

# Şiddet ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması\*

The Cinema of Martin Scorsese in the Context of Violence and Postmodernism

Onur KARAHAN\*\* 

## Öz

Bu çalışmanın amacı Scorsese sinemasında şiddet ve postmodern unsurların, film anlatısına ve diline olan yansımalarını incelemektir. Bu bağlamda çalışmanın literatür bölümünde sinemada postmodern anlatıların ne olduğu ve bu anlatıların şiddetle olan ilişkisi üzerine durulmuştur. Bulgular bölümünde nitel bir araştırma deseni olan gömülü teori kullanılarak Scorsese sineması, literatür taramasında verilen kuramsal bilgiler ışığında çözümlenmiştir. Yönetmenin, filmlerinde şiddeti eğlencelik bir unsur olarak sunmadığı, postmodern tutumla hemen yanı başımızda gerçekleşen, sıradan ve gösterişsiz bir olgu olarak karakterlerin amacına hizmet eden yapıda inşa ettiği görülmüştür. Sonuç olarak filmlerin; konu, tür, karakter, hikâye ve olay örgüsü, zaman ve mekân gibi çerçevelerde birbirlerinden farklılık gösterebilir dahi şiddet ve postmodernizm bağlamında benzer tema ve motiflerle çevrelendiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Martin Scorsese, Sinema, Şiddet, Postmodernizm, Gömülü Teori.

## Abstract

This study aims to examine the reflections of violence and postmodern elements on film narrative and language in the Scorsese cinema. In this context, the literature section of the paper focuses on postmodern narratives in cinema and their relationship with violence. In the findings section, this paper analyzes the Scorsese cinema based on the theoretical background provided in the literature review by applying grounded theory as a qualitative research methodology. It is observed that the director does not present violence as an element of entertainment in his films. Rather, by maintaining a postmodern attitude, he constructs violence in a structure that serves the characters' ambitions as

\* Bu makale İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde tamamlanmış olan "Şiddet ve Postmodernizm Bağlamında Martin Scorsese Sineması" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\* Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye, E-posta: onrkarahan@gmail.com Orcid: 0000-0002-9800-0521

an ordinary and unpretentious phenomenon. In conclusion, even though the films differ from one another in terms of subject, genre, character, story and plot, time, and space; it was revealed that they were surrounded by similar themes and motifs in the context of violence and postmodernism.

**Keywords:** Martin Scorsese, Cinema, Violence, Postmodernism, Grounded Theory.

## Giriş

Şiddetin sinema ile olan ilişkisini çözümlmek, fiziksel şiddetin görünürlüğünden ötürü kolay gibi görünse de arkasında yatan örtük anlamları ifade etmek zordur. Üstelik şiddetin, sinemanın biçimsel ve anlatısal yapısının ilk günlerinden beri vazgeçilmez parçası (Slocum, 2000, s. 650-651; Prince, 2003, s. 3-4) olduğu düşünüldüğünde konu daha karmaşık hale gelmektedir. Şiddet, zihinlerde olumsuz bir imgeye sahip olsa da sinemada şiddetin tarihine ve Hollywood sinemasındaki motiflerine bakıldığında yalnızca saldırganlık ve baskıyı temsil etmediği, aynı zamanda sinemanın teknik, anlatısal ve türsel standartlarını yukarı çektiği ve kültürel değerleri dönüştürdüğü görülür. Şiddet bu noktada Michaud'ya göre (1991) kitle iletişim araçlarının "yaşamsal gıdası" gibidir (s. 4). Bu bağlamda şiddetin sinemada kendi formunu ilk günlerden itibaren koruduğu, bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişmelerle biçimsel olarak zenginleştiği, yaratıcı yönetmenlerin elinde anlatısal olarak yeni rotalara yelken açtığı ve dünyanın dört bir yanındaki film yapımcıları tarafından her türde pazarlanır bir formül haline getirildiği söylenebilir (Monaco, 2001, s. 263; Kendrick, 2009a, s. 2).

Sinema ve şiddet arasındaki bu ilişki modernite ideallerine duyulan kuşkuvarın artmasının yanı sıra, toplumsal ve kültürel alanlarda postmodern kırılmanın yaşandığı noktadaki görüşlerin (Jameson, 1994; Baudrillard, 2016; Lyotard, 2013; Best ve Kellner, 2016) çoğalmasıyla birlikte yeni arayışlara neden olmuştur. Postmodern sinema olarak adlandırılan bu yeni anlatı biçimi; klasik ve modern anlatıların hem birtakım özelliklerini görmezden gelmekte hem de postmodern anlatıların doğasına uygun biçimde her ikisinin belli tema ve kodlarına öykünerek bu arayışlara karşılık vermektedir (Karadoğan, 2005, s. 143-144; Erdemir, 2009, s. 22).

Çalışma kapsamında ele alınan yönetmen Martin Scorsese gerek Hollywood'un dev yapım şirketleri için çektiği filmlerle gerekse bağımsız olarak gerçekleştirdiği filmleriyle dünya sinemasının önemli yönetmenlerindedir. Bu doğrultuda Scorsese sinemasını konu alan çalışmalar incelendiğinde<sup>1</sup>, şiddet ve postmodernizm üzerine bütüncül bir perspektifle yapılmış az sayıda çalışma vardır. Öte yandan Scorsese sinemasını modern bir sinema olarak (Cook, 1982, s. 40; Weinreich, 1998, s. 91) nitelendiren çalışmalar olsa da bu çalışma yönetmenin postmodern film anlatısı ve şiddetini film diline eklediğini ileri sürmekte ve literatürdeki bu tartışmalara katkı sunmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda postmodernizm ve şiddet tartışmaları ekseninde Scorsese sinemasının kendisine nerede yer bulduğu bu çalışmanın temel sorunsalı olarak belirlenmiştir.

1 Bu çalışmalar; ideoloji (Zizek, 2018; Iannuci, 2005), din (Riley ve Riley, 2003), şiddet (Bordwell ve Thompson, 2010; Grist, 2007; Carter ve Weaver, 2003; Atayman, 2004), psikanalitik (Kogan, 2018), toplumsal cinsiyet (Cook, 1982; Mortimer, 1997) ve postmodernizm (Tomasulo, 1999; Raymond, 2009; Von Gunden, 1991; Mortimer, 1997) gibi geniş bir alana yayılmaktadır.

## Sinemada Postmodern Anlatılar

Bazı sinema tarihçilerine göre klasik ya da modern anlatıya sahip filmler, 1970'li yıllara gelindiğinde yerini postmodern film anlatısına bırakmıştır. Bu tarihçiler, modern olarak nitelendirilen filmlerin hem geniş izleyicilere ulaşma çabasıyla popüler bir hal aldığını hem de yönetmenin kişisel yeteneklerine ve sanatsal kaygılarına bağımlı hale gelerek sinemada film anlatısının parçalanmasının önünü açtığını iddia ederler (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 198). Nitekim modernizm idealinin dünyada meydana gelen toplumsal, siyasal ve ekonomik buhranlarla sekteye uğraması ve tüketim toplumunun inşa ettiği yeni toplumsal düzen kültürel alanlarda bir dönüşümü erkenden haber vermiştir. Bu dönüşümün gözlemlendiği alanlardan biri de postmodern sinemadır.

İlk dönem Hollywood filmlerinden itibaren Aristotelesçi dramatik yapıyı kendisine kılavuz alan sinema, 1960'lı yıllarla beraber *auteur* yönetmenler sayesinde klasik anlatıların kodlarını yapı bozumuna uğratan modern anlatılara, daha sonra ise biçime ve görsel olana önem veren postmodern anlatılara yönelmiştir (Chatman, 2008, s. 105; Sarup, 2017, s. 246-248). Postmodern anlatılar bu noktada “[...] popüler sinemayla, avangart sinemanın ve sanat sinemasının melezleşmesinin ürünüdür” (Karadoğan, 2005, s. 143-144). Bu yeni anlatı biçimi, klasik ve modern anlatıların biçimsel ve içeriksel özelliklerini kullanmakta bir sakınca görmeden kendisine özel film dilini ve estetiğini yaratmayı başarmıştır (Erdemir, 2009, s. 22).

Bu doğrultuda postmodern sinemanın belli bir tanımını yapmak bu filmlerin gerek birbirleriyle olan çatışmalı ilişkileri gerekse klasik ve modern anlatılara olan öykünmeleri nedeniyle zor görünmektedir. Lashè (1990) göre postmodern film anlatıları iki biçimde var olurlar. Birincisi “ana akım” ya da “popüler postmodern” film anlatılarıdır. Bu anlatılar, biçimsel yapıyı anlatının önüne koyan ve görselliğin ön planda olduğu filmlerdir. Lash, bu filmlerin tıpkı klasik anlatıya sahip filmlerde gördüğümüz gibi izleyiciyi sabit bir konuma yerleştirdiğini ve görselliği ön plana çıkartarak izleyicinin gördüklerinden haz almasını sağladığını ifade eder. İkinci postmodern tür ise “saldırgan postmodern” anlatılardır. Bu anlatılar tıpkı ana akım postmodern sinemada olduğu gibi biçimsel ve görsel yapıyı anlatının üzerinde tutar. Ancak seyirci bu anlatılarda izlediklerinden haz duymaktan ziyade modern anlatılarda olduğu gibi “göçebe” bir konuma yerleştirilir (Lash, 1990, s. 191-192).

Postmodern sanat sözde bir yaratıcı kültürden ziyade pastişle var olur. Yani önceki sanatsal üretimlerden doğan kültürel üretimden beslenen bir kültür yeniden üretilir. Bu nedenle düz ve derin olmayan bir kültür olarak postmodernizm, tam anlamıyla yüzeysellik kültürünü temsil etmektedir (Jameson, 1994, s. 46). Bu dönemde sanat ürünleri yeni bir şey ortaya koymadığından diğer imgelere dayalı olan metinlerarası<sup>2</sup> bir yolculuğa çıkar. Hayward'ın (2012, s. 363) ifade ettiği gibi “[...] görsel sanatlar geçmişe sanatçının istediğini almak için yağmalayacağı bir süpermarket

2 Hunt, Maryland ve Rawle'a göre (2015, s. 70) metinlerarasılık, ilk olarak Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Buna göre metinden çıkardığımız anlam, aklımızla metin arasındaki ilişkiden ziyade metnin diğer metinlerle olan ilişkisinde aranmalıdır. Böylece her eser kendisinden sonra gelecek olan eserin potansiyel yaratıcısı konumundadır.

kaynağı olarak bakar. Bir film tamamen önceden üretilmiş (prefabricated) görüntülerden (ve hatta seslerden) oluşturulabilir.”

Postmodern dönemde öznenin yitimi ve yazarın parçalanması, sinemada *auteur*'ün de ölmesi anlamına gelmektedir. Nitekim Jameson'a göre öznenin yitirilmesinin sonucu olarak sanatta kişisel üslubun kaybolması pastiş denilen kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur (1994, s. 45). Postmodern sinemada özne yok olmuş dolayısıyla da *auteur* yönetmenler tarihe karışmıştır. Tarihin yitimi geçmiş ve şimdi arasındaki sınırları yok etmiş ancak eski ve yeni arasında bir köprü kurularak alıntılar yapılmıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 34). Büker'e (2012) göre kişisel biçimin öldüğü modern sinemanın yerine artık postmodern metinler egemen olmuştur ve bu postmodern metinler sinemada; “[...] çeşitlilik, biçimde çeşitlilik, yöntemde çeşitlilik, kullanılan malzemede çeşitlilik” dönemine geçildiği anlamına gelmektedir (Büker, 2012, s. 124-125).

Bu yeni biçim *auteur*'ün sahip olduğu kişisel tarzın mutlak yokluğu değil, tam tersine bu tarzın *auteur*'ün egemenliğinden kopartılarak daha güçlü hale gelmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle modern sinemanın bireysel yaratıcılığa dayalı ideolojisi postmodern sinemada “[...] bağlamsal olmaktan çıkarılmış seslerin ateşli bir polifonisi içinde bir araya getirilen, birbirinin karşısına çıkarılan, sırası değiştirilen ve yeniden türetilen” bir yapıya bürünmüştür (Connor, 2015, s. 262-263). Dolayısıyla postmodern sinema, *auteur* sinemasını veya klasik anlatıyı merkezine almış Hollywood filmlerinin kesişim noktasında yer alan, kendisini gerek sanatsal gerekse ekonomik olarak daha özgür biçimde hareket edebileceği bir alanda konumlandırır.

Postmodern sinema; bilinçli bir biçimde türleri, tutumları ve stilleri bir araya getirir. Kurmaca, düz ve ironik, şiddet ve mizah, yüksek ve alçak kültürün hepsini harmanlar. Özgün olma yerine hali hazırda var olan kopyaları kullanır ve tekrar eder, ancak tüm bunları ne kucaklar ne de eleştirir, ironik biçimde kendi dünyasında kullanır ve onlarla alay eder (Gitlin, 1988, s. 35-36). Kendi film dili ve estetiğini yaratan postmodern sinemanın özelliklerinin başında; geçmişe duyulan özlem ile şimdiki zaman arasında sınırların belirsizleşmesi ile oluşan nostaljik durum, cinsellik ve arzunun meta haline gelmesi, tüketim kültürüyle birlikte öznenin kendisine yabancılaşması ile başlayan ve hayata karşı öfkelenmesiyle sonuçlanan coşkun hayat gibi nitelikler gelmektedir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 26).

O halde postmodern sinema, postmodern kuramcılarının ortaya koyduğu bilgiler ışığında; tarihsellik duygusunu yitirmiş, nostaljik ve pastişe dayalı, metinlerarası bir yolculuğa çıkmaktan geri adım atmayan, şiddeti anlatının kendisi haline getiren, bireysel üslubun karşısında tutum olarak hem klasik hem de modern anlatıyı kendi bünyesine katan ve bazen de bunlarla alay eden şizoid bir yapının dışavurumudur demek yanlış olmayacaktır.

### Şiddet ve Postmodern Sinema

Şiddet, çoğunlukla neden olduğu bedensel zararın açığa çıkması nedeniyle fiziksel boyutu ile ilişkilendirilir. Nitekim şiddet, Oxford (t.y.) sözlüğünde birine veya bir şeye zarar vermeyi, yaralamayı ve öldürmeyi amaçlayan fiziksel kuvveti içeren davranış olarak tanımlanır. Ancak şiddet, “psikolojik veya sosyolojik” olarak da bireye veya kitlelere zarar verebilir (Kendrick,

2009b, s. 5). Öte yandan şiddet, tek bir failin ürünü olmaktan çok sistemik (Zizek, 2018, s. 12-14) veya yapısal (Galtung, 1969, s. 168-169) olarak iktidarın otoritesini sağlama, güvende tutma ve egemenliğini meşru kılma adına araçsallaşabilir. Şiddet, her zaman karşıdakine yönelen bir olgu da değildir. İntihar gibi bazı durumlarda birey kendisine şiddet uygulayabilir ya da ruhsal olarak acı çekebilir. Bu bağlamda şiddetin yalnızca fiziksel edimlerle karşıdakine yönelen olgu olmadığı, kişinin içinde bulunduğu ruhsal koşulların sonucu olarak fiziksel ve psikolojik olarak kendisine de zarar verebileceği söylenebilir.

Şiddet, ilk kez kitle iletişim araçlarının şiddet betimlemelerinde değil, ilk çağlardan itibaren mağaralara çizilen gravürlerde, resim, edebiyat gibi sanat dallarında ya da dini ve mitolojik metinlerin içinde hikâye anlatımının önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkar (Keane, 1996, s. 112; Tomasulo, 1999, s. 175; Trend, 2008, s. 10). Carter ve Weaver'a göre (2003) şiddetin en acımasız, ürkütücü, kanlı ve aşırı sahnelerini etkili bir biçimde ortaya koyan sanat dallarından biri sinemadır (s. 42). Sinema herkes için olağan, kanıksanmış şiddeti göstermektense, bireyin günlük hayatında karşılaşamayacağı olağan dışı deneyimleri perdeye aktarır.

Şiddet, ilk dönem sessiz filmlerden itibaren farklı tür, akım veya anlatılara özgü biçimde kullanılsa da postmodern döneme gelindiğinde şiddetin temsilinde bir dönüşüm yaşanır. Büyükdüvenci ve Öztürk'e göre (2004) "görsel ve sinemasal bir çağ" olan postmodern dönemde sinema, topluma hâkim olan bunalımı, belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı aktarmada diğer sanat dallarının önündedir (s. 14).

Sinemada şiddetin postmodern temsili, sıradan ve her yerde karşımıza çıkabilecek bir biçimde anlatıya dahil edilir. Dolayısıyla postmodern şiddet, yaşamın her alanına yayılmış bir gerçeklikle tasvir edilerek sanatın nesnesi haline getirilen bir şiddettir (İspir ve Kaya, 2012, s. 92; Şaylan, 2016, s. 128). Bu filmler, sunulmaz olanın sunulmasının yollarını aramakta, özel ve kamusal alan arasındaki sınırları yıkarak şiddetin her tür biçimini de bu doğrultuda anlatıya eklemekten geri adım atmamaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 30; Sarup, 2017, s. 247-248).

Bu doğrultudan bakıldığında modern ve postmodern film anlatılarındaki ayırım yeniden göze çarpmaktadır. Postmodern sinema, Şaylan'a göre (2016) modernist filmlerin şiddeti sorgulama, eleştirel bir tavırla şiddetin karşısında olma ve izleyiciyi şiddet kavramı üzerine düşünmeye sevk etme amacı yerine şiddeti görselleştirir ve doğrudan bir biçimde anlatıya eklemeler (s. 128-129). Nitekim postmodern şiddet, bu anlatılarda daha belirgin ve artan biçimde "grafik" hale gelir (Tomasulo, 1999, s. 175).

Kendrick (2009b), sinemada şiddet temsilini iki türe ayırmaktadır. Bunlar şiddet içeren davranışların birbirinden tamamen farklı iki görsel temsilini ayırt etmek için kullanılan "şiddet" ve "grafik şiddet" kavramlarıdır. Örneğin eski Western türü filmler, birinin vurulduğu ve yere düştüğü sahneler dolayısıyla "şiddet" filmleri olarak görülürken, postmodern sinemada bir merminin insan bedenini nasıl parçaladığı ve ortaya çıkan kanların etrafa sıçraması, şiddetin

postmodern<sup>3</sup> bir yansıması olarak “grafik şiddet” olarak tanımlanır (Kendrick, 2009b, s. 6). Bu anlamıyla klasik anlatılarda şiddet eylemin kendisine yoğunlaşırken, postmodern anlatılarda grafik şiddet eylemin sonuçlarını detaylı bir biçimde görselleştirmekle meşguldür.

Giroux (1995, s. 334) ise şiddetin sinemadaki temsillerini üçe ayırmaktadır. Bunlardan birincisi “törensels şiddet” türüdür. Bu şiddet biçimi korku, aksiyon ve macera gibi çoğunlukla Hollywood yönetmenleri tarafından tür filmleriyle daha çok izleyiciye ulaşmak için görsel olarak zenginleştirilerek formülleştirilen ve eleştirel bir bakış açısından uzak yüzeysel filmlerdir. İkinci tür olan “sembolik şiddet” izleyicide görsel haz yaratmak yerine şiddetin nedenleri ve çarpıcılığı üzerine eleştirel bakış açısı kazandırmak amacındadır. Son tür ise postmodern dönemde sinemada egemen olan “hiper-gerçek şiddet” biçimidir. Teknolojinin katkısıyla çok daha görsel hale gelen hikâye anlatımı, cesur diyaloglar, parodi ve natüralizme yönelişle birlikte ortaya çıkan hiper-gerçek şiddet biçimleri, eleştirel bir bakış açısından uzak durarak şiddetin yalnızca çirkin ve gerçekçi yönünü ortaya koyar (Giroux, 1995, s. 334-336). Bireysel olarak işlenen postmodern şiddetin bu filmlerde toplumsal olarak hiçbir sebebi yokmuş gibi davranılır (Karadoğan, 2005, s. 154).

Bu bağlamda şiddet kavramı, sinemanın ilk dönemlerinden itibaren; bazen film yapımcıları tarafından tür filmlerinde kâr getirme amacıyla kullanılan bir formül, bazen ideolojik amaçlara hizmet etmeye yarayan bir araç, bazense *auteur* yönetmenlerin elinde düşünsel-eleştirel bir yapıya hizmet eden bir olgudur. Şiddetin film anlatısındaki yeri, postmodern döneme gelindiğinde çok daha grafik bir hale gelmiş ve gündelik yaşamın her alanına yayılmış biçimde temsil edilir. Buradan hareketle çalışmanın amacına uygun olarak postmodern şiddet kavramsallaştırmalarının filmlerin analiz bölümünde yol gösterici olması beklenmektedir.

### Araştırmanın Yöntemi

Scorsese sinemasında şiddet ve postmodern unsurları analiz etmek adına nitel bir araştırma deseni olan gömülü teori yaklaşımına başvurulmuştur. Psikoloji, eğitim ve sağlık bilimleri gibi alanlarda sıklıkla tercih edilen gömülü teori, son yıllarda medya metinlerini çözümlemek için iletişim bilimleri ve özellikle sinemada sıklıkla başvuru yapılan yaklaşımlardan biridir (Mey ve Dietrich, 2017, s. 280; Altheide, 1996; Habib ve Hinojosa, 2015).

Gömülü teori, sistematik veri toplama ve belirli bir fenomen ile ilgili olarak verilerin analizi yoluyla keşfedilen, geliştirilen ve geçici olarak doğrulanan bir teori olarak nitelendirilir (Corbin ve Strauss, 2008). Glaser ve Strauss tarafından ilk kez *The Discovery of Grounded Theory* (1967) isimli eserde ortaya koyulan gömülü teori, yalnızca var olan veriyi betimlemenin ötesine geçerek bu unsurların altındaki örtük anlamların da ortaya çıkarılmasına yardımcı olur (Altheide, 1996; Habib ve Hinojosa, 2015).

3 Kendrick, sinemada şiddet kavramının 80 ve 90’lı yıllarda yapılan akademik çalışmalarla beraber “postmodern şiddet”, “yeni şiddet” ya da “neo-şiddet” olarak tanımlandığını ifade eder (2009b, s. xiv).

Gömülü teoride amaç, veride ortak temalar aramak, bu temaları belli kategorilere ayırmak ve tema ve kategoriler arasında nedensellik bağı kurmaktır. Bu yaklaşıma dayandırılarak yapılan çalışmalar ise oluşturulacak olan kodlamalarla inşa edilir. Kodlamalar her bir bölümün ne hakkında olduğunu anımsatan veri bölümlerini etiketleme işidir. Kodlanan veriler geniş bir yelpazede olan verileri ayırıştırır, sıralar ve diğer veri bölümleriyle karşılaştırmaya yardımcı olur (Charmaz, 2006, s. 4; Kasapoğlu, 2015, s. 16).

Gömülü teoride kodlamanın ilk aşaması her bir verinin ifade ettiği anlamları tespit etmektir. İkinci aşamada bu anlamlar belli kategorilere ayrılarak gruplandırılır. Son aşamaya gelindiğinde kategoriler arasında ilişkiler ve kıyaslamalar yapılarak anlamlar açık bir şekilde tanımlanmaya çalışılır. Bu veri kodlama işlemine açık, eksen ve seçici kodlama adı verilir (Gençoğlu, 2014, s. 687). Bu kodlama türleri araştırmacı tarafından üç farklı zamanda ancak devamlı bir biçimde geri dönülerek gözden geçirilen ve karşılaştırılan süreçtir. Bu bağlamda üç kodlama arasında hiyerarşik bir sıralama veya uyulması gereken sıkı kurallar söz konusu değildir. Araştırmacı kodlar arasında geçişler yapabilir, kıyaslamalara gidebilir ve yeni teoriler ortaya çıkartabilir (Neuman, 2014, s. 662).

Bu çalışmada ele alınan filmler, şiddet ve postmodern unsurların tespit edildiği ve film anlatısının arka planında bu kodların inşa edildiği yapımlar olarak teorik örnekleme<sup>4</sup> uygun olarak seçilmiştir. Filmlerin şiddet ve postmodern unsurlarının literatürce (Von Gunden, 1991; Mortimer, 1997; Carter ve Weaver, 2003, s. 61; Gilfoyle, 2003; Atayman, 2004, s. 59-87; Bordwell ve Thompson, 2010, s. 657-663; Zizek, 2018, s. 186-187) kanıtlanmış olan filmler olmasına özen gösterilmiştir.

Buradan hareketle Scorsese'nin ilk uzun metraj filmi olan *Who's Knocking at My Door (Kapımı Çalan Kim?, 1967)* filminden son filmi *Silence'a*<sup>5</sup> (*Sükut*, 2016) kadar tüm filmleri izlenmiştir. Bu filmler arasından tüm evreni temsil edeceği öngörülen; *Taxi Driver (Taksi Şoförü, 1976)*, *Raging Bull (Kızgın Boğa, 1980)*, *The King of Comedy (Komediler Kralı, 1982)*, *Goodfellas (Sıkı Dostlar, 1990)*, *Gangs of New York (New York Çeteleri, 2002)* ve *The Wolf of Wall Street (Para Avcısı, 2013)* gibi şiddet ve postmodern kodların belirgin veya söylemsel olarak örtük olduğu ve literatürce bu unsurları taşıdığı kanıtlanan filmler çalışmanın amacına ve teorik örnekleme uygun olarak seçilmiştir. Yönetmenin filmografisinde yer alan; kısa filmler, belgeseller ve müzik klipleri çalışmanın amacına uygun olmadığından ötürü çalışmaya dahil edilmemiştir.

Bu süreçte yönetmenin filmlerindeki şiddet ve postmodern unsurların merkezinde olan tema ve motifler tarihsel bir perspektifle tespit edilmeye çalışılmıştır. Teorik örnekleme uygun olarak seçilen filmler, gömülü teorinin süreçleri olan; açık, eksen ve seçici kodlama aşamalarının her birinde yeniden izlenmiş ve kodlamalar her aşamada yeniden gözden geçirilmiştir. Öte yandan

4 Teorik örneklemede örneklem, amaçsal örnekleme tekniğine benzer biçimde seçilir. Amaç, kavramsal ve teorik olarak yapılan çalışmayla ilgili olan örneklemeleri seçmektir. Araştırmacı, belirlediği temalar arasında nedensellik ilişkileri ortaya koyana dek amaca uygun örnekleme yapmaya devam eder (Altheide, 1996, s. 33; Charmaz, 2006, s. 100; Gençoğlu, 2014, s. 695).

5 Yönetmenin son filmi *The Irishman* (2019) bu çalışma sırasında henüz gösterime girmediğinden çalışma evrenine dahil edilmemiştir.

Scorsese'nin sinema evreninden seçilen filmlerin belli yıllarda kümelenmediği ve tüm evrenin temsili noktasında yıllara yayılım gösterdiği tespit edilmiştir.

### **Scorsese Sinemasında Şiddet ve Postmodern Unsurların Analizi**

Bu başlık altında örnekleme dahil edilen filmler gömülü teori yaklaşımına dayandırılarak çözümlenmiş ve film anlatısını oluşturan unsurlar olan; karakterler, mekân ve zaman, hikâye ve olay örgüsü başlıkları altında toplanmıştır. Bu başlıklar altında ise tespit edilen ortak temalardan yola çıkılarak filmler çözümlenmiştir. Seçilen merkez temalar arasında nedensellik ilişkileri filmlerden verilen örneklerle desteklenmiştir.

### **Karakterlerin Analizi**

#### *Postmodern Özne*

*Taxi Driver*'ın ana karakteri olan Travis Bickle, New York'ta yaşayan bir Vietnam Savaşı gazisidir. Savaş sonrası yaşadığı uyku problemleri ile başa çıkmak için geceleri taksi şoförlüğü yapan Travis, New York sokakların kirli ve suça bulaşmış yüzüne tanık olur. Travis'in Vietnam Savaşı'ndan bir kahraman olarak dönmemesi ve kendi personâsına ulaşmakta başarısız olması onu postmodern öznenin merkezine yerleştirir (Iannucci, 2005, s. 262). Travis her ne kadar savaş sırasında kendisinden beklenen her şeyi yerine getirmiş olsa da toplum onun varlığına karşı ilgisizlik içindedir (Hayward, 2012, s. 433; Atayman, 2004, s. 71). Dolayısıyla savaş sonrası yaşadığı uyku, alkol ve uyuşturucu problemleri onu modern bireyin rasyonelliğinden uzaklaştırmakta ve her geçen gün kendisine yabancılaşmaktadır (Ryan ve Kellner, 2016, s. 135).

Travis, zamanının çoğunu taksi şoförlüğü yaparak geçiren, bu nedenle arkadaşı olmayan, içine kapanık biridir. Betsy'nin yanına yaklaşma cesaretini göstermesi bir arkadaşına olan ihtiyacının dışavurumudur. Travis'in Betsy hakkındaki gözlemleri kadının daha önce kimseden duymadığı niteliktedir. Betsy, Kris Kristofferson'un bir şarkısında geçen sözleri Travis'e benzetmektedir. Şarkı sözleri; "hem peygamber hem saldırgan, yarı gerçek yarı kurgu, ayaklı bir aykırı" şeklindedir. Betsy'nin bu benzetmesi Travis'in parçalanmış ve şizofrenik karakterinin postmodern tezahürüdür. Travis, Tanrı tarafından bir yağmur yağmasıyla sokaktaki pisliklerin temizlenmesi görevini bir süre sonra kendisinde görmeye başlayan bir peygamber olduğunu düşünecek ve kötülöklere karşı saldırıya geçecektir. Keza Luft'a göre de karşımızda gerçekte hiçbir ilişkisi bulunmayan sahte bir peygamber vardır (aktaran Atayman, 2004, s. 70).

*Raging Bull* filmi, boksör Jake La Motta'nın, öfke ve şiddet eylemlerinin boks hayatı ve gündelik yaşamı arasındaki çatışmasını konu alır. Film, Jake'in boks ringi ve gündelik hayatı arasındaki parçalı ve dağınık olan kimliğini bir dizi farklı kanallardan meydana gelen bir performans (Tomasulo, 1999, s. 182) olarak betimlemek için geleneksel kimliklere dayalı olan yorumları reddetmektedir. Jake'in içsel kimlik çatışmaları sonucu harekete geçen eril şiddet; her iki eşine, kardeşine, ringdeki rakiplerine ve en çok da kendisine yönelmektedir. İnsanlarla iletişim



kurmakta zorlanan Jake, kendisine yabancılaşmış, cinsel kimlik bunalımları geçiren, doğru ve yanlış ayırt etmekte zorlanan, yalnız bir figür olarak gösterilir.

*The King of Comedy* filminin ana karakteri olan Rupert Pupkin, herkes tarafından sevilen bir komedyen olma hayalini gerçekleştirmek için dikkatini çekmeye çalıştığı ancak tüm çabasına rağmen kendisini görmezden gelen idolü Jerry Langford'u kaçırmak için ideallerine ulaşmak isteyen birisidir. Rupert karakteri özelinde kurulan anlatı onun gerçek ile fantezi arasında ayırım yapamaması ve modern hayat içerisindeki bocalamaları üzerine inşa edilmiştir. Film, parçalı kurgusu ve belirsiz sonu ile klasik anlatılardan uzakta konumlandırılırken, Rupert'in mücadelesinin izleyici için yarattığı rahatsızlık duygusu ise Anderson'un (2016, s. 84) da belirttiği gibi derinlikten yoksun, ani dengesizliklerin görüldüğü ve ruhsal çöküntülerin belirgin olduğu postmodern öznenin bir temsilidir. Filmin başında Rupert ve izleyiciler için belirgin olan gerçek ve fantezi arasındaki sınırlar, filmin sonunda herkes için belirsiz bir hal alır.

*Goodfellas*'ın ana karakteri olan Henry Hill üzerinden kurulan anlatı, onun mafyaya girişi, yükselişi ve düşüşü üzerine odaklanır. Henry, modernitenin idealize ettiği kurumlar olan; aile, okul, din ve adalet gibi kurumlarına olan inancını çocukluğundan itibaren kaybetmiştir. Oysa toplumsal normların ondan beklediği şekilde okula gitmeli, maaşlı bir işe girmeli ve faturalarını ödemelidir. Ancak bu şekilde üretime katkı sunabilir ve otorite için bir tehdit oluşturmayabilir. Bu noktada içinde yaşadığı çevreyi gözlemleyen Henry, herkes gibi sıradan biri olmaksızın mafyaya katılır ve böylece kendi kurtuluşuna ereceğini sanır.

*Gangs of New York* filmi, 1800'lü yılların sonunda New York'a gelen göçmenler ile kendilerini o ülkenin koruyucusu olarak gören grubun birbirleriyle olan çatışmasını toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel bir bakış açısıyla irdeler. Filmin iki ana karakteri olan Amsterdam ve Butcher, modernitenin bireysel hak ve özgürlüklerin iktidar eliyle güvence altında olduğu, şiddetsiz bir dünya kurma ideallerini yerine getirmesi beklenen kurumlar olan; adalete, ıslahevlerine veya kolluk kuvvetlerine inançlarını kaybetmişlerdir (Palmer, 2003, s. 331). Toplum içindeki göçmen veya söz hakkı olmayan kimseler ile onlara karşı çıkan muhafazakârlar arasındaki savaş modernitenin büyük anlatılara dayalı tekil yapısına karşılık, çoğulculuğun ön planda olduğu postmodernizmin bir temsilini bu karakterler özelinde grafik (Kendrick, 2009b) ve hiper-gerçek şiddet (Giroux, 1995) biçimleriyle yapar.

*The Wolf of Wall Street* filminde Jordan Belfort, yeni evlenmiş biri olarak zengin olmak hayaliyle Wall Street'e gelen ve ekonomik adaletsizliği kendi lehine çevirmek isteyen ancak suça bulaşan biridir. Kendi şirketini açmaya karar veren Jordan, eski dostlarını bir araya getirerek bir ekip kurar. Hepsinden iyi birer borsacı yaratan Jordan, bu insanlara yeni bir kimlik kazandırarak bir yandan borsacılık mesleğinin kodlarını bir "kurt" gibi çözdüğünü kanıtlarken, diğer yandan da bu mesleğinin suçla olan sınırlarının ne kadar bulanık olduğunu göstermektedir. Kapitalist dönemde insanların uzmanlara olan bu güveni, paraya olan tutkularının illüzyonunu yansıtmaktadır.

***Karakterlerin Şiddete Başvurma Motivasyonları***

*Taxi Driver*'da Travis, New York'un arka sokaklarında gözlemlediği suç ve şiddetin kolluk kuvvetleriyle temizlenemeyeceği görüşündedir. Sokaklardaki "pisliğin" Tanrı tarafından yağdırılacak yağmurla temizlenmesi gerektiğini düşünse de bir süre sonra kendisini bu "pisliklerin" karşısında konumlandırarak bu görevi kendisi üstlenir. Toplumdan uzak ve kendisine yabancılaşmış bir biçimde yaşayan Travis, tıpkı ABD'nin Vietnam ve Irak'ta yaptığı gibi adalet dağıtma ve demokrasi götürme vazifesini kendisinde görür (Zizek ve Fiennes, 2012; Iannucci, 2005, s. 264). Betsy ve Iris'in her ne kadar kurtarılmak gibi bir dertleri olmasa da Travis için kurtarılması gereken kimselerdir.

Aynanın karşısında kendisine silah doğrultan Travis, "benimle mi konuşuyorsun" diye kendisiyle konuşur. Zizek'e göre (2018, s. 187) Lacan'ın "ayna evresi" kavramının güzel örneklerinden olan bu sahne, şiddetin kişinin kendisine yöneldiği iyi bir örnektir. Sokaklardaki tüm pisliklere karşı savaş açtığını ilan eden Travis önce Tanrı'ya daha sonra iktidarın bir temsilcisi olan Palantine'a verdiği adaleti sağlama görevini bu defa kendisine verir. Tıpkı Vietnam Savaşı'nda Amerikalı askerlerinin yaptığı gibi belli ritüelleri yerine getirir. Ayakkabılarını özenle boyar, mermilerinin önüne haç işareti çizer ki bu Tanrı'nın getireceği adaletin bir simgesidir, saçlarını Vietnam Savaşı'ndaki askerler gibi mohawk stilinde keser. Savaşa gitmeden, Betsy için aldığı çiçekleri de yakar. Travis'e göre sokaklarda gördüğü pisliklerin sorumlusu Palantine gibi politikacılar ve onu hoşlandığı kadından da uzaklaştırmışlardır. Bu sahenin temelinde Betsy tarafından reddedilmekle başlayan ancak toplum tarafından görmezden gelinmiş olmanın öfkesini görürüz. Bu öfke filmin sonundaki meşhur baskın sahnesiyle grafik (Kendrick, 2009b, s. 6) ve hiper-gerçek şiddet (Giroux, 1995, s. 334) biçimine bürünür.

*Raging Bull*'da postmodern şiddet, fiziksel ve psikolojik bir dışavurum olarak Jake karakteri ve onun boks müsabakaları üzerinden inşa edilir. Bordwell ve Thompson'a göre filmde, "Jake'in boks yapmaktan büyülenmesinin ve aile içi yaşamla ilgilenmeyi reddetmesinin kabul edilmemiş eşcinsel itkidenden çıktığına dair imalar vardır. Böylesi bir ima, heteroseksüel aşkı temel alan Hollywood ideolojisine aykırıdır" (2010, s. 663). Wood'a göre (1986) de Jake'in ruhsal çalkantılarının altında eşcinselliğini bastırmış birinin gerginliği vardır (s. 109). Örneğin Janiro isimli boksörün Jake için "tehdit" olarak algılanmasını yarattığı problemler, bu adamın eşi Vickie tarafından çekici bulunmasında değil, Jake'in bu adamı çekici bulmasından kaynaklanmaktadır (Wood, 1986, s. 113-114). Böylece yaşadığı kıskançlık, güvensizlik ve hezeyanlar şiddetin işleniş motivasyonlarını açıklamaktadır.

*The King of Comedy* filminde şiddet, Rupert karakteri üzerinden fiziksel ve ruhsal şiddet biçimlerini bir araya getirir. Rupert'in bir fantezi anında Jerry'ye şakalarını başına gelen korkunç şeylerden çıkardığını söylemesi, Jerry'yi kaçırdıktan sonra sahneye çıkıp şakalarını anlatmaya başlamasıyla anlam kazanır. Keza Rupert, sahnede; annesinin alkolikliğinden, babasının kız kardeşiyle daha fazla ilgilendiğinden ve okuldaki herkesin onu dövdüğünden şaka yoluyla bahsetmektedir. Bu şakalar onun fantezi dünyasının ürünü değil, gerçek hayatının temsilleri olarak gerçeğe en yakın olduğu anlardır.

Suç türündeki mafya filmlerinin ortak temalardan biri olan şiddet, *Goodfellas* filminde karakterlerin amacına hizmet etmektedir. Bu amaçlardan ilki karakterlerin toplum içerisinde saygın bir konuma yükselmek için şiddete başvurmasında anlam bulur. Henry'nin yaşadığı mahalledeki sıradan insanlar ve özellikle babası gibi biri olma korkusu, onun bir hiç olmaktansa herkes tarafından saygı gören ve istediği her şeye kolayca ulaşabilen biri olmayı istemesine yol açar. Buradan hareketle var olan sınıfsal ve yapısal koşullarını değiştirmek için mafyanın ayak işlerini yapmaya başlar ve hızla yükselir.

*Gangs of New York* filminde kişi ya da kurumların otoritesini zayıflatacak her türlü suç ve davranışta bulunanların, büyük bir cezaya çarptırılarak halka açık meydanlarda cezalandırılması, filmin şiddet edimlerini açıklamaktadır. İktidarın bir temsilcisi olan Tammany isimli politikacının iktidarın otoritesinin zayıflamaya başladığı anda dört masum kişiyi halka açık alanda idam ettirmesi, Han'ın (2017, s. 16) belirttiği gibi iktidarın ve hegemonyanın önemli birer aracı olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla şiddet, iktidar eliyle bir yandan kontrol altına alınan ve yasalarla suç haline getirilen bir olguyken, diğer taraftan kendi otoritesini sağlama alma adına meşru bir forma dönüştürülür.

*The Wolf of Wall Street* filminde şiddet, ekonomik olarak sıkıntılı süreçlerden geçen Jordan ve Donnie gibi karakterlerin ruhsal acılarından beslenerek ortaya çıkmaktadır. Orta sınıf bir ailenin çocuğu olan, yeni evlenmiş ve işe otobüsle gidip gelen biri olarak Jordan, var olan ekonomik şartlarından memnun olmayan ve yükselme hırsıyla dolu biridir. Galtung'a göre (1969, s. 171) iktidar tarafından eşit dağıtılmayan kaynaklar, şiddet eylemlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Jordan'ın aşırılıklara varan şiddet biçimleri, uyuşturucu problemleri, davranış bozuklukları ve sermayeye hizmet eden yıkıcı manipülasyonları kapitalizmin yapısal şiddetinin dışavurumudur (Laurence, 2016, s. 86).

### ***Şiddet Eyleminin Sonuçları***

Şiddetin kime yöneldiği beraberinde getireceği sonuçları da etkilemektedir. *Taxi Driver* filminde Travis tarafından bir başkan adayına yöneltilen mermi, hedefini bulduğunda Travis çok ağır bir biçimde suçlanacak ve belki de öldürülecektir. Oysa silahını suçlulara yönelttiğinde iktidar, medya ve dolayısıyla toplum tarafından kahraman olarak kodlanan Travis, gerek toplumsal gerekse özel hayatı içinde elde etmek istediği saygınlığı kazanmıştır. O, medya tarafından 12 yaşındaki bir kız çocuğunu kötü adamların elinden kurtaran ve ülkesi için savaştığı yeniden hatırlanan bir kahraman olmuştur.

*Raging Bull*'da Jake tarafından kadına, kardeşine, rakiplerine ve kendisine yönelen şiddet, karşılığını toplum tarafından yüceltilerek veya görmezden gelinerek bulmaktadır. Jake'in iki eşine de herkesin içinde bağırması ve şiddet uygulaması her ne kadar kardeşi tarafından sözlü tepkiyle karşılanırsa da diğer insanların sessizliği bu şiddeti ne onaylar ne de karşı çıkar niteliktedir. Şiddet bir yandan erkekliğin vazgeçilmez bir bileşeni ve insan arzusunun ayrılmaz bir parçası olarak toplum tarafından onaylanırken, diğer yandan Jake, kendi arzularının kurbanı olarak gösterilmektedir (Cook, 1982, s. 39).

*The King of Comedy* filminde şiddet eyleminin sonuçları, filmin sonunda gerçek ve fantezi arasındaki sınırların belirsizliğinden ötürü ilk etapta muğlak görünmektedir. Jerry'yi kaçırdıktan sonra hapishaneye düşen Rupert, medyanın ilgisini çekerek kendi şov programını sunma fırsatını yakalar. Medya onun hikâyesine ilgi duyar ve hapishanede yazdığı kitaptan, bu kitabın olası film uyarlamasından bahseder. Hapishaneden çıktıktan sonra kendi talk şovunu sunacaktır. Nitekim filmin sonunda onu sahneye davet eden dış ses, onun ne kadar mükemmel biri olduğunu niteleyen sıfatları sıralarken, izleyiciler onu uzun uzun alkışlar. Bu sahne Mortimer'e göre (1997, s. 36) yine fantezi ve gerçek arasındaki belirsizliği gösterir.

Nitekim Rupert için son sahnenin fantezi olma ihtimali daha kuvvetlidir. Rupert'in fantezi dünyasını kurarken, odasındaki nesnelere fantezilerine dahil ederek daha gerçekçi kıldığı bilinmektedir. Son sahnede Rupert'in programa çıktığı sahnenin dekorları ile evindeki dekorların rengi benzerlik göstermektedir. Üstelik onu sahneye davet eden dış sesin bitmeyen övgüleri ve seyircilerin alkışının uzun tutulması, bu sahnenin fantezi olabileceği ihtimalini kuvvetlendirir. Rupert'in hayallerini gerçekleştirdiği bu fantezi anlarını kısa değil, uzun tutmak istemesi de fantezi ihtimalini güçlendirir. Dolayısıyla klasik Hollywood ideolojisinin ayrılmaz parçası olan Amerikan rüyası fikri Rupert'in yüzüne birer birer kapanan kapılarla çökmektedir (Corrigan, 1991, s. 207; Connelly, 1991, s. 164-165). Film, bu kodları yıkarak izleyici için rahatsızlık duygusu yaratır.

*Goodfellas* filminde iktidarın otoritesini sarsan ve suça bulaşarak modern kurumların güvenilirliğinin toplum nezdinde yaralanmasına neden olan Jimmy, Tommy ve Henry gibi mafya üyeleri işledikleri suçlar nedeniyle adalet aracılığıyla cezalandırılırken, mafyanın başında bulunan kişiler ceza almamıştır. İktidarın adaleti, mafyanın yöneticileri yerine onlara hizmet eden orta alt sınıfa ait kimselere yönelerek suçun asıl kaynağını görmezden gelir. Bu noktada adaletin, toplumsal ve ekonomik statü olarak daha güçlü konumda olan mafya babaları yerine ekonomik açıdan alt sınıftaki bireylere uygulanması ideolojik olarak filmin alt metinlerinden biridir.

*Gangs of New York* filminde iktidarın iki farklı dünya görüşüne sahip çetelere olan kayıtsız tutumu, filmin sonunda kendi otoritesine karşı başlayan şiddet eylemleriyle değişir. Gece olduğunda yanan şehir ve topluca gömülen insanlar, Tammany gibi politikacılar için potansiyel oyların yok olması anlamına gelirken, iktidar için Benjamin'in vurguladığı gibi hukukun korunması için başvurulan şiddet yöntemlerinden biridir (2014, s. 29-30). Şehirde başlayan ayaklanmalarla birlikte "ötekine" yönelen şiddet eylemleri, iktidarın otoritesinin sarsılmaya başladığı anda hiçbir sınıf veya cinsiyet ayrımı göstermeden şehrin top atışına tutulmasına kadar varır.

*The Wolf of Wall Street* filminde Jordan, dolandırıcılık eylemlerinden dolayı hapishaneye düşmüş olsa da bunun çok kötü olmadığını düşünür. Nitekim asıl şiddet hapishane duvarlarıyla çevrili bedeninde değil, postmodern dönemin başarı ve performansa dayalı olan (Han, 2017, s. 94) ve tüketim kültürüyle çevrelenmiş ruhunda gerçekleşmektedir. Jordan'ın filmin sonunda katıldığı etkinlikte izleyicilerin yanına yaklaşarak "bu kalemi sat bana" demesiyle kariyerinin başladığı noktaya geri dönmesi anlamlıdır. Son sahnede izleyicilerin Jordan'a olan meraklı

bakışlarına doğru kayan kamera ise bir ayna görevi görür. Filmi izlemeye gelen izleyiciler ile Jordan'ı izlemeye gelenler arasında böylece bir ilişki kurulur.

### Mekân ve Zamanın Şiddetle Olan Bağlantısı

*Taxi Driver* filmi, New York sokaklarını gerçek ve fantezi arasında bir yerde duran, dumanlı ve kırmızı renklerin baskın olduğu bir cehennem gibi tasvir ederek başlamaktadır (Ryan ve Kellner, 2016, s. 126; Atayman, 2004, s. 70). New York'un ışıltılı sokakları yerine, karanlık ve suça bulanmış sokaklarının<sup>6</sup> seçimi, şiddetin ortaya çıkmasını tetikleyen bir araç olma vazifesi görür ve şehrin iki farklı ahlaki boyutunu gözler önüne serer. Öte yandan filmin gösterime girdiği dönemde Vietnam Savaşı, ABD Başkanı John F. Kennedy, Robert Kennedy, Malcolm X ve Martin Luther King suikastlarının toplumsal, siyasal ve kültürel hayata olan etkisinin sinema perdesine yansımaları şaşırtıcı değildir.

*Raging Bull* filmi, Jake'in ring içindeki ısınma hareketleri yaptığı yavaş çekim görüntüleriyle açılmaktadır. Hollywood'un aksiyon türüne özgü olan hızlı ve birbirini takip eden çekimler, seyircinin bir boks filminde görmeye alışık olmadığı biçimde yavaş çekimlerle başlar (Tomasulo, 1999, s. 177-180). Bu açılışın sahnesinde sinematografi de derin-mekân sahnelemeyle ringin iplerini ön plana çıkarır ve ringi olduğundan büyük göstererek Jake'in ringdeki yalnızlığını pekiştirir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 657). Filmin boks sahnelerinin stilizasyonu rahatsız edici bir öznel şiddet deneyimini aktarıyorsa da şiddetin ring dışındaki gösterimi nesnel ve belgesel niteliği taşıdığından izleyici için daha inandırıcı dolayısıyla daha rahatsız edicidir (Grist, 2007, s. 20). Jake'in evi, boks ringi ve sahne hayatı arasındaki sınırlar, şiddet eylemleri ve onun arkasında yatan kimlik bunalımlarıyla iç içe geçmiş durumda tasvir edilir.

*The King of Comedy* filminde Rupert ve onun gerçek ile fanteziler arasında gidip gelen dünyasının üzerinde kurulan anlatı, mekânları da postmodern bir yaklaşımla parçalı bir biçimde ele alır. Rupert, fantezi ve gerçeğin iç içe girdiği Jerry ile olan yemek sahnesinde onunla yakın arkadaş olarak gösterilmektedir (Connelly, 1991, s. 159). Jerry, bu yemekte ondan kendi şovunu altı haftalığına devralması teklifinde bulunur. Rupert ise programı kısa süre için sunmak istemez. Bu sekans bir sahneyle yeniden bölündüğünde Rupert'in aslında evinin bodrum katında bu yemek sahnesini hayal ettiğini görürüz. Rupert, yemek masası mizansenini kendi kendisine sahnelemektedir. Kurgu ve sesin bu üç mekân arasındaki zincirleme geçişleri izleyicinin yemek sahnesinin bir fantezi olduğunu anlamasına yardımcı olmaktadır.

New York'un ışıltılı sokakları yerine arka sokaklarının kullanıldığı *Goodfellas* filminde şiddetin işlenme motivasyonları ile karakterlerin bu mekânlarda büyümeleri arasında nedensellik bağı kurulur. Bu mekânlarda yaşayan karakterler ise çoğunlukla kendisine yabancılaşmış, iletişim kurmakta zorlanan, çözümünü şiddette arayan ve kendilerini gittikleri yolda bir kurban olarak gören bir yapıda inşa edilmektedir.

6 Postmodernizm kendisini, "ana caddelerin ve kentin gidilmese iyi-olur bölgelerinin sakinlerine, serserilere ve aylaklara karşı alınan cezai önlemlerle" ifade eder (Bauman, 2000, s. 28).

*Gangs of New York* filminde, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi New York anlatının merkezinde yer alır. Amerikan İç Savaşı ve göç dalgalarının yaşandığı 1800'lerin sonunda geçen film, New York'un karanlık ve suçla iç içe olan sokaklarını kullanarak şiddetin zaman ve mekân arasındaki ilişkisine dikkat çeker. Şiddetin hangi zaman diliminde geçtiği şiddet eyleminin niteliğini değiştirmektedir. Haenni'ye göre (2010) filmin iki beyaz kahramanı olan Rahip ve Butcher filmin sonunda yönetmen tarafından daha geniş bir New York tarihine eklenir. Stilistik olarak melodrama kayan final sahnesinde New York şehrinin kurguyla iç içe geçmiş görüntüleri birbirleriyle bağlantısı olmayan zaman dilimlerini birbirine bağlayan duygusal bir sıçrama gerçekleştirir (Haenni, 2010, s. 78). Böylece şiddetle özdeşleşmiş olan iki karakterin mezarları üzerinde büyüyen şehir, kanlı topraklarla birlikte büyümüş, gelişmiş ve zenginleşmiştir.

*The Wolf of Wall Street* filminde mekân olarak yine New York şehrini görürüz. Filmin başında gökdelenlerin arasından Wall Street'e adım atan Jordan karakteri umduğu hayatı borsanın çökmesiyle beraber bulamamış ve şehrin arka sokaklarında kendi mücadelesini vermeye koyulmuştur. Böylece mekânın kendisi ile karakterlerin kendilerini şiddet eylemlerinin kurbanı olarak görmeleri arasında nedensellik ilişkisi kurulur. Filmin geçtiği dönem olan 80'li yıllarda kapitalizmin yeniden yapılandığı, tüketim kültürünün yükseldiği dönemde karakterlerin daha çok şeye sahip olma arzuları suçu ve şiddeti doğuran bir diğer önemli etmendir.

## Hikâye ve Olay Örgüsünün Analizi

### *Postmodern Anlatının Oluşumu*

Şiddetin kurbanların üzerindeki etkisi yerine şiddeti uygulayanın gözünden kurgulanan anlatı yapısı, *Taxi Driver* filminde izleyicinin karakterlerle özdeşleşme kurmasının önüne geçer (Kendrick, 2005, s. 58). Filmin sonunda medya ve toplum tarafından bir kahraman olarak kodlanan Travis, postmodern şiddete özel olan kanlı şiddet eylemine rağmen bir arınma yaşamamıştır. Nitekim filmin sonunda Betsy'yi evine bıraktıktan sonra dikiz aynasına sanki arkada bir tehlike varmışçasına dikkatle bakmaya devam etmesi bunu kanıtlamaktadır.

Postmodern sinemada sıklıkla kullanılan metinlerarası yolculuklar karşımıza çıkan bir diğer unsurdur. *Taxi Driver*, John Ford'un *The Searchers* (*Çöl Aslanı*, 1956) filminde olduğu gibi zor durumda olan bir kadını kurtarmaya karar veren Travis'in hikâyesini konu alır (Zizek ve Fiennes, 2012; Von Gunden, 1991, s. 261). Iannucci'ye göre film Western, bunalım, korku ve şehir melodramı gibi farklı türdeki filmleri bir araya getirir (2005, s. 259). Öte yandan filmin meşhur sahnelerinden olan Travis'in ayna karşısındaki halleri, sıçramalı kesmelerle (jump cut) kurgulanır. Bu teknik gerek karakterin içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtması gerekse Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard'ın *Breathless* (*Serseri Aşıklar*, 1960) ve *2 or 3 Things I Know About Her* (*Onun Hakkında Bildiğim 2 veya 3 Şey*, 1967) filmlerinde sıklıkla kullanılan tekniklerden biri olarak yeniden yaratılır.

*Raging Bull*, postmodern anlatılara özgü olan; parçalı ve dağınık özne, metinlerarasılık, nostaljik atmosfer, gerçek ve fantezi arasındaki sınırların silinmesi gibi nedenlerden dolayı klasik

ve modern anlatılardan ayrılmaktadır (Mortimer, 1997, s. 31-34). Film, estetik olarak yalnızca temsil yoluyla erişilebilen bir geçmiş için nostalji havası yaratmaktadır. Örneğin, filmde Jake'in her boks karşılaşmasından önce mücadelenin yeri, tarihi ve boksörlerin kim olduklarının bilgisi verilerek, bu hissiyat kuvvetlendirilir (Bordwell ve Thompson, 2010, s. 660; Atayman, 2004, s. 80). Siyah beyaz olarak çekilen filmdeki tek renkli sahneler, Jake'in özel hayatından bölümlerin olduğu nostaljik görüntülerdir. Bu anlarda film gerçekçiliğinden uzaklaşarak bir fantezi dünyasının kapısını aralamaktadır. Mortimer'a (1997, s. 33) göre filmin geri kalanından gerek anlam gerekse biçim olarak uzakta olan bu anlar gerçek ve rüya arasında duran bir fantezi dünyasını çağrıştırmaktadır. Herkesin gülümsediği ve hiç kimsenin konuşmadığı bu kısa görüntüler filme nostalji havası katar.

*Raging Bull*'da Jake karakterinin *On the Waterfront* (*Rıhtımlar Üzerinde*, Elia Kazan, 1954) filmindeki "bir rakip olabilirdim" monoloğunu filmin sonunda tekrar etmesi ve Jake'in en büyük rakibi olan Robinson ile son karşılaşmasında yediği yumrukların Alfred Hitchcock'un *Psycho* (*Sapık*, 1960) filminin meşhur banyo sahnesindeki bıçaklama anlarını kurgu ve kamera tekniklerine öykünerek seyirciye aktarması filmin metinlerarasılığına işaret etmektedir.

*The King of Comedy*'de Rupert'in mücadelesinin izleyici için yarattığı rahatsızlık duygusu filmi klasik anlatıdan uzaklaştırarak postmodern anlatının içine dahil eder. Bu rahatsızlık, gerçek ve fantezi arasındaki sınırların iyice silikleştiği filmin sonunda kendisini daha belirgin hale getirir (Raymond, 2009, s. 21). Nitekim Corrigan (1991, s. 202-210) ve Mamber (1990, s. 29-35) filmin; başarısız sanatçı tiplerini, saplantılı karakterleri, kendi kendini taklit eden motifleri ve metinlerarası unsurlarını biçimsel ve tematik olarak postmodern olarak nitelendirir.

*Goodfellas* filmi, ideal mafya ve gangster filmlerinde gördüğümüz mafya ailelerinin yerine bu ailelere hizmet eden insanların hikâyesini merkezine almıştır. Bu noktada klasik Hollywood sinemasının var olan türsel kodlarını izleyici için yapı-bozumuna uğratar. Bir mafya ailesinin hikâyesinin anlatıldığı *Godfather* (*Baba*, Francis Ford Coppola, 1972) ya da bir yükseliş hikâyesi olan *Scarface* (*Yaralı Yüz*, Brian De Palma, 1983) gibi filmlerin aksine sıradan insanların yükseliş ve düşüş hikâyesine yoğunlaşması anlamlıdır (Atayman, 2004, s. 85).

*Goodfellas* filminin sonunda Tommy karakterinin kameraya bakarak izleyiciye doğru atış etmesi Edwin S. Porter'in *The Great Train Robbery* (*Büyük Tren Soygunu*, 1903) filminin sonuyla birebir benzerlik göstermektedir. Öte yandan Henry karakterinin yüzüne yaklaşan kamera bir anda eylemi yarıda keserek karakterin yüzünü donuk bir resme dönüştürür. Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden François Truffaut'un *Les quatre cents coups* (*400 Darbe*, 1959) filminin sonunda Antoine karakteri için kullandığı bu teknik Scorsese tarafından filmin başındaki sahnede kullanılır.

*The Wolf of Wall Street* filmi, tüketim kültürünün yükselişe geçtiği 80'li yıllarda, Jordan ve Naomi'nin sürekli yeni şeyler alma ihtiyacı hissetmeleri, medyanın Jordan'ı olduğundan farklı biri gibi yarattığı hipergerçeklik, cinsel kimlik bunalımları, şiddetin görselleştirilmesi ve karakterlerle filmin sonunda özdeşleşme kuramama gibi nedenlerden ötürü postmodern film anlatısına sahiptir. Öte yandan filmde Scorsese'nin diğer filmlerinde de sıklıkla gördüğümüz

gibi metinlerarası referanslar söz konusudur. Bu sahnelerden biri Naomi'nin bacaklarını iki yana açtığı ve kameranın bacakların arasından Jordan'ın yüz ifadesini çektiği sahnedir. Bu sahne *The Graduate* (Mezun, Mike Nichols, 1967) filmindeki sahneyle benzerlik göstermektedir.

### Tartışma ve Sonuç

Sinema, dünyada meydana gelen değişimlerden etkilenirken, aynı zamanda bu değişimleri de etkileyen güçlü sanat dallarından biridir. Şiddetin postmodern sinemada varlığı ise gerek teknolojinin getirmiş olduğu yeniliklerle gerekse postmodern dönemin modern dönemden yaşadığı kültürel kırılmalarla (Jameson, 1994) biçimsel ve anlatsal olarak bir dönüşüm geçirmiştir. Scorses'e'nin çocukluğunu geçirdiği İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerikan toplumunun çalkantılarını ve bunalımlarını filmlerinin anlatısına eklememesi tesadüf değildir. Üstelik modernite ideallerinin sorgulandığı ve postmodern tartışmaların alevlendiği dönemde film kariyerine başlaması yönetmenin sanatsal ve toplumsal kaygılarını biçimlendiren bir diğer önemli faktördür.

Şiddetin ana karakterlerin bakış açısına dayalı olarak anlatıldığı Scorsese sinemasında karakterler; toplumsal adaletle problemi olan ve yükselme hırsıyla mevcut koşullarını değiştirmeye çabalayan, gündelik hayat içinde saygı görmek isteyen ve adaleti sağlamak için şiddeti bir araç olarak kullanan kimselerdir. Karakterlerin her biri hedefleri doğrultusunda şiddete başvurup istediklerini almış gibi görünseler de saygın biri olma hedeflerine ulaşamamış ya da kendilerini oldukları durumdan çok daha kötü bir noktada bulmuşlardır. Filmlerin sonu bu bağlamda çok daha fazla anlam kazanır. Şiddet her ne kadar kişisel nedenlerle ortaya çıkmış gibi görünsede sistemik (Zizek, 2018) ve yapısal (Galtung, 1969) olarak görmezden gelinmiş olmanın öfkesi söz konusudur. Karakterlerin her biri olmak istedikleri konuma şiddet vasıtasıyla gelen ancak orada tutunamayan karakterleri temsil eder. Şiddet, bu noktada anlatı içinde Arendt'in (2016, s. 64) üzerinde durduğu gibi bir süreliğine amacına ulaşmakta başarılı olurken sürdürülebilir bir tutum olmaktan uzaktır.

Karakterlerin şiddet patlamaları, bir yandan oldukça kanlı ve sıradan biçimde görselleştirilerek postmodern şiddetin (Giroux, 1995; Kendrick, 2009b) temsilini sunarken, diğer yandan seyircinin bu karakterlerle özdeşleşme kurmasını engellemektedir. Bu durum Lash'in (1990) saldırgan postmodern anlatı olarak kavramsallaştırdığı ve seyircinin "göçebe" bir konumda izlediklerinden haz almaktan çok rahatsızlık duyduğu anlatı türünü hatırlatır. Film sonlarının mutlu bir son yerine belirsizlikler ya da mutsuz sonlarla bitmesi seyirci için katharsise ulaşmasının önündeki bir diğer engeldir. Dolayısıyla Hollywood sinemasının mutlu sonlara dayalı olan ideolojik yapısı reddedilir.

Mekânların seçimi şiddeti doğuran bir diğer önemli faktör olarak karşımıza çıkar. Filmlerin ortak mekânlarından olan New York, bir yandan yönetmenin doğup büyüdüğü ve en iyi bildiği şehir olarak konumlandırılrsa da diğer yandan şehrin parlak sokakları yerine seçilen arka sokaklar, şiddetin niteliğini ve motivasyonunu belirlemektedir. Bu noktada Bauman'ın (2000, s. 28) postmodernizm ve mekân arasındaki ilişki için söylediklerini hatırlatmakta fayda vardır. Ona



göre postmodernizm kendisini en iyi “kentın gidilmese iyi olur bölgelerinde” tanımlamaktadır. Filmlerde, orta alt sınıfa ait karakterlerin yükselmek ve saygınlık kazanmak için başvurabilecekleri tek yolun şiddet olduğunu düşünmeleri, arka sokaklarda doğup büyümeleriyle ilgili olduğuna dair imalar vardır. Zira tüm ana karakterler gittikleri yolu isteyerek seçmediklerini ve başka seçenekleri olmadıklarını düşünerek bir kaderciliğe sığınırılar.

Yönetmenin filmlerinde görülen sıçramalı kesmeler ve donuk kareler Fransız Yeni Dalgası filmlerine olan öykünmeleri hatırlatırken, *Film Noir*, Western ve Yeni Amerikan Sineması döneminde çekilen filmlere olan metinlerarası yolculuklar ise yönetmenin sinemasını postmodern bir anlatı içine dahil eder. Öte yandan Scorsese, zaman zaman büyük yapıım şirketleri için filmler üretse de Hollywood sinemasının türe dayalı olan birtakım kodlarını da kırmaktadır. Filmlerin konusu ve seçtiği karakterler bu bağlamda anlamlıdır. Örneğin *Goodfellas*, Hollywood’un mafya türündeki filmlerinin merkezinde olan mafya babaları ya da bu örgütlerde tepeye çıkan kimseler yerine onlara hizmet eden insanların hikâyelerini anlatır.

Scorsese sineması; şiddetin kurbanların yerine işleyenlerin gözünden anlatılması, mevcut toplumsal statüsünden memnun olmayan ve saygınlık kazanmak isteyen karakterler, ekonomik adalet ile ilgili olan yapısal problemler, postmodern öznenin sunumu, seçilen mekân ve zamanın şiddetin işleniş motivasyonları üzerindeki yansıması ve postmodern film anlatısına özel olan belli birtakım ortak temalarla çevrenlenmiştir. Buradan hareketle çözümlenen filmler farklı tür, olay örgüsü ve hikâyelere sahip olsalar da bu ortak temalar altında toplanabilmektedir. Sonuç olarak Scorsese sinemasında karakterler, adalet dağıtıcılığı rolünde ya toplumsal statülerini değiştirmeye çalışan ya da toplumsal aksaklıkları düzeltme görevini kendinde gören, bunu bir süre başarıp istedikleri saygınlığı kazanan ancak sonunda başarısızlığa uğrayıp başladıkları noktaya geri dönen karakterlerdir. Adalet sağlanamamış, toplumsal statüleri değişmemiş ve ruhsal kurtuluşlarına ulaşamamışlardır.

### Kaynakça

- Altheide, D. L. (1996). *Qualitative Media Analysis*. London: Sage Publications.
- Anderson, P. (2016). *Postmodernitenin Kökenleri* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, H. (2016). *Şiddet Üzerine* (B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atayman, V. (2004). *Şiddetin Mitolojisi*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). Şiddetin eleştirisi üzerine (E. Göztepe, Çev.). A. Çelebi (Ed.), *Şiddetin eleştirisi üzerine* (ss. 19-42). İstanbul: Metis Yayınları.
- Best, S. & Kellner, D. (2016). *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Büker, S. (2012). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. & Öztürk, S. R. (2014). Postmodernizm ve sinema. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Der.), *Postmodernizm ve sinema* (ss. 13-36). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Carter, C. & Weaver K. C. (2003). *Violence and the Media*. Buckingham: Open University Press.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory a Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London: Sage Publications.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Ö. Yaren, Çev.). Ankara: Deki Yayınları.
- Connelly, M. K. (1991). *The films of Martin Scorsese: A critical study*. Unpublished Doctoral Dissertation. Cleveland: Case Western Reserve University Department of English.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cook, P. (1982). Masculinity in crisis?. *Screen*, 23(3-4), 39-46.
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. London: Sage Publications.
- Corrigan, T. (1991). *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. London: Routledge.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 21-40.
- Galtung, J. (1969). Violence, peace and peace research. *Journal of Peace Research*, Vol. 6/3, 167-191.
- Gençoğlu, A. Y. (2014). Bir kavram ve kuram üretme stratejisi olarak temellendirilmiş kuram. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, XVII, 681-700.
- Gilfoyle, T. J. (2003). Scorsese's Gangs of New York: Why myth matters. *Journal of Urban History*, 29(5), 620-630.
- Giroux, H. A. (1995). Racism and the aesthetic of hyper-real violence: Pulp Fiction and other visual tragedies. *Social Identities*, 1(2), 333-354.
- Gitlin, T. (1988). Hip-deep in post-modernism. *New York Times Book Review*, (6), 35-36.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine.
- Grist, L. (2007). Masculinity, violence, resistance: A new psychoanalytic reading of Raging Bull. *Atlantis*, 29(1), 11-27.
- Habib, S. & Hinojosa, R. (2015). Doing grounded theory with video-based research. *Journal of Ethnographic & Qualitative Research*, 10(1), 42-52.
- Haenni, S. (2010). Geographies of desire: Postsocial urban space and historical revision in the films of Martin Scorsese. *Journal of Film and Video*, 62(1-2), 67-85.
- Han, C., B. (2017). *Şiddetin Topolojisi* (D. Zaptçioğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). İstanbul: Es Yayınları.
- Hunt, E. R., Marland, J. & Rawle, S. (2015). *Film Dili* (S. Aytac, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Iannucci, J. M. (2005). Postmodern anti-kahraman Taxi Driver'da kapitalizm ve kahramanlık. *Doğu Batı Dergisi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, (32), 259-270.
- İspir, N, & Kaya, Z. (2012). Sinemada postmodern arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*, (2), 81-99.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (N. Plümer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern sinema mı, film mi?. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 133-160.
- Kasapoğlu, A. (2015). *Özne Hayatı Konuşunca: Sosyolojide Temellendirilmiş Kuram İncelemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keane, J. (1996). *Şiddetin Uzun Yüzyılı* (B. Peker, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Kendrick, J. (2005). *Screen violence and the new hollywood*. Unpublished Doctoral Dissertation. Indiana: Indiana University, Department of Communication and Culture.
- Kendrick, J. (2009a). *Film Violence: History, Ideology, Genre*. New York: A Wallflower Press Book.
- Kendrick, J. (2009b). *Hollywood Bloodshed Violence in 1980s American Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Kogan, I. (2018). Master of the universe: Scorsese's "The Wolf of Wall Street" Through a psychoanalytic lens. *Am J Psychoanal*, (78), 267–286.
- Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Laurence, M. (2016). Why we love to hate the wolf (of wall street): Using Georges Bataille and Friedrich Nietzsche to critique the function of moral ideology under late capitalism. *New Political Science*, 38 (1), 81-99.
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Mamber, S. (1990). Parody, intertextuality, signature: Kubrick, DePalma, and Scorsese. *Quarterly Review of Film & Video*, 12(1-2), 29-35.
- Mey, G. & Dietrich, M. (2017). From text to image—shaping a visual grounded theory methodology. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, 42(4), 280-300.
- Michaud, Y. (1991). *Şiddet* (C. Muhtaroglu. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mortimer, B. (1997). Portraits of the postmodern person in taxi driver, raging bull, and the king of comedy. *Journal of Film and Video*, 49(1/2), 28-38.
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar* (S. Özge, Çev.). Ankara: Yayın Odası Yayıncılık.
- Oxford Dictionary (t.y.). *Violence*. 02.01.2021 tarihinde <https://www.lexico.com/en/definition/violence> adresinden edinilmiştir.
- Palmer, B. D. (2003). The hands that built America: A class-politics appreciation of Martin Scorsese's The Gangs of New York. *Historical Materialism*, 11(4), 317-345.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Raymond, M. (2009). Too smart, too soon: 'The King of Comedy' and American independent cinema. *Film Criticism*, 34(1), 17-35.
- Riley, R. & Riley, T. (2003). *Film, Faith, and Cultural Conflict: The Case of Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ*. London: Greenwood Publishing Group.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarup, M. (2017). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Slocum, J. D. (2000). Film violence and the institutionalization of the cinema. *Social Research*, 67(3), 649–681.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Tomasulo, F. P. (1999). Raging bully: Postmodern violence and masculinity in Raging Bull. C. Sharnett (Ed.), *Mythologies of violence in postmodern media*, (p. 175-197). Detroit: Wayne State University Press.
- Trend, D. (2008). *Medyada Şiddet Efsanesi* (G. Bostancı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Von Gunden, K. (1991). *Postmodern Auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg, and Scorsese*. London: McFarland.

- Weinreich, M. (1998). The urban inferno, on the aesthetics of Martin Scorsese's Taxi Driver. *Pov: The Danish Journal of Film Studies*, (6), 91-109.
- Wood, R. (1986). Raging Bull: The homosexual subtext, *Movie*, (31), 108-14.
- Zizek, S. & Fiennes, S. (Yönetmen). (2012). *The pervert's guide to ideology* [Film]. England: British Film Institute/Channel Four Television Corporation.
- Zizek, S. (2018). *Şiddet: Altı Yan Düşünce* (A. Ergenç. Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.