaza, Yusuf ve Mahmut karakterleri üzerinden filmlerde yetişkin suçluluğuna yol açacağı mesajıda yer almaktadır. Bu konuda gelecekte çalışma yapmak isteyen araştırmacıların ve film yapımı gerçekleştirecek yapım ekibine;

Araştırmacılara öneriler;

- Hem dünya sineması hem de Türk sinema yazınında suça sürüklenen çocuk ve sinema konusunu ele alan kısıtlı akademik çalışma olması ve var olan kaynaklara ulaşmakta bazı engeller nedeniyle sıkıntı yaşansa da koşulların el verdiği ölçüde bu sorunlar aşmaya çalışılmıştır. Filmden toplumsal başka sorun üzerinden çocuk suçluluğunun ele alınması nedeniyle suça sürüklenen çocuk sorunu ikinci planda yer alabilmekte bu nedenle film taramasında sağlıklı sonuçlara ulaşılması zorlaşmaktadır. Sınırlı akademik bilginin yer alması nedeniyle filmlerin izlemesi yoluyla edinilen bilginin sağlamasının yapılması açısından zorlanılmaktadır.
- Araştırmada suça sürüklenen çocuk konulu yapımlar da on sekiz yaşından küçük olan karakterlerin genç karakterlerden bazı filmlerde ayırt edilmesinin zor olması film literatürü incelemesinde, karakterler hakkında kısıtlı bilgi verilmesi ise analiz

kısımında önemli bir sorun olmuştur. Bu konuyu çalışacak araştırmacının hem sinema alanını hem de filmin inşa edildiği kültür ve döneme hâkim olması gerekmektedir.

- Ayrıca bu tür çalışmalarda hukuk, kriminoloji gibi farklı disiplinlerden derin okuma yapılması çalışmayı zenginleştirirken araştırmacıyı bu alanlarda doğru kaynağa ulaşılması adına zorlayabilmektedir.
- Yöntem konusunda da özellikle eleştirel söylem analizi konusunda Fairclough'un öne çıktığı çalışmaların Türkiye literatüründe sınırlı kaynak olması ve tanılabilirliğinin az olması nedeniyle bu çalışmada zorluk yaşanmıştır. Bu nedenle Fairclough DİŞÇ yöntemi bu tez çalışmasında başlık ve içerik olarak yeniden yorumlanmıştır.
- Bu kapsamda Fairclough'un eleştirel söylem analizi modeli DİŞÇ'in film metnine uygulanmasına yönelik örnek bulunmaması nedeniyle bu çalışmada sinemaya uyarlaması yönünde zorluklarla karşılaşmıştır. Fakat bu yöntemin sinema film analizinde kullanılması sosyal bilim alanında araştırma yapacak araştırmacılara farklı bir bakış açısı sunması adına önemli olacağı düşünülmektedir.
- Türk sinemasında suça sürüklenen çocuk konusunda araştırma yapacak araştırmacıların, suça sürüklenen çocuk kavramının alan yazınında gelişmemesi, filmler ve filmler üzerinden gerçekleştirilen çalışmaların izinin sürülmesi nedeniyle araştırma yapacakların bu zorluğun farkında olması gerekmektedir.
- Ayrıca gerçekleştirilen çoğu çalışmada suça sürüklenen çocuk karakterinin yer aldığı filmin incelemelerinde yaygın olarak filmin izleyici üzerinde etkisi kapsamında çocuklar ele alınmaktadır, bu konuda araştırmacının dikkatli olması araştırma başlıklarının yanıltıcı olabileceğini düşünmelidir.
- Bu nedenle araştırmada kafa karışıklığı yaşanmaması adına gerçekleştirilen çalışmanın araştırma sorusu kapsamındaki çalışmaları detaylı incelemesi gerekmektedir. Suça sürüklenen çocuk konusunun sosyal bir problemi ele alması adına birçok anabilim dalı kaynaklarından yararlanılması gerekmekte fakat hukuk ve kriminoloji gibi alanlar içinde araştırmanın yapıldığı alan verilerinin kaybolmasına izin verilmemelidir. Ayrıca çalışma alanınız kapsamında gerçekleştirilen akademik çalışmalar içinde gerçekten konuya hakim olan ve bu kapsamda içerik oluşturan akademisyenlerin çalışmalarının ele alınması önem arz etmektedir.

- Dünya ve Türk sinemasında suça sürüklenen karakterin temsil edildiği filmler sanat, bağımsız filmler bağlamında gerçekleştirilmesi nedeniyle filmlere ulaşmak zorluk yaşanmaktadır. Bu kapsamda son dönem filmleri inceleme adına daha çok film festivallerinde filmler takip edilmesi gerekmektedir. Dijital platformlarda film analizi yaparken filmin sayısız izlenmesi konusunda sorunlar yaşanabilmek ve ekran görüntüsü almak için her dönem farklı geliştirilen yöntemlerle platformun güvenlik unsurlarının aşılması gerekmektedir.

Yapım ekibine öneriler;

- Suça sürüklenen çocuk bağlamında kader, sans vb. düşüncelerin öne çıkartılmasından ziyade çocuğun korunması, kollanması gereken bir varlık olarak sunulması, toplum ve ailenin koruyup kollayamadığı suça sürüklenen çocuğun sorumluluğunu alabilecek bir yapının sunulabilmesi önemlidir.
- Suça sürüklenen çocuk konusunu ele alacak yönetmenlerin öngörü geliştirmesinin önemli olduğunun farkındalığı kapsamında filmde çocuğu koruyabilecek güçlü kadınlara/ annelere yer verilmesi önem arz etmektedir.
- Suça sürüklenen çocuk kapsamında devlet ve devlet kurumlarının nasıl çalışması gerektiği veya eksikliğinde nelere yol açtığını gösterecek söylemlerin inşa edilmesi gerekliliğinin bilincinde olunması önemlidir.
- Öğretmenini seven ve bağlanan çocuğun suça yönelme oranının düştüğü gerçeğinden yola çıkarak bu bağlamdaki karakterlerin gerçekçi ama dirayetli karakterler olarak inşa edilmesi önem arz etmektedir.
- Suça sürüklenen çocuk karakterlerinin “Abuzer Kadayıf” filmi örneğinde olduğu gibi rehabilite edilmesine daha fazla vurgu yapılması gerekliliğinin filmlerde ön çıkması önemlidir.
- Suça sürüklenen çocuk politikalarına yön verecek öneri ve yaptırımların filmlerde sunulması ise sanatçıların toplumun öncü olma görevini tamamlamasına yardımcı olacaktır.
- İncelenen üç filmde yer aldığı gibi çocuğun toplum, kurum veya aile için bir nesne olmadığı gelecekte birlikte yaşanacak bireyler olarak sağlıklı yetiştirilmesi gerekliliğinin altı çizilmelidir.

- İzleyiciler açısında suça sürüklen çocuk konulu filmler, suç ve ceza kapsamında olay örgüsünün geliştirilmeli, suçu normalleştirilmemesi gerekmektedir.
- Suçun babadan oğla geçen bir şekilde olmadığı savı filmde ön plana çıkartılırken alt kültür bağlamında suça sürüklenen çocuk için çözümler sunulmalıdır.
- Çocukluk kavramının ele alınmasının sağlıklı verilerin sunulması, ailelerin bu bağlamdaki düşüncelerini geliştirmek adına önem arz etmektedir.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2019). *Sessiz sinema*. De Ki Basım Yayın LTD.
- Adler F., Mueller, G., Laufer, W., & Grekul, J. (2018). *Criminology*. McGraw–Hill.
- Aile ve Çalışma Bakanlığı. (2020, Mayıs 5). Çocuk hizmetleri genel müdürlüğü. <https://ailevecalisma.gov.tr/chgm/hakkimizda/tarihce/2020>. E.T: 07.05.2021.
- Akandere, O. & Dalda, A. (2018). *Türkiye'de korunmaya muhtaç çocuklar yasal düzenlemeler ve uygulanması (1923-2016)*. Eğitim Yayınevi.
- Akers, R. L. (2009). *Social learning and social structure: A general theory of crime and deviance*. Transactions.
- Akgün, K. S.(1998). Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılında Bazı Basın Organlarında Çocuk. B. Onur, (Ed.), Cumhuriyet ve Çocuk II. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri (ss. 48-54). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aksu. Y. (Yönetmen). (2005). Dondurmam Gaymak (Sinema Filmi). Makara Film/ Hermès Film.
- Altınbaş, G. (2009). Yusuf İle Kenan'dan Turgut İle Kenan'a. Dadak, Z.& Göl, B. (Ed.). *70'lerin Türk Sineması*. Altın Portakal Yayınları.
- Atam, Z. (2010). Yeni sinemanın" dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atay. Ö.(Yönetmen). (2018). Kardeşler (Sinema Filmi). Atay Film.
- Avdela, E. (2019). When juvenile delinquency became an international post-war concern: the united nations, the council of europe and the place of greece. V&R unipress.
- Babenco, H. (Yönetmen). (1980). Pixote (Sinema Filmi). HB Filmes Unifilm
- Bakırcıoğlu, R. (2012). Ansiklopedik psikoloji sözlüğü. Anı Yayıncılık.
- Barbarosoğlu, F. (2019, Haziran 5). 1940'larda oğul olmak... 2000'lerde oğul olmak... <https://www.yenisafak.com/yazarlar/fatmabarbarosoglu/1940larda-ogul-olmak-2000lerde-ogul-olmak-2051783>. E.T: 05.05.2021
- Bartollas, C. & Schmallleger, F. (2017). *Juvenile delinquency* (4.Baskı). Pearson.
- Başaran, T. (Yönetmen). (2000). Abuzer Kadayıf (Sinema Filmi). Replik TV-Film.
- Batmaz, V. (2004). *Şiddetin mitolojisi*. Donkişot Yayınları.
- Bazin, A. & Cardullo, B. (2011). *André Bazin and Italian neorealism*, Continuum International Publishing Group.

- Benyahia, S. C. (2014). *Suç*. Kollektif Kitap.
- Bhattacharya, M. (2013). *Expanding horizons of the law on juvenile delinquency and its practice*. The University of Burdwan University.
- Biltereyst, D. (2007). American Juvenile Delinquency Movies and the European Censors: The Cross-Cultural Reception and Censorship of *The Wild One*, *Blackboard Jungle*, and *Rebel Without a Cause*. Seibel, A.(Ed.). *In youth culture in global cinema* (ss. 9-26). University of Texas Press.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada akımlar*. Beta Yayınları.
- Boboscope (2022). Bully Film İncelemesi. <https://boboscope.com/icerik/bully-film-incelemesi>. E.T: 25.08.2023.
- Bordan, D., Duijsens, F., Girbert, T. & Smith, A. (2013). *Film*. NTV Yayınları.
- Borden, A. E. (2019). Mary pickford meets the mafia. Large-Walsh, S. (Ed). *The gangster film* (ss.38-55). Wiley Blackwell.
- Bradley, K. (2023). Juvenile delinquency and the evolution of the British juvenile courts, c.1900-1950.<https://archives.history.ac.uk/history-in-focus/welfare/articles/bradleyk.html>. E.T: 03.04.2023
- Broe, D. (2014). *Class, crime and international film noir globalizing America's dart art*. Palgrave Macmillan.
- Brook, P. (Yönetmen). (1963). *Lord Of The Flies* (Sinema Filmi). Two Art Ltd.
- Buckingham, D. (2017). *Troubling Teenagers: How Movies Constructed the Juvenile Delinquent in the 1950s*. *Growing Up Modern: Childhood, Youth and Popular Culture Since 1945*. <https://ddbuckingham.files.wordpress.com/2017/10/troubling-teenagers.pdf>. E.T: 05.06.2022.
- Buluş, A. (2003). *Türk iktisat politikalarının tarihi temelleri*. Tablet Yayınları.
- Buñuel, L. (Yönetmen). (1950). *Los olvidados* (Sinema Filmi). Ultramar Films.
- Burgess, R. L. & Akers, R. L. (1966, Autumn). A Differential Association-Reinforcement Theory of Criminal Behavior. *Social Problems*. 14 (2). ss. 128–147. <https://academic.oup.com/socpro/article-abstract/14/2/128/1659687>. E.T: 03.05.2020.
- Büker, S., & Topçu, G. (2010). *Sinema: tarih-kuram-eleştiri*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Cahn, E. L. (Yönetmen). (1956). *Runaway Daughters* (Sinema Filmi). Amerikan International Picture

- Campos, A. (Yönetmen). (2008). Afterschool (Sinema Filmi). Border Line Films
- Can, A., Aytaş, M. & Aker, H. (2021). *Sinema ve çocuk, dünya ve Türk sinemasında çocuk imgesi ve çocukluk halleri*. Tablet Yayınları.
- Carr. T. (Yönetmen). (1957). Dino (Sinema Filmi). Block-Kramarsky Productions
- Carrabine, E., Cox, P., Lee, M., Plummer, K. & South, N. (2009). *Criminology*. Routledge.
- Chang, E. L. (Yönetmen). (1957). Motorcycle Gang (Sinema Filmi).Golden State Production.
- Changsong, W. (2016). Fictional portrayals of young people in Chinese and American juvenile delinquency films: A comparative study. *Media Watch*, 7(1), 92-104.
- Chouliaraki, L. & Fairclough, N. (1999). *Discourse in late modernity rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh University Press.
- Chukwuka, C. A. C. (2015). The sociology of crime and delinquency. National Open University of Nigeria Publications.
- Clifton, E. (Yönetmen). (1944). Youth Aflame (Sinema Filmi). Continental Pictures INC. Present.
- Cloward, R. A., & Ohlin, L. E. (1960). *Delinquency and Opportunity: A theory of delinquent gangs*. Free Press.
- Cohen, A.(2010).Delinquent Boys. F. T. Cullen & P. Wilcox (Ed.). *Encyclopedia of Criminoloji Theory* (ss.180-184). SAGE Publiccations.
- Coleman, J. S. (1994). *Foundations of social theory*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Comolli, J. & Narboni, J. (2010). *Sinema, ideoloji, eleştiri*. Kırmızı Kedi Yayınları.
- Conklin, E. J. (1998). *Criminology*. Allyand Bacon
- Corman, R. (Yönetmen). (1957). Sorority Girl (Sinema Filmi). Sunset Productions
- Corman, R. (Yönetmen). (1957). Teenage Doll (Sinema Filmi). Woolner Brothers.
- Costello, B. J. (2010). *Encycloaopedia of criminological theory hirschi, travis: social control theory*. SAGE Publications.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Yayınları.
- Cromwell, P. & Thurman, Q. (2003). The devil made me do it: use of neutralizations by shoplifters. www.Cromwell-P_The-devil-made-me-do-it-Use-of-neutralizations-by-shoplifters_2003.pdf. E.T: 03.04.2021

- Curtiz, M. (Yönetmen). Angels With Dirty Faces. First National Pictures Inc.
- Çopur, E., Ulutaşdemir, N. & Balsak, H. (2015). Monash University law review,1(2), 120-124.
https://www.researchgate.net/publication/311512515_COCUK_VE_SUC/link/5849d0cb08aed5252bcbe6d0/download. E.T: 22.07.2020
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer Kitabevi.
- De Sica, V. (Yönetmen). (1946). “Sciusciá” (Sinema Filmi). UN Film.
- Doğan, O. N. (Yönetmen). (2018). Kardeşler (Sinema Filmi). Fanus-u Hayal
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül yıllarında ve sinemamız*. İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A. (2005). Sinemamızda çöküş ve rönesans yılları. Remzi Kitabevi.
- Elmacı T. (2018). Sinemamızda Dram ve Melodram. Y. Özkoçak (Ed.). *Türklerle Türk sineması* (ss. 105-130). Derin Yayınları.
- Erbalaban-Gürbüz (2018, Ağustos). Yusuf İle Kenan Filminde Suça İtilmiş Çocuklara Dair Toplumsal Göstergelerin Çözümlemesi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(58), 345-351.
- Erdoğan, F. (1993). Toplumsal tarihimizde çocuk edebiyatının yeri. B. Onur (Ed.) *Toplumsal tarihte çocuk* (ss. 85-91).Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Erksan, M.(Yönetmen). (1960). Gecelerin Ötesi (Sinema Filmi). Atadeniz Film.
- Ertürk, R. (1989). *Cumhuriyet döneminde bir le playcı: Tahsin Demiray*. İstanbul University Journal of Sociology, 3(1), 107-146.
- Evin, S. (Yönetmen). (1964). Avare (Sinema Filmi). Nazar Film.
- Evren, B. (2013). Metin Erksan. Erciyes Üniversitesi yayınları.
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. Bloomsbury.
- Fairclough, N. (2001). Critical discourse analysis as a method in social scientific research R.. Wodak & M. Meyer (ed.), *Methods in Critical Discourse Analysis*. 5(11), 121-138.
- Fairclough, N. (2012). Critical discourse analysis.
https://www.academia.edu/3791325/Critical_discourse_analysis_2012_. E.T: 07.05.2020
- Fairclough, N.& Graham, P. (2020). Eleştirel Söylem Çözümlemesi Olarak Marx: Eleştirel Yöntemin Yaratılışı ve Küresel Sermayenin Eleştirisi İle Bağlantısı. B.

- Çoban, & Z. Özarslan (Ed.). Söylem ve İdeoloji (Çev: B. Çoban, Z. Özarslan, N. Ateş, ve A. E. Pilgir). (ss. 147-197). Su Yayınları.
- Fairclough, N.(2020). Dil ve İdeoloji. B. Çoban, & Z. Özarslan (Ed.). *Söylem ve İdeoloji*. (B. Çoban, Çev.). (ss. 121-134). Su Yayınları.
- Flickchart (2020). The best juvenile delinquency films of all time. <https://www.flickchart.com/Charts.aspx?genre=Juvenile+Delinquency+Film>. E.T: 12.12.2020
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. Metis Yayınları.
- Franzi, C. L. (2009). *The Portrayal of Juvenile Delinquents in Film (1988-1997)*. https://kilthub.cmu.edu/articles/thesis/The_Portrayal_of_Juvenile_Delinquents_in_Film_1988-1997_/6686534. E. T: 09.05.2021
- Franzi, C. L. (2009, December 5) The portrayal of juvenile delinquents in film (1988-1997). Honors Project. Carnegie Mellon University. https://kilthub.cmu.edu/articles/thesis/The_Portrayal_of_Juvenile_Delinquents_in_Film_1988-1997_/6686534. E.T: 03.05.2020
- Frijhoff, W. (2012). *Historian's discovery of childhood*. Paedagogica Historica.
- Giannetti, L. (2001). *Understanding movies*. Prentice Hall.
- Gilbert, J. (1986). *Amerikan's reaction to the juvenile delinquent in 1950s*. Oxford University Press.
- Gilbert, L. (Yönetmen). (1953). The slasher (Sinema Filmi). bulunamadı <https://archive.org/details/Cb53445>. E.T: 15.07.2021
- Goist, P. D. (1971). City and" community": the urban theory of Robert Park. *American Quarterly*, 23(1), 46-59.
- Göreç, E. (Yönetmen). (1973). Öksüzler (Sinema Filmi). Sezer Film
- Gözler, H. F. (1976). *Edebiyat akımları*. Damla Yayınları
- Greenberg, D. F.(1993). *Crime and capitalizm*. (2. Edit).Temple University Press.
- Guermond, V. (2012-2013). La représentation de la jeunesse délinquante dans le cinéma français, depuis le régime de Vichy jusqu'à aujourd'hui. Histoire et Document spécialité Recherche Histoire des régulations sociales. [Yayınlanmamış Master II. Çalışması]. Université Angers.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Kitabevi.
- Gültekin, G. (2020). *Suç estetiği*. Hiperyayın.
- Gültekin, S. (Yönetmen). (1974). Parasızlar (Sinema Filmi). Kervan Film.

- Güney, F. (Yönetmen). (1974). Zavallılar (Sinema Filmi). Güney Film.
- Güney, F. (Yönetmen). (1983). Duvar (Sinema Filmi). Güney Film.
- Günşen-İçli, T. (2007). *Kriminoloji*. (7. Baskı). Seçkin Kitabevi.
- Gür.T.(2013). Post-Modern Bir Araştırma Yöntemi Olarak Söylem Çözümlemesi . Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks. 5 (1) . ss.185-202. https://scholar.google.com.tr/citations?view_op=view_citation&hl=tr&user=vu6jDJ0AAAAAJ&citation_for_view=vu6jDJ0AAAAAJ:2osOgNQ5qMEC. E.T: 03.04.2020
- Gürbüz, E., & Nilay, Ö. (2018). Yusuf ile kenan filminde suça itilmiş çocuklara dair toplumsal göstergelerin çözümlenmesi. Journal of International Social Research, 11(58), 307-318.
- Gürkan, H. (2019). Türk Modernleşmesinde ve Kültür Tarihinde Çocuk ve Çocukluk Algısı İçinde. D. Aslan, M. Kale & İ. Nur (Ed.), *Kültür ve çocuk* (ss.56-74). Pegem Yayınları.
- Gürses, F. (2011). *Kul tebaa yurttaş*. Ütopya Yayınevi.
- Güven Ü. C. & Sayman, A. (Yönetmen). (2010). Sır Çocukları (Sinema Filmi). Atadeniz Film KanalD.
- Hagan, J., & McCarthy, B. (2004). Mean streets youth crime and homelessness. Cambridge University Press.
- Halman, T. (1998). Çocuk Cumhuriyeti. B. Onur (Ed.). Cumhuriyet ve Çocuk II. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-6 Kasım 1998 (ss.17-24). Ankara Üniversitesi Basımevi
- Hardy, P. (2008). Suç Filmleri. G. Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (ss. 353-361). Kbalcı Yayınevi.
- Hidden Lives Revealed (2023). Ragged Schools, Industrial Schools and Reformatories. <https://www.hiddenlives.org.uk/articles/raggedschool.html>. E.T: 11.04.2023.
- Hill, R. F. (Yönetmen). (1940). East Side Kids (Sinema Filmi), Sam Katzman Banner.
- Hirshi, T. (2001). *Hauses of delinquency*. Routledge Publications.
- Holden. A. (Yönetmen). (1973). Teenage Tramp (Sinema Filmi). Excellus Picture.
- Houbre, G. (2000). Rééduquer la jeunesse délinquante sous Vichy: l'exemple du «Carrefour des enfants perdus» de Léo Joannon. Revue d'histoire de l'enfance «irrégulière». Le Temps de l'histoire, (3), 159-177.
- Howard, B. (1963). Outsiders, studies in the sociology of deviance. The Free Press. <https://spssi.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-4560.1958.tb01413.x>.

- İnanç, Ç. (Yönetmen) (1983). Çöl (Sinema Filmi). Arzu Film.
- Joanou, P. (Yönetmen). (2006). Gridiron Gang (Sinema Filmi). Columbia Picture.
- Karabulut, H. (2019). Marshall yardımı çerçevesinde yayımlanan eserlerin çocuk edebiyatı açısından incelenmesi [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaştan, Y. (2016, Şubat). Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi İç Göç Hareketleri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9(42), 692-700.
- Kaştan, Y.& Bozan, İ. (2016). Yöneticiler Açısından Göçün Eğitim Üzerinde Etkisi: Bir Durum Çalışması. Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi, 3(5), 105-129.
- Kavur, Ö. (Yönetmen). (1979). Yusuf ile Kenan (Sinema Filmi). Alfa Film.
- Kaya, İ. (1993). Cumhuriyet Dönemi Çocuk Kitaplarında Çocuk İmajı. İçinde B.Onur (Ed.), *Toplumsal Tarihte Çocuk* (ss. 115-127). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KCDP. (Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu) (2021). Kadın cinayetlerini durduracağız platformu 2021 yıllık veri raporu. <https://kadincinayetlerinidurduracagiz.net/kategori/veriler?sayfa=2>. E.T: 04.05.2022.
- Keesey, D. (2011). *Neo-Noir filmleri*. Kalkedon Yayınları.
- Klinger, B. (2010). Sinema-İdeoloji-Eleştiri Üzerine: İlerici Metin. S. Büker & Y.G. Topçu. *Sinema; tarih, kuram* (ss.109-130). Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kolburan, Ş. G. (2020). Bir sinema filmi üzerinden çocuk ve suç: bir dönüşüm öyküsü. Türkiye Klinikleri Adli Tıp ve Adli Bilimler Dergisi, 17(1), 82-90.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). A Clockwork Orange (Sinema Filmi). Polariz Productions Hawk Films.
- Kuyucak -Esen, Ş. (2002). *Sinemada bir 'auteur' Ömer Kavur*. Alfa Yayınları.
- Kuyucak-Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.
- Lean, D. (Yönetmen) (1948). Oliver Twist (Sinema Filmi). Cineguild Production
- Lebeau, V. (2008), *Childhood and cinema*. Reaktion books ltd.
- Leitch, T. (2002). *Crime films*. Cambridge University Press.
- Lemert, E. M. (1951). *Social pathology: systematic approaches to the study of sociopathic behavior*. McGraw-Hill.
- Livaneli, Z. (Yönetmen). (1993). Şahmeran (Sinema Filmi). Interfilm.

- Loach, K. (Yönetmen). (2002). Sweet Sixteen (Sinema Filmi). Sixteen Film Production.
- Lukacs, G. (1987). Avrupa gerçekçiliği. Payel Yayınları.
- Lukacs, G., Lukács, G., & Çapan, C. (1986). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. Payel.
- Lumet, S. (Yönetmen). (1957). 12 Angry (Sinema Filmi). MGM.
- Lyne.A. (Yönetmen). (1980). Foxes (Sinema Filmi). Polygram Picturas Casablanca Records & Filmworks
- Lyons, L. (2017). *Cezalandırmanın tarihi*. Paris Yayınları.
- MacCabe, C. (2014). *From realism and the cinema: notes on some brechtian theses in contemporary film theory*. Routledge.
- Malinowski, B. (2003). *Yabanıl toplumlarda suç ve gelenek*. Epsilon Yayınları.
- Maltby, R. (2008). Sansür ve kendi kendini düzenleme. G. Nowell-smith (Ed). *Dünya sinema tarihi*. (ss.276-290). Kbalacı yayınları.
- Martinson, L. H. (Yönetmen). (1956). Hot root girl (Sinema Filmi). A Nacirema Production.
- Matsueda, R. L. (1992). Reflected appraisals, parental labeling, and delinquency: Specifying a symbolic interactionist theory. *American journal of sociology*, 97(6), 1577-1611
- Matsueda, R. L., & Heimer, K. (1997). Symbolic Interactionist Theory of Role-Transitions, Thornberry. T. P. (Ed). *Role-Commitments, and Delinquency (From Developmental Theories of Crime and Delinquency*. (ss. 163-213). See NCJ.
- Matsueda, R. L., & Heimer, K. (2018, February 5). Developmental theories of crime and delinquency. https://www.researchgate.net/publication/345590295_A_Symbolic_Interactionist_Theory_of_Role-Transitions_Role-Commitments_and_Delinquency. E.T: 22.05.2021
- Matza, D., & Sykes, G. M. (1957). Techniques of neutralization: a theory of delinquency. www.jstor.org/stable/2089195.
- Matza, D., & Sykes, G. M. (1961, Oct 1). Juvenile delinquency and subterranean values. *American Sociological Review*.
- Mead, G. H. (1972). *Mind, Self and Society*. The University of Chicago Press.
- Meirelles,F. & Lund, K.(Yönetmen).(2002). City of God (Sinema Filmi). Miramax Films
- Medin, B. & Çakır, O. (2022). Sinemada Şiddetin ve Suçun Sunumu: The Purge (Arınma Gecesi) Film Serisinin Düşündürdükleri. E. Karakoç ve Ö. Özgür (Ed.). *Sinema toplum ilişkileri üzerine çözümlemeler*, (s.49-84). Nobel Yayınları.

- Merton, R. K. (1938, October 12). Social structure and anomie. American sociological review. <https://www.youtube.com/watch?v=tfr32OkQIFE>. E.T: 21.05.2021.
- Mevzuat. (2022). Çocuk koruma kanunu. <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5395.pdf>. E.T: 02.03.2023.
- Miller, R. A. (2018). *Fıkıhtan faşizme osmanlı'dan cumhuriyet'e günah ve suç*. Ekin Yayınları.
- Miller, W. B.(1958) Lower class culture as a generating milieu of gang delinquency. Social Issues. Journal of Social Issues 14 (3), 5–20.
- Milliyet Gazetesi. (2017, Temmuz 30). Ablaya 'töre' infazına, iyi hal indirimi. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/ablaya-tore-infazina-iyi-hal-indirimi-2480164>. E.T: 07.05.2020.
- Minner, S.(Film Yönetmeni). (1986). *House* (Sinema Filmi). News World Picture Seans S. Cunningham Films.
- Morgan, W. (Yönetmen). (1956). *The Violent Years* (Sinema Filmi). Headliner Production.
- Müjdeci, K. (Yönetmen). (2014). *Sivas* (Sinema Filmi). Coloured Giraffes
- Nakahira, K. (Yönetmen). (1956). *Sun Tribe* (Sinema Filmi). Janus Film.
- Naremore, J. (2008). *More than night film noir in its contexts*. University of California Press.
- Neupert, R. (2016). *Fransız yeni dalgası*. L. Badley, R.B. Palmer, S.J. Schneider (Ed.). *Dünya sinema akımları*. (S. Yılmaz, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Nigh, W. (Yönetmen). (1942). *Mr. Wise Guy* (Sinema Filmi). ABD: Monogram Pictures.
- Nigh, W. (Yönetmen).(1943). *Where Are Your Children?* (Sinema Filmi). Monogram Pictures.
- Onaran, Ş. A. (1999). *Sinemaya giriş*. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Onur, B. (1999). *Cumhuriyet ve Çocuk II. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-6 Kasım 1998*, Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları No: 2, 25-33.
- Onur, B. (2005). *Türkiye'de çocukluğun tarihi*. İmge Kitapevi.
- Ormanlı, O. (2005). *Türk sinemasında eleştiri*. Bileşim Yayınevi.
- Özaslan, Z. (2020). 1970'ler Yılmaz Güney Sinemasında Anlatı ve Film Dili. Kuyucak Ş. Esen, (Ed.). *Yılmaz Güney Sineması Çukurova Gerçeğinin Estetiği* (ss. 81-113). Su Yayınevleri.

- Özcan, P. (2014, Eylül 8). 12 Eylül çocukları. <https://hthayat.haberturk.com/yazarlar/perihan-ozcan/1023266-12-eylul-cocuklari>. E.T: 07.02.2021.
- Özer, Ö. & Üçer, N. (2010). Baba 1 ve Kurtlar Vadisi Irak Filmleri Örneğinde Sinemada Şiddet Kullanımı. Ö. Özer (Ed.). *Medyada şiddet kültürü* (ss.269-287). Literatürk Academi.
- Özgür, Ö. (2018). *Türk sinemasında baba temsili*. Palet Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları*. KitleYayımcılık.
- Özön, N. (2013). *Türk sineması tarihi (1896-1960)*. Doruk Yayınları.
- Öztan, G. G. (2019). *Türkiye'de çocukluğun politik inşası*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, C. (2005). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Korunmaya Muhtaç ve/veya Suça İtilmiş Çocukların Eğitimi*. III. Ulusal Çocuk ve Suç Sempozyumu: Bakım Gözetme ve Eğitim, 22-25 Ekim 2003.
- Park, R. E. (1915). The city: Suggestions for the investigation of human behavior in the city environment. *American journal of sociology*, 20(5), 577-612.
- Pembecioğlu, N. (2018). *Türk ve dünya sinemasında çocuk imgesi*. Nobel Yayınları.
- Pesen, N. (Yönetmen). (1963). *Kötü tohum* (Sinema Filmi). And Film
- Petty, J. E. (2018). How Good Boys Go Bad: The Changing Face of the Gangster Film in America. G. S. Larke-Walsh (Ed). *A Companion to the Gangster Film* (ss. 58-75). WILEY Blackwell.
- Picca, G. (1992). *Kriminoloji*. İletişim Yayınları.
- Pierce, J. E. (2003). *Bir Türk köyünde yaşam*. Epsilon Yayınları.
- Platon. (2021). *Yasalar*. Say Yayınları.
- Platts-Mills, B. (Yönetmen). (1970). *Bronco Bullfrog* (Sinema Filmi). Maya Films
- Polam, T. (Yönetmen) (1993). *Büyük bedel* (Sinema Filmi). Kamera Film.
- Postman, N. (1995). *Çocukluğun yokoluşu*. İmge Kitapevi.
- Queunturnble, D. (2000). The chicao the chicao school and school and cultural. Cultural subcultural subcultural theories of theories of crime crime. <https://www.academia.edu/6438929>. E.T: 20.02.2020
- Rafter, N. (2020). *Shots In the mirror*. Oxford Publications.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal sinema kavgası*. Dergâh Yayınları.

- Regoli, R. M. (2016). *Hewitt, J. D. ve DeLisi, M. Delinquency in Society*. Jones & Bartlett Publishers.
- Reid, S.T. (1999). *Crime And Criminology*. Wolters Kluwer.
- Richardson, M. (2010). Otherness in Hollywood Cinema. *The MIT Press*, 47(2), 197.
- Robb, B. J. (2007), *Sessiz sinema*. Kalkedon Yayınları.
- Robson, M. (Yönetmen). (1944). *Youth Runs Wild* (Sinema Filmi). RKA Radio Picture.
- Ross, D. (Yönetmen). (2007). *The Babysitters* (Sinema Filmi). PeaceArch.
- Roth, M.P. (2017). *Göze Göz Suç ve Cezanın Küresel Tarihi*. Can Yayınları.
- Samolis, E. M. (2001). Divergent Clockwork Oranges: The Juvenile Justice Systems of The United States and Great Britain. *The University of Chicago Law School Roundtable*, 189-2013.
- Sanders, M. (2006). Film Noir and the Meaning of Life Steven. M.T. Conard (Ed.). *The Philosophy Of Popüler Culture* (ss.91-105).University Press Of Kentucky.
- Saylak, O.(Yönetmen). (2017). *Daha* (Sinema Filmi). Ay Yapım.
- Schmallegger, F. (2014). *Criminology*. Pearson Publications.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. Kabalcı Yayınları.
- Selçuk, S. (2015), *Eski çağlarda suç hukuku*. Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Séria, J. (Yönetmen). (1971). *Don't Deliver Us from Evil* (Sinema Filmi). Société Générale de Production.
- Shadoian, J. (2003). *Dreams & dead ends: the american gangster film* (2. Edition). Oxford University Press.
- Shary, T. ve McInnes, R. (2005). *Teen Movies: American Youth on Screen*. Wallflower Press.
- Shoemaker, D. J. (2010). *Theories of Delinquency*. Oxford University Press.
- Siegel, L. J. (2011). *Criminology*. Wadsworth.
- Sirer, E. (2021). Sinemada dramatik yapıyı oluşturan unsurların “400 Darbe” film üzerinden çözümlenmesi. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), 738-756.
- Snelson, T. (2013, March 5). Delinquent daughters: Hollywood's war effort and the ‘juvenile delinquency picture’ cycle. *New Review of Film and Television Studies*, 11(1), 56-72.

- Snyder, S. (1991). Movies and juvenile delinquency: an overview. *Adolescence*, 26(101), 121-132.
- Snyder, S. (1995). Movie portrayals of juvenile delinquency: Part 1--Epidemiology and criminology. *Adolescence*, 30(117), 53.
- Snyder, S. (1995). Movie portrayals of juvenile delinquency: Part II--Sociology and psychology. *Adolescence*, 30(118), 325.
- Sözen, E. (1999). *Söylem*. Paradigma Yayınları.
- Spicer, A. (2002). *Film noir*. Longman.
- Spicer, A. (2010). *Historical dictionary of film noir*. The Scarecrow Press.
- Stearns, P. N. (2018). *Çocukluğun tarihi*. Dedalus Kitap.
- Sutherland, E., & Cressey, D. (1978). *Criminology*. J.B. Lippincott Company.
- Sutton, J. R. (2000). *Law society origins, interactions, and change (Sociology for a new century)*. Sage Publications.
- Swigert, V.L., & Farrel, R.A. (1977). Normal homicides and the law. *American Sociological Review*, 42(1), 16-32.
- Şindo, K. (Yönetmen). (1970). *Live Today Die Tomorrow* (Sinema filmi). Kindai Eiga Kyokai.
- Şirin, M. (2012). *Dersimiz çocuk*. İz Yayınları.
- Tan- Özdemir, S. (2011). *Yeni kara film*. Nirengi Kitap.
- Tan, H. (1950). Çocuk suçluluğu. *Adalet Dergisi*, 41(11), 1411-1427.
- Tan, M. (1999). *Erken Cumhuriyet'in çocuklarıyla bir sözlü tarih çalışması*. II. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri 4-6 Kasım 1998, 25-33.
- Tan-Özdemir, S. (2003). *Kara filmler neo-noir'dan fütura noir'e*. Altıkkırkbeş Yayın.
- Tappan, P. W. (1947). Who is the Criminal?. *American Sociological Review*, 12(1), 96-102.
- Taştan, C. & Küçüker-Yıldız, A. (2021). *Dünya ve Türkiye'deki kadın cinayetleri 2016-2017-2018 verileri ve analizleri*. Polis Akademisi Yayınları.
- Taurog, N. (Yönetmen). (1941). *Men of boys town* (Sinema Film). Monogram Pictures.
- TBMM. (Türkiye Büyük Millet Meclisi) (2006). *Töre ve Namus Cinayetleri ile Kadınlara ve Çocuklara Yönelik Şiddetin Sebeplerinin Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi*. (10/148) Esas Numaralı Meclis Araştırması Önergesi.

- TDK. [Türk Dil Kurumu] (2021). Türk dil kurumu sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr>. E.T: 12.12.2020.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema tarihi*. Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk sineması*. Oğlak Yayıncılık.
- Thornberry, T. P. (1987). *Toward an interactional theory of delinquency*. J.H. Rankin & L. E. Well (Ed.) *Social control and self theories of crime and deviance*, (ss.863-89). Routledge.
- Tokatlı, E. (Yönetmen). (1984). Fidan (Sinema Filmi). Uzman Film.
- Tressler, G. (Yönetmen). (1956). Die Halbstarken (Sinema Filmi). Eine Welzel Lüdecke Produktion.
- Truffaut, F. (Yönetmen). (1959). Les quatre cents coups (Sinema Filmi). Sedif-Les Films Du Carrosse.
- Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). Eşkıya (Sinema Filmi). Warner Bros. Film-Cass.
- Turkhukuk sitesi, (2007, 3. Apr.). Çocuk suçluluğunun önlenmesine ilişkin BM Sözleşmesi-Riyad İlkeleri. <https://www.turkhukuk sitesi.com/showthread.php?t=14120>. E.T: 07.05.2023.
- TÜİK. (Türkiye İstatistik Kurumu) (2017). Güvenlik birimine gelen veya getirilen çocuklar. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Güvenlik-Birimine-Gelen-veya-Getirilen-Cocuklar-2017-27609>. E.T: 04.05.2020.
- TÜİK. (Türkiye İstatistik Kurumu) (2021). Güvenlik birimine gelen veya getirilen çocuk istatistikleri. <https://tuikweb.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=33632>. E.T: 13.06.2022.
- TÜİK. (Türkiye İstatistik Kurumu) (2022). Güvenlik birimine gelen veya getirilen çocuk, 2017. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Güvenlik-Birimine-Gelen-veya-Getirilen-Cocuklar-2017-.27609>. E.T: 02.03.2022.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ düşlerde düşüncelere söyleşileri*. Kabalcı Yayınları.
- Tüysüz, D. (2020). *Kriminoloji ve sinema*. Doruk Yayıncılık.
- Uçanoğlu, Y. (Yönetmen). (1986). Garip (Sinema Filmi). Türkiye: Varlık Film.
- Ulutaş, E. (2022). Göç, Kent, Kimlik: 'Yusuf İle Kenan'. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*. Göç Mülteciler Özel Sayısı, 307-318.
- UNESCO. (2003). Los Olvidados. <https://es.unesco.org/dataset/474>. E.T: 03.04.2020.

- UNICEF. (Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu) (2021). Çocuk haklarına dair sözleşme. <https://www.unicef.org/turkey/çocuk-haklarına-dair-sözleşme>. E.T: 03.01.2022.
- UNICEF. (Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu). (2019). 2019 Yıllık raporu. <https://www.unicef.org/turkey/media/10451/file/UNICEF%202019%20Yıllık%20Faaliyet%20Raporu.pdf>. E.T: 10.11.2021.
- UNİCEF. (Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu) (2017). Birleşmiş milletler çocuk haklarına dair sözleşme. <https://www.unicef.org/turkiye/media/7941/file/ÇHDS%20ve%20İhtiyari%20Protokoller,%20Usul%20Kuralları%20ile%20Çocuk%20Hakları%20Komitesi%20Genel%20Yorumları.pdf>. E.T: 09.11.2021.
- Ün, M. (Yönetmen). (1955). Yetim yavrular (Sinema Filmi). Pars Film.
- Vorhaus, H. (Yönetmen). (1950) So Young, So Bad (Sinema Filmi). Danzigar Production.
- Warshow, R. (1968). The gangster as tragic hero. <http://www.andreelafontaine.com/uploads/4/5/1/1/45112963/warshow-gangster.pdf>. E.T: 07.11.2021
- Wendkos, P.(Yönetmen).(1960). Because They're Young (Sinema Filmi). Columbia Pictures.
- White, J. (Yönetmen). (1947). The Good Bad Egg (Sinema Filmi).Columbia Pictures.
- Wilson, R. (2018). Tough talk: early sound and the development of american gangster film vernacular, 1928–1930, Larke-Walsh, G.S. (Ed.), *A Companion to The Gangster Film* (ss. 56-72). Wiley-Blackwell.
- Wise, R.&Robbins, J. (Yönetmen) (1961). West Side Story (Sinema Filmi). Mirisch Pictures-Seven Arts Production
- Woodson, S. E. (1999). Mapping the cultural geography of childhood or, performing monstrous children. *The Journal of American Culture*, 22(4), 31-43.
- Yavuzer, H. (2018). *Çocuk ve suç*. Remzi Kitabevi.
- Yeaworth, I. (Yönetmen). (1956). The flaming teenage (Sinema Filmi). Truman Enterprises.
- Yılmaz, A. (1977). (Yönetmen). İbo ile Güllüşah (Sinema Filmi). Gülşah Yapım.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1960). Suçlu (Sinema Filmi). Erman Kardeşler.
- Yılmaz, M. (Ed.). (2012). *Sanatın günceli güncelin sanatı*. Ütopya Yayınevi.
- Young, H. (Yönetmen). (1938). Little tough guy (Sinema Filmi). Universal Pictures.

Yurter, N. (Yönetmen). (1974). Yankesiciler (Sinema Filmi). İrfan Film.

Yücel, D. D. (2021). *Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik serüveni*. Akademisyen Yayınevi.

Yücel, İ. (Yönetmen). (1979). Bebek (Sinema Filmi). Örnek Film.

Zamlıy, T., Arslanoğlu, K., Okan, M. & Ötgün, C. (2012). Gerçekçiliğin İkinci Baharı. Mehmet Yılmaz (Ed.), *Sanatın günceli güncelin sanatı* (ss. 363-422). Ütopya Yayınevi.



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Mehpere YAĞLICI	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Erciyes Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Sinema TV
Yüksek Lisans	
Üniversite	Erciyes Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Radyo Televizyon Sinema
Programı	Radyo Televizyon Sinema
Makale ve Bildiriler	
1. Yağlıcı, M. (2023). Kadına Yönelik Şiddetin Televizyon Dizilerinde Sunumu: ‘Yalı Çapkını’ Dizisi Örneği. Erciyes Akademi Dergisi 37/1. ss.164-191.	
2. YağlıcıM. & Atay, A. (2020). Türkiye ve Japonya’nın Televizyon Yayıncılığı Alanında Denetleme Yapıları Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir Çalışma: RTÜK ve BPO’nun Kurul Kararlarının İncelenmesi. Social Science Development Journal.6/23.ss..77-98	
3. Sabuncu-İnanç, A. ve Yağlıcı,M. (2018). Mahrem Mekânlarını Reklam Alanına Dönüştüren Kadınlar: Instagram’In Yemek Fenomenleri Üzerine Bir Araştırma. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. 1/2 . ss.166-180	
4. Eskicumalı, A., Yağlıcı, M. ve Tunç M. (2020). Dijitalleşme ve Kadın: 1970 ve 80’li Yıllarda Doğan Kadınların Yeni İletişim Teknolojileriyle İlişkisi. International Trends and Issues in Communication Media Conference, Paris, Fransa, 18 - 20 Temmuz 2018, ss.1171-1179	