

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞİDDET VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA
MARTIN SCORSESE SİNEMASI

ONUR KARAHAN

2501160723

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. AYŞEN AKKOR GÜL

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ONUR KARAHAN Numarası : 2501160723
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA/ YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. DR. AYŞEN AKKOR GÜL
Tez Savunma Tarihi : 05.07.2019 Saati : 14.00
Tez Başlığı : ŞİDDET VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA MARTIN SCORSESE SİNEMASI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. AYŞEN AKKOR GÜL		Kabul
2- PROF. DR. MELİHA NURDAN TAŞKIRAN		Kabul
3- DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. FÜSUN ALVER		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NİŞANCI		

ÖZ

ŞİDDET VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA MARTIN SCORSESE SİNEMASI

ONUR KARAHAN

Şiddet, insanlık tarihinin ilk günlerinden itibaren hikâye anlatıcılığın bir parçası olarak mağara duvarlarında başladığı yolculuğuna görsel-işitsel bir sanat dalı olan sinema ile devam etmiştir. Bu çalışmada Scorsese sinemasında şiddet ve postmodern unsurların film anlatısını oluşturan öğeleri nasıl ve hangi amaçlarla şekillendirdiğine bakmak ve elli yılı aşkın bir süredir film üreten bir yönetmenin gözünden bu unsurları çözümlemek amaçlanmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde şiddetin tanımsal, kavramsal ve kuramsal çerçevesine yer verilerek şiddetin ideolojik olarak; kim tarafından, nasıl inşa edildiği ve hangi amaçlara hizmet ettiği üzerine durulmuştur. İkinci bölümde postmodernizmin kaynağını oluşturan Aydınlanma Dönemi ve modernite ideallerinin neler olduğu açıklanmış ve sonrasında postmodern kuram etrafındaki yaklaşımlar tartışılmıştır. Daha sonra ise postmodernizmin sinema ile olan ilişkisini ortaya koyabilmek adına postmodern anlatıların klasik ve modern anlatılardan hangi yönleriyle farklılaştığı ya da benzeştiği açıklanmıştır. Son olarak şiddetin sinemadaki görünümüne yer verilerek film akımları, türler ve auteur yönetmenlerin elinde nasıl bir değişim geçirdiği üzerine durulmuştur. Çalışmanın son bölümünde nitel bir araştırma tekniği olan gömülü teori kullanılarak Scorsese sineması, literatür taramasında verilen kuramsal bilgiler ışığında çözümlenmiştir. Yönetmenin, filmlerinde şiddeti eğlencelik bir unsur olarak sunmadığı, postmodern bir tutumla hemen yanı başımızda gerçekleşen, sıradan ve gösterişsiz bir olgu olarak karakterlerin amacına hizmet eden bir yapıda inşa ettiği görülmüştür. Filmlerin; konu, tür, karakter, hikâye ve olay örgüsü, zaman ve mekân gibi çerçevelerde birbirlerinden farklılık gösterebilirler dahi şiddet ve postmodernizm bağlamında benzer tema ve motiflerle çevrelendiği tespit edilmiştir.

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

ABSTRACT

THE CINEMA OF MARTIN SCORSESE IN THE CONTEXT OF VIOLENCE AND POSTMODERNISM

ONUR KARAHAN

Violence continued its journey that started on the walls of the caves as a part of storytelling from the first days of human history with cinema, which is a branch of audiovisual art. In this study, it is aimed to look at how and for what purposes the violence and postmodern elements in Scorsese cinema shape the elements that make up the narrative and to analyze these elements from the eyes of a director who has been producing films for over fifty years. In this context, in the first part of the study, the descriptive, conceptual and theoretical framework of violence is given a place, and ideologically, by whom, how and with serving which purposes violence is constructed is elaborated. In the second part, the ideals of the Enlightenment and modernity which are the source of postmodernism are explained and then the approaches around postmodern theory are discussed. Then, in order to reveal the relationship between postmodernism and cinema, it is explored in which aspects of postmodern narratives differ or resemble from classical and modern narratives. Finally, the aspects of violence in the cinema is discussed and how this has changed in the hands of film movements, genres and auteur directors. In the last part of the study, using the grounded theory, which is a qualitative research technique, Scorsese cinema is analyzed in the light of the theoretical information given in the literature review. It was seen that the director did not present violence as an entertaining element in his films and built a structure with a postmodern attitude that served the purpose of the characters as an ordinary and unpretentious phenomenon that took place right next to us. Even if the films differ from one another in terms of subject, genre, character, story and plot, time and space; it was found that they were surrounded by similar themes and motifs in the context of violence and postmodernism.

Keywords: Martin Scorsese, Violence, Modernism, Postmodernism, Grounded Theory, Violence and Cinema, Postmodernism and Cinema.

ÖNSÖZ

Bilim ve teknikte yaşanan gelişmelerin insanlığı şiddetle iç içe olan ilkel toplumlarından daha rasyonel ve uygar bir biçime sokacağı düşüncesi atom bombaları, soykırımlar, katliamlar gibi şiddet eylemleriyle sekteye uğrasa da sinemanın görevi toplumsal, siyasal ve kültürel hayatı gözlemlemek ve insanlığa ait olan bu umudu ayakta tutmaya çalışmaktır. Bu umudu ayakta tutmaya elli yılı aşkın bir zamandır film üreterek devam eden Martin Scorsese'ye sinemayı bir sanat formu olarak büyük bir tutkuyla ele aldığı ve sinema tartışmalarına yeni bakış açıları kazandırdığı için bir sinemasever olarak teşekkür etmekle başlamak istiyorum.

Birlikte çalıştığımız için kendimi şanslı gördüğüm ve gerek derslerde gerekse tezin yazım süresi boyunca engin bilgisi, tecrübesi, titizliği ve kibarlığıyla desteğini hiçbir zaman esirgemeyen saygıdeğer ve sevgili hocam Prof. Dr. Ayşen Akkor Gül'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Sizin değerli katkılarınız olmasa bu tezi sonuçlandıramazdım.

Jüri süreci boyunca verdikleri değerli katkılar nedeniyle Prof. Dr. Meliha Nurdan Taşkiran ve Doç. Dr. Gizem Parlayandemir'e, son iki buçuk yıl içinde birlikte çalışma şansına eriştiğim Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin tüm akademik ve idari personeli başta olmak üzere Prof. Dr. Himmet Hülür, Doç. Dr. Selami Özsoy ve Dr. Öğr. Üyesi Tülin Sepetci'ye tüm destekleri için teşekkür ederim.

Çalışma boyunca yanımda olduklarını sürekli hissettiğim ve benim için bu çetrefilli yolu çok daha kolay hale getiren Gülşen Özcan, Şirin Şefii, Bengü Atlı Seyman, Hakan Tanrıverdi, Salih Berk Soysal, Özkan Karlı ve biricik Muhtar başta olmak üzere emeği geçen tüm arkadaşlarıma teşekkür ediyorum.

Bu uzun yolculuğun en başından son anına kadar bana her türlü desteği sunan ve değerli vakitlerini yazdıklarını okumaya ayırarak bu çalışmanın birer parçası haline geldiklerine inandığım canım kardeşlerim Uğur ve Deniz'e ve koşulsuz sevgileriyle her daim yanımda olan, eğitimin her şeyden daha önemli diyen biricik anneme ve babama teşekkür ederim. İyi ki varsınız.

Onur Karahan

İstanbul/2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
TABLolar LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞİDDETİN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. Şiddetin Tanımı	6
1.2. Şiddetin Kapsamı ve Türleri.....	11
1.3. Şiddetin İdeolojik İnşası.....	15

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN-POSTMODERN TARTIŞMALAR EKSENİNDE SİNEMA VE ŞİDDET

2.1. Modernizm	37
2.2. Postmodernizm	41
2.2.1. Büyük Anlatılara Duyulan İnançsızlık	44
2.2.2. Toplumsalın Yeni Biçimi: Gerçeğin İnşası ve Baudrillard	47
2.2.3. Postmodernizmin Kültürel Mantığı ve Özne/Mekân İlişkisi	54
2.3. Sinema Anlatısında Postmodern Dönüşüm.....	62
2.3.1. Klasik ve Modern Anlatı	63
2.3.2. Postmodern Anlatı.....	66
2.4. Sinemada Şiddetin Tarihsel Dönüşümü	76

2.4.1. Sinema Akımlarında Şiddet.....	78
2.4.2. Tür Filmlerinde Şiddet	82
2.4.3. Auteur Yönetmenler ve Şiddet	92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MARTIN SCORSESE SİNEMASINDA ŞİDDET VE POSTMODERN UNSURLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

3.1. Amaç ve Yöntem.....	99
3.1.1. Amaç	99
3.1.2. Yöntem	100
3.1.2.1. Örneklem Oluşturma Süreci	105
3.2. Bulgular.....	108
3.2.1. <i>Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976)</i> Film Çözümlemesi	109
3.2.1.1. Açık Kodlama	109
3.2.1.2. Eksen Kodlama	114
3.2.1.3. Seçici Kodlama	116
3.2.2. <i>Kızgın Boğa (Raging Bull, 1980)</i> Film Çözümlemesi	124
3.2.2.1. Açık Kodlama	124
3.2.2.2. Eksen Kodlama	127
3.2.2.3. Seçici Kodlama	129
3.2.3. <i>Komediler Kralı (The King of Comedy, 1982)</i> Film Çözümlemesi	133
3.2.3.1. Açık Kodlama	133
3.2.3.2. Eksen Kodlama	137
3.2.3.3. Seçici Kodlama	138

3.2.4. <i>Sıkı Dostlar (Goodfellas, 1990) Film Çözümlemesi</i>	144
3.2.4.1. Açık Kodlama	144
3.2.4.2. Eksen Kodlama	149
3.2.4.3. Seçici Kodlama	150
3.2.5. <i>New York Çeteleri (Gangs of New York, 2002) Film Çözümlemesi</i>	155
3.2.5.1. Açık Kodlama	155
3.2.5.2. Eksen Kodlama	161
3.2.5.3. Seçici Kodlama	162
3.2.6. <i>Para Avcısı (The Wolf of Wall Street, 2013) Film Çözümlemesi</i>	167
3.2.6.1. Açık Kodlama	167
3.2.6.2. Eksen Kodlama	172
3.2.6.3. Seçici Kodlama	174
TARTIŞMA VE SONUÇ	178
KAYNAKÇA	187

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Araştırmanın değişkenleri ve soruları108

Tablo 2. Araştırmanın değişkenleri ve soruları çerçevesinde ulaşılan matris185



GİRİŞ

Bir anlatı aracı olarak sinema; kendine özgü bir dili, estetiği, senaryosu, çekim ölçekleri olan ve kurgulanarak seyircisiyle buluşan bir sanat dalı olmasının yanı sıra Berger'in (2017) de ifade ettiği gibi bir "görme biçimidir." Bu görme biçimlerinden biri olan şiddetin ise sinema ile olan ilişkisini çözümlemek ilk etapta -fiziksel şiddetin görünürlüğünden ötürü- kolay gibi gözükse de arkasında yatan örtük anlamları ifade etmek zordur (Slocum, 2000: 650-651). Üstelik şiddetin sinemanın biçimsel ve anlatısal yapısının ilk günlerinden beri vazgeçilmez bir parçası olduğu düşünüldüğünde konu daha da karmaşık bir hale gelmektedir (Prince, 2003: 3-4).

Reemtsma (1998: 17-19) şiddetin bir kavram olarak ele alınmasının güç olduğunu belirtir. Zira şiddet, ahlak ve ideoloji anlayışlarımız tarafından zihinlerde biçimlenmiş olsa da nerede başladığı ve nerede bittiği muallak bir olgudur. Bu zorluk sebebiyle sosyal bilimlerdeki disiplinler, şiddet kavramını salt şiddet olarak ele almak yerine onu diğer disiplinlerle ele almayı yeğler. Bu noktada şiddet; medya, aile, iş yeri ve okul...vb. gibi diğer alanlarla birlikte analiz edilirken bu çalışma kapsamında sinema özelinde ele alınacaktır. Medya çalışmalarında şiddet çözümlemeleri çoğunlukla televizyona, şiddetin içerikte kapladığı yerin istatistiki bilgilerine ya da alımlama analizleri üzerine yönelmiştir. Buradan hareketle literatürde yapılan sinema çalışmalarına bakıldığında çalışmaların şiddetin izleyiciler üzerindeki etkisi ya da şiddetin estetik ve sanatsal açıdan film dili ve estetiğiyle olan ilişkisi üzerine durulduğu görülmektedir (Parlayandemir, 2016: 56). Bu bağlamda sinemada şiddeti daha iyi anlayabilmek adına onun toplumsal, siyasal ve kültürel hayat içerisindeki örtük olan anlamları üzerine daha fazla durulması gerekmektedir (Slocum, 1995: 2).

Şiddet olgusu her ne kadar zihinlerde olumsuz bir imgeye sahip olsa da Slocum'a (2000: 650) göre sinemada şiddetin tarihine ve Hollywood Sinemasındaki motiflerine bakıldığında yalnızca baskı ve saldırganlığı temsil etmediği aynı zamanda sinemanın teknik ve anlatısal standartlarını yukarı çektiği ve kültürel değerleri de bu bağlamda değiştirdiği görülür. Şiddetin sinema ve toplumla olan ilişkisi ise sürekli değişen ve devam eden müzakerelere dayalı olarak bir dönüşüm içerisinde. Bu bağlamda şiddetin sinemaya olan katkısı önemli görünmektedir.

Modern dönem içinde doğan, gelişen, kendi dilini ve estetiğini yaratarak kitlelere ulaşan sinema, yönetmenin sanatsal kaygılarıyla birlikte gerek bilim ve teknolojide meydana gelen gelişmelerle gerekse toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel hayatta meydana gelen kırılmalarla biçimsel ve anlatısal olarak kısa sürede zenginleşen bir sanat dalı olmuştur. Sinemanın bu hızlı gelişimi ve yıllar içindeki dönüşümü görece yeni bir sanat dalı olmasından ötürü tiyatro ve edebiyat gibi diğer sanat dallarına öykünmesiyle ve onlardan beslenmesiyle açıklanabilmektedir. Keza ilk yıllardan itibaren Aristotelesçi dramatik yapıyı kendisine kılavuz olarak alan sinema (Corrigan, 2015: 72), 60'lı yıllara geldiğinde Fransa'da filizlenen modern anlatılarla yeni rotalara yelken açar.

Ancak modernite ideallerine duyulan kuşkuların artması ve toplumsal ve özellikle kültürel alanlarda postmodern bir kırılmanın yaşandığı noktasındaki görüşlerin (Jameson, 1994a; Baudrillard, 2016; Lyotard, 2013; Featherstone, 2005; Best, Kellner, 2016) çoğalmasıyla birlikte sinemada yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Postmodern sinema olarak adlandırılan bu yeni anlatı biçimi; klasik ve modern anlatıların hem birtakım özellikleri görmezden geliyor hem de postmodernitenin doğasına uygun bir biçimde her ikisinin de belli tema ve kodlarına öykünerek bu arayışlara karşılık veriyordur (Karadoğan, 2005: 143-144; Erdemir, 2009: 22).

Buradan hareketle çalışmanın birinci bölümünde şiddetin tanımlanması, kavramsallaştırması ve belli birtakım kuramsal bilgilerin verilmesi amacıyla literatür taraması yapılmış ve şiddetin tanımlamalarına, etimolojik kökenine, kapsamına ve türlerine bakılmıştır. Daha sonra ise şiddetin ilkel topluluklardan postmodern olarak adlandırılan döneme kadar nasıl bir dönüşüm geçirdiği analiz edilmiş ve şiddetin ideolojik inşasında önemli rol oynayan iktidarın şiddet yöntemlerini hangi araçlarla, nasıl denetim altında tuttuğu ve hangi amaçlara hizmet etmek için meşru kıldığı üzerine bir tartışma yürütülmüştür. Şiddetin toplumsal, siyasal, ekonomik, ideolojik ve kültürel olarak sonradan öğrenilen bir olgu olduğu varsayımından yola çıkılarak, toplumsal ve kültürel hayatı nasıl biçimlendirdiği üzerine durulmuştur.

İkinci bölümde yine literatüre başvurularak Scorsese sinemasında postmodern öğeleri temellendirebilmek adına postmodern tartışmaların bir çerçevesini çıkarma

amacı güdülmüştür. Bu noktadan hareketle postmodernitenin temelini oluşturduğu düşünülen ‘aydınlanma’ ve ‘modernizm’ kavramlarına kısaca yer verilmiş ve modern dönemden kopuş olarak nitelendirilen postmodern argümanların neler olduğuna dair bir yol haritası çıkartılmıştır. Daha sonra ise sinemanın, postmodernizm ile olan ilişkisinin ne olduğu, hangi aşamalardan geçerek kendisine özel olan bir film anlatısı yarattığı analiz edilmiştir. Son olarak sinemada şiddetin tarihsel olarak film akımlarına, türlere ve auteur yönetmenlerin elinde nasıl ele alındığı açıklanarak şiddetin film diline, estetiğine ve biçimine olan etkisi tartışılmıştır.

Öte yandan çalışmanın genelinde şiddetin ilk çağlardan postmodern olarak adlandırılan döneme kadar toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan nasıl bir dönüşüm geçirmiş olduğu ve bunun film anlatısına nasıl yansıtıldığı bu konudaki literatür incelenerek ortaya konmaya çalışılmıştır. Postmodern ve şiddet tartışmaları ekseninde Scorsese sinemasının kendisine nerede yer bulduğu ise bu çalışmanın temel meselesi olarak belirlenmiştir.

Çalışma kapsamında ele alınan yönetmen Martin Scorsese gerek Hollywood pratikleri içinde dev yapım şirketleri için çektiği filmler gerekse bağımsız olarak nitelendirilen filmleriyle dünya sinemasının önemli yönetmenlerinden biridir. Nitekim Hollywood Sinemasının şiddeti film anlatısını, anlatının kendisi haline getirerek meşru bir hale getirmesine mesafeli bir noktada durmaktadır (Atayman, 2004). Scorsese sineması her ne kadar ideoloji (Zizek, 2018; Iannuciye, 2005; Laurence, 2016), din (Lindlof, 2008; Riley, Riley, 2003; Bliss, 1995; Larke, 2002), şiddet (Bordwell, Thompson, 2010; Grist, 2007; Carter, Weaver, 2003), psikanalitik (Laurence, 2016; Kogan, 2018), toplumsal cinsiyet (Cook, 1982; Mortimer, 1997) ve postmodernizm (Raymond, 2009; Von Gunden, 1991; Mortimer, 1997) gibi farklı konular ve farklı yöntemler etrafında ele alınsa da bütüncül bir perspektifle şiddet ve postmodern araştırmalar üzerine yapılmış çok az sayıda çalışma söz konusudur. Öte yandan Scorsese Sinemasını modern bir anlatıya sahip olduğunu iddia eden (Cook, 1982: 40; Weinreich, 1998: 91; Houston, 1984: 81) ve o şekilde konumlandıran çalışmalar söz konusu olsa da bu çalışma, yönetmenin postmodern anlatıyı film diline eklemlediği öne sürmekte ve sinema literatüründeki bu tartışmalara katkı sunmayı

hedeflemektedir. Buradan hareketle ürettiği filmleri incelemeye değer kılan ve bu çalışmayı şekillendiren nedenlerinden birincisi ulusal alanda Martin Scorsese üzerine yayımlanmış çok az sayıdaki çalışma (Atayman, 2004; Yücel, 2005) gösterilebilir. İkincil olarak gerek ulusal gerekse uluslararası alanda Scorsese sineması üzerine şiddet ve modern/postmodern öğeler üzerine yapılmış çalışmaların bütüncül olmayan bir bakış açısıyla tek veya birkaç film üzerine yoğunlaşması olarak görülmektedir. Bu bakımdan bu çalışmayı alandaki bu boşluğu doldurma ve sinemada şiddet tartışmalarını genişletme projesi olarak da okumak mümkündür.

Üçüncü bölüm özelinde Scorsese sinemasının farklı hikâye, olay örgüsü, zaman, mekân ve karakterler üzerinden inşa edilseler dahi tek bir çatı altında belli temalar ve kategoriler altında toplanabileceği düşüncesiyle yola çıkılarak şekillenmiştir. Bu noktada şiddet ve postmodern öğelerin yönetmenin ‘film diline’, ‘estetikine’ ve ‘sanatsal kaygılarına’ nasıl bir katkı sunduğu önemlidir. Buradan hareketle nitel bir araştırma tekniği olan gömülü teori tekniğine dayandırılarak yönetmenin *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, 1976), *Kızgın Boğa* (*Raging Bull*, 1980), *Komediler Kralı* (*The King of Comedy*, 1982), *Sıkı Dostlar* (*Goodfellas*, 1990), *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*, 2002) ve *Para Avcısı* (*The Wolf of Wall Street*, 2013) filmleri son bölümde çözümlenecektir.

Tartışma ve sonuç bölümünde ise literatürde verilen bilgiler ışığında çözümlenen filmler bütüncül bir bakış açısıyla tartışılacak ve çalışma kapsamında ortaya koyulan sorulara yanıtlar aranacaktır. Çalışma süresi boyunca karşılaşılan birtakım sınırlılıklar ile bundan sonra yapılacak olan olası çalışmalara verilecek olan birtakım önerilerle çalışma son bulmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞİDDETİN KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVESİ

Modernitenin temel iddiası; katılımcı demokrasiye dayalı, bireysel hak ve özgürlüklerin güvence altında olduğu toplumsal bir düzen oluşturmak ve Orta Çağ toplumlarının aksine şiddetsiz bir dünya kurma idealine dayanmaktadır. Ne var ki 20. yüzyılda toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan gelişmeler modernite beklentileri ile pratiklerin birbiriyle örtüşmediğini göstermektedir. Freud (2018: 78) saldırganlık ve dolayısıyla şiddet eyleminin insanda bir içgüdü olarak her zaman var olduğunu ve uygarlık yolundaki en büyük engel olduğunu vurgular. Ancak Bauman’a (2005: 255) göre “uygar hayatın özelliği olarak sunulan ‘şiddetten arınmışlık’, baskının yokluğu anlamına gelmez; yetkilendirilmemiş baskının yokluğu anlamına gelir. Şiddetten arınmış bir toplumsal düzen neredeyse kendiyle çelişen bir terimdir.”

Modernite ve şiddet arasındaki bu diyalektik ilişki sosyal bilimlerin şiddete dair teorik yansımalarını şekillendirmiştir. Özellikle radyo, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının 20. yüzyılda yaygınlaşması ve büyük kitlelere ulaşması, iletişim çalışmalarına verilen önemin artmasına ve dolayısıyla modernitenin şiddetsiz bir dünya kurma idealini ne kadar gerçekleştirip ne kadar gerçekleştiremediği sorusuna cevap aranmasına neden olmuştur. Bu bağlamda iletişim çalışmalarını birer modern/postmodern analiz olarak da değerlendirmek mümkündür.

Bu bölümde öncelikle şiddetin kavramsal ve etimolojik tanımlarına yer verilerek şiddetin kapsamı ve türleri açıklanacaktır. Daha sonra ise şiddeti doğuran nedenler üzerine durularak şiddetin kim tarafından ve hangi amaçlarla inşa edildiği; modernite öncesi ilkel topluluklardan postmodern olarak adlandırılan döneme kadar olan süreçte şiddetin hangi amaçlara hizmet ettiği ve ideolojik olarak nasıl meşru kılındığı kuramsal bilgiler ışığında tartışmaya açılarak yönetmenin sinemasındaki şiddet temsillerine bir temel oluşturmak hedeflenmektedir.

1.1. Şiddetin Tanımı

Şiddet, kapsam ve anlamı zamana ve mekâna göre değişen toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda şiddet konusunda düşünmeyi iş edinenler için toplumsal hayatta, şiddetin oynadığı rolün farkında olmak ve tanımlamaya çalışmak önemlidir (Bauman, 2005: 252; Arendt, 2016: 14; Reemtsma, 1998: 17-19; Keane, 1996: 70). Ancak şiddet, yaşamın her alanında gözlemlenebilmesi ve üzerine herkesin bir fikrinin olduğu bir kavram olmasına rağmen en az anlaşılan konulardan biri olarak görülmektedir (Trend, 2008: 21). Şiddet, her ne kadar ortaya koyma biçimleri ve arka planında yatan işleniş motivasyonları ile diğer toplum ve kültürlerle benzerlik gösterse de tanımlanma noktasında bir fikir birliğinin olmadığını söylemek mümkündür. Bu bağlamdaki zorluklar farklı disiplinlere ve bu disiplinlerin alt dallarına daha sonra ise şiddetin kodlarını çözümlemek adına uygulanan metodolojiye göre farklılıklar gösterse de sosyal bilimciler tarafından ortaya koyulan bilgiler ışığında şiddet, geçmişten günümüze tanımlanmış, sınıflandırılmış ve kuramsallaştırılmıştır.

Benjamin'in bu çerçevede söyledikleri şiddet için bir başlangıç yapma adına aydınlatıcı olacaktır: "Bırakınız tüm dünya tarihinde bugüne kadar birikmiş varoluş hallerinin yörüngesinden kurtulmayı, basit insanı görevleri bile bir biçimde çözerken şiddetin her türlüşünden tamamen ve ilkesel olarak kaçınmak imkansızdır" (aktaran Han, 2017: 61). Fromm (2016: 12) ise *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* isimli eserinde şiddetin insanlık tarihi içindeki yeri için şunu söyler:

İnsanlık tarihi kanla yazılmıştır; insanın istencini kırmak için şiddetin şaşmaz bir biçimde uygulandığı bir tarihtir bu. İnsanın insana karşı acımasızlığına her yerde –acımasız savaşlarda, cinayet ve ırza geçmelerde, güçlünün güçsüzü sömürmesinde, işkence gören, acı çeken canlıların inlemelerine kimsenin kulak vermemesinde ve bunlara herkesin yüreğini kapamasında tanık olmuyor muyuz?

Fromm, böylece şiddeti uygulayanların yanında şiddete tanık olduğu halde sessiz kalmayı tercih edenlerin de şiddete ortak olduklarını ifade eder. Nitekim şiddet, onu uygulayan ve ona maruz kalanların iş birliğiyle tanımlanır. Şiddeti uygulayan tarafından haklı nedenlere dayandırılarak işlenen şiddet, yalnızca şiddete maruz

kalanlar ya da ona tanık olanlar tarafından şiddet etiketini almaktadır (Riches, 1989: 19). Zira literatürde yapılan şiddet tanımları incelendiğinde şiddete maruz kalan veya tanık olanlar üzerindeki etkisinin üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Oskay (1996: 185-186), şiddetin ilk izlerinin insanın insanla olan ilişkisinde gözlemlenmediğini, doğa ve insan arasındaki çatışma ile başladığını ifade eder. Doğaya hâkim olmaya başlayan insanlık, geliştirdiği araç ve gereçlerle uygarlaşma yolunda adımlar atmış ve şiddet doğanın yanında insanların birbirine yönelttiği bir eyleme dönüşmüştür.

Sözcüğün etimolojik kökenine bakıldığında Williams (2006: 400) şiddeti şöyle açıklar: “Violence, (şiddet) eski Fransızca yakın kök violence, Latince violentia’dan – ateşlilik, atılğanlık- en son aşamada Latince kök sözcük vis’den – güç- geliyor. Violence (şiddet) sözcüğü 13. yüzyıl sonlarından itibaren fiziksel güç anlamını edinmiştir ve 1303’te bir papazın vurulmasına atfen kullanılmıştır.” Arapça’dan Türkçe’ye geçen bu sözcük ‘şedid’ sert ve katı ve ‘şeddat’¹ kelimelerinden türeyerek “sertlik, sert ve katı davranış, kaba kuvvet” anlamlarına gelmektedir (Ünsal, 1996: 29). Türk Dil Kurumu (TDK, 2019) sözlüğü, şiddeti karşı görüşte olanlara fiziksel bir güç kullanma ve duygu ve davranışlarda olağandışılık olarak nitelendirmiştir. İngilizce violence sözcüğünün karşılığı olan şiddet, Oxford (2019) sözlüğünde birine veya bir şeye zarar vermeyi, yaralamayı ve öldürmeyi amaçlayan fiziksel kuvveti içeren davranış olarak tanımlanır. Şiddet kavramı aynı zamanda “küçültücü, gülünç duruma düşürücü, ruhsal açıdan zedeleyici örtük ve dolaylı eylemleri de içermektedir. Bu durumda şiddet, kötülük, korku, baskı, taciz, eziyet gibi birçok geniş ve dar kapsamlı sözcükle sınıflandırılabilir” (Büker, Kıran, 2004: 16).

Şiddet, her zaman karşıdakine yöneltilen bir olgu değildir. İntihar veya ötenazi gibi bazı durumlarda birey kendisine de şiddet uygulayabilmekte veya ruhsal bunalımlarıyla kendisine manevi bir zarar verebilmektedir. Bu bağlamda şiddetin yalnızca fiziksel edimlerle karşıdakine yöneltilen bir olgu olmadığı ve farklı okumalara da açık olduğunu söylemek mümkündür. “Ancak her durumda şiddet,

¹ Sertlik ve kızgınlığı ile tanınan Yemen hükümdarının adı (Ünsal, 1996: 29).

şiddete maruz kalanların, ‘ötekiliği’ kabul edilen, saygı gören bir özne olmaktan çıkarılıp sadece bedenine zarar verilebilecek, hatta ortadan kaldırılabilir bir nesne olarak ele alındığı ilişkisel bir eylemdir” (Keane, 1996: 68-69).

Dünya Sağlık Örgütü (WHO) tarafından tanımı yapılan şiddet; “fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı bir tehdit veya gerçeklik biçiminde bir başkasına uygulanması sonucunda maruz kalan kişide yaralanma, ölüm, psikolojik zarar ve yoksunluğa yol açması ya da açma olasılığı bulunması durumu olarak adlandırılır” (WHO, 2002: 4). Tekin (2011: 14) ise şiddeti bilinçli yapılan bir eylem olarak görerek karşıdaki “kişi, kurum ya da kuruluşlara hatta canlı varlıklara çeşitli amaçlar adına çıkar elde etmek, onlara karşı üstünlük ya da hâkimiyet kurmak, istenilen sonuçların ele edilmesini sağlamak, imtiyaz ya da ayrıcalık sağlamak, saygınlık ya da ilgi görmek” amacıyla uygulandığını ifade eder. Gerbner, şiddeti, “fiziksel gücün silahlı ya da silah kullanmadan, kişinin kendisine ya da başkalarına karşı, kurbanın kendi rızası dışında, acı verecek şekilde incitilmesi, öldürülmesi ya da olayın bir parçası olarak kurban olacak derecede tehdit edilmesi unsurlarının açık bir ifadesi” olarak ifade etmektedir (aktaran Özer, 2004: 113). Keane (1996: 68) içinse şiddet, “fiziksel güç kullanımının sonucu, buna maruz kalanın ‘rahatsız olması’, ‘alıkonulması’, ‘kabaca ya da sertçe müdahaleye uğraması’, ‘dokunulmazlığının bozulması, onurunun kırılması, aşağılanması ya da kirletilmesidir.’” Michaud’nun (1991: 8-9) şiddet tanımı ise bu doğrultuda daha kapsayıcı görünmektedir:

Bir karşılıklı ilişkiler ortamında taraflardan biri veya birkaçı doğrudan veya dolaylı, toplu veya dağınık olarak, diğerlerinin bir veya birkaçının bedensel bütünlüğüne veya törel (ahlaki/moral/manevi) bütünlüğüne veya mallarına veya simgesel ve sembolik ve kültürel değerlerine, oranı ne olursa olsun zarar verecek şekilde davranırsa, orada şiddet vardır.

Bauman’a göre “insanlara aksi halde yapmayacakları ve yapmaktan hoşlanmayacakları şeyleri yaptırmak şiddetin özelliğidir. Bu bağlamda şiddet, insanların kendi iradelerine karşı eyleme yöneltmek ve böylelikle onları seçme hakkından yoksun bırakmak anlamına gelir” (2005: 252). O halde şiddet, yalnızca fiziksel bir eylemle kendisini var etmez, insanları seçme hakkından yoksun bırakmak gibi eylemler de şiddet olarak nitelendirilir. Mutlu (1997: 55) şiddeti bazen bilerek

bazen bilmeyerek bir kişi ya da nesneyi “tahrip edici, yıpratıcı bir eylem” olarak saldırganlıkla ilgili davranışların bütünü olarak tanımlar. Ona göre şiddet eyleminden kaçınmak yani şiddet eylemsizliği de bazı durumlarda şiddet işlevini yerine getirmektedir. Gandi’nin Hindistan Kurtuluş Hareketine karşı uygulanan yasal olmayan şiddet eylemleri karşısında pasif gibi duran ancak şiddet eyleminin kendisinden daha etkili olan sivil itaatsizlik eylemi bu çerçevede örnek gösterilebilir. Bu noktada şiddete başvurmayı reddetmek bazen şiddet eyleminin kendisinden daha etkili olabilmektedir (Keane, 1996: 66; Özenç, 2006).

Fanon’un şiddete getirdiğı bakış açısı ise Gandi’nin sivil itaatsizlik direnişinden farklı görünmektedir. Fanon’a göre “bireyler düzeyindeki şiddet arındırıcı bir güçtür, onu kendi aşağılık kompleksinden, ümitsizliğinden ve eylemsizliğinden kurtarır: onu korkusuz yapar ve kendine saygısını yeniden sağlar” (aktaran Wayne, 2011: 31). Böylece sömürgeciliğın üstesinden gelme aracı olarak şiddet kullanmanın önemine dikkat çeker (Ritzer, Stepnisky, 2018: 431).

Şiddet ve saldırganlığın doğuştan gelen bir içgüdü mü yoksa toplumsal, ekonomik ve kültürel normlar tarafından mı şekillendiğı sorusu öteden beri sosyal bilimcilerin merak ettiğı konular olmuştur. Psikanalitik çalışmaların bu doğrultuda insan doğasını açıklama amacı saldırganlık ve şiddeti anlamamız da bize yol gösterici olabilmektedir. Şiddet kavramı ele alınışı bakımından farklı paradigmalara sahiptir. “Psikolojik yönüyle- anlamsız bir görünüş alan ve çoğu zaman öldürücü olan bir gücün patlaması olarak şiddet; ahlaksal yönüyle- iktidarı elde etmek veya onu yasal olmayan amaçlara alet etmek için zora başvurma anlamında şiddet” (Domenach’tan aktaran Keleş, Ünsal: 1996: 91). Bu tez özelinde her ne kadar ikinci kısım üzerinde durulacaksa da şiddetin psikolojik açıklamaları da bu noktada önem taşımaktadır.

Freud, insanın bilinçaltında cinsellik ve saldırganlık (ve onun sonucu olan şiddet) olduğunu ifade eder (Freud, 2018: 78-79). Ona göre saldırganlık dürtüsü her insanda olsa da bunun eyleme geçiş biçimleri bireyden bireye farklılık göstermektedir (Michaud, 1991: 74-75). Şiddetin ve saldırganlığın ortaya çıkmasında bu bağlamda temel iki değişken; Ödipal kompleksi ve hadım edilme korkusu vardır (Özkazanç, 2015: 57). “Freud’un kişilik yapısında bilinçaltı olarak bahsettiğı duygular yani

cinsellik ve saldırganlık id'e bağlıdır ve id'in cinsel dürtülere dayalı taleplerinin yarattığı gerilim her an doyuma ulaştırılmak durumundadır" (Er, 2006: 17). Bu bağlamda birey hem cinsel ve kendini koruma içgüdüleri olan yaşam içgüdülerini hem de ölüm içgüdülerini kontrol altına almalıdır (Freud, 2016: 99). Üstben ve id arasındaki bu çatışma saldırganlık dürtülerinin şiddetini de belirlemektedir. "Üstben katı bir emir ve yasaklar mercii olarak belirir" ve "baba, Tanrı, hükümdar" gibi içselleşmiş iktidarı temsil eder. Bu ikili durum arasındaki dengeyi kuramayan bireyler, saldırganlık dürtülerine tutunacaklardır. Keza bastırılmış dürtüler "karanlıkta azar" ve yıkıcı biçimler alan "aşırı ifade biçimlerine bürünür" (Han, 2017: 33). Bu bağlamda Freud, saldırganlık dürtüsünün aşırı şiddet edimleri veya zihinsel hastalık semptomları olarak gerçekleşmediği takdirde birey üzerindeki baskının arttığını ve saldırgan enerjinin bir çıkış yolu aradığını ifade eder (Mutlu'dan aktaran Timisi, 2011: 70).

Jung, çalışmalarında şiddetin insan doğasının ayrılmaz bir parçası olduğunu ve yıkıcı gölge arketipinin bunun en tehlikeli biçimi olduğunu söyler. Ona göre bireyin daha uygar bir hale gelebilmesi ve saldırganlık dürtülerinden kurtulabilmesi için bu dürtülerini kontrol altına almalıdır. Birey, bu kontrolü kaybettiği anlarda şiddete başvurmakta ve saldırgan davranışlar tetiklenmektedir (Trend, 2008: 47). Klein, Freud'un düşüncelerini ileri götürerek çocuğun gelişiminin başladığı dönemde ölüm dürtüsünü önce nesnelere daha sonra ise diğer canlılara çevirdiğini ifade eder. Bu korku, saldırganlığa başvurularak bastırılmaya çalışılır. Klein'in saldırganlık kuramı "bazen anneden, bazen çocuktan gelen sonsuz bir karşılıklı saldırı, misilleme ve yok etme döngüsü fikrine dayandığı söylenebilir" (Özkazanç, 2015: 63). Adler, bireyin arzularını koruma içgüdüleriyle olumlu şiddet edimlerini edindiğini ancak saldırganlık dürtülerinin insan doğasında yer almadığını ifade eder. Saldırganlık ona göre toplumsal ve kültürel faktörlerle ilgili olarak sonradan ortaya çıkar. Girard'a göre ise şiddet, özne ve nesne arasında gerçekleşmez. Arzulanan nesneye yönelen birden fazla öznenin çatışması şiddeti doğurmaktadır (Michaud, 1991: 75-76).

Arendt ise şiddetin biyolojik olarak doğuştan gelen bir dürtü olarak algılanmaması gerektiğini ifade eder. Şiddet, rasyonel olarak yönetilen, belli bir amacı, başlangıcı ve sonu olan ve başarıya ulaşmak için kullanılan araçların bütünüdür. Bu

bağlamda şiddeti biyolojik veya psikolojik olarak açıklama çalışmaları indirgemeci bir yaklaşımdır (Klusmeyer, 2015: 328). Keane'e göre şiddeti insan doğasında bulunan saldırganlık dürtüleriyle açıklama yollarından farklı olarak kuramsal etkiler yoluyla biçimlendiğini iddia eden birtakım yaklaşımlar söz konusudur. Birincisi şiddetin iktidar eliyle ya da toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel sistemin tarihsel örgütlenmesiyle inşa edildiği görüşüdür. Bu bağlamda şiddetin kökenleri monarşilere, despotizme, kapitalizme ve totaliter diktatörlüklere dayanmakta ve oralarından beslenmektedir. İkincil yaklaşım ise "şiddetin nihai köklerinin, uluslararası sistemin sürekli olarak merkezi olmayan yapısında aranması gerektiği" konusudur (1996: 106). Öztürk (2008: 123) de şiddetin bireysel bir eylem olarak başladığını fakat daha sonra toplumsal bir karakter kazandığını vurgular. Bu çerçevede bireye iradesi dışında fiziksel veya ruhsal şiddet uygulanmasının altında kişisel iktidar ile başlayan ancak kurumsal iktidarlara kadar uzanan bir tahakküm ve otorite varlığı yatmaktadır (Ergüden, 1996: 110).

Özetlemek gerekirse, şiddet daha önce belirtildiği gibi üzerinde belli bir fikir birliğinin olmadığı kavramlardan biridir. Eylemin kendisi gerçekleşen zamana, mekâna, aktörlere ve kime yöneltildiğine göre değişmektedir. Şiddeti tanımlama noktasında ise aynı ya da farklı disiplinler içinde dahi bir fikir birliği söz konusu değildir. Özellikle moderniteyle beraber değişen siyasal, ekonomik ve kültürel alandaki değişimler toplumsal yapının ve pratiklerinin dönüşmesine ve bu da şiddetin işleniş biçimlerinin, nedenlerinin ve türlerinin yeniden tanımlanmasına neden olmuştur.

1.2. Şiddetin Kapsamı ve Türleri

Şiddeti yalnızca fiziksel kuvvet veya güç olarak ele almak onun toplumsal ve kültürel hayatta oynadığı diğer rollerin gözden kaçırılmasına neden olabilir. Şiddet, çoğunlukla neden olduğu bedensel zararın açığa çıkması ve gözle görülebilmesi nedeniyle fiziksel şiddet ile ilişkilendirilir. Oysaki şiddet "sözlü, psikolojik, ekonomik, cinsel, toplumsal ilişkileri sınırlayıcı, yoksun bırakma ve ihmal" gibi farklı türlere de ayrılabilir (Peltekoğlu, Tozlu, 2017: 3; Timisi, 2011: 66-68).

Reemtsma, *Vahşeti Kavramak* (1998) isimli eserinde Mitscherlich'in sıcak ve soğuk şiddet ayrımından ve uygarlık-barbarlık karşılaştırmasından yola çıkarak şiddeti açıklama yoluna gider. Şiddetin bir türü uygarlık öncesine ait bir durumu çağrıştırır ve "sıcak şiddet" olarak adlandırılır. Sıcak şiddet uygulayıcısı uygarlık düşmanı kontrolden çıkmış bir canı olarak karşımıza çıkar, cezalandırılması ve ıslah edilmesi şart görünmektedir. Bu bağlamda insani duyguların o an için yok olduğu bir durumu yaşar. Canı içgüdülerini denetim altına alamaz, süperego o an için devre dışı bırakılmıştır. Diğer şiddet türü ise "soğuk şiddet" olarak adlandırdığı türdür. Bu türde şiddet yukarıdan aşağıya doğru verilen emirler ya da söylemlerle gerçekleştirilir. Soğuk şiddet uygulayıcısı uygarlık düşmanı değildir, o uygarlığın uyumlu bir parçasıdır. Vicdanını uygarlığın kurumları vasıtasıyla inşa etmiş ve vicdanını o kurumların insafına bırakmıştır. Soğuk şiddet uygulayıcısı ıslah edilmez, kontrolden çıkmış bir canı muamelesi de görmez, o emirlere itaat eden bir asker konumunda görevini yapmakla mükelleftir. Yalnızca durması gerektiği söylendiğinde eylemine bir son verir. İçgüdülerini sıcak şiddet uygulayıcıyla kıyaslandığında denetim altındadır. İki şiddet türüne baktığımızda, sıcak şiddet uygulayıcının cezalandırılması ve ıslah edilmesi gerekir, ancak bir daha benzer eylemi gerçekleştirebilir mi sorusu akıllarda kalmaya devam eder. Soğuk şiddet uygulayıcısı ise ancak vicdanının esiri olduğu modernite kurumları tarafından izin verildiği müddetçe şiddet uygulayacaktır (Reemtsma, 1998: 37-40).

Galtung, *Şiddet, Barış ve Barış Araştırması* (1969) isimli makalesinde şiddeti sınıflandırma yoluna gider. Ona göre şiddet, altı farklı sınıfa ayrılır. Birincisi şiddetin fiziksel -ki bu fiziksel zarar kalıcı hale gelirse biyolojik bir şiddet söz konusudur- ve psikolojik şiddettir. İkincisi şiddetin olumlu ve olumsuz etkisidir. Bu maddeyi biraz açıklamak için Galtung, tüketim toplumunda bireyin satın alma alışkanlıklarının gündelik hayat içinde toplum tarafından ödüllendirilip ya da cezalandırılabileceğini ifade eder. Bunun da şiddetin olumlu ya da olumsuz olarak değer atfedilen durumlarda ortaya çıkabileceğini söyler. Üçüncüsü şiddetin nesne boyutudur. Fiziksel ya da psikolojik olarak zararın yalnızca nesneye yöneltildiği yerde şiddet var mıdır sorusuna cevap aramaktadır. Dördüncüsü ve en önemlisi öznedir. Önemlidir çünkü söz konusu şiddet eylemini gerçekleştiren aktörler gözle görülebilir durumda değilse şiddet kim

tarafından gerçekleşmiştir sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Öznenin varlığı ya da hiçliği şiddetin doğasının bu noktada tespit edilmesinde yardımcı olacaktır. Beşinci ayrım şiddetin kasıtlı ya da kasıtsız olarak yapılması durumudur. Şiddet eyleminin sonunda suçun belli olması için herhangi bir kastın olup olmadığı önemli görünmektedir. Son ayrım ise şiddetin görünür ya da gizli olma durumudur (Galtung, 1969: 169-173).

Ünsal (1996: 30-31), şiddetin zamanın ve toplumun ruhuna uygun olarak sürekli bir değişim içerisinde olduğunu vurgulayarak, şiddeti iki türe ayırır. Ona göre şiddet, araçsal ve dışavurumsal olarak ikiye ayrılır. Araç olarak kullanılan şiddet, belli hedefler doğrultusunda gerçekleştirilen bir şiddet türüdür. Örneğin cinayet, yaralama, ırza tecavüz, silahlı saldırı, gasp gibi ağır şiddet eylemlerinin ya da trafik cezaları gibi hafif cezaların devlet tarafından gerekli cezalandırılmaların yapılması gerekmektedir. Diğer taraftan dışavurumsal olarak şiddet ise bir araç olmaktan ziyade bir amaç görevi üstlenir. Şiddet bu bağlamda “sonucu dikkate alınmayan bir kahramanlık eylemi” gibi görünmektedir. Bu tür şiddette belli hedefler, uzun vadeli planlar yoktur, o an gerçekleşir ve sona erer.

Fromm’a göre şiddet; oyunda ortaya çıkan, tepkisel, öç alıcı, inancın yıkılmasıyla ortaya çıkan, ödünleyici ve kana susamış olarak altı farklı türe ayrılır (2016: 18-29). “Şiddetin en normal ve hastaliksız biçiminin oyunda ortaya çıkan şiddet” olarak görülür. Bu tür şiddet yıkıcılık ya da nefretten doğmayan, yıkım amacı gütmeyen yetenek gösterilerinde ortaya çıkar. Bu oyunlarda amaç her ne kadar karşıdakini yok etmek veya öldürmek olmasa da bu tür şiddetin geri planında insanın bilinçaltında yatan saldırganlık ve yıkıcılık dürtüleri görülebilmektedir.

Bireyin kendi yaşamını, değer verdiklerinin yaşamını veya malını korumak için uyguladığı şiddet ise tepkisel şiddettir. Bu şiddet türü çoğunlukla bir şeyler kaybetme korkusuna verilen bilinçli veya bazen de bilinçsiz ancak akla uygun hale getirilmiş bir tepkiden doğar. Bu tepki öldürme arzusunu değil, koruma arzusunu içinde barındırır. Tepkisel şiddetin bir biçimi de çocuklarda, hayvanlarda ve gençlerde görülen ve isteklerinin yerine getirilmemesi sonucu “gerginlikle” ortaya çıkan şiddettir. Bu şiddet yoluyla birey engellenen isteklere ulaşma çabası içindedir.

Engellemeden ortaya çıkan bu şiddetin içinde gıpta ve kıskançlıktan doğan ve düşmanlık içeren bir şiddet türü daha vardır. Bu şiddet türünde birey elde edemediği nesnenin ya da beklediği sevginin başkasına verilmesinden ötürü kıskançlık ve düşmanlık beslemeye başlar. Fromm, burada kutsal kitaplarda geçen Habil ve Kabil örneğini verir. Kardeşi kadar sevilmediğini düşünen Kabil'in kardeşini öldürmesi bu şiddet türüne verilmiş klasik bir örnektir.

Öç alıcı şiddet, akıl dışı olma özelliğini içinde barındırır. Güçsüzlerin, zarar görenlerin, kaybettiklerine inandıkları saygılarını onarmak için girişebilecekleri tek bir yol vardır: “Göze göz diş diş kuralına göre öç almak.” Öç alma duygusu bazen öyle bir hal alır ki onlar için yaşamın en önemli amacı haline gelir, başarısız olunması halinde birey hem kendine olan saygısını hem de benlik ve özdeşlik duygusunu da kaybetme riskiyle karşılaşır.

İnancın yıkılması ile ortaya çıkan şiddette ise birey için inanacak hiç kimse ve bir şey artık yoksa ve bunun sonucu olarak iyiliğe olan inancını kaybetmişse yaşam nefret edilecek bir yer haline gelir. Yaşamın bu kötü halini şiddete başvurarak hem kendisine hem de dünyaya kanıtlama işine girer.

Ödünleyici şiddet bir tür güçsüzlük sonucu ortaya çıkan, güçsüzlüğü ödünlemeye yönelik bir şiddet biçimidir. Birey sadece kendisini ve içinde yaşadığı dünyayı değiştirmekle yetinmek istemez, dünyaya damgasını vurmak ve yaşam yaratmak ister. Ancak yaşam yaratabilmek bir takım nitelikler gerektirir, bir yaşamı yok etmek içinse nitelik gerekmez, güç ya da en basit şekilde bir bıçak yeterli olabilmektedir. Fromm'a göre bu şiddet, diğer şiddet türlerinden daha tehlikelidir ve yaşanmamış, sakat bir yaşamın sonunda ortaya çıkan bir şiddeti temsil eder.

Kana susamışlık türünde bütünüyle doğaya bağlı olarak yaşayan insanın kan tutkusu söz konusudur. Kan akıtarak kişi kendisini canlı, güçlü ve eşsiz hisseder. Kan akıtmak yaşamı aşmanın tek yolu olarak en büyük kendini doğrulama biçimidir. Bu şiddet türünde birey olabildiğinde öldürdükten ve kana doyduktan sonra öldürülmeye hazır hale gelir. Bu tür bir kana susamışlığı hayallerde, ağır ruh hastalarında, cinayetlerde, savaşlarda görmek mümkündür (Fromm, 2016).

Literatür incelemesinde görüldüğü üzere; şiddetin tanımı, kapsamı ve türleri üzerine yapılan çalışmalar şiddetin uygulandığı zamana, mekâna, kime ve kim tarafından gerçekleştirildiğine göre değişmektedir. Bu nedenle şiddetin tek bir tanımını yapmak ya da gerekçelerini tek bir nedene bağlayıp, türlerini sınırlamak mümkün görünmemektedir. Şiddet ister doğuştan gelen bir saldırganlık dürtüsü olarak isterse de içinde yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel hayatın pratikleriyle biçimlenmiş olsun; anlam evreni sürekli genişleyen, tanımları çoğalan ve türleri artan bir olgu olarak kalmaya devam edecektir.

1.3. Şiddetin İdeolojik İnşası

İktidarın, insanları egemen otoriteye uyumlu kılmak adına şiddeti teatral bir gösteri haline getirip onu bir araç olarak kullanmasıyla mı varlığını sürdürdüğü yoksa şiddetin bir amaç olarak iktidar tarafından kullanılan ve ideolojik olarak meşru kılınan bir olgu mu olduğu sorusu sosyal bilimleri ve araştırmacıları meşgul eden sorular olarak karşımıza çıkar. Şiddet, “bir dünya görüşünün parçasıdır ve ironik bir ‘episteme’yle”, çoğu zaman anlaşılması açısından daha derinlerde yatan bir şeyin belirtisidir” (Hobart, 1996: 53). Derinlerde yatan bu belirtileri çözümlemek adına iktidar ve şiddet ilişkisinin ele alınacağı bu başlık altında şiddetin ilk çağlardan çağdaş döneme kadar olan süreçte hangi formlarda örgütlendiği, nasıl bir dönüşüm geçirdiği, meşru kılınmasının altında ne gibi nedenlerin yattığı ve son olarak şiddetsiz bir iktidar düzeni mümkün müdür? gibi sorular tartışmaya açılacaktır.

Şiddet, kuşkusuz her zaman toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel hayatın bir parçası halindeydi. Uygarlık yolundaki her yeni icat beraberinde şiddeti de getirmiştir. İlk çağlarda ateşin icadı ve kontrol altına alınması, yiyeceklerin pişirilmesinin ve ısınma problemleri gibi yeniliklerin yanında evlerin veya kulübelerin barbarca yakılmasını da kolaylaştırmıştır (Elias’tan aktaran Keane, 1996: 33). Trend’e göre “şiddet imgesi, avcılar mağaraların duvarlarına maceralarını kazımaya başladığından beri vardır” (2008: 21-22). Bu çerçevede insanlık şiddeti ilk kez kitle iletişim araçlarının şiddet içerikli üretimleriyle değil, mağaralara çizilen gravürlerde, resim, edebiyat ve dini metinlerin içinde dahi görebilmekteydi. Şiddet bu bağlamda yeni bir olgu olarak değil sürekli var olan ancak bir dönüşüm içerisinde olan bir

kavram olarak karşımıza çıkar. Gümüş'e (2008: 32-40) göre bu dönüşüm en iyi modern dönem öncesi ve sonrası toplumlardaki şiddet kavramının birbirinden nicelik ve nitelik olarak farkını ortaya koymakla tespit edilebilir. Örneğin öldürmek eylemi, Orta Çağ insanı için toplumdan bağımsız olarak bireyin kendi kendine meşru kıldığı ve sorunlarını çözme adına başvurulmuş bir yöntem olarak görülmekteyken, modern insan için bu belli yasalar, kurallar ya da normlar tarafından biçimlendirilmiştir. Şiddet eylemlerinin meşruluğu böylece iki dönem için birbirinden ayrılmaktadır; "modern insanın şiddet dediği her eyleme Orta Çağ insanı şiddet dememekteydi."

Aydınlanma Çağı ile başlayan süreçte burjuvanın egemen sınıf konumuna yükselmesi, ilk çağlardan beri toplumsal hayatın önemli bir parçası olan şiddet biçimlerinin de kabuk değiştirmesine neden olmuştur (Oskay, 1996: 192-193). Şiddetin bu kabuk değiştirme biçimini ve iktidarın egemenlik anlayışını Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* (1992) isimli eserinde kapsamlı bir şekilde ele alır. Bu doğrultuda iktidarın birbiriyle bağlantılı eski ve yeni tarihini, şiddet içeren yöntemlerini, şiddetin toplum üzerinde nasıl meşru hale getirildiğini ve iktidarın bu cezalandıran biçiminin gizil halini ortaya çıkarmak adına beden-siyasal teknolojinin bir soyağacını çıkarmak amacındadır. Buradan hareketle Foucault, eserine krala karşı başarısız bir suikast girişiminde bulunan Damiens isimli bir hizmetkârın, halkın önünde işkence edilerek öldürülmesinin detaylı tasvirleriyle² başlar (1992: 33-37). Foucault'nun eserine 18. yüzyılda Fransa'da gerçekleşen bu infazın betimlemeleriyle başlaması onun 'egemen iktidar' kavramını ve şiddetin dönüşümünü anlamamız için yol göstericidir.

² "Damiens, 2 Mart 1757'de, Paris kilisesinin cümle kapısının önünde suçunu herkesin karşısında itiraf etmeye mahkûm edilmişti; buraya elinde yanar halde bulunan iki libre ağırlığındaki bir meşaleyi taşıyarak, üzerinde bir gömlekten başka bir şey olmadığı halde, iki tekerlekli bir yük arabasında götürülecekti; sonra aynı yük arabasıyla Grevé Meydanı'na götürülecek ve burada kurulmuş olan darağacına çıkartılarak memeleri, kolları, kalçaları, baldırları kızgın kerpetenle çekilecek; babasını (kralı) öldürdüğü bıçağı sağ elinde tutacak ve kerpetenle çekilen yerlerine erimiş kurşun, kaynar yağ, kaynar reçine ve birlikte eritilen balmumu ile kükürt dökülecek, sonra bedeni dört ata çektirilerek parçalatılacak ve vücudu ateşle yakılacak, kül haline gelecek ve küller rüzgâra savrulacaktı" (Foucault, 1992: 3).

Egemen iktidarın hüküm sürdüğü modernite öncesi toplumlarda iktidar ve şiddet arasındaki bağlantı “kendini görünür kılma retorikğine” dayandırmaktadır (Öztürk, 2008: 120). Şiddetin -tıpkı Damien's örneğinde olduğu gibi- büyük bir gösteri haline getirilmesi iktidarın gücü ve haşmeti için önemli bir role sahiptir. Çünkü “hükümdar, iktidarını, öldürmek fiili üzerinden, kan dökmek vasıtasıyla ilan eder. Kamusal alanlarda sahnelenen kanlı seyirlikler, iktidarını ve haşmetini kurgulamak içindir. Şiddet ve şiddetin teatral sahnelenişi burada iktidarın ve hegemonyanın önemli birer aracıdır” (Han, 2017: 16-17). Halka açık bir şekilde yapılan bu infazların arkasında “hükümdarın korkunç ve maddi fizik gücünün” bir dışavurumu söz konusudur (Foucault, 1992: 95). İktidar, gücünü ve devamlılığını ancak şiddet gösterilerini halka açık kılarak devam ettirebilir. İktidarı zayıflatacak ya da zayıflatıldığına inanılan her suçun cezasının büyük olması ve suçlunun meydanlarda işkence edilerek öldürülmesi gerekmektedir. Böylece şiddet suçlu bedeninde iktidar eliyle yeniden üretilecek ve iktidar otoritesinin sarsılmaya başladığı yere, yani bedene geri gönderilecektir. Bu bağlamda halka açık olan işkence gösterilerinin siyasal bir boyutu vardır: Yaralanmış olan iktidarı yeniden işlevsel hale getirmek (Foucault, 1992: 76-93). Keskin'e (1996: 117-118) göre bu şiddet gösterilerinin iktidar açısından önemi, toplumsal adaleti yeniden inşa etmek adına uygulanan bir yöntem değil, iktidarın halk nezdinde zayıfladığına inanılan gücünün yeniden onarılması anlamına gelen siyasal bir uygulamadır. O halde şiddetin bu gösteri hali, modernite öncesi dönemde iktidarın gücünün vücut bulduğu yerdir. Toplumsal ve siyasal hayatın ayrılmaz bir pratiği olarak iktidarın otoritesini sağlamasına bir araç olarak hizmet eder.

Şiddetin bu gösteri hali ve acımasız biçimi Foucault'ya göre 19. yüzyılın ortalarında iki nedenden ötürü yok olur. Birincisi, işkence artık bir gösteri olma durumundan çıkar çünkü cezalandırmanın bu gösteri hali, toplum nezdinde olumsuz bir gösterge haline gelmiştir. İktidar eliyle soğukkanlı ve merhametsizce uygulanan infazlar; cellatlar ve hakimlerin daha acımasız görünmesine, suçluya ise acı ve hayranlık duyulmasına neden olur. “Bu olgudan ötürü adalet artık, infaza eklenmiş olan şiddeti halkın önünde üstlenmekten vazgeçmiştir” (Foucault, 1992: 39-41). Şiddet yalnızca siyasal alanda değil, toplumun tüm kurumlarında meşru olma durumunu kaybeder. “Şiddetin her türlü gösteri mekânı da kapanır. İnfazlar artık genel

kamuoyunun giremediği özel mekânlarda yapılır. Öldürücü iktidar artık gösteri haline getirilmez” (Han, 2017: 17). Disipline eden iktidar ile şiddet, halka açık olan yerlerden uzaklaştırılarak hapisane, ıslahevleri ve akıl hastaneleri gibi gözlerden uzak yerlerde denetim altına alınarak sterilize edilir. Şiddet böylece alt tabaka olan işçi ve köylülerden uzaklaştırılarak, iktidar tarafından bu duvarların arkasında kamufle edilen bir olgu haline getirilir (Keane, 1996: 69; Caillois, 1996: 79-80; Hobart, 1996: 52).

Moderniteyle beraber gelen bu kontrol yetkisi sonucunda yapılan ıslahatlar suçlunun daha az cezalandırılmasına yönelik olmamış, nasıl daha etkili bir şekilde cezalandırılabilir sorusuna cevap aramış ve “toplumsal bünyenin daha derin noktalarına ulaştırmanın” yollarını aramaya koyulmuştur (Foucault, 1992: 137). Foucault’ya göre “adaletin cezalandırıcı aygıtı artık bedeni olmayan bir gerçeğe” yani ruhun cezalandırılmasına doğru kaymıştır (Foucault, 1992: 51). Foucault’nun “disipline eden iktidar” şeklinde kavramsallaştırdığı bu yeni iktidar biçimi, şiddeti meşru kılma ve iktidarın devamlılığının teminatını sağlama görevini ordu, okul, hapisane ve hastane gibi kurumlara vererek şiddeti uygulayan özne olma durumundan böylece çekilmiştir.

Bu durum Oksala’ya (2012: 167) göre disiplinci bir toplumda şiddetin kamusal alanlardan silinerek “gelişim, sağlık ve güvenlik adı altında düzeltici kurumların” ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Ayrıca egemen iktidarın şiddet uygulayan cellatlarının yerini bir teknisyenler ordusu almıştır. Gözetmenler, öğretmenler, doktorlar, din görevlileri ve psikologlar gibi uzmanlıklar, iktidar şiddetinin meşru hale getirildiği bir ordu görevini üstlenirler (Foucault, 1992: 43-44). “Bu profesyonel uzmanlar, neyin yapılması ve neyin yapılmaması gerektiği ile ilgili öneri dağıtarak devlet şiddetinin işleyişine bir akılsallık, ruhsuzluk ve adalet aurası vakfederler” (Oksala, 2012: 173). Toplumsal kural ve normları ihlal ederek iktidara karşı gelenlerin fiziksel olarak cezalandırıldığı modernite öncesi şiddet biçimleri, disipline eden iktidar ile yerini yaşamın yönetilebilirliğine ve kutsallığına bırakmıştır. Bu yeni dönem şiddet araçlarının kontrolü ve insan bedeninin denetimini de içeren yeni izleklerin önünü açmıştır.

İnsan bedeninin denetimi ve sisteme uyumlu bir araç haline getirilmesini Foucault, modern dönem öncesi ve sonrası bedeninin siyasal tarihini analiz ederek açıklar. Ona göre modern dönem öncesi mahkumların bedeni krala ait olan ve iktidarın sonuçlarının görüldüğü bir nesneyken, şimdilerde beden kamu malı haline gelmiştir (Foucault, 1992: 174). Egemen iktidarın aksine disipline eden iktidar için yaşam kutsanarak yönetilebilir olmuştur. Beden üzerindeki şiddet kullanımı bu nedenle verimsiz ve füzuli olarak görülmektedir (Altunok, 2008: 68). Bu noktada, disipline eden iktidar için insan yaşamının kutsallığı ülküsü egemen iktidara göre niçin daha önemli hal almıştır sorusu önem kazanır. Keskin'e (1996: 122) göre Foucault'nun bio-iktidar olarak kavramsallaştırdığı bu yeni iktidar biçimi insan bedenini ve onun yaratacağı üretimi iktidarın ve kapitalizmin devamlılığı için vazgeçilemez bir unsur olarak görmekteydi. İktidar, "bireyin biyolojik yaşamı ve bu yaşamın sahip olduğu güçleri engellemek ve yok etmek yerine teşvik etmek, güçlendirmek, denetlemek, en iyi şekilde kullanmak ve örgütlemek zorundadır." Bedenin iktidar tarafından kuşatılmasının nedeni ise onun üretim gücüne olan katkısı olarak görülmektedir. İktidar, toplumun refahı, zenginliği ve en önemlisi iktidarın işlevselliğinin devamı için bireyin yaşam süresinin artmasını ve sağlıklı kalmasını önemli görür. Şiddet, bu bağlamda bir araç olmaktan çıkıp belli bir amaca hizmet eder. İktidarın devamlılığı öldürerek değil yaşatarak devam etmelidir. Foucault'ya göre iktidar eliyle kuşatılmış olan beden, terbiye edilmekte, azap çektirilmekte ve damgalanarak siyasal bir düzleme oturtulmaktadır. Beden hem uysallaştırılmış hem de üretim için yararlı bir nesne haline geldiğinde ancak iktidar için faydalı olmaktadır. Beden üzerindeki bu hâkimiyet ise "ya şiddet ya da ideoloji araçlarıyla elde edilebilmektedir" (Foucault, 1992: 62-63).

Yukarıda da değinildiği üzere egemen iktidar ile disipline eden iktidar arasında insan yaşamının kutsallığı ve şiddet araçlarının kontrolü bağlamında bir takım metodolojik farklılıklar söz konusudur. İktidar, moderniteyle beraber "ne bir kurumla ne de bir aygıtla özdeşleşebilir." İktidar her yerededir, bu yerde olma durumu iktidarın her şeyi kucaklamasından değil, her yerden gelmesinden ötürü sonsuza kadar genelleşen bir disiplinel toplumdan söz edilebilir (Foucault, 1992: 316; 1978: 93). İktidarın bu yerde olma durumu ise yatak odalarından savaş alanlarına kadar, her alanda hissedilebilir. Bu mikro-iktidarlar, iktidarın artık daha büyük ve küresel bir güç

olduğunu kanıtlar niteliktedir (Driver, 1985: 425). İktidarın her yerdeliği onu şiddetin öznesi olma durumundan da çıkarmıştır. Bakışın yönü artık iktidara değil disipline edilmek istenen öznelerle doğru kaymıştır. “Egemenlik paradigması korku salma ve dolayısıyla egemeni görünür kılma üzerine kuruluyken, disiplinler teknikler bakış yönünü değiştirmiştir. Artık bakılan iktidar değil, iktidara tabi olan -olması istenen- öznelerdir” (Gambetti, 2012: 25). İktidar, özneleri disipline etmeli, gözetlemeli ve yargılamalıdır. Bunu yaparken kendi görünürlüğünü saklamalı ve kurumsal mekânlarının dönüşümünün gerçekleştirdiği denetim nesnelerini tekrar görünür hale getirmelidir (Stevenson, 2015: 233-234). Foucault, iktidarın ruh ve beden üzerindeki denetimiyle, modern bireyin -iktidar müdahalesi olmaksızın- kendi kendisini kontrol etmesinin önünün açıldığını ifade eder (Mathiesen, 1997: 217). Dolayısıyla fiziksel şiddete, silaha ve daha fazla paraya ihtiyaç duyulmaz, sadece gözetleyen bir bakış ve o bakışın ağırlığı altında ezilen herkes iktidarın bakışını içselleştirerek kendi kendisini denetlemeye ve disipline etmeye yönelecektir (Foucault, 1980: 155). Var olan sisteme baş kaldıranlar ise artık ölümle cezalandırılmaz, onlar “eğitimle biçimlendirilmiş ruhlarındaki hapisaneyeye kapatılmaktadırlar” (Oskay, 1996: 194). Disipline eden iktidar böylece “baskı değil boyun eğme, zorlama ve şiddet araçları değil gönüllülük üzerinde yükselir. Bir merkezde veya birilerinin elinde bulunmayan iktidar; bedeni, ruhu, düşünceyi eylemi, algılamayı, disiplinsel tekniklerle üretir ve denetler” (Hülür, 2008: 150). İktidar, otoritesini artık şiddet içeren fiziksel eylemler ya da gösteri haline gelmiş işkencelerle oluşturmaz, onun şiddeti ruhlarla sirayet eden panoptik bir yapıyla bütünleşiktir. Öyleyse bu iktidar, şiddetin kapalı kapılar ardında gerçekleştiği, kurum ve kuruluşlarca meşru hale getirildiği, teknisyen ve uzmanların cellatların yerini aldığı, yalnızca bedene değil, artık ruha da acı veren bir şiddetin söz konusu olduğu, her yerde ve hiçbir yerde olan iktidarın şiddetin öznesi olmaktan çıktığı bir yapıda örgütlenmiştir.

Habermas ve McCarthy, iktidarın temel fenomeninin ötekinin iradesinin araçsallaştırılması değil, iktidar ve toplum arasında uzlaşa sağlayacak ortak bir iletişim iradesine dayandığını ifade eder. Bu politik olarak iktidarın ve şiddetin uygulamada birbirinden ayrılması anlamına gelir. Bu bağlamda iktidar ortak hedefler için rızanın üretimine başvururken, şiddet ise ortak hedefleri gerçekleştirmek adına uygulanan

baskıya dayanmaktadır (Habermas, McCarthy, 1977: 4-5). *Şiddet Üzerine* isimli eserinde Arendt (2016: 45) iktidar ve şiddet arasındaki bu ayrıma işaret ederek, “şiddetin, iktidarın en çok göze batan dışavurumundan” ibaret olduğunu ifade eder. Eserinde, Mills ve Weber’in iktidarın egemenliğini sağlama yolunda şiddet araçlarına verdikleri önemi eleştiren Arendt’e göre, iktidar, “emir ve itaat” kavramları ile düşünüldüğünde şiddete yakın gibi gözükse de bu bir yanılsamadan ibarettir. Keza tarih boyunca en acımasız iktidarlara dahi toplumdan sayıca az olmalarına rağmen varlıklarını şiddet araçlarına değil, iyi örgütlenmelerine ve kurumsallaşmalarına borçludurlar. Bu bakımdan tarih boyunca “bütünüyle şiddet araçları temelinde ayakta duran bir hükümet hiçbir zaman var olmamıştır” (Arendt, 2016: 61).

Arendt, iktidar ve şiddet arasında sanılanın aksine uyumlu değil, diyalektik bir ilişki olduğunu ifade eder (Allen, 2002: 137). Birinin mutlak güç olduğu yerde diğeri barınmaz. İktidar, yalnızca şiddet araçlarıyla yönetilemeyeceği gibi iktidarı şiddet yoluyla ele geçirip yönetmeye kalkmak da uzun vadede başarı getirmeyecektir. Bu bakımdan iktidarı şiddet yoluyla kazanmanın bedelini “yalnızca yenilenler ödemez, muzaffer olanlar da iktidarlara öder bu bedeli” (Arendt, 2016: 64). Arendt, bu bağlamda Marx’ın iktidar ve şiddet ilişkisi üzerindeki düşüncelerini yapıbozumuna uğratar. Marx’ın düşüncelerinin aksine hiçbir devrimin sosyal sorunları çözemeyeceğini ve üstelik toplumsal hayatta teröre de sebep olacağını ifade eder (Altunok, 2008: 59). Şiddet “eski iktidarı yok edebilir, ama yeni iktidara meşruiyetini verecek otoriteyi asla yaratamaz. Dolayısıyla, bir devlet kurmak için gerekli olan muhtemel temellerin en zayıfıdır” (Zizek, 2011a: 469-470). O halde şiddet “kendini haklılaştırması beklenen amaçlara ulaşmakta etkin olduğu ölçüde rasyoneldir. Ve eyleme girdiğimizde yaptığımızın nihai sonuçlarını kesin olarak asla bilemeyeceğimize göre şiddet, ancak kısa vadeli amaçlar güttüğü zaman rasyonel kalabilir” (Arendt, 2016: 93).

Arendt’in (2016: 95) “her eylem gibi şiddet pratiği de dünyayı değiştirir; ama en olası değişim, daha şiddetli bir dünya doğrultusundadır” sözü, şiddet ve iktidar arasındaki düşüncelerini anlamamız konusunda yol göstericidir. Şiddet, Arendt için, iktidarın anti-tezi olarak konumlandığına göre nereye ve hangi alana aittir? “Arendt’in

düşüncesinde iktidar için uygun yerin, siyasi/kamusal alan olduğu, şiddetin ise siyasi/kamusal alanda yer alamayacağı anlaşılmaktadır” (Yılmaz, 2015: 216). Şiddet, tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi bir araç olarak kamusal alanın dışına, yani özel alana ait olmalıdır (Herzog, 2017: 176). Çünkü şiddet sadece özel alanda gerçekleştirildiğinde meşru bir zemine oturabilir (Arendt: 1998: 31-32). O halde Arendt, iktidarın hem teoride hem de pratikte şiddet ile derin bir bağı olduğu görüşünü yadsımasa da şiddetin rolünü kamusal alanda aza indirgeyen bir iktidar düzenini savunur.

Benjamin için şiddet, birinin canını yakmak, zarar vermek ve öldürmek gibi fiziksel şiddet eylemlerinin yanı sıra baskı, otorite ve iktidar gibi yan anlamlara da sahiptir (Martel, 2014: 757). Şiddet eleştirisinin görevi, şiddetin bu örtük anlamlarını ortaya çıkarmak ve daha da önemlisi hukuk ve adalet ile olan ilişkisini çözümlemektir. Bu çözümleme şiddetin daha önce ele alınmayan ahlaki yönünün de tartışılmasına zemin oluşturacaktır (Benjamin, 2014: 19). Bu bağlamda Benjamin, şiddetin araç ve amaçlar düzleminde neye ve kime hizmet ettiğini hukuki olarak ortaya koymak adına ikili bir sınıflandırma yoluna gider. Birincisi, şiddetin kötü bir amaç taşımamak koşuluyla adil amaçlar için kullanılmasında bir beis görmeyen “doğal hukuk” biçimidir. Bu biçim Darwinci bakış açısıyla desteklenir, keza şiddet kavramı doğal hukuk için “yaşamsal amaçlara uygun bir araç” olarak görülmektedir. İkincisi ise doğal hukuk tezinin tam karşısında duran ve tarihsel bir sürece sırtını dayamış “pozitif hukuk” kavramıdır. Buna göre bireyin doğal hukukta olduğu gibi “gerektiğinde amacın doğasına uygun biçimde şiddete başvurma” durumuna yasalarca izin verilmez. Pozitif hukukta, amaçların değil kullanılan araçların yargılanması söz konusudur. Doğal hukuk düzeninde amaçlar araçları şekillendirmeye çalışırken; pozitif hukuk, araçlarını yasalara uygun bir hale getirmek zorundadır. Ancak her iki yaklaşım da adil amaçlara ulaşmanın, hukuka uygun araçlarla gerçekleştirilmesi konusunda hemfikirdir (Benjamin, 2014: 19-21). Nitekim hukuksal amaçların dışına çıkan her şiddet eylemi, iktidarı ve sistemin kendisini tehdit eder. Her iki hukuk biçimi, şiddeti meşru bir hale getirdiğinden Benjamin şiddetin bu iki halinden bir şiddetsizlik çıkamayacağını belirtir. O halde hukuk, çağdaş toplumlarda şiddetin panzehri olarak görülmesine rağmen Benjamin için şiddetin kaynağı konumundadır (Martel, 2014: 757).

Şiddet, Benjamin için var olan hukuk düzenini korumak ya da yeni bir hukuk düzeni yaratmak biçiminde örgütlenir (2014: 29). Hukuk koruyan şiddet, mevcudiyetini korumak ve devam ettirebilmek için yeni bir hukuk düzeni kurulmasının önüne geçmek ister. Bunu gerçekleştirmek adına da -yasalar ve kolluk güçlerinin yardımıyla- şiddet uygulamaktan geri adım atmaz. Bu bakımdan “hukuk’u koruyan şiddet, tehdit eden bir şiddet”tir. Hukuk yaratmak ise -kolluk kuvvetleri burada da işlevsel bir roledir- şiddete bağlı bir amacı yerine getirmek adına eski hukuk düzenini yıkmak anlamına gelir ve doğrudan iktidar kurmakla eş anlamlıdır. Bu şekilde “şiddetin dolaysız tezahür ediş eylemidir” (Benjamin, 2014: 27-36). Akay’a (1996: 435) göre iktidar, hukuk ilişkilerini değiştirmesi ve yeni bir hukuk düzeni yaratması tehdidiyle hukuk kurma ediminden çekinmektedir. Çünkü her yeni hukuk kurma girişimi şiddete muhtaçtır. Hukuk yaratan şiddet, eylemlerinde kanlı ve tehditkâr bir tutum sergiler, var olanın yıkılmasını ve yeni iktidarın kurulmasını sağlar. Benjamin (2014: 35), yukarıda da bahsi geçen hukuk yaratan şiddet biçiminden doğan ve Tanrı’nın yeryüzündeki tezahürü olarak gördüğü şiddeti “mitik şiddet” olarak adlandırır. Mitik şiddet, “insan ürünü olmasına karşın kendisini doğruluk, adalet ve kimi zaman da Tanrı’dan gelen bir kaynakla tanımlar” (Çakmakkaya, 2018: 544). Bu durumda Benjamin’e göre hukuk, toplumsal düzeni ve adaleti sağlayan bir unsur değildir. Hukuk, iktidarın varlığını sürdürmek ya da yeni bir iktidar kurmak adına şiddete başvurmaktan çekinmeyen pratikler bütünü olarak görülür.

Şiddet, iktidar ve hukuk kavramlarının birbirlerinin sınırlarını ihlal ettiği dönemde Benjamin, şiddetsiz bir toplumsal yaşamın ipuçlarını vermektedir. Nezaket, güven, barış ve sempati gibi “saf araçlara” dayanan kavramlar şiddetin karşısında panzehir olarak görülse de modern toplumlar için bunların herhangi bir geçerliliği yoktur. Örneğin devletler arasındaki anlaşmalar karşılıklı güvene değil, hukuksal zemine dayanmaktadır. Şiddetin hukuk kuran ve onu koruyan yapısı dışında hukuk teorisinin öngöremediği bir başka şiddet söz konusu olabilir mi sorusundan hareketle de “ilahi şiddet” kavramını ortaya atar (Benjamin, 2014: 31-35). Mitik şiddetin zıttı olarak ilahi şiddet var olan hukuku yok eder, sınırları ortadan kaldırır, kan dökmeden öldürücü ve hükmeden bir tutum sergiler. Bu şiddet biçimi mitik şiddette olduğu gibi “tanrı tarafından mucizeler şeklinde icra edilmek suretiyle değil, kansız, vurucu ve

kefarete ödeyici anların icrasıyla tanımlanır” (Benjamin, 2014: 35-42). İlahi şiddet, mitik şiddetin yaptığı gibi güç ve iktidar ilişkisinden uzaktır. Hukuk çatısı altına sokulmadığı için de saf araçlar kategorisine girer (Han, 2017: 62). O halde amaçlar ve araçlar düzleminde hukuk koruyan ve hukuk yaratan yapılar toplumsal düzen, adalet veya şiddetsiz bir toplum yaratmak yerine kendi egemenliğini sağlama almak ya da yeni bir iktidar kurmak adına hukuku şiddetin önünde bir kalkan olarak kullanırlar. Benjamin’in şiddetsiz bir iktidar ve devrim formülü bu bağlamda hukuk yoluyla değil sadece ilahi bir şiddet ile mümkündür.

Egemen sınıfın, karşıt gruplar üzerindeki tahakkümü ve şiddeti bağlamında yapılan incelemeler baz alındığında Gramsci’nin (2014) düşünceleri önemli görünmektedir. Gramsci, egemen sınıfın tahakkümünün yalnızca üretim araçlarını elinde bulunduran altyapı ile açıklanamayacağını, politik, ideolojik ve özellikle de kültürel aygıtları elinde tutan üstyapının da önemli bir rol oynadığını ifade eder. Bu doğrultuda iktidarı elinde bulunduran azınlık grubun çoğunluğa nasıl hükmettiğini sorunsal hale getirir ve ‘hegemonya’ kavramı ile buna bir yanıt arar. Hegemonya, iktidarın, baskı ve şiddete dayalı olan kamusal alan kontrolünden çok kültür ve ideolojinin baskın olduğu özel alan üzerindeki tahakkümü anlamına gelir ve bireyin, fiziksel ve ruhsal olarak denetim altında olduğu bir yapıyı temsil eder (Ritzer, Stepnisky, 2018: 178; Femia, 1981: 24). İktidarı elinde bulunduran egemen sınıfın hâkimiyeti, rızanın üretimine bağlı olan hegemonyanın sağlanmasıyla mümkündür. Bu üretim, “bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği” bir yapıdan süzülerek geçmektedir (Barrett, 1996: 65). Hegemonya, ideolojinin bir üst biçimi olmadığı gibi manipülasyon veya baskı anlamlarına da gelmez. O, yaşamın her alanını kaplayan pratikler ve beklentilerin bir bütünüdür. Duygularımızı, enerjimizi, dünyaya ve kendimize olan bakış açımızı şekillendiren anlam ve değerler sisteminin yaşayan halidir (Williams, 1977: 110).

Gramsci’ye göre bütün bir sosyal yapıyla ilişkili olan iktidarı, yalnızca idari ve baskı aygıtlarıyla özdeşleştirmek onu sınırlı bir anlam evrenine hapsedmek demektir. Çünkü iktidar, salt baskı ve şiddet araçlarının yardımı ile sürdürülebilir bir yapının merkezinde değildir (Gramsci, 2014: 33-34). İktidar, sivil topluma eklenmiş olan

kilise, okul, aile ve medya gibi kurumları kapsayan karmaşık yapılar bütünüdür (Cox, 1983: 51). Bu bakımdan “hegemonyanın sağlanmasında, toplumsal, entelektüel ve ahlaki hayatın bütün eğilimlerinin üretici sistemin gerekliliklerine aktif bir şekilde uyumlu kılınmasında üst yapıların, devlet ve sivil birliklerin, siyaset ve ideolojinin oynadığı merkezi rol” önemli görünmektedir (Dağtaş, 1999: 344). Gramsci, bu doğrultuda egemen grubun, kiliselerde, okullarda ve popüler kültürde kendi değerlerini yaydığını ve şiddetin iktidarın tahakkümünün yalnızca bir yönü olduğunu ifade eder. Tahakküm kurmanın asıl önemli noktası şiddet değil “rıza imalatı ve liderliktir” (Litowitz, 2000: 522). İktidarın uyguladığı şiddet, bireyi isyankâr düşüncelere sevk edip egemen grup için tehdit oluşturabilir. Bunun önüne geçmek adına hegemonya, bireyi hem fiziksel hem de ruhsal olarak kontrolü altına alarak bu düşüncelerden mahrum bırakan mekanizmaları devreye sokar ve olası tehditleri bertaraf eder. İktidar için, hegemonyanın başarılı olması demek şiddet araçlarına olan ihtiyacın azalması demektir. Hegemonya, toplum tarafından içselleştiği ve doğal bir hale getirildiği zaman şiddet ve baskı araçlarına da ihtiyaç kalmayacaktır.

Gramsci için hegemonya, şiddet araçları ve rıza üretiminin bir senteziyle ancak gerçekleşebilir. İktidarın uyguladığı fiziksel şiddet ile rızanın sivil toplumda üretimi birbirinden ayrı yapılarda örgütlenen ancak aynı amaca hizmet eden araçlardır. Her ikisi de randımanlı çalışmaya başlar ve sistemin çarkları dönmeye başlarsa ancak hegemonya başarıya ulaşabilir. Gramsci, hegemonyayı bu doğrultuda ‘centaur’ adını verdiği ve yarı insan ve yarı hayvan olarak tanımladığı çift kutuplu bir yapıya benzetir. Bu yapının bir tarafında şiddet ve iktidar, diğer tarafında ise rıza ve sivil toplum vardır (Litowitz, 2000: 523-524). Sistemin gerçek gücü, egemen sınıfın şiddeti veya devlet aygıtının zorlayıcı gücünde değil, yöneticilere ait olan bir dünya görüşünün kabul ettirilmesindedir. Ancak hegemonya, sivil toplum üzerindeki tahakküm ilişkilerinin örgütlenmesini, şiddet ve baskı araçlarının yardımıyla gerçekleştirir. Hegemonya, şiddete gereksinim duymadan insan davranışlarını kontrole alan bir yapıyı yaratsa da marjinal veya sapkın vakalarda ya da iktidarın egemenliğini tehdit eden durumlarda baskı ve şiddet aygıtları devreye girmektedir (Cox, 1983: 52).

Modern toplumun bu hegemonik yapısı ise deşifre edilmesi gereken bir olgudur. Bu yapıyı deşifre etmek adına Gramsci, iktidarın, proletarya üzerindeki hegemonik tahakkümünün ancak proletaryanın egemen sınıftan ayrı ve güçlü bir sınıf olduğu bilincine varmasıyla değişebileceğini ifade eder. Ancak bu bilinç, hegemonyaya karşı yürütülecek olan mücadele alanının yalnızca başlangıç noktasını oluşturur. İşçi sınıfı, önce siyasal egemenlik daha sonra ise ahlak, kültür ve politikada girişeceği kapsamlı mücadele ile ancak hegemonyayı karşı istikamete çevirebilir (Gramsci, 2014: 33). Nitekim işçi sınıfı ve köylü sınıfı arasındaki sınırlar da kaldırılmalı ve bu ikili sınıf arasında bir birlik kurulmalıdır. Bu noktada yapılacak olacak mücadele salt şiddet araçları ile değil toplumsal, ekonomik, siyasal ve en önemlisi de kültürel hayatın da dahil olduğu tüm sınıf ve alanlarda yapılarak karşı-hegemonya gerçekleştirilebilir (Gramsci, 2014: 34)

Althusser (2017), Gramsci'nin hegemonya ve Marx'ın altyapı ile üstyapı kuramlarından³ yola çıkarak ideolojinin, üretim ve emek koşullarının yeniden üretimiyle olan bağlantısını sorunsal hale getirir ve devletin ideolojik aygıtlarıyla buna yanıt arar. Althusser, bu aygıtları, kuramsal bir çerçeveye oturtmak adına öncelikle Marx'ın ideoloji kavramını açıklama yoluna gider. Marx'a göre burjuva sınıfının hâkimiyetinde olan ideoloji, işçileri “yanlış bilinç”le besleyerek, bireyin nasıl inşa edilmesi gerektiğine karar verir ve toplumsal ilişkilerini belirler. Althusser ise ideolojiyi Marx'ın belirttiği gibi burjuva sınıfının, topluma kabul ettirdiği bir düşünceler dizgesinden çok, üretimine tüm sınıfların katıldığı, geçmişten günümüze süregelen, toplumsal, ekonomik ve kültürel olarak her alana yayılmış uygulamalar dizgesi olarak görür. İdeoloji, bu bakımdan yanlış bilinç değil, devlet aygıtları aracılığıyla üretilen maddi pratiklerdir (Fiske, 2003: 221; Stevenson, 2015: 245). Marx'ın ekonomik ve sınıfsal temelde kavramsallaştırdığı ideoloji kavramını yeniden ele alan Althusser, ideolojiyi özgürleştirerek toplumun her alanına yayılan uygulamalar olarak yeniden tanımlar (Fiske, 2003: 223). Bu bağlamda ideoloji,

³ “Marx'ın düşüncesinin temelini altyapı ve üstyapı konsepti oluşturur. Birincisi, bir toplumun ekonomisinin örgütlenme biçimidir; örneğin, ister tarımsal, isterse de endüstriyel ekonomi olsun, kaynakların mülkiyet ve kullanımına kimin sahip olacağını ve ne tür bir ekonomik alışverişin gerçekleşeceğini bu örgütler. Altyapı; hukuk, siyaset, din, eğitim, aile, sanat, kültür ve medyayı kapsayan üstyapıyı belirler. Verili ekonomik koşullar içinde belirli biçimde bir kültür ortaya çıkar. Bu koşullar değiştiğinde, üstyapı da değişir” (Butler, 2011: 52).

ekonomik ve sınıfsal fikirler bütünü olarak değil, gündelik yaşama etki eden maddesel uygulamaların bütününe verilen addır. Bu uygulamaların arkasındaki egemen ideoloji ise belli ritüel ve geleneklerle özneyi toplumsal düzene uyumlu hale getirmektedir (Storey, 2009: 4-5).

Marx'ın devlet aygıtı ve devlet iktidarı tanımlarından yola çıkan Althusser (2017: 50), devlet (baskı) aygıtı tarafında olan ancak işleyiş olarak belirgin bir şekilde ondan ayrılan yapıyı “devletin ideolojik aygıtları” (DİA) olarak nitelendirir. Ona göre, azınlık olan egemen grubun çoğunluk üzerindeki iktidarını şiddet içermeyen araçlarla sürdürmesi ideolojiyle gerçekleşir. Devletin baskı aygıtları (DBA), üretim ilişkilerinin yeniden üretimi ve iktidarın sürdürülebilirliğin sağlanması için hükümet, polis, ordu, mahkemeler ve hapishaneler gibi bedensel ve bazen de ruhsal şiddet mekanizmalarını kullanır. Devletin ideolojik aygıtları ise okul, aile, din, medya, kültür, sendikalar, siyasal partiler ve hukuk gibi aygıtlar aracılığı ile şiddeti meşru kılma görevini devlet adına yerine getirir (Althusser, 2017: 50-51).

Althusser (2017: 72-73) devletin bu ideolojik aygıtlarının maddi bir varoluşa sahip olduklarını ve egemen ideolojiye boyun eğmek adına her birinin bir ideolojiyi gerçekleştirdiğini ifade eder. Bu bağlamda DBA ve DİA'ları aynı amaca hizmet etseler de söylemsel olarak birbirinden ayrılır. DBA'lar, kamusal alanda ve tek bir merkezde toplanırken, DİA'lar birden çok sayıda, göreceli olarak özerk ve özel alana aittirler. Althusser açısından devletin ideolojik aygıtlarını baskıcı aygıtlardan ayıran en temel ve önemli nokta: DİA'lar ideolojiye, DBA'lar ise şiddet kullanımına öncelik verirler. Ancak her iki aygıt da bütünüyle salt ideolojik ya da şiddet araçlarıyla yürütülememektedir. Her ne kadar DBA'lar için şiddet araçlarının kullanımı öncelikli olsa da ikinci sırada ideoloji gelmektedir. Örneğin polis ve ordu devletin baskı aygıtlarından olsalar da bu kurumlar aynı zamanda bir ideoloji yayarlar. Aynı durum DİA'lar için de söz konusudur. Okullar ve kiliseler ideolojik aygıt olarak işlev görürken, iş disiplin ve cezalandırmaya gelince şiddeti de kullanabilmektedirler. Bu durumda salt şiddet ya da ideolojik aygıtlara sırtını dayamış devlet aygıtları söz konusu değildir. DBA ve DİA'lar metodolojik olarak birbirlerinden ayrılırlar da aralarında örtük ilişkiler söz konusudur. DBA'lar, devlet egemenliğini tehdit eden yapıları

bertaraf eder ve ideolojik aygıtların işlevsel olmasının siyasal altyapısını oluşturur. Aynı şekilde ideolojik aygıtların görevi de bu doğrultuda baskıyı meşru hale getirmek, var olan toplumsal sınıfları yeniden üretmek, iktidarın egemenliğini sağlama almanın yollarını bulmak ve rızanın üretimi yönündedir. Bu sayede üretim ve emek ilişkilerinin yeniden üretimi, devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının ortaklığı sayesinde gerçekleşmiş olur. Bu ikili arasındaki uyum ise egemen ideoloji yani iktidar eliyle sağlanır. Bunu faaliyete geçirmekte başarısız olan iktidarların ömrü de bu doğrultuda uzun olmayacaktır (Althusser, 2017: 50-57).

Toplumsal yapıyı belirleyen altyapı ve üstyapı kavramlarından yola çıkan Gramsci ve Althusser, egemen sınıfın üretim koşullarını, yeniden üretilebilirliğini, şiddeti toplum üzerinde nasıl meşru kıldığını, iktidarın egemenliğinin ve yerinin sağlamlaştırılması adına üstyapı kurumlarının oynadığı rolü açıklamışlar ve olası bir toplumsal değişimin mümkün olup olamayacağını tartışmaya açmışlardır. Ancak Fiske'ye (2003: 227) göre “toplumsal değişimi, Marx'ın kuramı kaçınılmaz, Gramsci'nin kuramı olası ve Althusser'in kuramı da olanaksız görür.” Gramsci olası görür, çünkü burjuva sınıfının sahip olduğu imkânlarla ve rızanın toplum üzerindeki üretimine rağmen toplumun maddi koşullarıyla egemen sınıf arasında diyalektik bir ilişki söz konusudur. Gramsci'nin kuramı, işçi sınıfının maddi toplumsal koşullarının egemen ideolojiyle çeliştiğini ve bu nedenle egemen olan ideolojiye direnç gösterdiği konusunda ısrarlıdır (Fiske, 2003: 227). Bu da işçi sınıfının hegemonya karşısında bilinçlenmesinin ve toplumsal-kültürel her alanda mücadeleye girişmesinin önünü açabilir. Williams, Althusser'in ideoloji kavramının “potansiyel olarak durağan çağrışımlarına karşılık, hegemonyanın dinamik karakterini onaylar: hegemonya, hiçbir zaman bir kerede ulaşılan bir şey değildir; sürekli yenilenmesi, yeniden yaratılması, savunulması ve değişikliğe uğratılması gerekir” (aktaran Eagleton, 1996: 166). Althusser için iktidar, her ne kadar tarih boyunca biçim değiştirse de ideolojinin amacı tarih boyunca değişmemiş ve stabil kalmıştır. İdeolojinin tarihi yoktur ve amacı her zaman egemen yapıya boyun eğen öznelere inşa etmek olmuştur (Althusser, 2017). Bu çerçevede ideolojiden kaçınmak mümkün değildir. Althusser, Marx'ın inandığı gibi toplumsal deneyimlerin ideolojiyle olan diyalektik ilişkisinden toplumsal bir değişimin çıkmasının olası olmadığını savunur. Bireyin, yapabileceği yegane şey

ideolojiye ayak uydurmaktır. Çünkü dünyayı anlamlandırmak için kullanacağımız tüm araçlar egemen grup tarafından hali hazırda inşa edilmiştir ve bundan kaçınmak imkânsız görünmektedir (Fiske, 2003: 226).

Fiziksel şiddetin gözle görülebilen yapısının arkasında iktidarın şiddete dayalı olan örtük ideolojisini görmek mümkündür. Bu ideolojiyi salt iktidar-şiddet ilişkisini analiz etmek indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Şiddet, kolektif bir olgudur ve bütüncül bir bakış açısıyla desteklendiğinde ancak ortaya çıkabilir. Bu bağlamda Galtung'un (1969: 170) şiddet hakkındaki kavramsallaştırmaları önemlidir. Şiddeti barış yoksunluğu olarak ifade eden Galtung, şiddet için iki önemli ayrım yapar: Birincisi “kişisel” veya “doğrudan şiddet” olarak tanımladığı, eyleme geçtiğinde fiziksel zarar veren ve kim tarafından gerçekleştirildiği açık olan şiddettir. Ancak şiddeti daha iyi kavrayabilmek için onu kişilerarası ilişkiler ve yerel bağlamların dışında değerlendirmek gerekmektedir (Parsons, 2007: 174). Galtung'un (1969: 170) üzerinde önemle durduğu ikinci şiddet türü ise gözle görülemediği için eylemi kimin gerçekleştirdiği belli olmayan, kendisini eşit olmayan kaynak dağıtımı ve yaşam koşulları ile var eden “dolaylı şiddet” kavramıdır.

Dolaylı şiddet kendi içinde yapısal ve kültürel şiddet olarak ayrılırken, bu iki şiddet türü birbirini toplumsal ve kültürel alanda destekler nitelikte hareket etmektedir (Bufacchi, 2005: 198; Cremin, Guilherme, 2016: 1125). Yapısal şiddet, iktidar eliyle sistematik olarak, sosyal yapı üzerinde yoksulluk ve sosyal adaletsizliğin inşası sonucu ortaya çıkar (Farmer, 2004: 307). Nitekim çağdaş toplumlarda “yoksulluk, ekonomik sömürü, ayrımcılık, özellikle de ırk ayrımcılığı” artık şiddet olarak kabul edilmektedir (Büker, Kıran, 2004: 19). Galtung (1969: 171) sosyal adaletsizlik ve yapısal şiddet kavramlarını bazı durumlarda birbirlerinin yerine kullanır. Çünkü iktidar eliyle eşit olarak dağıtılmayan kaynaklar şiddetin onarılması güç bir noktaya ulaşmasına neden olur. Yapısal şiddeti tanımlarken iktidar ve onun yarattığı sosyal adaletsizliğe gönderme yapılması bu bağlamda anlamlıdır. Eğer insanlar önüne geçilebilir olduğu halde ölmeye devam ediyorsa, özne-eylem-nesne ilişkisine bakılmaksızın orada şiddet var demektir (Galtung, 1969: 168-171).

Yapısal şiddeti en iyi eski ve yeni şiddet kavramlarını karşılaştırarak anlayabiliriz. Örneğin, Orta Çağ'da tüberküloz nedeniyle ölen biri şiddete maruz kalmıştır diyemeyiz ya da neolitik çağda olduğu gibi ortalama yaşam süresi otuz yıl olan toplumlarda ölüm bir şiddet sonucu gerçekleşmez. Oysaki günümüz bilim ve teknoloji toplumu için bu iki durum da şiddete maruz bırakılmakla eşdeğer olarak görülebilir (Galtung, 1969: 168-169). O halde yapısal şiddet, sosyal adalet ve toplumsal yapıyla doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki şiddet olaylarında gözle görülebilen biçimlerde değil, onun arka planında yatan örtük olan alanlarda saklıdır ve bu biçimiyle doğrudan şiddete oranla daha tehlikeli ve yıkıcı bir özellik taşır.

Dolaylı şiddetin bir diğer türü Galtung'un "kültürel şiddet" olarak kuramsallaştırdığı kavramdır. Kültürel şiddet, bireyin sembolik alanına ait olan; din, dil, ideoloji, sanat ve bilimin, doğrudan ve yapısal şiddet biçimlerini meşru kılmak adına iktidar tarafından kullanılan şiddeti temsil eder. Nasıl ki siyaset bilimi, iktidarın meşruluğunu sağlamaya çalışıyorsa kültürel şiddet de şiddet kullanımının meşruluğunu sağlamaya çalışmaktadır (Galtung, 1990: 291). Özetlemek gerekirse Galtung'un düşünceleri göz önüne alındığında şiddet üç katmanlı bir yapıda şekillenir: Kendisini görünür olma retorikine dayandıran doğrudan şiddet, kaynakların eşit olmayan dağılımıyla fiziksel şiddetin sebebi konumunda olan yapısal şiddet ve son olarak diğer iki şiddet türünü meşru bir zemine oturtma görevini üstlenen kültürel şiddet.

Şiddetin bir diğer biçimi Bourdieu'nün kuramsallaştırdığı "sembolik şiddet" kavramıdır. Sembolik şiddet, bedenler üzerinde doğrudan uygulanan ancak iktidarın fiziksel bir müdahalesinin olmadığı bir "büyülü güç" biçimidir (Bourdieu, 2016: 54; 1995: 188). Büyülü güç olarak kuramsallaştırılan bu kavram, Weber'in devlet ve şiddet tekeli hakkındaki düşüncelerinin yeniden okumasıdır (Bourdieu: 2015: 411). Bourdieu için devlet, Weberci tanımda olduğu gibi artık kolluk kuvvetlerine dayalı fiziksel şiddet tekeline dayanmamaktadır (2015: 23). Weber'in modern devleti niteleyen, şiddetin meşru kullanımı üzerindeki tekelinin işlevselliği günümüzde geçerliliğini yitirmiştir (Zizek, 2011b: 280). Çünkü iktidar, artık zora dayalı baskı kurumlarıyla veya şiddet tekeli eline geçirmekle varlığını devam ettiremez. İktidarın

devamlılığının sağlanması bir refleks haline gelmiş rıza üretimine ve bireyler için içselleşmiş olan eğilimlere bağlıdır (Bourdieu, 2016: 51-56).

Bu eğilimler toplumun değer verdiği kurumlar olan din, dil, aile, ordu gibi kurumlar aracılığıyla fiziksel şiddeti gizil kılma görevini üstlenirler (Büker, Kıran, 2004: 22). Keza modern toplumlarda sosyal kısıtlamalar artık baskı veya şiddete dayalı değildir, iktidarın devamlılığı şiddetin meşru kılınmasında ve rıza üretimiyle gerçekleşir (Jenkins, 1992: 65). Bu eğilimleri gerçekleştirmek adına rızayı ‘habitus’ haline getiren iktidarlar ancak ayakta kalabilirler (Han, 2017: 85). Rızayı habitus haline getirmek adına iktidarın araçlarından biri olan sembolik şiddet, bu çerçevede şiddetin “görünmez ve kibar bir formunu” temsil eder (Eagleton, 1996: 224).

Sembolik şiddet, salt iktidar eliyle oluşturan ve hayata geçirilen bir mekanizma değildir. Bourdieu’ya (2015: 179) göre “sembolik şiddet bir toplumsal eyleyici üzerinde kendi suç ortaklığıyla uygulanan şiddet biçimidir.” Ona maruz kalanların etkisi ve katkısı olmaksızın hayata geçirilemez. Sembolik şiddet bu bağlamda “hükmedilenin hükmedene dolayısıyla da tahakküme göstermemelik edemediği bağlılık aracılığı” ile kurulur. Hükmedilenler bu yapıya bazen bilinçsiz bazen de istemeyerek katkıda bulunurlar (Bourdieu, 2016: 51-56). O halde sembolik iktidar, “hem tahakküm kuranın hem de tahakküme uğrayanın rızasını sağlayan bir meşrulaştırma gücüdür” denebilir (Swartz, 2011: 129). Bourdieu (2016) açısından iktidar yalnızca zora dayalı değildir, salt ordu ve polis gibi iktidarın baskı kurumları aracılığıyla ayakta duramaz, karşılıklı rızaya dayanan bir iş birliğiyle sürekli kılınır. İktidar bu bağlamda sembolik şiddeti hâkim kılmak için bir dünya kurma vazifesini alır. Bu dünya toplum tarafından birer refleks haline geldiği takdirde sembolik şiddet dolayısıyla da iktidarın devamlılığı sağlama alınmış olacaktır.

Zizek, *Şiddet* (2018: 13) isimli eserine hırsızlık yaptığından şüphelenilen bir işçinin fıkrasını anlatarak başlar. Her akşam fabrikadan çıkan işçinin el arabasını titizlikle inceleyen bekçiler, işçinin ne çaldığını bir türlü bulamamış. En sonunda işçinin her akşam yeni bir el arabası çaldığı ortaya çıkmış. Kuşkusuz bu anekdot yalnızca mizah amacıyla kullanılmamış, şiddete olan bakış açımızı göstermek üzere bir metafor görevi görmüştür. Buradan hareketle Zizek, şiddetin herkes tarafından

görülen yüzünün ve onun altındaki örtük yapıyı açıklama yoluna gider. Bunlardan ilki “özel şiddet” olarak kuramsallaştırdığı, fiziksel bir şiddet eylemine dayanan ve herkes tarafından görülebilen (gündelik hayatta ya da medyada) şiddet biçimidir. Bu şiddet biçimi şiddetin en görünür olan formudur ve “şeylerin normal ve huzurlu halinin bozulması olarak görülür.” İkincisi ise birtakım eylemleri özel şiddet olarak algılamamızı sağlayan ve gizil bir formda iktidar eliyle inşa edilen “nesnel şiddet” kavramıdır (Zizek, 2018: 13-14). Nesnel şiddet, dramatik ve büyük patlamalar yoluyla (terör saldırıları, savaşlar ya da şiddet suçları gibi) kendisini var eden özel şiddetin gizil planlayıcısıdır (Howie, 2016: 13).

Özel şiddeti anlayabilmemiz için öncelikle nesnel şiddeti açıklamamız gerekmektedir. Nesnel şiddet, dile ve dilin yarattığı anlam evreninde var olan “sembolik” şiddete daha sonra ise “ekonomik ve politik dünyamızın işlevsel olmasının yıkıcı neticelerini” içeren “sistemik” şiddete dayanmaktadır (Zizek, 2018: 12-14). Sistemik şiddet ile Zizek iktidarcı içselleştirilmiş bir şiddeti kasteder. Bu şiddet biçimi iktidar eliyle bedenlere nüfus eden bir nitelikte değil, “şiddet tehdidi de olmak üzere tahakküm ve sömürü ilişkilerini devam ettiren” bir şekilde var olur (Zizek, 2018: 22). Bu bağlamda iktidar Zizek açısından adaletle dayalı olmayan toplumların ve kurumların şiddet tehdidiyle sürdürüldüğü gerçeğini ifade etmek için kullanılır (Van der Linden, 2012: 5). Günümüz kapitalist toplumunun yapısal veya nesnel fenomenlerinden biri şiddettir ve kapitalist sistemin tam kalbinde durur (Valentic, 2016: 2). Kapitalist sistem ile ortaya çıkan nesnel şiddet, somut bireylere dayandırılmayacak kadar anonim bir haldedir ve “yaşadığımız ortamın, soluduğumuz havanın doğal hali gibi görünür” (Zizek, 2018: 43).

Zizek’in şiddet üzerinde inşa ettiği düşünceleri bu doğrultuda kapitalist ekonomi ve onun liberal temelli ideolojisinin dışavurumudur (Ruez, 2011: 155). Buna göre kapitalist sistem, kendisini doğrudan çıplak şiddet biçimleriyle ortaya koymaz. İktidar, psikolojik bir yapıdır ve insanları ahlaki bir güç ile boyunduruğu altına alır (Zizek, 2011a: 232, 469). İktidar, ideoloji ve yasalar yardımıyla nesnel şiddeti gerçekleştirebildiği oranda iktidarını sürdürebilir. İktidarın fiziksel şiddete

başvurması, iktidarının elinden kaymakta olduğunu hissetmesinden ileri gelmektedir (Zizek, 2011a: 470).

Galtung, Bourdieu ve Zizek'in şiddet üzerine sınıflandırmaları birtakım benzerlikler ya da metodolojik olarak farklılıklar gösterse de şiddetin fiziksel ve daha çok sisteme ilişkin yapısının anlaşılması adına önemlidir. Galtung, iktidarın sosyal yapı, adalet ve kaynakların adil dağıtımı ile ortaya çıkan yapısal şiddetini ön plana çıkartırken, Bourdieu'nün sembolik şiddeti gündelik pratiklere sinen ve iktidar eliyle rızanın üretimiyle başlayan ve habitus'a eklemlenen bir sembolik şiddeti vurgular. Zizek ise nesnel şiddetin soluduğumuz hava kadar doğal bir hale getirildiğini ve iktidarın, öznel şiddetin arkasındaki özne durumunda olmasına rağmen sembolik ve sistemik biçimlerle şiddetin eyleyeni olmaktan çıktığı tespitini yapar. O halde şiddetin yukarıda da değinildiği üzere yapısal, sembolik ve nesnel olarak adlandırılan biçimlerinde herhangi bir eyleyen ya da özne fail konumunda değildir. Orta Çağ'a hâkim olan ve görünür olan şiddet iktidar eliyle yeniden yapılandırılmıştır. Bu yeni şiddet biçiminin "öznesi ne bir hükümdar ne de bir egemen sınıftır, sistemin kendisidir" (Han, 2017: 87).

Şiddetin Topolojisi (2017) isimli eserinde Han, şiddetin arkaik toplumlardan günümüz çağdaş toplumuna kadar olan süreçteki dönüşümünü mercek altına alır. Bu bağlamda modernite öncesi ilkel toplumlar ve geç modernite toplumlarında şiddetin nasıl ele alındığını açıklama yoluna gider. Modernite öncesi egemen iktidarın hüküm sürdüğü toplumlarda kişi ya da iktidar ne kadar fazla şiddet uygularsa o kadar fazla güçlenir ve hayatta kalma melekelerini bir o kadar güçlendirirdi. İktidarın gücü ve haşmeti için şiddet gizlenmemeli aksine tüm çıplaklığıyla sergilenmeliydi. Han'ın "olumsuzluğun şiddeti" olarak kuramsallaştırdığı bu kavram, dışa dönük, patlayıcı ve kelle uçuran (dekapitasyon) bir biçimde var olur. Örneğin şiddet ve şiddetin teatral sergilenişinin önemli örneklerinden biri gladyatör dövüşleridir. Bu gösteriler, toplumun saldırganlık dürtülerini yumuşatma görevinin yanında toplumsal-politik olarak iktidarın gücünün sergilendiği kanlı seyirliklerdir. Bu "gaddarlık tiyatrosunda, hükümdarın gücü kılıcın kuvveti kılığında sahneye konur." Bu çerçevede şiddet, modernite öncesi egemen olan iktidarın merkez unsuru ve mührü olarak araçsal bir

işlev görür (Han, 2017: 15-17). O halde şiddet, modernite öncesi dönemde dışarıya yönelen, iktidarın tahakkümünü sürdürmek için kullanılan kanlı şiddet eylemlerine dayanmaktadır demek yanlış olmayacaktır.

Kapitalist sistemin egemen olduğu modern toplumlarda temel iddia, şiddetsiz bir toplum yaratmanın mümkün olduğudur. Ancak bu ilkelerin arkasında saklanan iktidar, şiddet araçlarını kendi denetimi altına alarak şiddeti kapalı kapılar ardında sürdürür (Bichsel, 2017: 554). Han, modernite ile ortaya çıkan disipline eden iktidarı Foucaultcu bir yaklaşımla şöyle ifade eder: “Hegemonyanın tecelli ettiği o eski ölümcül iktidarın yerini, bedenlerin itinalı idaresi ve hayatın aritmetik hesapları almıştır. Disipliner iktidar, insan bedenine işkence yapmak yerine onu bir emirler ve yasaklar istemine sokarak denetim altına alır” (Han, 2017: 89). Modernite öncesi döneme ait olan ve kanlı şiddet eylemlerinin yerini modern dönemde “ardışık ve deri altına kadar nüfus etmiş bir deformasyon” toplumu almıştır (Han, 2017:19). Üstelik şiddet gururla sahnelenen bir araç olmaktan çıkmıştır. Böylece şiddetin tüm gösteri mekânları kapanmış ve kamusal alanlardan silinerek herkesin giremediği mekânlarda gerçekleşir hale gelmiştir. Modernite ile şiddet, bedene zarar vermek yerine ruhu kemirmeye başlasa da olumsuzluğun şiddeti bu dönemde de devam etmektedir.

Han’ın (2017: 131) “geç modernite” olarak adlandırdığı 21. yüzyıl iktidarı ise disipline eden bir iktidarı temsil etmemektedir. Bu çerçevede Foucault’nun disipline eden iktidarı günümüzü yansıtmamaktadır. Bu yeni iktidar, başarı ve performansın ön planda olduğu ve öznenin dış bir güce bağlı olmadığı, yalnızca kendisine tabi olduğu bireyler yaratır. Bu topluma artık “olumluluğun şiddeti” egemendir. Ancak bu şiddetin toplumsal hayatta yok olduğunu anlamına gelmemelidir. Bilakis şiddet artarak devam etmekte ve yayılmaktadır. Ancak egemen iktidarda görülen kelle alıcı iktidardan veya disipline eden iktidarın deformasyonundan eser yoktur. “İnsan kendisiyle savaşıyor, kendine şiddet uygular. Disiplin toplumunun zindanlarından değil, başarıya odaklı bireyin ruhundan gelmektedir artık sesler. Yeni hapishanenin ismi paradoksal olarak özgürlüktür. Bu, insanın hem gardiyan hem tutuklu olduğu bir çalışma kampıdır” (Han, 2017: 94).

Başarı ve performansa dayandırılan iktidar, Foucault'nun disipline eden iktidarından bir noktada daha ayrılır. “Hapishanelerden, hastanelerden, ıslahevlerinden, garnizonlardan ve fabrikalardan oluşan disiplin toplumu günümüz toplumunu artık yansıtmaz. Yerini çoktan camdan ofis kuleleri, alışveriş merkezleri, fitness merkezleriyle yoga stüdyoları ve güzellik klinikleri almıştır” (Han, 2017: 93). Bu yeni düzende birey yaşamı bir taraftan kutsallaştırılmış diğer taraftan değersizleştirilmiş bir meta haline gelmiştir. Han (2017: 134), bu yeni bireyi şöyle açıklar: “Öldürülmelerine kesinlikle imkân yoktur. Hayatları zaten bir ölmemişlikten ibarettir. Ölmeyecek kadar canlı ve yaşayamayacak kadar ölüdürler.”

Şiddetin ideolojik olarak inşasının ve iktidar eliyle meşru kılınmasının altındaki nedenlerin tartışıldığı bu başlık altında şiddetin modernite öncesi dönemden postmodern döneme kadar olan süreçteki dönüşümü kuramsal bilgiler ışığında aktarılmıştır. Bu bağlamda şiddetin, fiziksel tezahürünün arkasında iktidar eliyle yapılandırılmış; disipline eden, hukuk koruyan ve yaratan, hegemonik, ideolojik aygıtlara dayanan, yapısal ve kültürel, sembolik, nesnel ve olumluluğun şiddeti vardır. Postmodern döneme gelindiğinde bu şiddet biçimlerinin mekâna olan bağımlılığı sona ermiş ve şiddetin insan bedenine fiziksel acılar veren bir yapıdan ruha acı veren bir yapıya evrildiği gözlemlenmiştir. Ruha yönelen bu şiddet ise bireyin kendi kendisine yönelttiği bir olgu haline gelerek iktidarı şiddetin birincil öznesi olma durumundan kurtarmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERN-POSTMODERN TARTIŞMALAR EKSENİNDE SİNEMA VE ŞİDDET

Postmodernizm, post eki almasından ötürü “bir sonralık, bir başkaldırı” olarak modernizme karşı girişilen bir hesaplaşma olarak görülmektedir (Zekâ, 1994: 10). Bu bağlamda da kökleri modernizme ve Aydınlanma Çağı’na kadar gitmekte, oralaran beslenmekte ve modern olanın karşısında bir duruş sergilemektedir. Modernizmin muhafazakâr gerileyişine bir tepki olarak ilk kez 1934 yılında Federico de Onis tarafından tanımlanan postmodernizm, günümüz anlamına 1947 yılında Arnold Toynbee tarafından Batı toplumunun yeni bir döneme girdiğini belli etmek amacıyla kullanıldı. 70’li yıllara gelindiğindeyse kuramsal açıdan zenginleşerek; mimari, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında asıl anlamlarını kazandı (Featherstone, 2005: 63; Anderson: 2016: 10; Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 15). Jameson’a (1994a: 10) göre postmodern kuramın dikkate değer özelliklerinden biri sinema, ekonomi, kültür eleştirileri, dinsel canlanmalar vs. gibi birbirinden farklı disiplinler arasında bir koalisyon oluşturabilmesidir. Bu çok biçimli durum postmodernizm kavramının farklı disiplinlerce ele alınmasına ve birçok tanımının yapılmasına neden olmuştur (Featherstone, 2005: 34).

Bu çalışma özelinde bakacak olursak postmodernizmin sinema ile olan ilişkisini temellendirebilmek adına öncelikle postmodern kuramın köklerini oluşturduğu düşünülen Aydınlanma ve modernizm ideallerine değinilecektir. Nitekim Smart’ın (2011: 357) da belirttiği gibi postmodern kuramı açıklama girişimleri ancak “modernin envanterini yapabilme, yani modernliğin merkezinde bulunan varsayımlar, pratikler, başarılar ya da doğurgular” üzerine yapılacak olan tartışmadan sonra anlam kazanacaktır. Bu da modern ile postmodern arasındaki birtakım benzerlik ve karşıtlıkların ortaya koyulmasıyla ancak sağlanabilir. Bu doğrultuda postmoderni açılama girişimleri modernizmi ve onun ideallerini anlamaktan geçmektedir demek yanlış olmayacaktır (Şaylan, 2016: 141).

2.1. Modernizm

Modernizmin ne ifade ettiğini açıklamak adına Aydınlanma Çağı'na ve onun ortaya koymuş olduğu ideallere bakmak modernizmi temellendirebilmek adına önemlidir. Keza Aydınlanma Çağı, modern toplumsal yapıyı oluşturduğuna inanılan Sanayi Devrimi'yle¹ başlayan ve Keynesçi refah devletinin ekonomik krizlerle boğuştuğu 70'li yıllara kadar olan süreçte modernizm² olarak adlandırılan yeni toplumsal düzenin temelini oluşturmaktadır (Küçük, 2011a: 68; Hayward, 2012: 302). Aydınlanmanın, Orta Çağ totalitesine karşı rasyonel aklın önceliğine, evrensel ahlak ve hukuk kurallarına gösterdiği pozitivist yaklaşım, 20. yüzyılda toplumsal, siyasal, ekonomik, bilimsel ve kültürel alanlarda meydana gelen devrimlerle karşılık bulmuştur (Jeanniere, 2011: 112-120; Hayward, 2012: 302). Keza Orta Çağ toplumlarında kilise tarafından denetim altında tutulan akıl, inanç yoluyla doğru olanın ne olduğu belirlemekte, bu doğrudan sapanları ise engizisyon mahkemeleri yoluyla cezalandırmaya gitmekteydi (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 17). Oysa Aydınlanma Çağı'yla beraber ortaya koyulan düşüncelerin temelinde, özneyi merkezine almış ve evrensel doğruların hâkimiyetinde doğayı ve mekânı denetim altında tutan toplumsal bir düzen ve rasyonel özne kurma ideali vardır. Bu doğrultuda da entelektüel bir yöntemle ilerlemeye verilen değerin karşılığı sosyal düzen, güvenlik, sosyal anlayış ve mutlulukla dolu bir dünya görüşünde aranmıştır (Ward, 2014: 9). Orta Çağ toplumlarında kilisenin egemenliğinde inanç sistemlerine dayalı olan akıl, modern dönemle birlikte şekil değiştirmiştir. Pozitivist bir yaklaşımla nesnel bilim ve özne önem kazanmıştır.

Aydınlanma Çağı'ndaki düşünürlerce formüle edilen modernizm düşüncesi; pozitivist bilimi, evrensel ahlak ve yasaları ve sanatın özgürlüğünü sağlama alma amacı taşımaktaydı (Habermas, 1993: 100). Bunların beraberinde getirdiği gereklilik

¹ Sanayi Devrimi temel olarak doğal bir toplumsal düzen yerine tekniğe dayalı bir topluma düzen kurma amacındadır. Bu bağlamda kaynakların kullanımı ve dağıtımı konusunda işlevsel ve rasyonel öncelikli bir toplum inşa etmek hedefindedir (Bell'den aktaran Küçük, 2011a: 69).

² Modernizm, birbirini takip eden "Reformasyon ve Rönesans"ı izleyen dönemde toplumsal dünyanın adım adım asketizm, sekülerizm ve aklın evrenselci iddialarının egemenliği altına" girmesi olarak tanımlanmaktadır (Küçük, 2011b: 34).

olarak da kendisinden önce gelen toplumsal ve kültürel dinamiklerden farklı bir biçimde yaşayan, geçmişe sırtını dayamamış, geleceğe yatırım yapan bir topluma verilen adı temsil etmekteydi (Giddens, Pierson, 1998: 94). Bu bağlamda ileriye doğru bir tarih anlayışı içinde olan modern düşünce, geleneksel olanın karşısında olup, dünyanın ekonomik ve idari yönden planlı bir hale getirilmesi gerektiğini savunmaktaydı (Featherstone, 2005: 21-22). “Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilir” (Harvey, 2014: 21). Bu çerçevede değerlendirildiğinde modern düşünce, geleneksel değerlere bağlı kalmadan artık farklı yöntemlerle kavranan bir dünyada yaşamakla eşdeğerdir (Jeanniere, 2011: 112). Kısacası modernlik, geleneğin normalleştirici bağintılarına karşı bir ayaklanmadır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan etmekle başlamaktadır (Habermas, 1993: 104).

Ekonomik gelişmelerin geleneksel toplumsal yapının üzerindeki etkisinin vücut bulduğu yer olan modernizm; mutlak aklın hâkimiyetinde, üretime dayalı, kişisel hak ve özgürlüklerin güvence altında olduğu ve şiddet araçlarına dayalı olmayan bir toplumu temsil etmektedir (Touraine, 2018: 26; Featherstone, 2005: 26; Şaylan, 2016: 19-20). Bu doğrultuda toplumun tüm birimlerini kapsayan, “özgür ve yaratıcı biçimde çalışan, çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmak” hedefindedir (Harvey, 2014: 25). Modernizm, toplumsal düzeni yalnızca üretim araçlarına dayalı bilimsel, teknolojik ve idari araçlarla yapılandırmaz, aynı zamanda toplumsal hayatın çeşitli bölümlerini (aile, ekonomi, siyaset, din ve özellikle sanat) yeniden biçimlendirerek sisteme uyumlu birer parça hale getirir (Foucault, 1992; Touraine, 2018: 26). O halde modernizm, geleneksel toplumlarının aksine modern dünyayı temsil ettiğine inanılan “bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme” süreçlerine verilen adların bütünüdür (Best, Kellner, 2016: 18). Bu çerçevede Weber’e göre modernizmin ayırt edici özelliği yapısal farklılaşma sonucu toplumsal hayatın içinde

var olan pratikler ve değerlerin birbirlerinin sınırlarından çekilerek özerkleşmesidir (Anderson, 2016: 90).

Mirandola'nın aşağıdaki satırları modern olarak nitelendirilen düşüncenin, insan aklına ve onun özgür iradesine verdiği değeri anlamamızda yol gösterici olacaktır.

Biz sana ne sabit bir barınak ne sabit bir biçim, ne de kendine özgü bir işlev verdik ey Adem, kendi özlemlerine, kendi yargılarına göre istediğin barınağa, istediğin biçime, istediğin işlevlere malik olabilesin diye... Diğer bütün yaratıkların doğası, bizim yasalarımızın kapsamı altında sınırlandırılmış ve kısıtlanmıştır. Sense, seni ellerine teslim ettiğimiz özgür iradenle ve hiçbir kısıt tanımaksızın kendi doğanın sınırlarını tayin edeceksin. Seni dünyanın merkezine yerleştirdik ki, oradan dünyada neler olup bittiğini daha rahat görebilesin diye... Seni ne göklerden ne topraklardan yarattık, ne ölümlü ne de ölümsüz kıldık, özgür seçiminle ve vekarla, sanki kendi kendinin yaratıcısı ve biçimlendiricisiymişçesine, kendini kendi tercih ettiğin biçimde kurabilesin diye (aktaran Küçük, 2011a: 73).

Ne var ki modernizmin yukarıda bahsi geçen tüm bu iddiaları 20. yüzyıla gelindiğinde meydana gelen savaşlar, ölüm kampları, nükleer tehditler ve sosyo-ekonomik buhranlarla beraber sarsıntıya uğramış ve modernite idealinden kuşku duyulmasına neden olmuştur (Harvey, 2014: 26; Smart, 2011: 354; Connor, 2015: 354; Ward, 2014: 9; Küçük, 2011a: 67; Akay, 2013: 13). Modernizmin rasyonel akla dayalı bilim anlayışı Lyotard'a göre insanın acılarını ve problemlerini yok etmemiş aksine açlık, yoksulluk, savaş, gerileme ve top yekûn bir yok oluşu sıradan bir hale getirmiştir (Şaylan, 2016: 350-351). Harvey (2014: 29-30), modernizmin ideallerinin geleneksel olanı yıkmadan yeni bir toplumsal düzen kurma işine girişmesinden dolayı başarısızlıkla sonuçlandığını ifade eder. "Eğer modernist yaratmak için yıkmak zorundaysa o zaman sonsuz hakikatleri ifade etmenin tek yolu, kendisi sonunda o hakikatleri yok etme eğilimine sahip bir yıkma sürecidir."

Postmodern olarak adlandırılan dönemde modernite ideallerine duyulan bu kuşku ve eleştirilerin dozu artsa da eleştirilerin köklerinin daha eskiye dayandığı söylemek mümkündür. Nitekim düşünceleri modernizm ile ilişkilendirilen bazı düşünürler modernite ideallerini fazla iyimser bulmuş ve bilim ve teknolojiyi eleştirmişlerdir. Bu bağlamda modernizm eleştirilerinin ilk izlerini modern akla ve

onun doğurganlığına itiraz eden Nietzsche, Heidegger, Simmel, Weber ve Adorno ve Horkheimer'in eleştirel çalışmalarında tespit edilebilir (Smart, 2011: 354). Keza *Aydınlanmanın Diyalektiği* (2014) isimli eserde Adorno ve Horkheimer'in modernizm ve popüler kültür eleştirileri "yanlış yönlendirilmiş bir güç istenci ve doğa üzerinde tahakküm kurulması ve kutsallığı ortadan kaldıran (desacriligious) programı, doğrudan doğruya Auschwitz'de sona eren salt araçsallaştırıcı bir dünya görüşünün geliştirilmesinde ilk adım şeklinde yorumlanır" (Jameson, 1994a: 95). Adorno'nun "Hegelci anlamda deneyim (tin'in tarih içinde kendini gerçekleştirmesi), Auschwitz ile bitti" sözü bu noktada modernlik projesinin de başarısızlığa ulaştığını noktasında görüşlerin artmasına neden olmuştur (Zekâ, 1994: 25). Bu perspektiften bakıldığında "postmodernizm, modernizmde zaten yaygın olan karamsar görüşü sürdürür" (Hayward, 2012: 360).

Modernite ideallerinin ortaya koyduğu pratikler, postmodern kuramcılarının, mutlak akla ve evrensel doğrulara dayanan modernist düşünceleri reddetmelerine yol açmış ve postmodern bir döneme girildiği konusunda görüşlerin artmasına neden olmuştur (Ritzer, Stepnisky, 2018: 517). Modern ve postmodern tartışmaları çoğunlukla aydınlanmanın bir projesi olarak görülen modernizm idealinin derinleşmesini savunan ya da modernizmden ilkesel bir kopuşu vurgulayan ve yeni bir döneme girildiğini iddia eden yaklaşımlar etrafında toplanmıştır (Lash, 2011: 154; Ward, 2014: 13). Featherstone (2005: 21) postmodernizmin, "modernin bir yadsınışını, belirgin bir şekilde terk edilmesini, modernin tayin edici görünümünden bağıntısal uzaklaşma anlamı vurgulanan bir kırılmayı" temsil ettiğini ifade eder. Bu kırılma en çok var olan değerlerin dönüşümünde gözlemlenmiştir. Artık anarşi hiyerarşinin, dekonstrüksiyon yapılaşmışlığın ve bireysel hak ve özgürlükler de kolektif değerlerin üstünde görülmeye başlanmıştır (Jeanniere, 2011: 120). Ancak Hayward'a (2012: 301) göre modernizmin tam olarak nerede bittiği ve postmodern dönemin nerede başladığı konusunda sosyal bilimlerde bir uzlaşma söz konusu değildir. Nitekim bir yazarın modern olarak adlandırdığı bir yapıt başka bir yazar tarafından postmodern olarak tanımlanabilmektedir. Bu noktada postmodern düşüncüyü modernizmden farklı kılan temel faktörlerin neler olduğuna bakmak ve birtakım karşıtlıklar kurmak postmodernizmi temellendirebilmek adına da faydalı olacaktır.

2.2. Postmodernizm

Postmodernizm, modernizm düşüncesine hâkim olan “klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır” (Eagleton, 2015: 9). Postmodernizm, evrensellik ve tektipçilik gibi modernizmin merkezinde bulunan değerleri özgür bir biçimde tersi istikamete çevirir. Üstelik modernite ideallerin aksine kendi düşünsel projesinin uygulanabilir olmadığını da kabul eder (Bauman, 2003: 131). Harvey (2014: 60), postmodernizmin, “gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı” kendi içinde kabul ettiğini ve hiçbir şekilde onu durdurma ya da aşma amacı taşımadığını ifade eder. Ona göre “postmodernizm, sanki dünyada hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer.” Nitekim postmodernizm kendisine has olan özellikler olan “heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanılgıları da” olumlayarak kendi içinde meşru bir zemine oturtur (Zekâ, 1994: 12). Bu bağlamda modernizmin pozitif ideallerinin karşısında “tükeniş, pesimizm, akıldışılık ve mutlak bilgi fikrine karşı gözlerin açılması” gibi negatif biçimlerle de ilişkilendirilir (Ward, 2014: 10).

Postmodernizm; çok sesliliğe, tarihe ve geleneğe kapılarını açar. “Modernizmin ‘ya öyle-ya böyle’ katılığına karşın ‘hem öyle-hem böyle’ mantığını çoğulcu bir ahlak anlayışıyla savunur” (Zekâ, 1994: 10-16). Stevenson (2015: 241-242), postmodernizmin modernizme karşı giriştiği mücadele alanlarını bu doğrultuda şu şekilde sınıflandırır:

- 1) Nesnellik ve dilin göndergesel işlevi gibi felsefi kaygılara karşı mücadele; 2) modern öznelğin parçalanışı; 3) homojenleştirici itkilere karşı farklılığın korunması; 4) evrensel bir insan doğası tanımlamayı veya toplumsalı tek bir teorik model aracılığıyla kavramayı amaçlayan bütünleştirici perspektiflerin reddi; 5) toplumsal değişim konusunda teleolojik anlayışların reddi; 6) toplumsal antagonizma biçimlerine son vermeyi vaat eden bütün ütöpik siyasal duruşlara yönelik kuşkuculuk.

Jameson'a göre postmodern dönem, derinliği olmayan ve yüzeysel bir simülasyon dünyasıdır. Bu dünya etkileycilikten uzak, geçmişin, şimdinin ve geleceğin birbirinin sınırlarını ihlal ettiği bir dünyadır. Modern toplumun; genişleyen, üreten, dışa patlayan yapısının aksine postmodern toplum yassılaştıran, yeniden üretime dayalı ve içe patlamalı bir dünyanın yansımasıdır (aktaran Ritzer, Stepnisky, 2018: 86). Postmodernizm, modernliğin var olan sorunlarına karşı bir silahlanma ve hesaplaşma içinde olan bir bunalım toplumunu temsil eder (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 19). Modernizm'den farklı olarak "...kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip yeni bir toplumsal totalitenin ortaya çıkışını içeren bir çağ değişikliği ya da modernlikten kopuş" anlamlarını içermektedir (Featherstone, 2005: 22). Hall'a (1995: 110-111) göre "...yirminci yüzyılın ilk on yılında sanat ve mimariye, kültürel imgeleme egemen olan ve bizzat modernlik/in bakış açısını ve deneyimini temsil edegelen modernizm sona ermiştir. Modernizmden geriye otoyolların, camdan gökdelen duvarlarının ve uluslararası hava meydanlarının 'International Style' nitelikleri kalmıştır."

"Postmodernizm bir dünyanın sona erişini haber verir. Aydınlanmış rasyonalizm ve onun metafizik ve pozitivist değişkenlerinin dünyası...beyaz erkek ve Avrupa merkezci olan bir dünyanın sona erişini..." (Chen'den aktaran Küçük, 2011a: 79). Lyotard, postmodern toplumu; enformasyon, bilimsel bilgi, bilgisayar, ileri, teknoloji yani teknik ve bilimdeki yeni ilerlemelerden kaynaklanan hızlı değişme toplumu olarak görmektedir (Kellner, 2011: 423). "Postmodernizm kopuşların, yeni dünyaların değil, olayların, bir kez öyküsünü anlattıktan sonra artık aynı olmayan 'an'ın, Gibson'un deyişiyle 'Herşey tümüyle değiştikten sonra'nın, ya da daha doğrusu, şeylerin temsilindeki değişikliklerin ve tersine çevrilemeyen değişimlerin peşindedir" (Jameson, 1994a: 9).

Postmodernizm, pozitif bilimlere sırtını dayamış olan kesinliklerden, genelleştirilen bir belirsizliğe geçişi temsil eder (Jeanniere, 2011: 121-122). Bauman ise postmodernizmi bir aşırılık kültürü olarak görmektedir. Postmodernizm kendisini anlam bolluğunda, otoriteleri reddetmesi sonucu ortaya çıkan standart eksikliğinde ve çoğulluğun alkışlanmasında bulur (aktaran Küçük, 2011a: 77). O halde

postmodernizm, modernitenin ortaya koyduğu acı pratiklerin sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal ve kültürel bir başkaldırıdır. Bu bağlamda modernizmin yıktığı bütünden geriye kalanlara hayıflanmadan kalan parçalarla kendini bulma çabası olarak görülmektedir (Best, Kellner, 2016: 420).

Postmodernizm her ne kadar muğlak bir terim olsa (Hayward, 2012: 360) ve tanımlanmasında bir fikir birliği sağlanmış olmasa da postmodern toplum savunucuları olan Lyotard, Baudrillard ve Jameson gibi birçok isim tarafından belli yaklaşımlar geliştirilmiştir (Ritzer, Stepnisky, 2018: 316; Featherstone, 2005: 28; Best, Kellner, 2016: 18-19; Connor, 2015: 41; Smart, 2011: 359). Bu düşünürlerce formüle edilen yaklaşımlar birtakım benzerlikler ya da farklılıklar gösterse de postmodern düşüncenin kuramsallaşmasında etkili olmuşlardır. Bunlardan ilki, modern dönemden radikal bir kopuş olduğunu ve artık postmodern bir çağda yaşadığımızı iddia eden uç noktadaki postmodernistlerdir. Foucault, Lyotard, Baudrillard, Derrida, Delueze ve Guattari gibi isimler bu yaklaşımı savunurlar. İkinci yaklaşım ise postmodernliğin modern dönemden bir kopuş olduğu kabul eden, ancak modernizmin içinden türediğini ve modernizmin bir devamı olarak gören yaklaşımlardır. Jameson, Mouffe, Laclau gibi düşünürler bu yaklaşımı benimsemektedir (Best, Kellner, 2016; Smart, 2011; Ritzer, Stepnisky, 2018; Stevenson, 2015; Şaylan, 2016: 345). Her ne kadar postmodern düşüncenin içinde yukarıda da bahsi geçtiği üzere farklı yaklaşımlar söz konusu olsa da postmodernin karşısında modernizmin halen geçerliliğini koruduğunu ve tamamlanmamış bir proje olarak savunan (Habermas, 1993) görüşler de vardır. Giddens ve Kellner gibi yazarlar modernlikten kopuş olarak nitelendirilen postmodern durumun tarihe bütünlük atfetmek anlamına geldiğini ve bunun da postmodern kuramın reddettiği bir olgu olduğunu ifade ederler. Üstelik bu kopuşun temellendirilebilmesi de postmodern teorinin karşı olduğu büyük bir anlatıya ihtiyaç duymaktadır (Küçük, 2011b: 30). Bu çerçevede postmodern kuram tartışmalarını ele alırken onun karşısında konumlanan ve halen modern bir dönemde yaşadığımızı savunan düşünürlerin argümanlarını da açıklamak çalışmayı bu doğrultuda zenginleştirecektir.

Modernizm ideali, insanlığın kurtuluşunu büyük anlatılar yaratmak veya var olan anlatıları içselleştirmekten geçtiğini söylerken, postmodernizm bu büyük anlatıların başarısızlıkla sonuçlandığını bunun yerine yerel ve sınırlı alanlarda mücadele edilmesi gerektiğini ifade eder (Kızılçelik, 1996: 36). Modern düşünce, evrensel olan, tarihe sırtını dayamamış, rasyonel bir temel aradı. “Marx’a göre bu temel, türe-özgüydü, oysa Habermas’a göre bu temel iletişimsel akıldı. Postmodern düşünce, bu ‘temelcilik’i reddeder ve görececi, akıldışı ve nihilist olma eğilimi gösterir” (Ritzer, Stepnisky, 2018: 518). Postmodernizm bu noktada Marx’ın büyük özgürleşme anlatısına, Freud’un psikanalitik çalışmalarına ve Darwin’in evrim teorisi gibi büyük anlatılara karşı çıkar (Storey, 2009: 185). Bu çerçevede toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel tüm dünya görüşlerine ve yaklaşımlara meydan okur. “Marksizmi, Hıristiyanlığı, Faşizmi, Stalinizmi, liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, İslam’ı ve modern bilimi aynı derekeye indirir ve bunların bütün sorunları önceden tahmin edip önceden belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci, aşkın ve totalize edici üst-anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter” (Rosenau, 1998: 25). Postmodern düşünce modernizmin rasyonel akla verdiği değerden rahatsızlık duyar. Featherstone’un (2005: 163) postmodernizmin büyük anlatılara karşı olan tutumu hakkında söyledikleri bu bağlamda açıklayıcıdır:

Batı modernliğinin bilim, hümanizm, sosyalizm vb. nosyonlarla imtiyazlı evrensellik iddialarının yaslandırıldığı temel üst-anlatıların sakat olduğunu ve entelektüellerin kendinden emin yasa koyucu rolünü terk edip yorumlayıcı rolüne soyunmasından (bkz. Lyotard, 1984; Kellner, 1988; Bauman, 1988) ötürü yerel farklılıklara daha duyarlı ve daha az gösterişçi bilgi tarzlarına yönelmemiz gerektiğini öneren felsefe, toplum ve kültür teorilerinde temelcilik karşıtı bir konum bulunur.

2.2.1. Büyük Anlatılara Duyulan İnançsızlık

Postmodernizm, modernitenin bütüncül söylemlerine karşı derin bir güvensizliği temsil etmektedir (Harvey, 2014: 21). *Postmodern Durum* adlı eserinde Lyotard (2013: 8) postmodernizmi “üst-anlatılara karşı sergilenen bir inançsızlık” olarak tanımlar. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemde dünyada devam eden savaş ve krizler, postmodern düşüncenin büyük anlatılara karşı olan inancının

yok olmasına ve büyük anlatıların ki bunlar ister spekülasyon isterse de özgürleşmeyi savunan anlatılar olsun, artık güvenilirliklerini kaybettiklerini ifade eder (Lyotard, 2013: 74; Storey, 2009: 185). Lyotard, bu noktadan hareketle teröristik ve baskıcı olarak nitelendirdiği söylemlerin birleştiriciliğine karşı bir tutum sergileyerek söylemlerin çoğulculuğundan yana bir duruş sergilemektedir (Best, Kellner, 2016: 209). Büyük anlatılar “doğrunun tek temsili oldukları iddiasıyla diğer söylemleri, her şeyi yadsımakta, onlar üzerinde bilim sözcüğünün fetişleştirilmesi yoluyla baskı kurmaktadır.” Bu bağlamda “postmodern durum, bu baskı, terör ve sindirmenin ortadan kalkma eğilimi gösterdiği toplumsal gelişme aşaması olarak değerlendirilmektedir” (Şaylan, 2016: 344-346). Üst anlatılara inanmamak demek bilimin artık meşruluğunun ortadan kalkması demek anlamına gelir ki bu artık büyük anlatılardan parçalanmış, mikro yani yerel anlatılara doğru heterojen bir kaymayı temsil etmektedir (Connor, 2015: 46-47; Kellner, 2011: 424). Bu noktada postmodern demek “bütünlük baskısından, bir üst-söylemin otoritesi altında senteze varma baskısından kurtularak, daha da ileri gitme, sürgüne gitme isteği” anlamına gelir (Zeka, 1994: 25). Postmodernizm, Marxizm, Hristiyanlık ya da Aydınlanma Çağı’nın toplumsal hayatı şiddet araçlarından arındırma gayesi ve toplumsal hak ve özgürlükleri güvence altına almak temelinde insanın kurtuluşuna dayanan söylemlerinin artık bir meşruluk krizinde olduğunu ifade eder (Akay, 2013: 35). Ancak postmodern kuramın işlevsel olarak farklı görünen yapısının altında; egemen olan anlatılarla özdeşleşme kurmak yoluyla meşru olmak değil, muhalif bir tavırla “özdeşleşmeme yoluyla meşruiyet kazanma arzusu yatmaktadır (Connor, 2015: 348).

Lyotard (1994: 53), toplumların sanayi sonrası çağa girdikten sonra bilginin de statüsünün değiştiği ifade eder³ ve postmodernliği modernin bir parçası olarak görür. Modern bilginin üç temel koşulunu; büyük anlatıların kendi meşruluğunu perçinlemek üzere öte anlatılara başvurması, kendi meşruluğunu sağlama almak adına diğer tüm büyük anlatıları dışlama ve “homojen, epistemolojik ve ahlaki reçetelere duyulan arzu” olarak sınıflara ayırırken, postmodern bilginin büyük anlatılara ve öte anlatılara karşı bir tutum sergilediğini, meşrulaştırma çabası içinde olmadığını ve çoğulluktan,

³ Lyotard’a göre modernite bir toplum durumundan çok bir bilgi biçimidir, oysa Baudrillard’a göre bir toplum durumudur (Kellner, 2011: 422).

yenilikten ve bir fikir birliğinin olduğu yerel anlatılardan yana olduğunu ifade eder (Best, Kellner, 2016: 234). Lyotard'ın düşüncelerine göre sanayi sonrası toplumlarda bireyin arzu ve istekleri; bilginin tekelleşmesi ve aile, devlet ya da ekonomik baskılardan ötürü denetim altında tutulmaktadır. Birey, bu baskı altında özgürleşemez ve gelişemez. Bireyi özgür kılacak unsurlar bilginin bu katılığında değil, görece daha özgür bir konumda olan yazın ve sanat alanında gerçekleşebilir. Bu noktadan hareketle Lyotard, modernizmin rasyonaliteye dayalı aklın karşısına arzuları ve istekleri koyar (Şaylan, 2016: 339). Nitekim ona göre sanayi sonrası toplumlarda bilginin epistemolojisi çökmüştür. Bu çöküşün birinci nedeni; bireyin benliğinin heterojenliğinden ötürü bütünlüklü bir yapıda olmamasında, ikincil olarak gerçekliğin bireyden bireye değişebilen göreceli bir olgu olduğundan ötürü bütünlendirici/kapsayıcı bilginin var olamayacağı ve son olarak büyük söylemlerin (grand narratives) toplumsal kodları çözmek adına ortaya koyduğu pratiklerin olanaksızlığında aranmalıdır (Şaylan, 2016: 341). Keza bireyin özgürleşmesi ancak önündeki büyük anlatıların reddiyle mümkün olabilir. Postmodern kuramın görevi bu noktada bu büyük anlatıların reddinde yatmaktadır (Ritzer, Stepnisky, 2018: 518).

Kellner (2011: 426-432), postmodern kuramın iddia ettiği modern toplumdan postmodern topluma geçişindeki kopuşun görünümünün neler olduğuna dair ana bir anlatı ortaya koyması gerektiğini ve bunun paradoksal bir biçimde postmodern kuramın karşı olduğu bir tutum olduğunu ifade eder. Ona göre Lyotard gibi düşünürler her ne kadar büyük anlatıların karşısında bir tutum alsalar da postmodern bir dönemde yaşadığımızı temellendirebilmek adına büyük bir anlatıya ihtiyaç duyulmaktadır. Üstelik bir öncekinden bir kopuş olarak nitelendirilen postmodernizm -ki bunların neler olduğunu anlatmaktan kendi dinamikleri çerçevesinde acizdir- modernitenin yaptığı da kendisinden önce gelen geleneksel toplumdan bir kopuşu temsil etmiyor muydu sorusunu sorar ve Lyotard'ın kendisinin de son çalışmalarında postmodernizmi bir kopuş olarak değil, modernin bir devamı olarak gördüğünü⁴ ifade eder. Sonuç olarak postmodern kuramcılar tarafından yeni bir toplumsal koşulu belirtmek amacıyla

⁴ Lyotard, "bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder" (1994: 53).

modernizmden bir kırılma olarak nitelendirilen postmodern dönemi açılımlama girişimlerinin başarısızlıkla lekelendiğini iddia eder. Bu bağlamda postmodern kuramın toplumsal bir portresini çizme girişimleri özünde totalleştirme veya sistemleştirme amacı güdeceğinden sakat uğraşlar olarak görülmektedir (Featherstone, 2005: 30). Anderson (2016: 80) ise Lyotard'ın kapsamlı bir kuram geliştiremediğini, bilim üzerine fazla yoğunlaşarak, kültürel ve siyasal alanlardaki dönüşümler üzerinde pek bir şey söylemediğini ifade eder. Lyotard, ileri sürdüğü büyük anlatıların reddi içine “Hıristiyanlık, Aydınlanma düşünceleri, Marxizm, Nazi Irkçılığı, Keynesci dengecilik” gibi anlatıları eklerken kapitalizm ve liberal anlatıları bu sınıflandırmanın içine dahil etmemeye özen göstermektedir (Şaylan, 2016: 349). Bu durum Habermas'ın Lyotard gibi postmodern düşünürleri genç muhafazakârlar olarak nitelendirmesine neden olmuştur (Habermas, 1993; Connor, 2015: 55).

2.2.2. Toplumsalın Yeni Biçimi: Gerçeğin İnşası ve Baudrillard

Postmodern kuram etrafında biçimlenen tartışmalı fikirlerin tuhaf yanını Smart (2011: 397) düşünceleri postmodernizm ile ilişkilendirilen yazarların kendilerini postmodern olarak tanımlamamaları olarak görür. Yapıtlarında çok az postmodern sözcüğünü kullanan ancak postmodern kuramın sosyal bilimlerde geniş bir çevrede tartışılmasına neden olan düşünürlerden biri bu çerçevede Baudrillard'dır (Kellner, 2011: 413; Ward, 2014: 96). Çalışmaları çoğunlukla “üretim ve endüstri kapitalizmin egemenliğindeki modernite çağının sona ermesi ve ‘taklitler’, ‘hipergerçeklik’, ‘şiddetli bir infilakla içe dönük çöküş’ (implosion) ve yeni teknoloji, kültür ve toplum biçimleri” etrafında ilişkilendirilen postmodern dönemle bağıntılıdır (Kellner, 2011: 414).

Baudrillard ortaya koyduğu çalışmalarında postmodern bir bakış açısı sunarken, modernitenin temel prensiplerine de saldırmaktan⁵ geri adım atmaz. Ona göre modernizm; mübadeleye dayalı, mekanik ve teknoloji merkezli dışa patlayan bir

⁵ Keza ilk dönemdeki yazılarında modernizmi bir “nesneler sistemi, tüketim toplumu, medya ve enformasyon, modern sanat, çağdaş moda ve cinsellik” ile bağdaştırır ve eleştirel bir bakış açısıyla ele alır (Best, Kellner, 2016: 163).

Üretim toplumunu temsil eder, oysa postmodern döneme girildiğinde artık tüm sınıf ve alanların kalktığı, yüksek ve alçak kültür ayrımının olmadığı, gerçekliğın sınırlarının belirsizleştigi içe doğru patlayan bir simlasyon⁶ toplumu egemendir (Kellner, 2011: 414). Modern dönem “metalaşma, mekanizasyon ve teknoloji gibi alanlarla ortaya çıkan patlama” olarak görülürken, postmodern dönem ise medya tarafından belirlenen toplumsal normlar birbirinin sınırlarını ihlal eden ve ie doğru patlamaların yaşandığı bir toplumu temsil eder (şaylan, 2016: 305). Modern dünyanın aksine postmodern dünyada anlam parçalanmıştır, her şey belirgin, şeffaf ve tüm çıplaklığıyla ortada durmaktadır. Modern dönemin büyük anlatılarının oluşturduğu bir anlam evreninin reddedildiği bir dünya söz konusudur (Kellner, 2011: 418-419). Nitekim modern düşünce mutlak doğruya ulaşmak amacıyla totaliter söylemleri bir araç olarak kullanmış ve bu doğrultuda üretilen bilgilerin farklılıkları yok etmiştir. “Modernlik eğer kodları ve modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği üretim ağıysa, bunun tersine postmodern simülasyonlar ağı modeller, kodlar ve siberetik tarafından yöneltilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır” (Best, Kellner, 2016: 171). Ancak modern dönemden postmodern simülasyonlar çağına doğru gerçekleşen bu dönüşüm Baudrillard’a (2016) göre bir anda ortaya ıkımmış, toplum belli başlı kırılmalar yaşayarak postmodern döneme doğru evrilmiştir.

Buradan hareketle Baudrillard (2016: 87) simülasyonların egemen olduğu postmodern dönemin ortaya çıkışını tarihsel olarak aşamalara ayırmıştır. Bu aşamalardan birincisi Rönesans döneminden Sanayi Devrimi’ne kadar olan ve klasik dönem olarak adlandırılan ‘kopyalama’ dönemidir. Bu dönemde feodal toplumdan modern topluma doğru genişleyen toplumsal yapı öncelikle toprak sahibi zenginlerin evlerinde bulunan gerçek mermer sütunları alçı şeklinde kopyalayarak benzerlerini üretmekle değerler sistemini dönüştürmüştür (şaylan, 2016: 312). Böylece feodalitenin sahip olduğu değerler kopyalama sayesinde sınıf ayrımının olmadığı bir yapıda herkesin ulaşabileceği biçime evrilerek görece demokratik bir zemine oturmuştur. Bu prestij göstergelerinin bir sınıfın hkimiyetinden çıkması ve diğer sınıfların kullanıma açılmasıyla kopyalama döneminde geçiş de kaçınılmaz olmuştur.

⁶ Baudrillard’a (2011: 14) göre simülasyon: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.”

Keza bu dönemle birlikte “özgürce üretmelerinin yasaklandığı sınırlı sayıdaki göstergeler düzeninden, talebe göre üretilen göstergelerin yaygınlaşma düzenine geçilmiştir” (Baudrillard, 2016: 87-89).

Toplumsal dönüşümün ikinci aşaması sanayi dönemine egemen olan ‘üretim’ biçimidir. Bu üretim biçimi kopyalama döneminden farklı olarak birbirine benzeyen ya da gerçeğin yanında benzeri yapılan nesne şeklinde değil, Sanayi Devrimi’nin olanakları sayesinde seri üretim imkanıyla nesnelerin sonsuz çoğaltımı, eşdeğerlik ya da aynılık üzerine kurulmuş sonsuz bir yeniden üretim biçimidir (Baudrillard, 2016: 96; Stevenson, 2015: 267). Modern dönemde ilerleyen teknoloji ve bilimin amacı bu bağlamda “parçalanmış bir dünyayı türdeş bir doktrin aracılığıyla yeniden bir araya getirmektir” (Baudrillard, 2016: 91). Bu noktada Benjamin’i referans olarak alan Baudrillard, tekniğin getirdiği olanaklar sayesinde sanat yapıtlarının dahi yeniden üretilmesinin bu dönemde mümkün kılındığını ifade eder (Şaylan, 2016: 312). Benjamin (2012), sanat yapıtlarının, madeni paraların ya da insan eliyle oluşturulmuş değer atfedilen diğer tüm nesnelerin yeniden üretiminin yalnızca modern döneme ait olmadığını, ilk çağlardan itibaren el emeğiyle yeniden üretildiğini ancak tekniğin olanaklarıyla birbirinin aynısı olan ve seri biçimde üretilen ürünlerin üretim ve ürünün statüsünde radikal bir dönüşüme neden olduğunu ifade eder. Baudrillard’a göre bu durum Marx’ın üzerinde önemle durduğu emek ve üretim ilişkisinin önüne aracın kendisinin geçmesine neden olmuştur. Artık üretim ve emek arasındaki bağlantı çökmüştür. “Üretimin bir anlamının olmadığı ve toplumsal erekliliğinin seri üretimin içinde yitip gittiği anlaşılmıştır.” O halde emek ve üretim ilişkisindeki bu dönüşüm, tarihin simülakrlara⁷ yenildiğini de kanıtlamaktadır (Baudrillard, 2016: 97-98).

Benjamin, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen sanat yapıtlarının ‘aura’sının kaybolduğunu ifade ederken, Baudrillard, artık orijinal ile kopya arasındaki ayrımın ortadan kalktığını, bu ikisi arasındaki gerçeğin fark edilemez bir biçime büründüğünü ifade eder. Baudrillard bu süreci simülasyon olarak tanımlar. Örneğin; dünyanın iki farklı ülkesinde aynı filme giden insanlar orijinal ya da kopya filmi izlediklerinin ayrımına varmadan aynı filmi izlerler. Filmin orijinalinin ya da

⁷ Simülakr, orijinal olanın birebir kopyası anlamına gelmektedir.

kopyasını izlemenin artık herhangi bir önemi kalmamıştır (Storey, 2009: 187). “Artık hakikat ile kurmaca, gereç ile simüle edilen, yüzey ile derinlik arasında bir bağlantı kuramayız. Eleştirel benlik kurmanın ortadan kalktığı bir dünyada, postmodern kültürün parçalarıyla oynamak dışında fazla bir seçeneğimiz yoktur” (Stevenson, 2015: 269).

Baudrillard (2016: 87), birinci aşama olarak gördüğü modernite öncesi döneme doğal değerler yasasının hâkim olduğunu söylerken, Sanayi Devrimi sonrası modernite olarak adlandırılan döneme ise ticari değerler yasasının egemen olduğunu ifade eder. Kodun belirlediği günümüz dönemini ise simülasyonların egemen olduğu postmodern dönem olarak nitelendirir. Ona göre modern döneme egemen olarak ticari göstergelerden üretim kodunun hâkim olduğu döneme doğru bir kayma yaşanmıştır (Baudrillard, 2016; Ritzer, Stepnisky, 2018: 525). Üçüncü aşama olarak sınıflandırılan bu dönem gerçeğin kopyalanmasını veya seri üretimini değil, kitle iletişim araçlarının yardımıyla gerçeğin kendisinin üretilmesine dayanmaktadır (Stevenson, 2015: 267). Baudrillard, üçüncü aşamada değişen toplumsal yapıyı bu çerçevede modern sanayi toplumunun ötesinde bir tüketim toplumu olarak görür (Sarup, 2017: 234). “Tüketim toplumu, aynı anda hem bir ilgi toplumu ve bir baskı toplumu hem de barışçıl bir toplum ve bir şiddet toplumdur” (Baudrillard, 2017: 225). Modern sonrası bu dönemde tüketim biçimleri simülasyonlar aracılığıyla sahte bir gerçek oluşturarak üretilen gerçek değer ile tüketim yerine göstergeler sistemini yerleştirir. Göstergeler sisteminde toplumun “riayet ve tutumluluk gibi ahlaki kategorileri fiilen yerlerinden edilmiş ve yerlerine hazcı tatmin arayışı” gelmiştir (Stevenson, 2015: 249). Postmodern toplumlarda birey bir metalaşma ve nesneleşme dönüşümündedir ve bunları başkalarına teşhir etmek bireye mutluluk ve itibar kazandırmaktadır. “Birey ancak bu yolla kimlik ve prestij sahibi olabilmektedir” (Şaylan, 2016: 299-300).

Baudrillard’a göre göstergeler sistemi en az ekonomik politik devrim kadar önemlidir ve postmodern dönem bir simülakr kültürünün egemenliği altındadır (Stevenson, 2015: 249-252; Storey, 2009: 187). Postmodern dünya bir taklitler dünyasını resmeder ve bu dünyada modernitenin aksine imgeler gerçeklikten daha gerçek bir hal almıştır (Bauman, 2001: 200). Gösterge sistemlerimiz artık gerçek

dünya yerine ekranlarda, bilgisayarlarımıza ve veri tabanlarımıza demirlemektedir. Gerçek ve hayalin (gerçeğin yorumlanan anlamı) yerini simülasyonlar almıştır (Cilliers, 1998: 84). Üretilen bu göstergeler ile var olan gerçeklik arasındaki uçurum şiddetli bir biçimde içeriye doğru patlamıştır.

Bu doğrultuda postmodern dönem, modern döneme ait olan dışa yönelik patlamalardan ayrı olarak içeriye doğru patlayan, dünyanın farklılaşma sürecinden farklılaşmaların azaldığı sürece doğru dönüşümü temsil etmektedir (Ritzer, Stepnisky, 2018: 525; Best, Kellner, 2016: 173). Baudrillard, “simülasyonların ve modellerin toplumsal dünyayı gerçek ve görünüş arasındaki ayrımın silinmesine yol açacak ölçüde oluşturmaya başladığı üretimi bir toplumsal düzenden yeniden üretimi bir toplumsal düzene geçilmesinde, yeni teknoloji ve enformasyon biçimlerinin merkezi bir rol oynadığı vurgular” (Featherstone, 2005: 22). Bu yeni düzende birey “...mesajların, kışkırtmaların bir kara delik tarafından yutulmuşçasına infilak edip içe göçtüğü kasvetli bir sessiz yığın haline gelir” (Baudrillard’dan aktaran Best, Kellner, 2016: 175).

Postmodern dönemde hipergerçeklik; şiddet ya da baskı yoluyla değil, televizyon veya sinema gibi medya araçlarının yardımıyla caydırma, öngörü, önleyici dönüşüm gibi modellerle hipergerçekliği oluşturulur (Baudrillard, 1991: 58). Bizler medya tarafından arzuları kontrol edilen bir göstergeler dünyasıyla kuşatılmış durumdayızdır. Baudrillard’ın hipergerçeklik olarak adlandırdığı bu süreçte gerçek şeylerin ve gerçek ilişkilerin yerini alan simülakr'lardır. Bu yüzden birey gerçekte ne istediğini anlamaktan aciz bir konuma yavaşça sürüklenmiştir (Butler, 2002: 114).

Baudrillard’ın hipergerçeklik üzerine verdiği Disneyland örneği bu bağlamda açıklayıcıdır. Ona göre Disneyland simülasyonların kusursuz bir modelidir. Disneyland, insanlara gerçeklikten ya da fantezilerden kaçmalarına izin vermekten çok onlara gerçek bir dünyanın kabul görmeyen konsantre deneyimini sağlar (Storey, 2009: 190). “Bu düşsel evren kendine düşen görevi başarıyla yerine getirmektedir. Aslında kalabalıkları buraya çeken şey çelişkileri ve güzellikleriyle gerçek Amerika’nın minyatürleştirilmiş toplumsal bir mikro kozmosuna benziyor olması ve alınan kolektif (dinî denilebilecek türden) keyiftir” (Baudrillard, 2011: 29). Gerçek bu

bağlamda yalnızca bir kurgu haline gelmiştir. Hipergerçekliğin içinde tutsak olan birey böylece gerçek ve taklit arasındaki farkı göremez hale gelir (Şaylan, 2016: 309-310).

“Hiperrealizmle, işaret gerçeklikten daha gerçek hale gelir. Göndergenin ve hatta gösterilenin gözden kaybolması beraberinde sadece sonsuz boş göstergelerin geçit törenini bırakır” (Stam, 2014: 312). Nitekim hiper ön eki burada gerçeğin var olan gerçekten daha gerçek olduğunu kanıtlamak için vardır. Gerçeklik ile gerçek olmayan arasındaki bulanıklık, gerçekle sahte olan arasındaki ayrımın artık fark edilemez bir hale gelmesine neden olur (Best, Kellner, 2016: 172). “Gerçek, yerini gerçekten daha gerçek olan bir imgeye bırakarak ortadan kaybolurken kalıntı, tam tersine, kendisi için belirlenen yerde buharlaşıp, uçarak kalıntısı olduğu şeyin içinden tersine döndürülmüş bir anlamla yeniden ortaya çıkmaktadır” (Baudrillard, 2011: 195). “Günümüzde sistem tamamen belirsiz bir ortama doğru sürüklenmekte, tüm gerçeklik kod ve simülasyona özgü hipergerçeklik tarafından emilmektedir. Artık yaşantımızı eski gerçeklik ilkesinin yerini alan bir simülasyon ilkesi belirlemektedir” (Baudrillard, 2016: 3).

Baudrillard (2016: 99), her aşamanın kendisinden sonraki düzene boyun eğmek durumunda kaldığını ifade eder. Nasıl ki kopyama dönemi, seri üretim düzenine boyun eğdiyse seri üretim düzeni de simülasyonların egemen olduğu postmodern döneme boyun eğme sürecindedir. Bu noktada Marx’ın çalışmalarında üzerinde fazla durmadığı; enformasyon, iletişim veya medya gibi alanlar postmodern dönemde birer dünya kurma görevini gerçeği üretmekle gerçekleştirirler (Sarup, 2017: 230). Çağdaş döneme egemen olan tüketim toplumunu kavrayabilmek adına başvurulmuş modern söylemler eksik kalmaktadır. Marxizm ve liberalizm gibi modern anlatılar üretim için emek kavramına yoğunlaşırken, Baudrillard çözümlemesinde değişen değerler sisteminin iletişim süreciyle belirlendiğini ifade eder (Şaylan, 2016: 300-301). Bu doğrultuda Marx’ın düşüncelerinin temelini oluşturan emek ve üretim araçlarına verdiği değer Baudrillard’a göre yetersiz kalmakta ve iletişim araçlarının etkisinin görmezden gelinmesi anlamına gelmektedir (Stevenson, 2015: 252; Şaylan, 2016: 301). Baudrillard, Marx’ın emek, yabancılaşma veya ihtiyaçların gerçekliğinden çok tüm pragmatist gerekliliklerden kopuk bir simgesel mübadelenin izini sürmektedir

(Best, Kellner, 2016: 166-167). Keza postmodern dönemde ideolojiyi ve kültürü üretim ve ekonomiden ayırmak zor görünmektedir. “Çünkü kültür ürünleri, imgeler, temsiller, hatta duygular ve psişik yapılar ekonomi dünyasının parçası haline gelmiştir” (Connor, 2015: 79).

O halde Baudrillard’ın postmodernizm kavramı toplumdaki gerçeklik noktasının kurgusallığına dayanmaktadır. Postmodern toplumun eğilimi gerçeklik üzerine değil imajlar üzerinde yükselmektedir. Baudrillard’a göre bu yeni düzende birey, artık Marxist ya da liberal anlatıların üzerinde önemle durduğu üretilen değerin değil, medya tarafından üretilen imajları tüketmektedir. Bu bağlamda Lyotard’ın büyük anlatılara karşı olan tutumunun yanında yer almaktadır demek yanlış olmayacaktır (Storey, 2009: 190). Simülasyonların egemenliğinde olan bu dönemde kitle iletişim araçları bireyin arzusunu yönlendirerek tüketim kültürüne hizmet etmelerini sağlamaktadır. Bu durum üretimin toplumsal ve endüstriyel düzeninin belirleyen bir ölçüt olarak medya tarafından kurgulanmaktadır. Modern toplumun endüstriyel üretimine dayalı kültüründen televizyonun, sinemanın egemenliğinde olan imajların hâkim olduğu bir döneme geçilmiştir.

Şaylan (2016: 315), Baudrillard’ın tekniğe ve enformasyona verdiği değerden ötürü teknolojik determinist olarak görülebileceğini ancak postmodern bir kırılmanın yaşandığını temellendirebilmek adına ortaya koyduğu ekonomik ve toplumsal çözümlemelerin yetersiz kaldığını ifade eder. Sarup (2017: 235) ise Baudrillard’ın ortaya koyduğu kuramın teknolojik determinizme yakın olduğunu ancak tasarımı bağlamında pek bir şey söylemediğini ifade eder. Onun çalışmalarında “toplumun ulaşmayı amaçlayacağı, uğrunda mücadele edeceği, taşıdığı üstünlüklerden ötürü yeğlenip temellendirilebilecek tek bir tasarım olsun bulunmaz.” Kellner’a (2011: 421) göreyse Baudrillard, modern dönemden radikal bir kırılma yaşandığını öne süren ve bu dönemi postmodern olarak örgütlü bir biçime kuramsallaştıran ilk düşünür olarak görülse de ortaya koyduğu postmodern düşünceler “soyut, tek yanlı ve modernite ile postmodernite arasındaki çok sayıda sürekliliği ve şimdiki çağın çok sayıda kasvetli gerçekliğini ve sorunlarını görmekten aciz olma eğiliminde” zayıf bir teori olarak görülmektedir.

2.2.3. Postmodernizmin Kültürel Mantığı ve Özne/Mekân İlişkisi

Jameson (1994a) postmodernizmi çağdaşlarından farklı bir biçimde kapitalizmin yeni bir aşaması olarak ekonomik-kültürel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Jameson, bu bağlamda tıpkı Lyotard ve Baudrillard gibi modern ve postmodern dönem arasında temel birtakım farklılıkların olduğunu kabul etse de bu iki dönem arasında ileri sürüldüğü gibi radikal bir kırılmadan ziyade kapitalizmin süregiden gelişiminin devamı ve kültürel mantığı olarak görür (Kellner, 2011: 434; Ritzer, Stepnisky, 2018: 520). Bu noktada postmodernizmi, kapitalizmin yeni bir durağı, modernizmin kendi içindeki bir çözülüş olarak kavramsallaştırmakta ve daha ılımlı sayılabilecek bir yaklaşım benimsemektedir (Jameson, 1994b: 62; Best, Kellner, 2016: 256; Featherstone, 2005: 23; Anderson, 2016: 74; Ritzer, Stepnisky, 2018: 520). Bunu temellendirebilmek adına Jameson'ın ortaya koyduğu temel argüman; postmodernizmi, yeni bir toplumsal dönemin başlangıcı olarak kapitalizmin aşıldığı bir yer değil, kapitalizmin enerjisinin yoğunlaştığı alan olarak görmektir (Connor, 2015: 70). Bu doğrultuda postmodernizmi; geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak “imaj, simülakr, bölük pörçükleşme, pastiş ve şizofreni kültürü olarak teorileştirmek” amacındadır (Best, Kellner, 2016: 269).

Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı (1994a) isimli eserinde Jameson, postmodernizmi kapitalizmin geç bir aşaması ve kültürel bir boyutu olarak en iyi neo-marxist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini ifade eder (Best, Kellner, 2016: 258; Anderson, 2016: 77; Featherstone, 2005: 94; Stevenson, 2015: 271; Storey, 2009: 191; Ward, 2014: 280). Ona göre günümüz döneminde kültürel mantık her ne kadar radikal bir dönüşüm geçirirse de altında yatan ekonomik ilişkiler, kapitalizmin önceki biçimleriyle benzerlikler taşımaktadır (Ritzer, Stepnisky, 2018: 520). Nitekim, kültür ideolojik olarak değil ekonomik ilişkiler sonucu belirlenmektedir (Storey, 2009: 194). Jameson'ın postmodern kuramın büyük anlatılara karşı olan tutumunun karşısında Marxist kurama yaslandığı postmodern toplum kuramı böylece Lyotard'ın büyük anlatılara karşı olan kuramından ayrılmaktadır. Jameson'a göre asıl problem totalleştirici anlatılarda değil, olması gerektiğinden fazla biçimde soyut bir

analiz sunan anlatılarda aranmalıdır. Bu anlatılar; “basit, doğrudan ve dolaylanmamış iç bağlantılar” kurarak anlatılara olan güveni sarsmışlardır (Best, Kellner, 2016: 263). Buradan hareketle ona göre Marxizm “postmodernlikle ilgili en iyi kuramsal açıklamayı” sunmaktadır⁸ (Ritzer, Stepnisky, 2018: 520). Marxizm gibi büyük anlatılar her ne kadar farklı kılıklara bürünmüş ve farklı simgesel biçimler almış olsalar da “...her biri henüz bitmemiş çok büyük bir öykünün hayati bölümleri olarak anlaşılırsa, bizim için güncel bir anlam kazanabilir” (Jameson’dan aktaran Anderson, 2016: 79). Marxist kuram, var olan kültürel yapıyı toplumsal hayattaki ekonomik ilişkileri sakladığına inanılan ideolojik bir alan olarak görürken, Jameson’ın üzerinde durduğu postmodern dönemde kültürel yapı kitle iletişim araçlarını ekonomik ilişkileri düzenleyen, üreten ve pazarlayan bir araç olarak görev yapar (Connor, 2015: 71).

Jameson, bu kuramsal açıklamayı temellendirebilmek adına çalışmalarından etkilendiği Ernest Mandel’in ‘geç kapitalizm’ teorisinden yola çıkarak postmodernizmin; radikal bir biçimde yeni kültürel ifadelerin ve deneyimlerin bütünü olduğunu ifade eder (Best, Kellner, 2016: 260). Featherstone’a (2005: 29-30) göre bu durum Jameson’ın Marx’ın altyapı ve üstyapı kavramlarının yeniden okumasının bir diğer biçimidir. Buna göre kapitalizmin ilk aşaması Marx tarafından ortaya koyulan piyasa kapitalizmidir ve ulusların Sanayi Devrimi ile birlikte büyümelerine vurgu yapmaktadır. İkinci aşama Lenin tarafından çözümlenen ve emperyalist aşama olarak nitelendirilen küresel/tekeli kapitalizm dönemidir. Bu aşama üretilen ürün ve tüketicinin dağıtımı için büyük pazarların oluşturulmasına, ucuz emek ve ham madde sömürüsüne dayanmaktadır. Üçüncü aşama ise geç kapitalizm olarak adlandırılan ve kapitalizmin bu döneme kadar erişemediği alanlara kadar ulaştığı iddiasına dayanan çok uluslu şirketlerin egemenliğinde bir geç kapitalizm dönemini temsil etmektedir (Jameson, 1994a: 66). Kısaca özetlemek gerekirse: Jameson, piyasa kapitalizmini realizm akımıyla, piyasa kapitalizmini modernizmle ve geç ya da çok uluslu kapitalizm olarak adlandırdığı aşamayı ise postmodernizm ile ilişkilendirir (Featherstone, 2005: 95; Ritzer, Stepnisky, 2018: 521).

⁸ Jameson: “Marxist çerçevede değişiklik yapılmasını değil, bu çerçevenin genişletilmesini gerektiren yeni tarihsel içeriğin anlaşılması için Marxist çerçeve halen vazgeçilmezdir” (Stephanson’dan aktaran Ritzer, Stepnisky, 2018: 521).

Jameson'ın üzerinde önemle durduğu geç kapitalizm kavramı toplumsal hayatın; “metalaşma, kapitalist mübadele ilişkileri, enformasyon, bilgi, bilgisayarlaşma, bilinç ve tecrübe alanlarına benzeri görülmedik ölçülerde sızmıştır” (Kellner, 2011: 434). Nitekim modernizm ideali geleneksel olan ya da halen modernleşmemiş olanın karşısında bir tutum alırken, postmodern döneme gelindiğinde dünyada sızılmadık bir alan bırakılmamıştır. “Modernizm, altın çağında bile kapalı bir alan olmaktan öteye geçememişti, oysa bugün postmodern hegemonik bir hal almıştır” (Anderson, 2016: 82-93). Bu aşama tüm dünyaya yayılan, merkezleştirilmiş iletişim ağlarının hâkimiyetinde postmodern bir yapıdadır (Ritzer, Stepnisky, 2018: 521; Connor, 2015: 71). Jameson’a (1994a: 68) göre:

Bu nedenle, çağdaş toplum teknolojisi kendi özelliklerinden dolayı değil, zihinlerimizin ve düş gücümüzün kavrayabilmesi daha da güç olan bir güç ve kontrol şebekesinin; bizzat sermayenin üçüncü döneminin tümüyle yeni merkezleştirilmiş global ağının kavranabilmesi için ayrıcalıklı bir temsili özet sunabilesinden dolayı çekici ve büyüleyicidir.

Jameson'ın (1994b: 64) postmodern kuramı aynı zamanda Williams'tan ödünç aldığı formülasyonla şekillenir. Williams'a göre sosyal formasyon üç kültürel kavramdan oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla “baskın (dominant), ortaya çıkan (emergent) ve kalıntı (residual)” kavramlarıdır. Buna göre belli bir tarihsel aşamadan sonraki aşamaya geçiş var olan kültürel yapının tamamen çöküşü ve diğerinin yükselerek baskın hale gelmesi anlamına gelmemelidir. Tarihsel kırılmalar, farklı kültürel biçimlerin sonraki toplumsal aşamalara kaymasına neden olabilir. Dolayısıyla belirli bir sosyal formasyonun kurulumunda mevcut kültürel kodlardan bir tanesi baskın olmak kaydıyla devamlılığını korumaya devam eder. Bu iddianın temelinde Jameson, postmodernizmin geç ya da çok uluslu kapitalizmin baskın olan yanının kültürel mantık olduğunu iddia eder (Storey, 2009: 191-192). Jameson’a göre “dönemler arasındaki radikal kopuşlar genellikle içeriğin tamamen değişmesini değil, daha ziyade önceden verili belli sayıda öğenin yeniden yapılanmasını içerir” (aktaran Best, Kellner, 2016: 261). Bu yaklaşım Jameson'ın Marxist teoriye dayandığı kuramını tutarlı hale getirir. Nitekim kapitalizmin kültürel bir mantığı olarak

postmodernizm, bir anda baskın olarak ortaya çıkmamış, belli tarihsel ve kültürel kalıntıların üzerinden doğmuştur.

Bu doğrultuda Jameson kültürel bir başat olarak nitelendirdiği postmodern toplumun birtakım özelliklerini ortaya koyar. Birincisi postmodern toplum, herhangi bir anlam derinliği bulunmayan yüzeysel bir toplumu temsil eder. İkincisi, modern dönemden postmodern döneme geçiş, kültürel ürünlerin birer meta haline gelmesine ve bunun sonucunda duygunun ve heyecanın yok olmasına neden olur. Üçüncü özellik, modern topluma egemen olan seri üretime dayalı sanayi toplumunun yerini enformasyon, televizyon, sinema ve bilgisayar gibi yeniden üretime dayalı bir postmodern toplum almıştır (Jameson, 1994b: 71).

Bu durum postmodern dönemde ortaya koyulan kültürel ürünlerin de dönüşümüne yol açar. Modernizmin dışa patlayan, genişleyen teknolojisinin yanında postmodern kültürel ürünler şiddetle içe doğru patlayan, düzleştirici teknolojilerin egemenliğindedir (Ritzer, Stepnisky, 2018: 523; Best, Kellner, 2016: 258; Storey, 2009: 192). Bu noktada Baudrillard ile aynı fikirde olan Jameson’a göre medya ve tüketim kültürü; gerçek ile taklit arasındaki sınırın yok olmasına, bir simülasyon evreninin ortaya çıkmasına, imaj ve göstergelerin bu noktadan hareketle üretilmesine neden olur (Featherstone, 2005: 98). Ancak Jameson (1994b: 95) “hiçbir şekilde teknolojinin bugünkü toplumsal yaşamımızın yahut da kültürel üretimimizin ‘nihai belirleyicisi’ olduğunu bırakmak istemiyorum” diyerek neo-marxist bir bakış açısıyla ekonomik ilişkileri teknolojik ilişkilerden önde tutmaya devam etmektedir.

Jameson, postmodern toplumların belli özelliklerini kuramsallaştırırken üzerinde önemle durduğu bir diğer nokta tarihselliğin yitimi ve öznenin parçalanışındır. Ona göre postmodern toplumda geçmiş ve şimdi birbirine girmiş, tarihsellik duygusu yitirilmiştir. “Geçmiş bilemeyiz. Geçmiş hakkında sadece metinlere ulaşabiliriz ve o konuda başka metinler üretebiliriz” (Ritzer, Stepnisky, 2018: 523). Nitekim günümüz toplumu kendi geçmişini bilme melekelerinden yoksun, şimdide yaşayan bir topluma dönüşmüştür (Connor, 2015: 70). Bu noktada postmodern toplumlarda yaşayan özne

için tarihselliğin parçalanışı ve kalan parçaları bir araya getirme arzusu şizofrenik⁹ bir hal almıştır. Keza postmodern dönemde özne; geçmiş, bugün ve gelecek duygusu yitirmiş bir vaziyette sürekli bir hafıza kaybı döngüsü içindedir (Storey, 2009: 193; Stevenson, 2015: 274). “Postmodern özne bir derinlikten yoksundur, şizofren özellikler olan bölünmüşlük, ani dengesizlikler veya ruhsal çöküntüler içeren çalkantılı bir hal içindedir” (Anderson, 2016: 84). Modern dönemde kendisinde yabancılaşan özne, postmodern döneme gelindiğinde artık parçalanmıştır (Jameson, 1994b: 75). Jameson bu noktada postmodern toplumlardaki öznenin, şizofrenik ve fragmenter çözülüşünü aramaktadır (Best, Kellner, 2016: 257).

Bu noktada Bauman’ın modern ve postmodern dönemde öznenin inşa edilmesine dair ortaya koyduğu saptamalara bakmak faydalı olacaktır. Bauman’a (2001: 203-204) göre postmodern döneme geçildiğine dair en önemli kanıt öznenin inşasında gözlemlenebilir. Modern dönemde özne; üreten, askeri amaçlara hizmet eden, iktidara boyun eğmiş, disipliner, öngörülebilir ve tekdüze olan bir biçimde inşa edilirken, postmodern döneme geçildiğinde özne artık ya tüketici ya da oyuncu olarak inşa edilmektedir. Bu şu anlama gelir, postmodern özne; yaratıcı, monotonluktan uzak ve deneyimlere açık bu nedenle de öngörüleemeyen, tam manasıyla dengede olmasa da kendi kendine yetebilen ve formunu kendi arzuları için korumak zorunda olan bir yapıdadır. Poster’a (1995: 87) göreyse elektronik iletişim araçlarının egemenliğinde olan postmodern dönem, özneyi modernizmden farklı bir biçimde inşa eder. Üretim araçlarının egemenliğindeki modernizm özneyi; rasyonel, üretime uygun yapıda ve özerk bir yapıda biçimlendirirken, enformasyon ve internet toplumunun egemenliğindeki postmodern dönemde kitle iletişim araçları özneyi; değişken, çok katmanlı ve dağınık bir biçimde yaratır. Bruno ise Sanayi Devrimi’ni de kapsayan modern dönemin üretime odaklı olduğunu söylerken postmodern dönemin bir yeniden üretim dönemi olduğunu ifade eder. Birincisinde özne üretimin bir parçası haline getirilip kendisine yabancılaştırılırken postmodern dönemde yeniden üretimin parçası olan özne parçalanmaktadır (aktaran Hayward, 2012: 367). Kellner’a (2004: 190) göre:

⁹ Şizofreni burada “gösterenler arasındaki ilişkinin çöküşü, zamansallık, hafıza ve tarih duygusunun çöküşü olarak görülmektedir” (Featherstone, 2005: 103).

Frankfurt Okulu, Baudrillard ve diğer postmodern kuramcılara göre özerk, kendini kuran özne; modern bireylerin, bir bireycilik kültürünün başarısı iken, toplumsal süreçler ve rasyonelleşen, bürokratikleşen, dolayımlanan (mediatized) ve tüketicileşen bir kitle toplumu yüzünden parçalanmakta ve gözden kaybolmaktadır.

Postmodern toplum kuramcılarından Deleuze ve Guattari, postmodernizmin “modern öznesinin parçalanmasını ve dağılıp gitmesini desteklerken, arzu ve öznelliğin şizoid, amaçsız oradan oraya savrulmalarına neredeyse alkış” tuttuğunu ifade eder (Kellner, 2004: 190). “Genel olarak, postmodernizm, öznelliğin ‘göçebe’ (Deleuze) ve ‘şizofren’ (Jameson) haline geldiği güncel dünyadaki sosyal olarak yapılandırılmış kimliğin parçalı ve heterojen doğasını ön plana alır” (Stam, 2014: 309).

Ancak Foucault’ya göre postmodern öznenin kendi kimliğini tanımlaması ve arzuları üzerinde kontrol sağladığını düşünmesi yalnızca bir sanrıdan ibarettir. Zira, toplumsal ve söylemsel olarak konumlandırılan öznenin amacı değişmemiş, iktidar için hizmet etme görevi devam etmiştir (Best, Kellner, 2016: 102). Turan’a (2007: 293) göreyse postmodern dönemde özne çelişkili bir biçimde hem özgür hem de değildir. “Çünkü ta nüvesine dek dağınık, olumsal güçler öbeği tarafından belirlenmiş ve biçimlendirilmiştir.” Postmodern toplumlarda özne herhangi bir dış güce tabi olmadığını düşünmektedir. Oysa bu dönemde “başarı ve performans odaklı özne kendini sömürür. Kendini sömürmek, yanıltıcı bir özgürlük duygusuyla atbaşı gittiğinden, yabancı sömürüden daha verimlidir” (Han, 2017: 131).

Yeniden Jameson’a dönersek postmodern toplumlarda özne, içinde yaşadığı kapitalist toplumun patlamalarını görmekten aciz bir durumda akıntıya kapılmış vaziyettedir. Örnek olarak hipermekânsallığın vücut bulduğu yer olan ve postmodern mekânı temsil eden Bonaventure Otelini¹⁰ veren Jameson, bireyin bu otelde nereye gideceğini bilememesi, yolunu bulamamasını postmodern toplumlardaki öznenin kayboluşunu simgeleyen bir metafor olarak görür (Jameson, 1994b: 100-105). Otelin tasarımı, postmodern dünyada yaşayan öznenin zaman ve mekân algısını yerinden ettiğini kanıtlayan iyi bir örnektir. Öyle ki bu otelin içinde özne kendi yolunu dahi

¹⁰ “Jameson, ‘sığ’ bir uzamda birçok farklı geçici, ‘aşırı uyarıcı’ imajları ve deneyimleri harmanlaması bakımından, Bonaventure Otelini postmodern zamanların sembolü olarak görür” (Ward, 2014: 283).

bulmakta zorlanmakta ve kaybolmaktadır (Stevenson, 2015: 276). Bu bağlamda mekânın tasarımı öznenin parçalanışıyla doğru orantılı bir yapıdadır. Postmodern dönemde mekânın tasarımı bireyin eyleme geçme ve mücadele etme melekelerini sekteye uğratmaktadır (Best, Kellner, 2016: 264). Zamansal olarak var olan toplumlardan mekânın belirlediği toplumlara doğru geçişte kaybolan öznenin kurtuluş reçetesiye bilişsel haritalar yapmaktan geçmektedir. Bu haritalar kapitalist toplumlarda radikal bir eylemin öncüsü olma potansiyelleri taşımaktadırlar (Ritzer, Stepnisky, 2018: 523-524; Ward, 2014: 282; Stevenson, 2015: 275-276).

Postmodern dünyanın parçalı dünyasında yaşamak ve geride kalan parçalarla oynamak Jameson’a göre toplumsal zayıflığa neden olmaktadır. Jameson’ın reçete olarak sunduğu bilişsel haritalar yaratma formülü; postmodern toplumda özneye “bir yönelim, bir yer duygusu ve toplumun nasıl yapılandığına ilişkin teorik bir model sağlama görevini yüklemektedir” (Kellner, 2011: 437). “Postmodernizmin politik biçimi eğer oluşacaksa, gerçek misyonunu gerek toplumsal gerek uzamsal ölçekte bir global bilişsel haritalandırmanın icat edilmesi ve yansıtılmasında bulacaktır” (Jameson, 1994a: 85). Ancak bu bilişsel haritaları yapma görevi Jameson’a göre çok da kolay görünmemektedir:

Kültürel postmodernizm her yerde (tarihin yitirilmesinde, merkezleşmiş benliğin dağılmasında, bireysel üslubun ortadan kalkmasında ve pastişin egemenliğinde) açık seçik hissediliyor da olsa, Jameson’a göre postmodernitenin doğasını ve yönelimini belirlemek son derece güçtür; postmodernite bir yandan kendisini ısrarla gözümüze soksa da, diğer yandan kolay formülasyon ya da haritalarla yakalanmaya karşı direnir (Connor, 2015: 73-74).

Best ve Kellner (2016: 265) postmodern dünyada yolumuzu bulmamız için bilişsel haritalara ihtiyacımız olduğunu söyleyen Jameson’ın özellikle postmodern uzam açısından yeterli bir haritalandırma yolu önermediğini iddia eder. Üstelik ortaya koyduğu postmodern toplumsal kuramı yalnızca kültür alanıyla sınırlandırması postmodernizmin oldukça geniş bir alana yayılan anlam evrenini de daraltmaktadır (Kellner, 2011: 435). Connor (2015: 75), benzer biçimde Jameson’ın postmodern toplumda kültürün nasıl kavranılması gerektiğini ve değerlendirilmesi için ortaya koyulacak haritanın ipuçlarını vermediğini ifade eder. Öte yandan Jameson’ın

postmodern kuramı çağdaşlarının aksine büyük anlatıları kucaklayan bir yapıda olsa da çoğu eleştirmen onun ortaya koyduğu üst anlatının fazla kapsayıcı olduğu konusunda hemfikirdir (Ward, 2014: 283; Ritzer, Stepnisky, 2018: 524).

Sonuç olarak bakıldığında modernizm kendisinden önce gelen geleneksel toplumlara karşı bir mücadeleyi temsil eder. Bu mücadele, gerçek olanla temsil edilen ve yorumlanmaya çalışılan toplumun çatışmasını içeren ve toplumun her alanına yayılan bir mücadeleyi kapsar. Ancak bu temsil ve yorumlamaların artık işe yaramadığının ya da yetersizliğinin farkına varılmış durumda bir bunalım çağına girmiş durumdayız. Bu bunalım çağı modernlikle bir hesaplaşma içinde olan postmodern bir dönemi temsil etmektedir. Gerçek ve temsilin birbirlerinin sınırlarını ihlal ettiği bu çağ aynı zamanda görsel ve sinemasal bir dönemdir. “Sinema yukarıda sözü edilen bunalımı, belirsizliği, kargaşayı, şiddeti, parçalanmışlığı aktarmada diğer sanatların önüne geçmesiyle göze çarpmaktadır” (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 13-14).

O halde sonraki bölümde Jameson’ın kapitalizmin geç kültürel mantığı olarak gördüğü alanlardan biri olan sinemanın postmodernizm ile olan ilişkisine bakmak çalışmanın seyri için önemli görünmektedir. Nitekim Lyotard, Baudrillard ve Jameson gibi postmodern kurama katkı sağlayan düşünürlerin gerçeğin inşası, tarihselliğin yitimi, büyük anlatılara duyulan inançsızlık, parodi, pastiş ve metinlerarasılık gibi kavramlara dayandırdıkları postmodern toplum kuramında kitle iletişim araçlarının rolü büyüktür. Bu araçlardan biri olan sinemanın doğuşu ve gelişimi her ne kadar modern dönem olarak adlandırılan zamanda gerçekleşse de postmodernizm tartışmalarının başladığı dönemde sinema, postmodernizm rüzgarından nasibini almış görünmektedir. Bu bağlamda bir sonraki başlıkta postmodern kuramın kültürel ayaklarından biri olan sinemanın film anlatısının, estetiğinin ve dilinin postmodernizmle beraber nasıl bir dönüşüm geçirdiğine bakmak çalışmanın seyri için faydalı olacaktır.

2.3. Sinema Anlatısında Postmodern Dönüşüm

Modern dönemden bir kopuş olarak nitelendirilen postmodernizm yalnızca toplumsal, siyasal, ekonomik ve mimari gibi alanlarda gerçekleşen dönüşümlerde değil, aynı zamanda görsel ve yazılı sanatlar gibi kültürel alanlarda da yeni izleklerin önünü açmıştır. Bu dönüşüm Jameson’a (1994a: 100) göre en iyi yüksek ve alçak kültür arasındaki sınırların bulanıklaşmasında gözlemlenebilmektedir. Postmodernizmin toplumsal ve kültürel hayata getirdiği eklektik durum yöneten sınıfla özdeşleşmiş olan yüksek kültür ve yönetilen sınıf olan kitleleri temsil eden kültür¹¹ olarak adlandırılan alçak kültür arasındaki farkı ortadan kaldırır ve ikisine de kucak açar (Anderson, 2016: 92). Postmodernizm, yüksek ve alçak kültür arasındaki sınırları bulanıklaştırmakla birlikte, günlük hayat ve sanat arasında var olduğu kabul edilen birtakım bariyerleri de ortadan kaldırmaktadır. Bu kültürel boyutun getirmiş olduğu yeni izlekler; “derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur” (Eagleton, 2015: 10).

Postmodernizmin yüksek ve alçak kültürü kendi içinde içselleştirmesinin nedenlerinden biri sanat yapıtının teknik ve bilimde yaşanan gelişmelerle birlikte yeniden üretilebilmesi ve böylelikle kitlelere erişiminin kolaylaşmasından ötürü gelmektedir. Böylece yüksek ve alçak kültür arasındaki sınır bilim ve teknolojinin getirdiği yeniden üretim imkanlarıyla birlikte silinmeye başlamıştır. Bu durum Benjamin (2012) için sanat yapıtının aura ve biricikliğinin kaybolması anlamına gelse de yüzyıllardan beri seçkin bir zümrenin elinde olan sanat yapıtı artık daha demokratik bir hale gelerek kitlelerin deneyimine açılmıştır. Benjamin’e göre tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen çağda, sanat yapıtının aura ve biricikliğinin kaybolmasına neden olan ancak büyük kitlelere ulaşmasında önemli bir rol üstlenen sanat dallarından biri sinemadır¹² (Connor, 2015: 258-259).

¹¹ Kapitalizmin kültürel ürünleri tek tipleştirdiği ve sanat eserinin endüstriyellediği ifade eden Frankfurt Okulu kuramcıları ise “seçkin bir sınıfın egemenliğinde olan yüksek kültür ürünlerini artistik ve entelektüel bakımdan önemli olduğunu ve bunların eleştirel ve özgürleşimci düşünceyi geliştirdiğini düşünür” (Yaylagül, 2017: 102).

¹² Benjamin’in bu çözümlemesi çoğu postmodernist yazar için modern dönemden postmodern döneme geçiş erkenden haber vermektedir (Connor, 2015: 258-259).

Kitle kültürünün bir eğlence aracı olarak 19. yüzyılın son dönemlerinde ortaya çıkan ve görece yeni bir sanat dalı olan sinemanın hızlı gelişmesinin nedenlerinden biri diğer sanat dallarından ödünç aldığı birtakım içeriksel ve biçimsel tekniklerin ön kabulüyle şekillenmişti. Sinema; edebiyat, resim ve tiyatro gibi sanat dallarının tekniklerini kullanmış ve klasik-gerçekçi bir anlatıyı kendi anlatısına uyumlu hale getirmiştir (Connor, 2015: 260; Sarup, 2017: 245). Sinemanın çağdaş döneme kadar olan süreçteki hızlı gelişimi salt teknik imkanlar sayesinde belli olayların ya da nesnelerin film üzerine kaydedilmesini değil, aynı zamanda kendi dilini ve estetiğini oluşturacak olan yeni bir sanat dalı olma işaretlerini de ilk zamanlarından itibaren vermekteydi. Bunu anlamlandırabilmek adına sinemada ilk olarak klasik anlatı, daha sonra modern anlatı ve son olarak postmodern olarak nitelendirilen döneme kadar olan süreçte film anlatısındaki dönüşümüne bakmak faydalı olacaktır.

2.3.1. Klasik ve Modern Anlatı

İlk yıllarda gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak hızlı bir biçimde gelişen sinema; Aristotelesçi bir yaklaşımla, girişi, gelişmesi ve sonucu olan, neden ve sonuçların birbirine mantıksal zincirlerle bağlı olduğu ve film sonunda çatışmanın çözümlenerek izleyicinin bir arınma yaşamasına olanak sağlayan klasik dramatik anlatıyı kendisine kılavuz olarak almıştır (Bordwell, Thompson, 2010: 144; Chatman, 2008: 42). Klasik dramatik yapıyı kullanan filmlerde karakterler ve başlarından geçenler kronolojik bir sırayla zaman ve mekânsal özellikleriyle birlikte kullanılmaktadır (Karadoğan, 2005: 150). Bu anlatı biçimi çoğunlukla Hollywood filmlerinde kullanılsa da yıllar içinde diğer ülke sinemalarında da kendisine yer bularak film yapımcıları ve yönetmenleri için bir formül haline gelmiştir.

Corrigan (2015: 72), Hollywood eksenli olan klasik anlatı yapısının tiyatro ve edebiyat gibi sanat dallarını temel alarak ortaya koyduğu dört temel özelliğini maddelere ayırır. Klasik anlatının özelliklerinden ilki, yukarıda da bahsi geçtiği üzere iki olay ya da sahneler arasında neden ve sonuçlara dayalı mantıksal bir ilişki kurmak ve doğrusal bir çizgide ilerleyen olay örgüsüdür. İkincisi, filmin sonunda ki bu ister mutlu son isterse de mutsuz sonla bitsin bir kapanışın olmasıdır. Üçüncüsü, belli bir karakteri merkezine almış hikayelerdir ve son olarak nesnel olmaya çabalayan bir

anlatı tarzıdır. Klasik anlatının egemen olduğu filmlerde sahneler, izleyicide merak uyandıracak bir biçimde bir araya getirilir. Böylece filmin giriş bölümünde ortaya koyulan sorunsal filmin doruk noktasında çözüme ulaştırılacak biçimde kurgulanır. İzleyici, sinema perdesine büyülenmişçesine bakarak film evrenine dahil olur ve bundan bir haz duymaya başlar. “Bir başka deyişle izleyici, doğrudan kurmaca evrene girip kurmaca karakterlerle özdeşleşerek, kendi gerçekliğini ve bilincini geride bırakarak, kurmaca evrende yaşar” (Gürkan, Ozan, 2014: 159). Aristoteles’ten alınan bu miras Propp gibi Rus Formalistler ve Levi-Strauss, Barthes ve Genette gibi çoğunluğunu Fransızların oluşturduğu yapısalcı ve post-yapısalcı yazarlar tarafından geliştirilerek sinema gibi sanat dallarında yeni izleklerin önünün açılmasına neden olmuştur (Hunt vd., 2015: 40-57). Ancak sinemada klasik anlatı 1960’lı yıllara gelindiğinde birtakım düşünür, yazar ve yönetmenlerce egemen ideolojiyi desteklediği noktasında eleştirilmeye¹³ başlanmıştır.

Klasik anlatıyı merkezine alan Hollywood sineması, Fransa’da faaliyet gösteren *Cahiers du Cinema* dergisi yazar ve yönetmenlerince modern ve egemen kültürün ideolojisini desteklemekle suçlanmış ve klasik anlatıyı karşısında bir tutum sergilenmiştir (Andrew, 2010: 347). Böylece klasik anlatı sinemasının vücut bulduğu yer olan Hollywood sinemasının karşısında auteur sineması ya da modern sinema olarak da adlandırılan yeni bir anlatı tarzı doğmuştur¹⁴ (Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 24). Auteur olarak adlandırılan Bergman, Fellini, Resnais, Godard, Antonioni, Bunuel ve Penn gibi yönetmenler tarafından çekilen bu filmler, yönetmenin bireyselliğini ve biricikliğini ön plana çıkartarak belli bir dünya görüşünün yansıtıldığı ve çağdaş bir anlatının egemen olduğu bir sinemayı temsil etmektedir (Sarup, 2017: 246; Büker, 2012: 123). Nitekim, bu anlatıyla şekillenmiş filmler “kişinin parmak izi kadar kuşku götürmez, kendi bedeni kadar emsalsiz bir özel, kişisel tarzın bulunmasına dayanıyordu” (Jameson’dan aktaran Connor, 2015: 262).

¹³ Horkheimer ve Adorno’ya (2014: 163) göre “sinema ve radyo günümüzde kendisini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten başka bir şey olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanılırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırılırlar ve genel müdürlerinin gelirin ilişkine kamuya ilan edilmiş rakamlar, tüketime hazır ürünlerin toplumsal zorunluluğu hakkındaki kuşkuyu yok eder.”

¹⁴ John Orr (1997: 16), Fransız Yeni Dalga filmlerinin sahip olduğu biçimleri neo-modern olarak tanımlar. Fransız Yeni Dalgasının etkin olduğu yıllarda çekilen filmler bu bağlamda “modernin daha ileri bir tarihteki yeniden doğuşudur.”

Klasik anlatının karşısında konumlanan modern anlatı, Chatman'a (2008: 105) göre klasik anlatının aksine olay örgüsünde doğrusal olmak olmayan, iki sahne arasında neden ve sonuçların, başlangıç ve sonların olmadığı ve film sonlarının belirsizliklerle bittiği bağımsız bir ilgi alanıdır. Modern anlatının bu bağlamda sinemadaki yeri Hollywood sinemasının teknik ve içeriksel şaşasını yapı bozumuna uğratmaktadır. Aristotelesçi klasik anlatının giriş, gelişme, sonuç ya da doruk noktası, özdeşleşme ve izleyiciyi arınmaya ulaştırma amacı modern anlatıyla beraber terk edilmiştir. Modern anlatının en önemli özelliği bu noktada klasik anlatının özdeşleşmeye dayalı olan anlatı yapısını kırmak ve seyircide özdüşünümselliğe yol açacak yeni izleklerin önünü açmasında yatmaktadır.

Modern anlatılar, klasik anlatıların egemenliğinde olan filmlerin aksine somut problemler yerine soyut olan ve üzerine derinlemesine düşünülmesi gerek noktaları vurgularlar. Örneğin klasik anlatıya sahip bir filmde, adaletin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği üzerine yoğunlaşır ve filmin doruk noktasında bunun cevabı aranır. Öte yandan modern anlatılar, seyirciye adaletin gerçekleşip gerçekleşmediğinden çok adalet kavramının kendisini sorgulatmaktadır (Büker, 2012: 123). Siska'ya göre:

Sanat filmi ya da modernist anlatı filmi, gözle görülür biçimde kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işleyen bir türdür. Bu filmlerde izleyici görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü genellikle göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan dolayı çoğunlukla alegori kullanılır ve içtenliğe vurgu yapılır (aktaran Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 24).

Modern anlatıya sahip filmler, izleyicileri yalnızca sinema salonunda o an var olan ve sona eren bir eylem içine hapsedmek değil, film sonrasına da yayılan bir farkındalık evreni oluşturmak amacındadır. Bu bağlamda izleyici halihazırda benliğinde inşa edilmiş olan sinemasal kodların karşısında daha önce deneyimlemediği bir biçimde rahatsızlık hissedecek, yabancılaşacak ve salondan eksik ve tedirgin bir biçimde ayrılacaktır (Gürkan, Ozan, 2014: 160). Nitekim bu filmler, modern dünyaya yabancılaşmış, toplumla iletişim kurmakta ve kendisini ifade etmekte güçlük çeken modern bireyin problemlerini merkezine alır. Bu bağlamda da klasik anlatının olay örgüsüne dayalı olan film dilinden bireye ve onun içinde yaşadığı toplumdaki

problemlerine bir kayma yaşanmıştır (Büker, 2012: 123). “Modern anlatı sinemasının dikkati anlatıdan, ‘anlatım’a ya da iletiden imgelere kaydırıldığı söylenebilir. Filmler hala kurmacadırlar ancak örgülenme kesinliksiz ve müphemliklere yaslanır ve izleyiciler buradan bir farkındalığa çağrılır” (Sözen, 2012: 133). Oysa klasik anlatı izleyicisini bir farkındalık yaratmak amacıyla değil tam tersi sinema salonunda yaşanacak olan bir arınmadan sonra bir terk edişe bırakmaktadır. Modern anlatıların bu bağlamda modern dünyanın problemleriyle ilgili sorunları vardır ve bunu yönetmenlerin kişisel kaygılarından yola çıkarak anlatıyı inşa ederler. Bu noktada klasik ve modern anlatılar arasında birtakım farklılıkların izini tespit etmek mümkündür.

Metz’e (1991: 208-217) göre modern anlatıyla birlikte klasik anlatı filmlerine özel olan birtakım yavaş ve hızlandırılmış çekimler gibi biçimsel teknikler terkedilmiş, daha derin anlamlara sahip olduğu düşünülen sahneler, sekanslar ve alternatif kurgu biçimleri ortaya çıkmıştır. Böylece sinemanın kendini ifade olanakları ve kelime dağarcığı gelişmiştir. Ancak modern olarak adlandırılan filmler Metz’e göre klasik anlatı yapısını tamamen terk edip, kendisine özel bir anlatı inşa etmemiş, tam tersine klasik anlatı tekniklerini daha güçlü bir hale getirerek film anlatısının, dilinin ve estetiğinin zenginleşmesine neden olmuştur. Nitekim klasik ya da modern olarak nitelendirilen filmlerin bazılarında modern bazılarındaysa klasik anlatının birtakım özelliklerini görmek mümkündür. Bu bağlamda modern anlatılar klasik olarak nitelendirilen anlatılardan radikal bir kopuşu değil film anlatısının yeni bir aşamasını temsil etmektedirler.

2.3.2. Postmodern Anlatı

Bazı sinema tarihçilerine göre klasik ya da modern anlatıya sahip filmler, 70’li yıllara gelindiğinde yerini postmodern film anlatısına bıraktı. Bu tarihçiler, modern olarak nitelendirilen filmlerin hem geniş izleyicilere ulaşma çabasıyla popüler bir hal aldığını hem de yönetmenin kişisel yeteneklerine ve sanatsal kaygılarına bağımlı bir hale gelerek sinemada film anlatısının parçalanmasının önünü açtığını iddia eder (Bordwell, Thompson, 2010: 198). Nitekim modernizm idealinin dünyada meydana gelen toplumsal, siyasal ve ekonomik buhranlarla sekteye uğraması sonucu tüketim

toplumunun inşa ettiği yeni toplumsal düzen kültürel alanlarda bir dönüşümü erkenden haber vermiştir. Bu dönüşüm gözlemlendiği alanlardan biri postmodern sinemadır.

Postmodern olarak adlandırılan sinema bir anda ortaya çıkmamış, belli aşamalar geçildikten sonra gerçekçi bir sinemadan postmodern sinemaya doğru bir geçiş yaşanmıştır (Sarup, 2017: 246-248). Anlatı üzerine yoğunlaşan modern filmlerden, biçime ve görsel olana önem veren postmodern filmlere doğru bir yönelim olmuştur. Modern olarak adlandırılan sinema ile postmodern sinema arasında ise “organik bir devamlılık, yumuşak bir geçiş söz konusudur” (Kovacs, 2010: 405). Baudrillard (2011: 77), sinemanın postmodern dönüşümünü şu şekilde ifade eder:

Sinema en fantastik ya da mitik olandan gerçekçi ve hipergerçekçi olana doğru giden bir gelişim çizgisi izlemiştir. Sunduğu güncel ürünlere bakılacak olursa sinemanın teknik açıdan giderek mutlak gerçeğe yaklaştığı, gerçeği tüm sıradanlığı, hakikati tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla verdiği hattâ tekniğin sağladığı kendine güven duygusuyla gerçeğin kendisi, hemen şu anda burada olanın ta kendisi, anlamsız bir şey, inanılmaz bir çılgınlık modeline dönüştüğü görülmektedir.

Modern sinemanın; özgünlüğe, sanatçının yaratıcı üslubuna ve geçmişe değil şimdiye bakan sanat ürünleri verme kaygısı postmodern döneme gelindiğinde yapı bozumuna uğramıştır. Keza postmodern döneme gelindiğinde yazar ölmüş, özne ise parçalanarak modern sanatın yerine postmodern bir sanata geçilmesinin önü açılmıştır. Büyükdüvenci ve Öztürk’e (2014: 24-26) göre bireysel üslubun yok olduğu, öznenin parçalandığı postmodern çağda, sinema, evrensel olan sorunları nasıl ele alabilirdi? Modern dönemde var olan sorunları filmlerine taşıyan Tarkovski, Naderi, Jaglom, Jost, Antonioni ve Resnais gibi yönetmenler bu doğrultuda modern dünyanın sorunlarını film anlatısına eklemleyerek bir dönemin sorgulanışına katkıda bulundu.

Söylemsel bir sistem olarak postmodernizm, sinemayı bir stil ya da estetik biçim olarak kinayeli, anlatıda dengesiz ve nostaljik olarak ulus aşırı bir bilgi toplumunun karikatürize edilmiş hali olarak görmektedir (Stam, 2014: 309-310). Film anlatısındaki postmodern dönüşüm, modern anlatının tutarlı ve devamlılığına karşı ilgisizdir. Postmodern filmler, bilinçli bir biçimde türleri, tutumları ve stilleri bir araya getirir. Kurmaca ve kurmaca olmayan, 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 bir biçimde kendi dünyasında kullanır ve onlarla alay eder (Gitlin, 1988: 2).

Modern sinemanın yönetmenin sanatsal kaygıları, dünya görüşü ve teknik yeterliliğine bağımlı olan dili yerine yeni bir şeyler söyleme derdinde olmayan ve önceki eserlere öykünmekten de çekinmeyen yeni bir anlatı tarzı doğmuştur. Böylece postmodernin özellikleri olan pastiş, nostalji, tüketim kültürü, öznenin parçalanışı, yüzeysellik, cinsellik ve şiddet gibi birtakım özellikler kültürel bir alana ait olan sinema da karşılık bulmuştur. Kovacs’a göre modern ve postmodern film anlatıları şu şekilde birbirinden ayrılmaktadır (2010: 405-406).

Modern dekoratif filmler genellikle auteurün kendi fantezi dünyası tarafından dönüştürülmüş yalnızca bir kültürel arka planı (tarihsel bir dönem ya da özel bir ulusal folklor) kullanır; oysa postmodern filmlerin fantezi dünyası farklı kültürel arka planlardan değişik unsurları bir araya getirir. Modern dekoratif filmlerde geleneksel bir kültürel arka plan tek bir auteur söylevinin çerçevesi olarak işlev görür, bu da auteurün anlatısının bir parçasıdır. Postmodern sinemada auteurün söylevinin kültürel alıntılarla ilişkisi yoktur ya da daha doğrusu auteurün söylevi kültürel bir alıntı haline gelir.

Postmodern sinemanın belli bir tanımını yapmak postmodern olarak nitelendirilen filmlerin birbirleriyle olan çatışmalı ilişkileri ve birinin taşıdığı özelliklerin diğerinde tespit edilememesi nedeniyle zor görünmektedir. Nitekim postmodern kuramın kendisinin de tanımını yapmak ve yeni bir anlatı olarak sunmak tartışmalı bir konudur. Ancak sinemada postmodern döneme geçiş anlatı düzeyinde belli sınıflandırılmaları da beraberinde getirmiştir. Postmodern film anlatıları Lash’e göre (1990: 191-192) 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. Bu filmlere örnek olarak Steven Spielberg’ün *Kutsal Hazine Avcıları* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) ya da seksenli yıllarda çekilen korku ve gerilim filmlerini veren Lash, bu filmlerin tıpkı klasik anlatının egemenliğine olan filmlerde olduğu gibi izleyiciyi sabit bir konuma yerleştirdiğini ve görselliğin ön planda çıkardıklarını ifade eder. İkinci postmodern tür ise “saldırgan postmodern” sinemadır. Bu tür tıpkı ana akım postmodern sinemada olduğu gibi biçimsel ve görsel

yapıyı anlatının üzerinde tutar. Ancak seyirci bu anlatılarda sabit bir konumda ve izlediklerinden haz almaktan ziyade modern anlatılarda olduğu gibi ‘göçebe’ bir konuma yerleştirilir. Bu filmlerin, modern olarak adlandırılan film anlatılarından farkı ise gerçeğin temsilinin sorgulanışı yerine gerçeğin sabit olan doğasını sorgulanmaktır. Hayward (2012: 362) postmodern sanatın bu ikili durumunu şu şekilde açıklar:

Öyleyse çağdaş kültürel estetikle ilişkisinde postmodern iki tarzı benimser. Anaakım tarzı içinde postmodern kendisini üslupçuluk, stilizasyon ve pastiş - geçmiş olanın taklidi- aracılığıyla gösterir. Muhalif tarzı içinde -yani boşluğun hiçliğine dair umutsuzluğu içinde parodiye, stilin, biçimin ve içeriğin ironikleştirilmesine yönelir.

Buradan hareketle Lash (1990: 191-192) Jim Marmusch’un modernist filmi *Cenneten de Garip* (*Stranger Than Paradise*, 1984) ve David Lynch’in postmodern *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*, 1986) filmlerini karşılaştırır. Marmusch, filmde herhangi bir doruk noktası ya da çatışmanın çözümlendiği bir anlatı yerine modern bir anlatıyı seçmiş ve seyircinin dikkatini bu bağlamda sinematografik teamüllerin soyut anlamlarına çekmiştir. Diğer yandan Lynch, filminde seyircinin dikkatini belli bir noktaya çekme amacıyla değildir. Seyirciyi filmi izlemek yerine ürkütücü ve dolaysız bir biçimde filmin içine sokma derdindedir. Ancak bu şekilde gerçekleri dolaysız bir biçimde ortaya çıkartacağına ve sorgulanacağına inanmaktadır.

Postmodern olarak nitelendirilen filmlerin kurgusu da bu bağlamda klasik ve modern anlatılara göre parçalı biçimde inşa edilir. Kurgudaki bu bölünmüşlük film içindeki karakterlerin de nerede ya da hangi zamanda olduklarını bilmekten mahrum eder biçimdedir. Anlatı parçalıdır çünkü postmodern dönemde televizyona, reklamlara ve akıllı telefonlara maruz kalan izleyiciler için anlatı hali hazırda doğrusal ve bir yapıda değil parçalı bir biçimde deneyimlenir. Zamanın ve mekânın parçalı olduğu postmodern filmler modern filmlerin aksine sanatsal kaygıları bir kenara bırakarak var olan problemler -ki bu ister somut isterse de soyut problemler olsun- görselleştir (İspir, Kaya, 2012: 91). Bu bağlamda bu filmlerde kurgunun amacı klasik ya da modern anlatı filmlerde olduğu gibi karşıtlıklar kurmak ve gerçekçi bir biçime bürünmek ya da sanatsal kaygılarla izleyiciyi kendisine yabancılaştırmak ve sorgulatmak değil, gerçeği

ve sanatı görsel olanla birleştirek izleyiciyi filmin içine dolaysız bir biçimde dahil etmektedir.

Oliver, benzer bir ayrıma giderek postmodern film anlatılarının iki biçimde ele alınabileceğini ifade eder. Bunlardan birincisi “birleştirici” türde olan ve postmodernin ‘çoğulculuk’ ve ‘yüzeysellik’ gibi özelliklerini aşmaya çabalamayan anlatılardır. *Kutsal Hazine Avcıları* (1981), *Çin Mahallesi* (*Chinatown*, 1974), *Sıcak Vücutlar* (*Body Heat*, 1981) ve *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, 1977) serisi gibi nostaljik bir havada cereyan eden filmler bu türe örnek olarak gösterilebilir. İkinci tür ise “yıkıcı postmodern” anlatılardır. Bu anlatılar belli bir kültürel edimi yansıtmaktan ziyade onu iletişim, toplumsal cinsiyet, sanat ve kültür gibi disiplinlerarası bir bakış açısıyla izleyiciye sunar ve eleştirel bir bakış açısı yaratmayı vaat eder. Bu filmler he ne kadar klasik-gerçekçi bir film anlatısına sahip gibi görünse de daha dikkatli bakıldığında postmodernin özellikleri olan ‘maskeleme’, ‘geçicilik’, ‘çoklu dünya’ gibi birtakım postmodern biçimleri taşıdıkları tespit edilebilmektedir (Oliver, 2014: 47-49).

Postmodern filmler dikkatle incelendiğinde bu film anlatılarının hem klasik hem de modern anlatılara özel temalarla inşa edildiğini görmek mümkündür. Her iki anlatının da biçimsel ve içeriksel özelliklerini kullanmakta bir sakınca görmeyen postmodern sinema bu doğrultuda kendisine has bir sinema dilini ve estetiğini yaratmayı başarmıştır (Erdemir, 2009: 22). Bunu yaparken Hollywood’un yapım, dağıtım ve gösterim gibi şaşalı üretim sistemiyle de ilişkisini devam ettirmiştir. “Bu anlamıyla postmodern filmler popüler sinemayla, avangart sinemanın ve sanat sinemasının melezleşmesinin ürünüdür” (Karadoğan, 2005: 143-144). O halde kültürel unsurların birbirinin sınırlarını ihlal ettiği postmodern dönemde sinemada postmodern anlatıların hâkim olduğu filmler çok yönlü bir yapıda inşa edilir. Postmodern sinema, auteur sinemasını ya da klasik anlatıyı merkezine almış Hollywood filmlerinin ortak kesişim noktasında yer almakta ve kendisini hem sanatsal hem de ekonomik bağlamda daha özgür biçimde hareket edebileceği bir noktada konumlandırmaktadır.

Geçmiş dönemlerde birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılan sanat dalları postmodern dönemde birbirlerinin sınırlarını ihlal etmeye başlamış ve melez ürünler ortaya çıkmıştır (Anderson, 2016: 89). Bu melezleşme yalnızca sanat dalları arasında

değil aynı zamanda sinemanın ilk doğduğu günlerden itibaren var olan farklı film türlerinin de melezleşmesi anlamına gelmektedir. Nitekim öznenin yitirilmesinin sonucu olarak sanatta kişisel üslubun kaybolması pastiş denilen kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur (Jameson, 1994a: 45). Bu yeni biçim auteur'ün sahip olduğu kişisel tarzın mutlak yokluğu değil, tam tersine bu tarzın auteur'ün egemenliğinden kopartılarak daha güçlü bir hale gelmesi anlamına gelmektedir. Bu nedenle modern sinemanın bireysel yaratıcılığa dayalı olan 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: 262-263). Postmodern dönemde yazarın parçalanması demek sinemada auteur'ün de ölmesi anlamına gelmekteydi. O halde auteur'ün yerine geçen ne olmuştur? Bükür'e (2012: 124-125) göre kişisel biçimin öldüğü modern sinemanın yerine artık postmodern metinler egemen olmuştur. Bu postmodern metinler sinemada; “çeşitlilik, biçimde çeşitlilik, yöntemde çeşitlilik, kullanılan malzemede çeşitlilik” dönemine geçildiği anlamına gelmektedir.

Nitekim Jameson'a (1994a: 46) göre 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 bir yüzeysellik kültürünü temsil etmektedir. Bu dönemde sanat ürünleri yeni bir şey ortaya koyamadığından ötürü diğer imgelere dayalı olan metinlerarası¹⁵ bir yolculuğa çıkar. Postmodern filmler bu bağlamda diğer filmlerin “imgelerini ve epizodlarını parçalar halinde alarak kullanırken, onları yineler ve yapay birleşimlere giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışır” (Karadoğan, 2005: 147). “...görsel sanatlar geçmişe sanatçının istediğini almak için yağmalayacağı bir süpermarket kaynağı olarak bakar. Bir film tamamen önceden üretilmiş (prefabricated) görüntülerden (ve hatta seslerden) oluşturulabilir” (Hayward, 2012: 363). O halde pastiş, “tarihin tozlu sayfalarını karıştırırken,

¹⁵ Metinlerarasılık, ilk olarak Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Buna göre bir metinden çıkardığımız anlam, aklımızla metin arasındaki ilişkiden ziyade metnin diğer metinlerle olan ilişkisinde aranmalıdır. Metinlerin bu bağlamda kendilerine ait bir yaşamları vardır, birbirlerine ilham vererek yeni eserlerin oluşmasına olanak sağlarlar. Böylece her eser kendisinden sonra gelecek olan eserin potansiyel yaratıcısı konumundadır (Hunt vd., 2015: 70).

karşılaştığı biçimleri taklit eden bir tarz olarak kavramsallaşır” (Akbulut, 2005: 53). Bir tür öykünme olan bu yeni biçim bireysel yaratıcılığın imkânsız olduğu postmodern dönemde geçmişte var olan biçimlere, türlere ve öykülere yaslanmaktadır (Büker, 2012: 125).

Postmodern dönemde üretilen sanat ürünleri, anlatı, zaman ve mekân iç içe geçmiş durumda ve birbirleriyle süregiden bir diyalog halindedir (Şentürk, 2011: 416). Keza Jameson için yeni ve yaratıcı bir şeyin üretilmesinin mümkün olmadığı bu dünyada yapılacak olan tek şey, ölü stilleri taklit etmek ve maskeler aracılığıyla konuşmaktır (Constable, 2004: 47; Storey, 2009: 192). Jameson’ın (1994a: 49) pastiş olarak adlandırdığı bu nokta en iyi nostalji filmleriyle anlaşılabilir.

Zaman kavramının postmodern dönemde çökmesi geçmişin de garip bir biçimde ele alınmasına ve zaman-mekân algısının da parçalanmasına yol açarak şizofrenik bir durum ortaya çıkartır. Nitekim postmodern dönemde birey zamanı algılama melekelerinden yoksundur. Sürekli bir şimdi içinde yaşayan ancak geçmişi hatırlamak adına da bazen geçmişten belli parçaları hatırlayan şizofren bir kişilik gibidir (Büker, 2012: 126). Postmodern düşünce her ne kadar bellek duygusundan ve tarihsellikten kaçınsa da “bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir” (Harvey: 2014: 71). Lynch’in *Mavi Kadife* (1986) filmini ele alalım. Film, Denzin’e (1991: 70-71) göre farklı türleri ve biçimleri bir araya getirmesinden, şiddet ve cinsellik gibi temaları işlemesinden ve geçmiş ile şimdi arasında izleyicide yarattığı bulanıklığın filmin zaman ve mekân bütünselliğini parçalamasından¹⁶ ötürü şizofrenik ve nostaljik bir yapıya sahiptir. Nostalji filmleri olarak görülen George Lucas’ın *Gençlik Yılları* (*American Graffiti*, 1973) ve *Yıldız Savaşları* (1977) serisi, Robert Zemeckis’in *Geleceğe Dönüş* (*Back to the Future*, 1985) serisi ve Alan Parker’ın *Şeytan Çıkmazı* (*Angel Heart*, 1987) gibi filmleri Amerikan kültürünün 30 ve 50’li

¹⁶ “Film başladığında ilk görüntüleneyen beyaz çitlerin önündeki kırmızı güller ve 1950-60’lı yıllan hatırlatan itfaiye arabası, Sandy’nin çiçekli kıyafetiyle okulunun önünde gösterilmesi 1950 ve 1960’ları filme taşıyan görüntülerdir” (Karadoğan, 2005: 158)

yıllardaki atmosferini ve stilistik özelliklerini yeniden ortaya çıkartmak adına postmodern öğelere ve çağrışımlara başvurarak yeni bir gerçek yaratmaktadır.

Ne var ki bu filmler bir tarih filminin olmasının ötesinde o dönemleri yaşayan ve yeniden üreterek postmodern bir anlatı yaratmayı başaran filmler olmayı başarmışlardır (Storey, 2009: 192; Connor, 2015: 263). Zira nostalji filmleri geçmişe öykünerek geçmişini yeniden yaratmaktadır. Jameson (1994a: 49) bunu şöyle ifade eder: “Nostalji filmi hiçbir zaman, tarihsel içeriğin bir tür eski moda temsiliyle ilgili değildir, bunun yerine geçmişe, görüntünün cilalı imgeleriyle ve ‘1930’lu ya da 1950’li’ gibi modaya atıflarıyla ‘geçmişe ait olma’yı yansıtan stilistik çağrışımlarla yaklaştı.”

Nostalji filmleri bu noktada Büyükdüvenci ve Öztürk’e (2014: 26) göre üçe ayrılmaktadır: “Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen filmler (*Çin Mahallesi*, 1974), geçmişten yeniden türetilmiş filmler (*Yıldız Savaşları*, 1981) ve şimdide geçen ancak geçmişini çağıran filmler (*Sıcak Vücutlar*, 1981).” Jameson için bu türdeki nostaljik filmler, gerçek olan geçmişini yeniden yakalamaya ya da temsil etmeye çalışmazlar. Bu filmler geçmişle ilgili bazı mit ve kalıplaşmış öğeleri yeniden üreterek temsili temsili (Baudrillard’ın simülasyon dediği) sunarlar. Böylece gerçek, sinemasal anlamda estetik bir biçime sokularak sahte bir gerçek oluşturulacak ve gerçek tarihin yerini bu sahte temsiller alacaktır (Storey, 2009: 193). Keza nostaljik olarak adlandırılan bu filmler yalnızca pastişini yeniden inşa etmekle kalmaz aynı zamanda “kayıp bir geçmişini ele geçirme yolundaki umutsuz çabanın artık moda değişiminin demir yarasından ve ortaya çıkmakta olan ‘kuşak’ ideolojisinden süzülmesi, kolektif ve toplumsal bir düzeye” geçişini simgelerler (Jameson, 1994b, 79).

Jameson’a göre pastiş kavramını çoğunlukla parodi ile karıştırılmaktadır. Her ne kadar ikisi de taklit içerse de parodi toplumsal kodları alaycı ve eleştirel bir bakış açısıyla ele alır. Öte yandan pastiş, bu alaycılık ve mizahtan yoksun boş bir parodidir ve seyirciyi güldürme hedefinden yoksundur (Hayward, 2012: 362; Storey, 2009: 192; Stevenson, 2015: 273; Büker, 2012: 125). Jameson (1994a: 46), pastiş ve parodi arasındaki bu ayrımı şu şekilde açıklar:

Pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala var olduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir.

Postmodern sinemanın bir diğer özelliği ise bu çalışmanın konusunu da oluşturan şiddet anlatının içine eklememesinde yatmaktadır. Her ne kadar şiddet ve cinsellik gibi kavramlar sinema tarihinde her türe özgü bir biçimde meşru kılınmış ve estetize edilse de postmodern döneme gelindiğinde şiddetin sinemadaki temsilinde bir farklılaşma yaşanmıştır. Postmodern anlatıya sahip filmler sunulmaz olanın sunulmasının yollarını aramakta, özel ve kamusal alan arasındaki sınırları yıkarak şiddetin her tür biçimini de bu bağlamda anlatıya eklemekten geri adım atmamaktadır (Sarup, 2017: 247-248; Büyükdüvenci, Öztürk, 2014: 30).

Şiddetin postmodern temsili, sıradan ve her yerde karşımıza çıkabilecek bir biçimde inşa edilmektedir. Postmodernizm kendisini, “ana caddelerin ve kentin gidilmese iyi-olur bölgelerinin sakinlerine, serserilere ve aylaklara karşı alınan cezai önlemlerle” ifade eder (Bauman, 2000: 28). Nitekim postmodern olarak nitelendirilen filmlerin çoğunda mekânlar ya küçük bir kasabanın tehlikeli bölgelerinde ya da büyük şehirlerin izbe mahallelerinde geçmektedir. Bu mekânlardaki karakterler ise çoğunlukla kendisine yabancılaşmış, iletişim kurmakta zorlanan ve çözümünü şiddette arayan bir yapıda inşa edilmekte ve öyle konumlandırılmaktadır (Karadoğan, 2005: 156).

Klasik ya da modern anlatıların karşıtlıklar ilkesine dayalı olan iyi ve kötü gibi betimlemeleri postmodern filmlerde belirgin değildir. Şiddet bu bağlamda bir taraf olmaktan çok her yere yayılmış bir gerçeklikle tasvir edilir (İspir, Kaya, 2012: 92; Erdemir, 2009). Giroux (1995: 334-336), bu bağlamda şiddetin sinemadaki temsillerini üçe ayırmaktadır. Bunlardan birincisi “törenselleşmiş şiddet” türüdür. Bu şiddet biçimi korku, aksiyon ve macera gibi çoğunlukla Hollywood film yapımcıları tarafından tür filmleriyle daha çok izleyiciye ulaşmak adına görsel olarak zenginleştirilerek formüleleştirilen ve eleştirel bir bakış açısından uzak yüzeysel filmlerdir. İkinci tür olarak adlandırdığı “sembolik şiddet” ise törenselleşmiş şiddetin

karşısında konumlanır. Bu şiddet türü izleyicide görsel bir haz yaratmak yerine şiddetin nedenleri ve çarpıcılığı üzerine eleştirel bir bakış açısı kazandırmak amacındadır. Oliver Stone'un *Müfreze (Platoon, 1986)* ve Steven Spielberg'ün *Schindler'in Listesi (Schindler's List, 1993)* gibi filmleri bu bağlamda verilebilecek örnek filmlerdir. Bu filmlerde şiddetin sonuçları insan ve ahlaki kodların birbirine bağlı olduğu bir süzgeçten geçmiş bir biçimde perdeye yansıtılır. Son tür ise postmodern döneme gelindiğinde sinemada egemen olan "hiper-gerçek şiddet" biçimidir. Teknolojinin yardımıyla birlikte daha çok görsel hale gelen hikâye anlatımı, cesur diyaloglar, parodi ve natüralizme yönelişle birlikte ortaya çıkan hipergerçek şiddet biçimleri, eleştirel bir bakış açısından uzak durarak şiddetin yalnızca çirkin ve gerçekçi yönünü ortaya koyar. Bu izleyicide bir yandan rahatsızlık yaratırken diğer yandan filmin içine dolaysız bir katılımın önünü açmaktadır. Nitekim filmler o an gerçekleşiyor gibi bir duygu vermektedir. Tarantino'nun *Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)* ya da *Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992)* filmlerini ele alalım. Gündelik hayatın içinden ve sıradan olan diyaloglar karakterleri kötü ya da iyi olarak etiketlememizin önüne geçmektedir. Bu filmlerde karakterlerin her eylemi kötülük içermez. Parçalanmış ve şizofrenik benliklerinin dışavurumu, filmin içindeki diyaloglarda kendisini ele verir. İzleyicinin, toplumsal hayatın içinde duyabileceği sohbetler, şiddetin postmodern dönemdeki temsilini sunmaktadır.

Bu noktadan bakıldığında modern ve postmodern film anlatılarındaki ayrım yeniden göze çarpmaktadır. Postmodern olarak nitelendirilen filmler, 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 eklemler. Nitekim postmodern olarak nitelendirilen yönetmenler, şiddetin toplumsal hayatın içindeki rolünün önemine dikkat çekerler ve film anlatısında şiddeti "sanatın nesnesi" olarak kullanırlar (Şaylan, 2016: 128). Gösteren ve gösterilen birbirine girmiş durumdadır. Postmodern filmler, modern anlatıların aksine şiddeti "gösterimin eleştirel-söylemsel, entelektüel problematizasyonu yoluyla değil, ancak gerçek olanın tabiatının problematize edilmesi" yoluyla film anlatısına dahil ederler (Şentürk, 2011: 470).

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, Öztürk, 2014: 34). O halde postmodern sinema, postmodern toplum kuramcılarının ortaya koyduğu bilgiler ışığında; tarihsellik duygusunu yitirmiş, nostaljik ve pastişe dayalı, zaman ve uzam algının kırılmasından ötürü metinlerarası bir yolculuğa çıkmaktan geri adım atmayan, bireysel üslubun karşısında tutum olarak hem klasik hem de modern anlatıyı kendi bünyesine katan ve bazen onunla alay eden şizoid bir yapının dışavurumudur demek yanlış olmayacaktır.

2.4. Sinemada Şiddetin Tarihsel Dönüşümü

Sinema tarihine bakıldığında şiddetin kendi formunu ilk günlerden itibaren koruduğu, bilim ve teknolojiye meydana gelen gelişmelerle biçimsel olarak daha çok zenginleştiği, auteur yönetmenlerin elinde anlatısal olarak yeni rotalara yelken açtığı ve dünyanın dört bir yanındaki film yapımcıları tarafından her türde pazarlanır bir formül haline getirildiği gözlemlenmiştir (Monaco, 2001: 263; Kendrick, 2009: 2). Şiddet yalnızca sinema perdesinde değil, sinema ortaya çıkmadan önce de “magazinlerdeki hayalet hikayelerine, berbat melodramlara, gazete duygusallığına, Gotik edebiyata ve Aydınlanma döneminin Mezarlık şairlerine kadar geriye götürebileceğimiz bir gelenektir” (Keane, 1996: 112). Ancak Carter ve Weaver’a (2003: 42) göre şiddetin en acımasız, ürkütücü, kanlı ve aşırı sahnelerini etkili bir biçimde ortaya koyan bir sanat dalı varsa o da sinema olmuştur.

Sinema herkes için olağan, kanıksanmış şiddeti göstermektense olağan dışı olan ve bireyin günlük hayatında karşılamayacağı deneyimlerin önünü açar. Bireyin duyduğu ancak deneyimlemekten uzak olduğu olaylar medya yapımcıları tarafından kullanılır ve film diline eklenir. Şiddet bu bağlamda kitle iletişim araçlarının “yaşamsal gıdası” gibidir (Michaud, 1991: 44). Şiddetin sinema tarihindeki temsillerine bakmak ve film akımlarının, türlerin ve de yönetmenlerin elinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini açıklamak Scorsese sinemasında şiddetin izlerini bu perspektiften hareketle okumak adına fayda sağlayacaktır.

Sinemanın Lumiere kardeşlerin Grand Cafe’de gerçekleştirdikleri *Trenin Gara Girişi* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1895) filminin gösterimiyle başladığı kabul edilse de sinema, fotoğraf makinesi ile başlayan ve kinetograf, kinetoskop ve sinematografa kadar uzanan bir dizi ortak çalışmanın ürünüdür. Bu ortak çalışmaların sonucu olarak ortaya çıkan sinemanın ilk yıllarında filmlerin sanatsal kaygılardan uzak gündelik konuları işleyen filmler oldukları görülse de şiddet teması ilk yıllardan itibaren film yapımcılarının temel saplantılardan biriydi (Grønstad, 2008: 25). Örneğin, Thomas Edison tarafından icat edilen kinetoskop ile kaydedilen *İskoç Kraliçesi Mary'nin İdamı*¹⁷ (*The Execution Of Mary, Queen Of Scots*, 1895) adlı 15 saniyelik kısa film, kafası kesilerek öldürülen İskoç kraliçesinin görüntülerini yeniden üretmektedir (Trend, 2008: 24).

Bu süreçte kayıt altına alınan yangınlar, boks maçları, sokak kavgaları gibi şiddet görüntülerinin izleyiciler tarafından beğenilerek izlenmesi 15 yılı kapsayan kısa bir süre içinde şiddetin film anlatısında merkezi bir yer edinmesinin önünü açmıştır (Kendrick, 2009: 34-35). Ancak dönemin filmlerinin gündelik hayattan görüntüler içermesi ve ilgi çekici bir hikayelerinin olmaması seyircilerin sinemaya olan ilgisinin azalmasına neden olacağı endişesini doğurdu. Böylece filmler artık nesneleri ya da bireyleri çeken görüntülerin ötesine geçerek bir hikayesi olan kurmaca filmlere doğru evrildi (Abisel 2003: 54-55; Barsam ve Monahan, 2010: 419). Bu noktada Fransız Georges Méliès ve ABD’li Edward S. Porter’ın kısa filmleri sinemada anlatının ve türleşmenin önünü açmasının yanında şiddet okumalarının da yapılabileceği filmlerdir. Méliès’in *Korkunç Türk Cellat* (*Le Bourreau Turc*, 1904) filmi, şiddet ve mizahın kısa bir temsilini sunarken, bir öyküye sahip ilk film olma özelliği taşıyan Edward S. Porter’ın *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1904) filmi acımasız şiddet görüntülerinin sinemadaki ilk temsilini sunar (Carter, Weaver, 2003: 43). Keza şiddet ve suç gibi kavramlarla birlikte Western türü içinde sayılabilecek bu film gişedeki büyük başarısının yanında, sinemanın türlere ayrılmasında da önemli bir yere sahiptir (Parlayandemir, 2016: 57).

¹⁷ Bu başlık altındaki tüm film isimleri ve vizyon tarihleri <https://www.imdb.com> isimli internet sayfası kaynak alınarak aktarılmıştır. Türkçe çevirisi olmayan filmler ise orijinal dilinde verilmiştir.

Corrigan (2015: 125), sinemanın bir toplumun ya da tarihsel bir dönemin “aracısız portresini” perdeye aktardığını söyler. Şiddetin, sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarından itibaren hikâyeye dahil olmasının nedeni hem ilk dönem filmlerdeki şiddet temasının izleyicilerce alkış toplaması (bkz.: *Büyük Tren Soygunu*) hem de Amerika-İspanya savaşının toplumsal, siyasal ve kültürel hayata olan etkisinin film anlatısı üzerindeki dışavurumudur. Sinemanın büyümeye ve olgunlaşmaya başladığı bu dönemde şiddeti film anlatısına ekleyen bir diğer yönetmen olan D. W. Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, 1915) filmiyle söz konusu dışavurumları sinema perdesine aktarmıştır. Film, şiddetin ve saldırganlığın sinemanın sessiz dönemindeki en önemli örneklerinden biri olarak görülmektedir (Kendrick, 2009: 37-39). Amerikan İç Savaşı ve Lincoln suikastına kadar olan süreçte anarşinin ve şiddetin sokakları ele geçirdiği toplumsal olayların işlendiği film, Klu Klax Klan örgütü tarafından Afro-Amerikalılara karşı yöneltilen ırkçılığı ve şiddeti meşru bir zemine oturtan yapısına rağmen anlatısı, sinematografisi ve kurgusu ile sinemayı saygın bir konuma yükseltmeyi başarmıştır (Barsam ve Monahan, 2010: 421; Abisel, 2003: 104; Slocum, 2000: 653). Böylece sinema hem Amerika hem de Avrupa’da gündelik hayatın içinden çekilen görüntülerle başladığı serüvenine şiddeti merkezine alarak bir hikayesi ve kurgusu olan bir araca dönüşmüştür.

2.4.1. Sinema Akımlarında Şiddet

Bu dönemde ortaya çıkan film akımlarının, şiddetin sinemada ele alınış biçimlerine getirdiği bir takım yenilikçi noktalar mevcuttur. Sinemanın ilk yıllarından itibaren şiddet, film anlatısına dahil olsa da herhangi bir düşünsel veya eleştirel bir alt yapıya sahip değildi. Bu dönem içinde dünyada meydana gelen değişimlere bağlı olarak şiddet kavramı da sinemada bir dönüşüm geçirdi. Bu durumun sinemadaki ilk çarpıcı örnekleri 1920’li yıllarda Almanya ve Sovyetler Birliği’nde kendisini hissettirdi (Abisel, 2003: 151). Boggs’a (2001: 358) göre sinema ortaya koyduğu yapıtlarla mevcut toplumsal yapının sınıfsal durumunu, iktidar ilişkilerini ortaya çıkartan ve toplum üzerinde büyük bir etki yaratan ancak aynı zamanda da bu ilişkilerden etkilenen bir sanat dalıdır. Bu nedenle şiddet, bazen toplumlarda meydana gelen kırılmalarla bazen de ideolojik nedenlerle sinemaya aktarılmaktadır (Kendrick, 2009:

40-41). Nitekim bu yıllarda Almanya’da Dışavurumcu Sinema ve Sovyetler Birliği’nde Devrim Sineması, şiddetin film anlatısında gerek biçimsel gerekse ideolojik olarak keşfinin iki önemli temsilcileriydi. Bu iki ülke sinemasında şiddetin dışavurumu salt sanatsal kaygılarla değil, toplumsal-siyasal değişimlerin ya da buhranların ideolojik sonucu olarak da kendisini göstermekteydi.

Birinci Dünya Savaşı’nın yıkımları ve ulusal hayal kırıklıklarının sonucu olarak ortaya çıkan Dışavurumcu Alman Sineması; toplumu saran şiddet, ölüm, korku, acı ve vahşeti kendi film anlatısında içselleştirdi. Keza dönemin koşullarında “... çaresizliğin ve umut arayışının sinemaya yansımaları kaçınılmazdı” (Akbulut, 2012: 78). Alman yönetmenlerin bu akıma yönelmelerinin nedeni ise toplumsal olarak yaşanan şiddetli acıların sinema aracılığıyla dile getirilme ihtiyacından doğmuştu (Coşkun, 2011: 78). Almanya’da 1919 ve 1930 yılları arasında egemen olan bu akım gerçeklikten uzak olan gölgeli aydınlatmalar, görkemli dekorlarla gerçeküstü bir anlatıya yardımcı olan unsurları içinde barındırmaktaydı (Biryıldız, 2016: 40).

Bu dönemde şiddet, var olan toplumsal yapıya bir eleştiri ve kin kusma yoluydu. Bu bağlamda filmlerin dili şiddete dayanmaktaydı (Sever, 2012: 29). “Freudyen tepkiler, nevrotik kötümserlik, kara mizah, kutsal değerlerle alay ediş, yüksek heyecan, çılgılık ve sansürsüz ifade ekolünün getirdiği yeniliklerdi.” Şiddetin çok unsurlu bir anlatı diline eklenmesi dışavurumculuğun doğal bir işleviydi (Erkan, 2013: 18). Dönemin önemli filmleri olan Robert Wiene’nin *Doktor Caligari’nin Muayenesi*¹⁸ (*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920), Rye Stellan ve Paul Wegener’in *Prag’lı Öğrenci* (*Der Student von Prague*, 1913), Fritz Lang’ın *Metropolis* (1927) ve F. W. Murnau’nun *Son Adam* (*Der Letzte Mann*, 1924) filmleri bu dönemin toplumsal ve siyasal baskısının ortaya çıkardığı öfke ve şiddetin düşünsel bir yapıya büründüğü filmleri temsil ederler.

Dönemin bir diğer önemli sineması olan Sovyet Sineması yalnızca ortaya koyduğu sinemasal pratiklerle değil aynı zamanda kuramsal açıdan da dünyanın önemli sinemalarından biriydi (Monaco, 2001: 379). Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov

¹⁸ Film, toplumda biriken öfke ve şiddet gibi duyguları asimetrik dekorlar ve ışık yardımıyla ortaya koymuştur.

ve Vertov gibi yönetmenler öncülüğünde sinema bu dönemde biçimsel olarak önemli aşamalar kat etti. Hem geleneksel hem de avangart çizgide çekilen filmler toplumsal gerçekliği sosyalist bir bakış açısıyla -şiddeti içinde harmanlayarak- perdeye aktarmaktaydı. Üstelik sinema, Bolşevik Devrimiyle beraber Sovyet ideolojisini yaymak ve halka iletmek gibi bir misyon da üstlenmişti. Bu bakımdan Sovyet filmlerinin “tarzları, teknikleri, ritimleri, oyunculuk anlayışları, daha da önemlisi temaları alışılmışın dışındaydı” (Abisel, 2003: 202).

Bu sinemanın yönetmenleri dünya sinemasına yalnızca sinematografik ve kurgu teknikleri bağlamında katkı sunmamış, şiddetin film anlatısında kullanımının nasıl olması gerektiğini konusunda da öncü olmuşlardı (Nassau, 2013). “Sergei Eisenstein’ın 1925 yılında çektiği *Grev (Stachka)* ve *Potemkin Zırhlısı*¹⁹ (*Bronenosets Potemkin*) gibi filmleri otoriter Çarlık rejiminin ve onun bekasından nemalanan burjuvanın halka uyguladığı şiddeti izleyene aktarıyordu” (Sever, 2012: 30). Şiddet, ilk dönem filmlerden farklı olarak yönetmenlerin kontrolü altında kitlelerde oluşturulması istenen/beklenen duyguların oluşturulmasında bir araç görevi üstlendi. Örneğin *Potemkin Zırhlısı* filminin meşhur ‘Odessa merdivenleri’ sahnesi şiddeti ve ölümü açık bir biçimde göstermekten ziyade yenilikçi montaj kullanımı ile sunması seyircide daha önce deneyimlemediği bir yoğunlukta şiddet duygusu yaratmayı başardı (Carter, Weaver, 2003: 47). Böylece Sovyet Sinemasında şiddet kavramı hem film anlatısında kendisine daha düşünsel bir yer kazandı hem de montaj tekniklerinin gelişmesine bir araç olarak hizmet etti.

Alman ve Sovyet Sinemasının bu dönemde iki farklı ekolü temsil ettiği söylenebilir. Sovyet Sineması devrimin gerçekleştiği bir toplumda “ütopik bir iyimserliği” ve Sovyet ideolojisi yayarken, Birinci Dünya Savaşından yenilmiş olarak çıkan bir toplumda Alman Dışavurumcu Sinema şiddetin egemenliğinde bir güvensizlik ve korku toplumunu resmediyordu (Atam, 2018: 13). “Dışavurumculuk bir yandan savaş sonrasında Avrupa’nın üstüne çökecek karabasanı öngören, bir yandan da insanlığın tepeden tırnağa yenilenmesi gibi mistik bir umudu çağrıştıran ürünler vermişti” (Teksoy, 2005: 152). Sovyet Sineması ise yaşanan kötülüklerin artık

¹⁹ Eisenstein, şiddeti ve kanı yalnızca estetik ve sanatsal amaçlarla değil, öldürülmeyi hak etmediğini düşündüğü halka izleyicilerin sempati duyması için kullanıyordu (Nassau, 2013).

geride kaldığını ve daha aydınlık bir gelecek ideolojisi yayıyordu. Şiddet her iki sinema akımının ortak noktası olarak temsil edilmekteydi. Her iki akım da sinemanın gerek biçimsel gerekse anlatısal düzeyde değişiminin önünü açmakla beraber şiddet her iki akımda da sinemanın entelektüel bir yapı kazanmasında da önemli bir rol oynamıştır demek yanlış olmayacaktır.

Alman Dışavurumcu ve Sovyet Sineması gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği de sinema tarihine damga vuran ve şiddet bağlamında çok boyutlu incelenmesi gereken bir akımdır (Barsam ve Monahan, 2010: 434). Yeni Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşının başlaması ve Mussolini rejiminin yok olmasına kadar olan süreçte beyaz telefon²⁰ filmlerine karşı bir tepki olarak doğan ve toplumsal hayatın sorunlarını perdeye aktaran bir sinemayı temsil eder. Yeni Gerçekçilik, stüdyo dışı çekimleri, amatör oyuncular ve eğlence amacı gütmeyen yapısıyla Hollywood sinema pratiklerinin de karşısındadır (Monaco, 2001: 288). Bazin’e (2013: 169) göre “sokaktaki kameranın uluslararası yıldızların dünyasından sıyrılarak profesyonel olmayan kişilerin görüntülerini kaydetmesi devri yaşanmaktaydı. Bu estetik karamsarlığın genelleştirilmiş ismi ise gerçekçilik idi.”

Yeni gerçekçi yönetmenler, İkinci Dünya Savaşı sonrasında işsizlik, yoksulluk, barınma sorunları çeken sıradan insanların hayatlarını filmlerine taşıdılar. Filmler mutlu sonlarla değil hayatın acımasız yanlarını gösteren görüntüler ve belirsizliklerle bitmekteydi (Biryıldız, 2016: 71). Erkan’ya (2013: 19) göre bu dönemin sineması tek bir hikâye üzerine değil, gerçek yaşam öykülerinin yer aldığı çok sayıda hikâyenin bir araya gelmesiyle oluşturuldu. Şiddet bu dönemde rastlantısal olaylarla film anlatısında dahil edildi. “Çünkü yeni gerçekçiler için şiddet gerçeğin kendisiydi.” Keza şiddetin estetize edilerek gösterildiği Hollywood sinemasının aksine şiddeti gündelik hayatın içinde sıradan ve estetik olmayan bir biçimde göstermekteydiler. Şiddet, Galtung’un (1969) bahsettiği gibi sosyal yapı ve adaletsizliklerin bir dışavurumu olarak Yeni Gerçekçi sinemada ele alınmakta ve gerçeği temsil etmekteydi. Roberto Rossellini’nin *Roma, Açık Şehir (Roma Città Aperta, 1945)*, Vittorio De Sica’nın *Kaldırım Çocukları*

²⁰ Beyaz telefon filmleri dönemin baskıcı rejimi tarafından propaganda amaçlı çekilen filmlere verilen addır. Filmlerde bir zenginlik ve refah göstergesi olarak her evde beyaz bir telefon bulunduğundan bu dönemin filmlerine beyaz telefon filmleri denir.

(*Sciuscià*, 1946) ile *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, 1948) ve Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trema*, 1948) filmleri bu dönemde şiddetin estetize edilme amacının güdülmediği gerçekçi bir sinemanın ürünleridir.

Sonraki dönemde Latin Amerika'da filizlenen Üçüncü Sinema ise şiddeti siyasal bir düzlemde sinema perdesine aktarıyordu. Özün'ün (1985: 325-326) "açlığın, şiddetin ve tutkunun sineması" olarak adlandırdığı bu sinema, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga'dan biçimsel ve anlatısal olarak etkilense de kendi yolunu çizmiş siyasal bir sinemayı temsil etmekteydi (Cook, 1996: 883). Bu dönemki filmler, Hollywood film pratiklerinin karşısında olduğu kadar auteur yönetmenlerin bireysel stillerinden uzaktaydı. Tür filmlerinin basmakalıplarından ya da auteur'ün sanatsal kaygılarından çok ulusal sorunları ele alan; yoksulluk, baskı, sömürü, kültürel çatışma ve şiddet gibi temaları film anlatısına eklemleyen bir sinemayı temsil etmekteydi (Stam, 2014: 111-112). Üçüncü Sinema, Birinci Sinema olarak adlandırılan Hollywood ve onun taklitçilerinin eğlencelik filmlerinden ve İkinci Sinemanın auteur yönetmenlerinin sanatsal kaygılarla bezenmiş kişisel filmlerinden ayrı olarak; "sistem'in asimile edemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabancı olan ya da doğrudan ve açıkça sistem ile kavga etmek üzere yapılmış filmlerden" oluşmaktaydı (Monaco, 2001: 400). Bu doğrultuda Üçüncü Sinemanın birincil hedefi sanatsal kaygılar ya da seyirci için eğlencelik bir gösteri sunmak değil, aksine ideolojik bir praxise hizmet etmek olmuştur (Cook, 1996: 887). Bir kültürel alan olarak sinema Gramsci'nin karşı-hegemonyasının uygulama alanı olarak görülmekte ve bu çerçevede filmler üretilmekteydi (Wayne, 2011: 17). Rocha, Guerra, Solanos gibi yönetmenler bu dönemde çektikleri filmlerle yaşadıkları ülkelerin şiddet dolu olaylarını sinema perdesine aktarmaktaydılar.

2.4.2. Tür Filmlerinde Şiddet

Sinemada şiddet temsillerine film akımları bağlamında değindikten sonra şiddetin tür filmlerinde ne şekilde ele alındığına da bakmak çalışmanın seyri için de önemli olacaktır. Sinemada türler, "toplumdaki belli gerilimleri, çatışmaları dile getirir ve bu çatışmalara getirdiği çözümlerle hem var olan düzeni meşrulaştırır hem de izleyiciye rahatlama sağlar" (Akbulut, 2019: 314). Şiddetin sessiz dönemde sinemada

etkinliğini arttırmasında önemli bir role sahip olan komedi türüyle başlamak bu bağlamda uygun olacaktır.

Sessiz dönemde ortaya çıkan komedi filmleri, sinemada türlerin oluşmasında ve sınırlarını çizmesinde önemli bir role sahiptir. Monaco'ya (2001: 274) göre Amerika'da sessiz sinema dönemi, komedi demektir. Charlie Chaplin, Harold Lloyd ve Buster Keaton gibi isimler sessiz dönemde komedi türünü belirgin hale getiren ve bu türe egemen olan sinemacılar olarak karşımıza çıkarlar. Bu dönemin komedi filmleri; daha kişisel, yerel ve kültürel özellikler taşıırken korku ve hüznü yaratan filmler daha evrensel kalıplara sahiptir (Abisel, 2003: 123). Bu noktada güldürü filmlerinin tüm dünyayı saran başarısı nasıl açıklanmalıdır? Bordwell'e (2006: 108) göre sessiz filmlerin tüm dünyada anlaşılır ve popüler olmasının nedenlerinden biri sinemanın görsel bir sanat dalı olmasının yanında şiddet temalarını içermesidir. Sessiz film döneminde yapılan komediler güldürü etkisini arttırmak ve izleyicilere hoş vakit geçirtmek için fiziksel şiddeti kullandılar. Vodvil²¹ türünün tekniklerini alan güldürü filmleri, hikayelerini daha eğlenceli bir hale getirmek için kavgı, felaket ve şiddeti göstermekten geri adım atmazlar (Trend, 2008: 70). Keza Trend'in ifade ettiğı gibi "şiddet öğelerinin görsel niteliğı, en geniş yerel izleyici istatistiklerine hitap etmenin yanı sıra, şiddeti dünyadaki İngilizce konuşulmayan ikincil piyasalarda da kolaylıkla pazarlanabilir hale" getirmekteydi (Trend, 2008: 16). Bu nedenle sessiz film komedisi yüksek düzeyde fiziksel şiddet ve fiziksel tehlikeye dayanan bir stilizasyona dayanmaktaydı (Warshow, 1977: 42). Şiddetin evrenselliğı böylece film yapımcılarının gözünde onu tüm dünyaya kolayca pazarlanabilen bir formül haline getirdi.

Sinemanın ortalama 30 yıl süren sessiz dönemi 1927 yılında sesin sinemaya girmesiyle yavaş yavaş sona ermeye başladı (Abisel, 2003: 305). Sinema bu dönemde toplumun isteklerine yanıt vermek ve olası bir İkinci Dünya Savaşı endişesini başka bir kanala yönlendirme çabası içindeydi (Barsam ve Monahan, 2010: 432). Sinemada sesin ortaya çıkması bu bağlamda "dışarıdaki dünyanın beyazperdede gösterilenin

²¹ Toplumsal sorunları hicve dayanan bir üslupla, alaycı ve devinimli bir biçimde izleyiciye aktaran bir tiyatro türü.

kesintisiz bir uzantısı olduğunu yanılsamasını yaratmak” adına bir illüzyon yarattı (Adorno, Horkheimer, 2014: 169-170). Bu dönem içinde Western filmlerinden melodramlara ve savaş türündeki filmlerine kadar şiddet, her türde kendisini göstermekteydi (Slocum, 2000: 666).

Sesli filmlerin ortaya çıkması ile tür filmleri birtakım biçimsel ve tematik yeniliklerin yanında Korku ve Gangster gibi tür filmlerinin de popüleritesinin artmasına neden oldu (Kendrick, 2005: 33-34). Hollywood, 1930'larla birlikte birçok korku filmi üretmiş ve türün vazgeçilmezliğine büyük bir katkıda bulunmuştur. Bu dönemde korku filmleri, toplumsal kaygıların somutlaştığı yaratıklar, acımasız katiller ya da hayvanların uyguladığı şiddete ancak şiddetle karşılık verildiği taktirde bu kaygıların yok olacağı ideolojisi yaymaktaydı (Abisel, 1995: 117-134). Sesin sinemaya gelmesiyle beraber bu türdeki filmlerindeki çığlıklar, kapı gıcırtiları ve cam kırıkları gözün yanına kulağı da ekleyerek seyircinin ekrana olan bağlılığını arttırdı (Carter, Weaver, 2003: 48). Bu dönemde çekilen *Drakula* (*Dracula*, 1931), *Frankeştayn* (*Frankenstein*, 1931), *Mumya* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932) ve *King Kong* (1933) gibi filmler seyirciyi içinde bulunduğu toplumsal koşullarından uzaklaştırma görevini şiddeti ve korkuyu kullanarak yerine getiriyordu.

1929 yılında Amerikan borsalarının çökmesi ve büyük buhran ile başlayan toplumsal bunalımdan kaçış yeri sinemaydı (Barsam ve Monahan, 2010: 83). Bu dönemde popüleritesini arttıran Gangster filmleri hangi sınıftan ya da kökenden olursa olsun Amerikan rüyasını gerçekleştirmeye çalışan karakterleri merkezine aldı. *Küçük Sezar* (*Little Caesar*, 1931), *Halk Düşmanı* (*The Public Enemy*, 1931) ve *Yaralı Yüz* (*Scarface*, 1932) gibi filmler bu vazifeyi yerine getiren ve şiddetin film anlatısını ele geçirdiği filmler olarak karşımıza çıkarlar (Grønstad, 2008: 99; Carter, Weaver, 2003: 47; Cook, 1996: 320). Halkın otoriteye ve kurumlara saygısının kalmadığı büyük buhran döneminde adalet bu filmlerde şiddete başvurularak sağlanmaktaydı. Bazı teorisyenler şiddet içeren bu tür filmlerin, toplum bir bunalım dönemi yaşarken rahatlama sağladığına ve bu nedenle ABD’de popüler olduğuna inanmaktaydı (Trend, 2008: 72). Bu türe özel olarak makineli silah sesleri, cam kırıkları, patlamalar ve araba sesleri gibi efektler şiddetin görsel etkisinin yanında duyusal etkisinin de arttırılması

için kullanılmaktaydı (Carter, Weaver, 2003: 48; Kendrick, 2009: 47). Böylece seyircinin bu filmlerle özdeşleşme kurması sesin sinemaya girmesiyle beraber daha keskin bir hal aldı.

İkinci Dünya Savaşı boyunca ve sonrasında Film Noir (kara film) olarak adlandırılan suç ve gerilim türündeki filmler, şiddetin hem görsel hem de tematik olarak perdeye yansıtıldığı filmlerdi (Kendrick, 2009: 49). Amerikan Sineması bu dönemde şiddeti ve sadizmi kara filmlerin anlatısında fazlaca kullanmaya başladı (Özön, 1985: 197). “Kısmen detektif öyküsü, kısmen Gangster, kısmen de kent melodramı olan Film Noir en iyi biçimiyle karanlık ve karamsar yanıyla bilinir”²² (Monaco, 2001: 288). Film Noir’ın ortaya çıkması Gangster filmlerine, Melodramlara, şiirsel gerçekliğe ve en çok da Alman Dışavurumcu Sinemaya kadar uzanmakta ve onlardan beslenmekteydi (Schrader, 1972: 8-9). Nitekim bu dönemin filmleri tıpkı Alman Dışavurumcu Sinemada olduğu gibi karanlık bir atmosferi barındırmakta ve İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumun hayal kırıklıklarını ve ruhsal bunalımlarını perdeye aktarmaktaydı²³. Bu filmler savaş sonrası toplumsal kötümserliği film anlatısına ekleyerek şiddeti, yolsuzluğu ve yozlaşmayı nihilist bir noktaya ulaştırdılar (Cook, 1996: 449).

Bu dönemin bir başka önemli özelliği ise kadının film anlatısındaki ‘şeytani’ temsilidir. Savaşa giden erkeklerin toplumsal hayattaki sorumluluklarını devralan kadınların daha güçlü bir konuma yükselmesi, savaştan dönen erkeklerin kadınlara olan korku ve kırgınlıklarını arttırmış ve sinemada femme-fatale (ölümcül kadın) karakterlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Barsam ve Monahan, 2010: 87). Kendi kaderini belli etmek adına filmin erkek kahramanını cazibesiyle baştan çıkartan ve aksi durumlarda da şiddet uygulamaktan çekinmeyen femme-fatale karakterler bu filmlerde sosyal yapı ve kurumlar tarafından evcilleştirilmesi gereken “tehlikeli bedenler” olarak tasvir edilir (Bordwell, Thompson, 2010: 614; Grossman: 2009: 21;

²² Kara filmin bu çok biçimli yapısı onun bir tür mü yoksa suç ve gerilim filmleri için kullanılan bir tanımlama mı tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Bazı araştırmacılar kara filmi tür, bazıları ise sinema tarihinde bir dönem olarak tanımlar (Schrader, 1972: 8).

²³ İkinci dünya savaşı öncesinde ülkelerini terk etmek zorunda kalan ve ABD’ye yerleşen Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk, Otto Preminger gibi Avrupalı yönetmenlerin kara film döneminde eserler vermeleri de bu yakınlığın nedenlerinden biri olarak görülmektedir (Barsam ve Monahan, 2010: 86-87).

Bonovich, 2015: 13). Ana akım Hollywood Sinemasının ilk yıllardan beri erkek izleyiciyi memnun etme adına film anlatısına eklemlediği şiddet, savaş sonrası kızgınlığın ve nefretin objesi haline gelen kadını bu dönemde şeytanlaştırmıştır. *Malta Şahini* (*The Maltese Falcon*, 1941), *Çifte Tazminat* (*Double Indemnity*, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Derin Uyku* (*The Big Sleep*, 1946), *Gilda* (1946) ve *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) gibi filmler suç ve şiddet ekseninde karanlık bir atmosfere sahip dedektif filmlerine ve bu filmlerde ölümcül bir role büründürülen kadınlara kadar belli başlı şiddet temalarıyla şekillenmiştir.

Film Noir ile birlikte fiziksel şiddete başvuran ve geleneksel bir biçimde erkek egemenliğinde kamusal şiddet gösterimlerinin olduğu bir diğer tür Western'dir. *Büyük Tren Soygunu* filmiyle başlayan süreçte Western filmleri uygarlık-doğa ve iyi-kötü arasındaki diyalektik ilişkinin ancak fiziksel şiddet ile çözümlenebileceği bir ideolojiyi yaymaktadır. İlk Western filmleri Slocum'a (1995: 205) göre uygarlık ve doğa arasındaki çatışmayı ön plana çıkartan ve vahşi doğada hayatta kalmaya çalışan kahramanların mücadelesini anlatmaktaydı. Victor Fleming'in *Virginian* (1929) ve John Ford'un *Cehennemden Dönüş* (*Stagecoach*, 1939) filmleri bu kategorideki filmlerdir. Sessiz dönemden savaş sonrası olan döneme kadar olan süreçte Western filmleri; farklı kültürlere, ırklara (özellikle yerlilere) ve canı beyaz insanlara yönelen şiddet gösterimleriyle şekillendi. Fred Zinnemann'ın *Kahraman Şerif* (*High Noon*, 1952) ve John Ford'un *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, 1956) filmleri bu dönemi temsil ederler. Üçüncü grup Western ise bireysel, toplumsal ve kurumsal çıkarların sonucu ortaya çıkan şiddetin var olduğu bir türdür. Howard Hawks'ın *Kanlı Nehir* (*Red River*, 1948) ve King Vidor'un *Kanlı Aşk* (*Duel in the Sun*, 1946) gibi filmleri ise son dönem Westernleri temsil etmektedir. Bu filmlerde doğayla bir mücadele içinde olan kahramanların uygarlık geliştikçe doğa ile olan çatışmasının da başka kanallara aktığı görülmektedir (Abisel, 1995: 91).

Bu üç dönemde de şiddet, film anlatısının vazgeçilmez bir unsuru olarak sorun çözme aracı olarak film anlatısının merkezinde durur. Ne var ki şiddetin hedefi yıllar geçtikçe değişmekte, ideolojik olarak egemen yapının kötü olarak belirlediği

kimselere doğru yönelmektedir. McArthur'a göre Western ve Gangster türündeki filmlerin Amerikan toplumu ile özel bir bağı vardır. Her iki tür de Amerikan tarihinin kritik aşamalarını temsil ederler. Western filmleri, tarıma dayalı ilkel bir toplumun şiddet temsilini sunarken, Gangster filmleri kent hayatıyla özdeşleşmiş bir şiddeti temsil etmektedir (aktaran Slocum, 1995: 13).

Abisel'e göre "Westernlerin anlatı yapılarında yer alan çatışmaların çözümü şiddet kullanımına dayalıdır ve o topluluğun çevresinde belirli bir denge kurulduktan sonra bile, güvenliğin kesin olarak sağlandığına ilişkin bir izlenim yaratılmaz" (1995: 98). Bu filmlerde çoğunlukla beyaz bir adam olan şerif, Walter Benjamin'in (2014) hukuk koruyan iktidar olarak tanımladığı yapının bu türdeki temsilini sunar. Hukuk'u yani iktidarı korumak adına yerlileri, kanun kaçaklarını, katilleri yakalar ve gerekirse öldürür. Western türü, Amerika'nın "bireycilik, vatan, anarşiye karşı yasa ve düzen gibi birçok mitini ele alır" (Monaco, 2001: 284). "Düzenin korunması ve buna ilişkin olarak intikamın alınması sırasında şiddeti onaylayan ideolojik yaklaşım, şiddet kullanma kurallarının konulmaması halinde düzenin tümüyle ortadan kalkabileceği olasılığına karşı önlemini almış ve bu kodu inşa etmiştir" (Abisel, 1995: 103-104). Bu çerçevede Western filmleri, tehlike anında şiddet kullanmaktan çekinmeyen, gerektiğinde silahına başvuran ve öldüren saldırgan erkeklerin şiddetinin meşrulaştırıldığı bir türü temsil eder (Trend, 2008: 74). Şiddet bu tür filmlerde Gangster, Suç ya da Korku türündeki filmlerden farklı olarak kahramanlarca işlenen ve haklı nedenlere dayandırılan bir biçimde yapılandırılır (Prince, 2003: 33).

Şiddet teması, 60'lı yıllara gelindiğinde tür filmlerinde kendisini daha çok görünür kılmıştır. Bu dönemde çekilen Western, Korku ve Bilim-kurgu türündeki filmler şiddetin görsel olarak zenginleştiği ve estetik bir biçime büründüğü yıllardı. Sergio Leone'nin "spagetti Western"²⁴ olarak da adlandırılan "dolar üçlemesi" filmleri şiddetin görsel olarak -ses ve renkli filmlerin etkisiyle- zenginleştiği filmleri temsil ederler (Cook, 1996: 494; Carter, Weaver, 2003: 53; Kendrick, 2005: 37). Leone gerek Western türünde gerekse daha sonra çektiği *Bir Zamanlar Amerika'da* (*Once Upon a*

²⁴ 1960-1975 yılları arasında Hollywood Sinemasının ekonomik olarak çalkantı da olduğu dönemlerde çoğunlukla İtalya'da çekilen filmlere (kovboy filmleri) verilen isim.

Time in America, 1984) gibi filmlerinde şiddeti eğlencelik bir unsur olmaktan çıkarır ve gerçekçi bir düzleme oturtur. Yönetmen, “şiddet ediminin iyice gerçekçi etki yapmasını sağlamak için sahicilik, gerçekçilik etkisini aşırı öne çıkarmaya çalışan bir ‘mise-en-scene’ kullanır” (Atayman, 2004: 28). Korku türünde ise Herschell Gordon Lewis, bireyin gündelik yaşamda deneyimleyemeyeceği olayları ve şiddet merakını kullanarak, izleyiciyi sinema salonlarına çeken bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. *Kan Bayramı* (*Blood Feast*, 1963), *2000 Manyak* (*Two Thousand Maniacs*, 1964) ve *Beni Kan Kırmızıya Boya* (*Color Me Blood Red*, 1965) gibi Korku türünün alt türü olarak sayılabilecek ‘gore’ türündeki filmler seyircinin o güne kadar sinema perdesinde görmediği ya da kendi hayatında deneyimleyemeyeceği kan görüntülerini, cinselliği ve şiddeti çarpıcı bir biçimde perdeye aktarır (Kendrick, 2005: 36-38).

Şiddetin bu dönemde film anlatısındaki dozunun artması ve görsel olarak zenginleşmesinin nedenlerinden biri sansür yasasının yeniden yapılandırılması olarak görülmektedir (Prince, 2003: 30). Bu dönemde ‘yapım kodu’ (production code) olarak adlandırılan sansür yasası, filmleri sansürlemek yerine belli kriterlerinin getirilmesinin önünü açarak sinemada şiddetin dozunun artmasına neden oldu (Kendrick, 2009: 35-40). “Bu yeni uygulama ile filmler içeriklerine göre gruplanmakta ve hangi yaş grubundakilerin izleyebileceğine ilişkin belirli kodlamalar yapılmaktaydı” (Er, 2006: 126). Dökülen kan, kafa kesme ve bıçakla yaralama gibi fiziksel şiddet eylemleri gerek sansür yasasının yeniden yapılandırılması gerekse yeni teknolojinin getirdiği ses, renkli filmler ve geniş sinema perdeleriyle beraber hem çoğaldı hem de seyircinin sinemaya olan ilgisinin artmasına neden oldu. Trend (2008: 51) seyircinin bu dönemdeki şiddet merakının altındaki nedenin “insanların asla karşılaşamayacağı deneyimler hakkında bir şeyler öğrenme fırsatı” sunması olarak görür. Medya yapımcıları, bu merakı kullanarak izleyicinin şiddet talebini sürekli ayakta tutmaya çalışır.

Savaşı hem deneyimleyen hem de savaş sonrası dönemde kitle iletişim araçları yoluyla şiddet imgelerine bolca maruz kalan bireyler için sinemada şiddet temsillerinin bu dönemde dozunun artması ve daha gerçekçi bir biçime bürünmesi kaçınılmazdı. Bu dönemde şiddetin sinema perdesindeki en önemli temsili olan Korku türündeki filmler

her ne kadar şiddetin dozunu arttırıp korkunç bir dereceye ulaşırsa da “altın çağını” yaşamıştır (Wood’dan aktaran Abisel, 1995: 145). Bu türde filmlerin rağbet görmesinin nedeni Ryan ve Kellner’a göre “kültürel kaygının, özellikle de aileye, çocuklara, politik liderliğe ve cinselliğe ilişkin kaygıların artan seviyelerine işaret etmesidir” (2016: 242). Bu dönemde Korku türündeki filmler, soğuk savaş, atom bombası ve küresel yıkım konusunda bireyin sosyal korkularının birer dışavurumuydu (Trend, 2008: 75). “Hitchcock’un 1963 tarihli *The Birds* (Kuşlar) filmi örneğin, tehlikesiz olduğu düşünülen her türlü hayvanın da bu türün yok edici canavarların arasına girmesinin yolunu açmıştır” (Abisel, 1995: 143). Tıpkı daha sonra çekilecek olan Steven Spielberg’ün *Denizin Dışları* (Jaws, 1975) filmi gibi... Wood, bu kaygıların şiddetin sinema perdesinde dönüşümüne yol açtığını ifade eder. Ona göre 30’lu yıllardaki Korku filmleri -*Drakula* (Dracula, 1931) ve *Kayıp Ruhlar Adası* (Island of Last Souls, 1932) gibi filmler- Amerika topraklarından uzakta geçen şiddet temalarını film anlatısına dahil ederken, 60 ve 70’li yıllara gelindiğinde -Hitchcock’un *Psycho* (1960) ve Polanski’nin *Rosemary’nin Bebeği* (Rosemary’s Baby, 1968) gibi filmlerin etkisiyle- seyircinin şiddet algısında bir kırılma yaşamasına neden olmuştur. Bu dönemde Hitchcock gibi yönetmenler filmlerinde insanı insanla korkutma, gerçek kötülüğün insanın içinden geldiğine yönelik düşünceleri filmlerine yansıtmıştır. Böylece toplumsal hayatı çevreleyen huzursuz atmosfer sinema perdesinde karşılık bulmuştur. Şiddet artık uzakta değil, çok yakında bir yerlerde gerçekleşiyor ve çoğunlukla aile, arkadaş ya da hiç tanınmayan bir yabancından gelen bir yapıda sinema perdesine aktarılıyordur (aktaran Slocum, 1995: 190).

Korku türünde incelenmesi gereken bir diğer önemli nokta; kimin şiddete başvurduğu ve hangi amaçlarla kullandığıdır. Şiddet, korku türündeki filmlerde bilim adamları, polis ve askerler gibi ataerkil otoritenin konvansiyonel sembolleri tarafından kontrol edilmekte ve kötü olarak konumlandırılan karakterlere karşı işlenmektedir. Temel olarak Korku türü, tıpkı Western’de olduğu gibi iyi ve kötü arasındaki çatışmayı konu alır. Korku filmleri, ideolojik olarak muhafazakâr ve milliyetçi bir yapıya hizmet etmektedir. Bu filmlerde ötekileştirilen karakterler genellikle cinselliğini bastırmaya çalışan kadınlar ve homoseksüeller ya da farklı etnik gruptan insanlar gibi beyaz ve erkek olmayan her kesimi kapsar. George A. Romero’nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi*

(*Night of the Living Dead*, 1968), William Friedkin'in *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973) ve Tobe Hooper'ın *Teksas Testere Katliamı* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) filmleri, şiddetin film anlatısını bu bağlamda ele geçirdiği ve ideolojik olarak erkek egemen yapıya hizmet eden filmlerdir (Kendrick, 2009: 83). Abisel'e (1995: 149) göre "korku türü sinemanın, seyirci açısından ortak paydası en geniş olan türüdür." Keza seyirci bazen bulunduğu ortamdan uzaklaşmak ve katartik bir rahatlama sağlamak adına veya Trend'in (2008: 18) belirttiği gibi "başka birilerinin başına gelen kötü şeyler" olarak algılayıp kendisini güvende hissetme gibi nedenlerle korku filmlerine gider.

Sinema tarihi, gerçekmiş gibi sahnelenen şiddetli ölüm sahneleriyle doludur. Şiddetin bu çerçevede kendini görünür kıldığı türlerden biri Aksiyon filmleridir. Bu filmler kamera çekimleri, çerçeve, kurgu ve ses araçlarını sinemasal şiddeti daha kuvvetli kılmak adına etkili biçimde kullanırlar (Prince, 2003: 104). Aksiyon filmleri, sinemanın ilk dönemlerinde çekilen *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Potemkin Zırhlısı* gibi şiddet içerikli filmlerden, Klasik Hollywood Sinemasının Western, Gangster, Noir, Savaş ve Melodram filmlerine kadar her türde ve akımda kendisini şiddetle birlikte sunmuştur (Gallagher, 2006: 53). Keza aksiyon filmleri, şiddeti merkezine alan, yüksek bütçeleri, dinamik kurgusu ve gelişmiş özel efektleri sayesinde büyük izleyici kitlelerine hitap eder (Kendrick, 2009: 89; Gallagher, 2006: 16).

Film anlatısında şiddeti meşru bir zemine oturtmak için ahlaki kodları kullanan Western filmlerinin aksine Aksiyon filmleri, bu ahlaki kodları hiçe sayan ve ne pahasına olursa olsun şiddete başvurmaktan çekinmeyen bir yapıya sahiptir. Bu filmlerin anlatılarında şiddet, kahramanların üstünlükleri kanıtlamak için bir araç olma vazifesini üstlenir (Kendrick, 2009: 93). Ahlaki kodlar bu filmlerde önemli rol almasalar da kahramanın uyguladığı şiddet, meşru bir zemine oturtulduktan sonra ancak şiddet eylemi gerçekleşebilir. Kahraman tarafından uygulanan şiddet, seyirci gözünde kabul edilebilir gerekçelerle temellendirilir. Bu filmlerde "önce kötü adam şiddet gösterir ya da kötü adamın tehditleri rahatsızlık verici boyuta gelir." Böylece kahramanın şiddete başvurmaktan başka hiçbir çaresi kalmamış gibi bir algı oluşturulmaktadır (Oğuz, 2011: 153). Toplumsal düzeni ve bireyi korumakla mükellef

olan kahraman ise kötü adamı öldürmekten ve şiddete başvurmaktan geri adım atamayacak bir noktaya yavaş yavaş sürüklenir. *James Bond* filmleri bu bağlamda ön plana çıkan ve türün olgunlaşmasında önemli bir role sahip olan filmlerdir. James Bond karakteri tıpkı Western filmlerindeki şerifler gibi uyguladığı şiddetin yaptırımının olmadığını bilinciyle kötü karakterlere şiddet uygulamaktan ya da öldürmekten çekinmez (Kendrick 2009: 92). Nitekim modernitenin kurumlarına sırtını dayamanın verdiği rahatlıkla, otorite için tehlike arz eden herkesi cezalandıran bir adalet dağıtıcısı rolündedir.

“Tarihsel olarak bakıldığında aksiyon türündeki filmler erkek sinemacılar tarafından, erkek izleyiciler için üretilen bir ‘erkek’ türü olmuştur” (Gallagher, 2006: 45). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sinemadaki bir karşılığı olan Aksiyon filmleri; erkek izleyicinin tarih boyunca üstün olan ekonomik alım gücünden faydalanarak o gruba hitap eder. Bu bağlamda ataerkil bir ideolojiye sahiptir. Arnold Schwarzenegger, Chuck Norris, Sylvester Stallone ve Clint Eastwood gibi film yıldızları Aksiyon türünde çıktıkları filmlerle şiddetin 80’li yıllarda sinemadaki temsilcileridir (Kendrick, 2009: 94; Carter, Weaver, 2003: 62). *Barbar Conan (Conan the Barbarian, 1982)*, *Rambo (1982)*, *Sessizlik Yemini (Code of Silence, 1985)* ve *Terminator (1984)* gibi patriarkal yapıyı temsil eden bu filmlerde kadınlar üzerinde tahakküm kuran “...kahramanlar Amerika’yı işgalden kurtarır, sallantıya düşmüş cemaatlere liderlik eder ya da beyaz orta sınıf yaşamına alt sınıftan yönelen tehditleri bertaraf ederler” (Ryan, Kellner, 2016: 320).

Bu filmler, tehdit olarak algılanan her şeyin ancak şiddet uygulanarak yok edilebileceği ideolojisini yaymaktadır. Şiddet, bu filmlerde yumruk yumruğa dövüşler, silah mermileri ve patlamalar gibi türün mevcut biçimsel anlatısına uygun görsel efektlerle estetize edilir. İzleyiciler, şiddetle beraber bu görüntülerden zevk almayı ve heyecan duymayı öğrenirler (Gallagher, 2006: 51). Kitle iletişim araçlarının en önemli etkilerinden biri şiddet görüntülerini olağanlaştırması ve sanki gerçek değillermiş gibi algılanmasının önünü açmasıdır. Böylece şiddetin gerçekliğinde bir kırılma yaşanır. Sanıldığından çok daha acımasız olan şiddet ile kitle iletişim araçlarında sergilenen şiddet arasında bir uçurum oluşmasına hizmet ederler (Michaud, 1991: 46).

2.4.3. Auteur Yönetmenler ve Şiddet

Sinemada şiddete tür bağlamında değindikten sonra şiddetin auteur²⁵ yönetmenlerin elinde ne şekilde yapılandırıldığına da bakmak yerinde olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumsal, siyasal ve kültürel hayattaki köklü değişimler, sinemanın üretim pratiklerinin, ideolojisinin, izleyici kompozisyonun ve film estetiğinin değişmesine ve sonuç olarak da film araştırılmalarına verilen önemin artmasına neden oldu (Kendrick, 2009: 101). Fransa’da Andre Bazin etrafında toplanan *Cahiers du Cinema* dergisi yazarları Fransız ve Hollywood filmlerini incelemiş ve yönetmenin yaratıcı bir roman yazarı gibi esere imzasını attığı ve filmlerinde belli temaların teşhis edilebilir olduğu auteur yaklaşımını ortaya atmışlardır (Corrigan, 2015: 132; Hayward, 2012: 50; Kabadayı, 2018: 109; Biryıldız, 2016: 90).

Bu yaklaşımın amacı “yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmde filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetlerini” ortaya çıkarmaktır (Özden, 2004: 128). Sarris’e (1962) göre bir yönetmenin auteur olup olmadığını iç içe geçmiş üçlü bir halkayla anlaşılabilir. Birincisi, halkanın görünen kısmında bulunan; yönetmenin teknik bir yeterliliğidir. İkincisi onu benzersiz kılan ve diğerlerinden ayıran bir kişiliğinin olup olmadığı ve iç kısımda kalan halka ise bu kişilik ve filmleri arasında oluşan çatışma sonucu ortaya çıkan içsel anlamdır.

Toplumsal ve kültürel hayatın birer parçası olan auteur yönetmenler; dünya görüşlerini, entelektüel birikimlerini ve sanatsal kaygılarını film anlatısında özgün bir biçimde ifade ederler. Bu bağlamda şiddet teması belli bir türe veya akıma ait bir takım

²⁵ Hayward (2012: 52) auteur kuramı tek bir çatı altında birleştirmenin auteurün sürekli değişiminden ötürü zor görüldüğünü ifade eder. Nitekim 1950’lerde etkin olan auteur ile postyapısalcılık ve postmodernizm tartışmalarının yaşandığı 1970’li yıllardaki auteurler arasında anlatısal ve biçimsel farklılıkları tespit etmek mümkündür. Postmodernizmin büyük anlatılara olan inançsızlığının auteur kuramı gibi bir anlatıya ihtiyaç duyulan bir alana olan bakış açısı da bu noktada tartışmalı görünmektedir. Postmodernizmin kendi içindeki tartışmalarda kendi iddia ettiği gibi parçalı ve çelişkilerini de kendi içinde kabul eden bir kuram olduğunu bu bağlamda hatırlamakta fayda vardır (Zekâ, 1994: 10-16).

biçimsel, anlatısal ya da kurgusal kodlardan ayrılarak özgür bir pratik haline gelir. *Cahiers du Cinema* yazarları tarafından auteur yönetmen olarak tanımlanan Alfred Hitchcock, *Sapık* (*Psycho*, 1960) filmiyle şiddetin sinemadaki hayal gücünün gelişiminde önemli dönüm noktalarından birini gerçekleştirmiştir ve kendisinden sonra gelen filmlere de esin kaynağı olmuştur²⁶ (Carter, Weaver, 2003: 52; Kendrick, 2009: 56). Filmin önemli sahnelerinden olan katil Norman Bates'in kadın karakter Lila Cranes'i öldürdüğü banyo sahnesi²⁷ şiddetin sinemasal kullanımının etkili bir örneği olarak görülmektedir. Bu sahnede seyirci, kadın karakterin vücuduna saplanan bıçak darbeleri ve kan görüntüleri yerine kamera hareketleri, gölgeler, müzik ve kurgunun yardımıyla beraber katilin yalnızca el ve kol hareketlerine tanıklık etmiştir. Üstelik kadın başrol oyuncunun filmin henüz ilk yarısında öldürülmesi izleyici için daha önce deneyimlemediği bir şok etkisi yaratmayı da başarmıştır (Cook, 1996: 336-337; Hunt vd., 2015: 162). Bu filmde, kan ve şiddet görüntülerine sınırlı biçimde yer verilse de filmin sinematografik başarısı gerilimi arttırmış ve şiddeti daha gerçekçi bir biçime büründürmüştür (Abisel, 1995: 142-143). 1960 yılında İngiltere'de Michael Powell'ın *Röntgenci* (*Peeping Tom*) ve Fransa'da Georges Franju'nun *Çehresiz Gözler* (*Les Yeux Sans Visage*) filmleri şiddetin anlatıyı ele geçirdiği ve kendisinden sonra gelen filmlere esin kaynağı olan diğer şiddet içerikli filmler olarak karşımıza çıkarlar.

Hollywood Sineması dışında Japonya'da Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray* (*Shichinin No Samurai*, 1954) ve *Yojimbo* (1961), İsveç'te Ingmar Bergman'ın *Genç Kız Pınarı* (*Jungfrukällan*, 1960) ve *Persona* (1966), Fransa'da Godard'ın *Serseri Aşıklar* (*À Bout de Souffle*, 1960) ve *Evli Bir Kadın* (*Une Femme Mariée*, 1964), Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (*Nuit et Brouillard*, 1955) ve *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) gibi örneklerde şiddet, auteur yönetmenlerin elinde toplumsal, ideolojik, psikolojik ve çoğunlukla da yönetmenin kendi kişisel deneyimlerinden süzülerek filmlere aktarılmaktaydı (Cook, 1996: 83, 929; Ryan, Kellner, 2016; Kendrick, 2005: 39-41).

²⁶ Sapık filmi *Homicidal* (1961), *Maniac* (1962), *Paranoiac* (1962), *Whatever Happened to Baby Jane?* (1962), *Nightmare* (1963), *Strait-Jacket* (1964) gibi kendisinden sonra gelen filmleri etkilemeyi başarmıştır (Kendrick, 2009: 56).

²⁷ Keza bu sahne şiddeti ele alış bakımından birçok sinema eleştirmeni tarafından *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminin Odessa merdivenleri sahnesine rakip olarak gösterilmektedir (Cook, 1996: 337).

Hollywood Sinemasında şiddet, yalnızca sansür yasasının yeniden yapılandırılmasıyla etkisini arttırmadı, aynı zamanda sinema bu dönemde toplumu saran şiddet olaylarıyla biçimlenmekteydi. 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 yansması kaçınılmazdı. Üstelik Vietnam Savaşının televizyonlardan yayınlanması savaşı oturma salonlarına kadar getirmiş ve şiddetten kaçışı imkânsız kılmıştı. Şiddetin anlatıyı ele geçirmesinin bir diğer nedeni ise Hollywood'un içinde bulunduğu ekonomik krizden²⁸ kurtuluş formülünü şiddette aramasıydı (Jacobs, 2000: 10; Kendrick, 2005: 44; Barsam ve Monahan, 2010: 447).

Bu dönemde çekilen Arthur Penn'in *Bonnie ve Clyde* (1967) ve Sam Peckinpah'ın *Vahşi Belde* (*The Wild Bunch*, 1969) filmleri, şiddetin tematik, anlatısal ve kurgusal olarak estetize edildiği ve görsel olarak zenginleştiği filmlerdi (Hoberman, 1998: 116-121). Şiddet, bu yıllarda hem yeni Amerikan Sinemasının doğuşunu hem de ekonomik dar boğazda olan sinema sektörünün kurtuluşunu müjdeleyen bir araç haline gelmiştir. Bu filmler, eleştirmenler tarafından şiddeti meşrulaştırmakla eleştirilse de Cook'a göre sinema tarihinde, şiddetin film anlatısındaki yeri bağlamında dönüm noktalarıdır ve Yeni Amerikan Sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmelidir. Keza sinema tarihinde ilk kez silah mermileri, insan vücuduna rahatça girmiyor, dehşet verici acılar, kan ve yıkıcı²⁹ sonuçlar doğuruyordu. Üstelik bu aksiyonlar ağır çekimlerle birlikte estetik bir biçimde sunuluyordu. Seyirci için insan vücudu -daha önce deneyimlemediği bir biçimde- şiddet eylemleri karşısında zarar gören, gerçek et ve kandan meydana gelen bir yapıda aktarılmaktaydı (Cook, 1996: 923-930). Pauline Kael'e göre şiddet, bu filmlerde seyirciyi öylesine etkiler ki filmlerin bitiminde salonu terk eden izleyiciler daha önce deneyimlemedikleri bir şiddet karşısında şok olmuş biçimde, sessizce salonu terk ederler (aktaran Carter, Weaver, 2003: 54).

²⁸ 1971'de seyirci sayısı tüm zamanların en düşük sayısı olan 15,8 milyona kadar düşmüştü (Cook'dan aktaran Kendrick, 2005: 49).

²⁹ O günlerde "Kanlı Sam" olarak da adlandırılan Sam Peckinpah gelen eleştirilere şöyle cevap veriyordu: "Şiddeti olduğu gibi kullanıyorum. Çirkin, acımasız ve lanet olası korkunç. Eğlenceli ve oyun gibi değil" (Farber'dan aktaran Kendrick, 2005: 46).

Böylece film anlatısında şiddet, Barthes'ın “punctum” olarak adlandırdığı izleyiciyi etkisiyle delip geçen bir eyleme dönüşür (Grønstad, 2008: 13). Şiddetin film anlatısındaki yeri, yaratıcı film yönetmenlerinin eğilimlerine dayanmaktaydı. Bu yönetmenler, filmlerin izleyici gözünde ilginç ve canlı kılan şeyin davranışsal şiddet eylemlerine dayanan stilizasyon olduğunu öğrendiler (Prince, 2003: 164). Arthur Penn, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese ve Steven Spielberg gibi yönetmenlerin içinde bulunduğu auteur yönetmenler şiddeti bir hikaye anlatma aracı olarak kullandılar (Kendrick, 2005: 31). 1970'lere gelindiğinde şiddeti içselleştirmiş yeni izleyici kitlesini memnun eden filmler bu yönetmenlerin elinden çıktı. Sam Peckinpah'ın erkeğin ancak şiddet uygulayarak kurtuluşa ulaşabileceği idealini anlattığı *Köpekler (Straw Dogs)*, 1972), Don Siegel'sın beyaz erkek gücünün kendi adaletini toplumsal norm veya yasalardan bağımsız olarak şiddet uygulayarak sağladığı filmi *Kirli Adam (Dirty Harry)*, 1971) gibi filmlerle birlikte auteur olarak anılan Francis Ford Coppola'nın *Baba (Godfather)*, 1971), Martin Scorsese'nin *Arka Sokaklar (Mean Streets)*, 1973) ve *Taksi Şoförü* (1976), Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)*, 1971) filmleri o dönemki diğer tüm filmler gibi şiddeti film anlatısının merkezinde konumlandırmıştı (Cook, 1996: 932-940; Ryan, Kellner, 2016: 68-70; Carter, Weaver, 2003: 56; Kendrick, 2005: 39-40).

Şiddet teması, auteur olarak anılan yönetmenlerin elinde tür filmlerinde olduğu gibi araç olmaktan çok sanatsal-kişisel kaygıların cevap arandığı bir araç olma vazifesini alır. Keza tür filmleri, görür görmez tanınan biçimsel özelliklerin birer toplamıdır. Filmin sınırlarını çizmesine yardımcı olarak bir bütünlük kurar. Auteur yönetmenler ise bu sınırların ötesine geçerler (Hunt vd., 2015: 84-85). Auteur yönetmenler “şiddeti ticari meta haline getirenlerden farklı olarak, en az onlar kadar kullanır görünen, bu yüzden de sürekli eleştirilerin hedefi olan, ama bunu yaparken şiddeti ticarileştiren o büyük öbek karşısında, tam da tersine şiddeti sorgulayan yönetmenlerdir” (Atayman, 2004: 12).

Şiddeti sorgulayan yönetmenlerden biri olan Kubrick, 80'li yıllarda çektiği *Cinnet (The Shining)*, 1980) ve *Full Metal Jacket* (1987) gibi filmlerde şiddeti anlatıya eklemler. Geleneksel anlatı biçiminin önüne koyduğu birtakım sınırların ötesine

geçerek kendi film estetiğini yaratmayı başarır. Şiddet, yönetmenin bu filmlerinde Vietnam savaşından mağlup çıkmış ve çıkış yolu arayan bir toplumun psikopatolojik hezeyanlarının yansımasıdır (Atayman, 2004: 105). Kubrick gibi Oliver Stone'da *Müfreze*'de (*Platoon*, 1986) Vietnam sonrası, savaşın şiddetli doğasını eleştiren bir çatışmayı gerçekçi bir yapıda anlatıya ekler. Stone sonraki yıllarda çektiği *Katil Doğanlar* (*Natural Born Killer*, 1994) filminde yine şiddeti ele almış ancak bu kez daha gerçekçi bir tutum sergilemeyi değil, şiddetin tematize edilmiş halini tercih etmiştir. Bu filmde şiddeti doğuran nedenlerin üstüne gitmek yerine şiddetin anlık öfke patlamaları sonucu ortaya çıkan nedensizliğine odaklanır ve kamerasını buna göre konumlandırır (Kendrick, 2009: 63-64; Atayman, 2004: 92-93).

Şiddetin nedensizliğine farklı biçimlerle odaklanan yönetmenlerden biri de Haneke'dir. Yönetmen “klişeleşmiş neden ve sonuç ilişkilerini ortadan kaldırarak seyircinin dikkatini salt şiddete çeker” (Yücel, 2001: 48-49). Böylece şiddet, tür filmlerinde olduğu gibi estetize edilmiş biçiminden arınır. Haneke bunu şöyle açıklar:

Normal bir şiddet filmi, şiddetin gerçekliğini bozar. Film şiddeti gerçekte olduğundan çok daha çekici bir şekilde yansıtılır. Şiddet gerçekten de çoğunlukla sıradan ve gösterişsiz. Şiddet filmleri de bu sıradanlığı estetize ederek gösterişli hâle getiriyor. Eğer biri gerçek hayatta vurulmuşsa bu fazlasıyla sıradandır. Filmde ise kişi ağır çekimde havada uçar, etrafa litrelerce kan saçılır, silah sesleri bir top atışı gibi gürler ve benzeri şeyler olur. Bu, somut gerçeklik kastedilmemişcesine izleyiciye rahatlatıcı bir his veren bir çeşit gerçeküstücülük. Şiddet, tüketimin amaçlarına uygun olarak zararsız gösteriliyor ve estetize ediliyor. Bir şiddet filmi ne kadar görkemliyse o kadar gerçekdışı oluyor ve bunu izlemesi de benim açımdan çok zevkli (Assheuer, 2013: 72).

Bireyin, modern topluma ve kendisine yabancılaşmasının sonucunda ortaya çıkan şiddet, seyircinin görüş açısının ötesinde ve merak uyandırıcı bir biçimde perdeye aktarılır (Görgülü, 2014: 216). Han'ın da ifade ettiği gibi modern dünyada şiddet, ruhun içinde yaşanan bir çatışmayı temsil eder (2017: 19). Yönetmenin bu çatışmaları konu aldığı ‘duygusal buzlaşma’ üçlemesi; *Yedinci Kıta* (*Der siebente Kontinent*, 1989), *Benny'nin Videosu* (*Benny's Video*, 1992) ve *Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) filmleri, şiddeti görsel olarak zenginleştirmek ve estetik bir hale getirmek yerine sanki hep oradaymış gibi sıradan bir yapıya büründürür. Şiddetin bu gizil, belirsiz ve gösterişsiz

hali seyircide rahatsızlık duygusunu arttırır. Böylece geleneksel anlatı yapısının karşısında, özdeşleşme kurmanın zor olduğu filmler şiddet ile yoğurularak verilir.

Şiddetin sinemadaki temsilleri her zaman saklı ve sıradan bir biçimde tezahür etmez. Şiddetin kamera hareketleri, mizah, ses ve müzik birlikte estetize edilerek aktarıldığı filmler, Tarantino imzasını taşır (Giroux, 1995: 308-310). Kendrick'e (2009: 65-67) göre Amerikan Sinemasında şiddetin yeni bir boyut kazanmasında Tarantino'nun rolü büyüktür. Onun filmlerinde şiddet, metinlerarası bir yolculuğa çıkar. Uzak Doğu Sineması'ndan Film Noir'a veya savaş ve Western filmlerine kadar geniş bir yelpazede şiddetin hem ne kadar ciddi bir olgu olduğu hem de özgür bir biçimde manipüle edilerek estetik bir hale getirildiği görülür (Semenenko, 2004). “Tarantino alıntıları seçer ve onları acımasızca altüst eder” (Hayward, 2012: 363). Tür filmlerinde özgü olarak görülen birtakım görsel şiddet görüntülerinin aksine Tarantino sinemasında “arabalar havada uçuşmaz, kahramanlar helikopterlerden trenlerin üzerine atlamaz, tek bir adam elindeki otomatik silahla yüzlerce kişiyi taramaz. Onun filmlerinde daha gerçek, gerçek olduğu için de daha etkili, rahatsız edici, insanı teninin altına işleyen bir şiddet kullanımı söz konusudur” (Dönmez, 2004: 28). Bu bağlamda şiddet ya mizah vasıtasıyla ya da abartılarak izleyiciye aktarılır. Yönetmen, *Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs*, 1992), *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, 1994), *Jackie Brown* (1996), *Kill Bill Vol. 1* (2003) ve *Vol. 2* (2004), *Ölüm Geçirmez* (*Death Proof*, 2007) ve *Soysuzlar Çetesi* (*Inglourious Basterds*, 2009) gibi postmodern anlatıyla biçimlendirilmiş pastiş filmler üreterek şiddeti çok boyutlu bir yapıya büründürmüştür.

İlk şiddet içeren kurmaca film olarak görülen “Edwin Porter’ın *Büyük Tren Soygunu* (1903) filminden Martin Scorsese’nin *New York Çeteleri* (2002)” filmine kadar olan süreçte sinemada “stil, teknoloji ve kültürel değişimler” film anlatısının da değişmesine neden olmuştur (Gronstad, 2008: 25). Ancak bu dönüşüm film anlatısıyla sınırlı kalmamış seyircinin de şiddet görüntüleri karşısındaki tutumunun dönüşümüne yol açmıştır. Sontag’a (2004: 100-101) göre “kırk yıl önce burun kıvrılarak ve tiksintiyle irkilerek bakılan şeyler, artık bütün çocukların gözlerini bile kırpmadan izledikleri görüntüler” haline gelmiştir.

Sinemanın tüketicisi konumundaki seyircinin şiddete olan bakış açısında bu çerçevede bir kırılma yaşanmıştır. Ancak bu durum şiddetin film anlatısındaki yerini zayıflatmak yerine gerek tür ve akımlarda gerekse auteur yönetmenlerin elinde yeni izleklerin önünün açılmasına neden olmuştur. Keza “bir gösteri unsuru olarak şiddet, birçok satan nitelikleri ile, beyaz perdelerden veya cam ekranlardan yok olacak değildir” (Scognamillo, 1996: 361). Seyircinin bu merakının farkında olan içerik üreticileri bu doğrultuda en ilgi çekici şiddet görüntülerini yaratmak ve bunu geliştirmek adına birbirleriyle yarışmaktadır (Trend, 2008: 19). Bu bağlamda sinema tarihinde şiddet, bazen film yapımcıları tarafından tür filmlerinde kâr getirme amacıyla kullanılan bir formül, bazen ideolojik amaçlara hizmet etmeye yarayan bir araç bazen toplumsal, kültürel ve ekonomik çalkantılardan kaçış yeri, bazense yaratıcı yönetmenlerin elinde düşünsel-eleştirel bir yapıya hizmet eden bir olgu haline gelmiştir demek yanlış olmayacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MARTIN SCORSESE SİNEMASINDA ŞİDDET VE POSTMODERN UNSURLAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

3.1. Amaç ve Yöntem

3.1.1. Amaç

Çalışma kapsamında Scorsese sinemasında şiddet ve postmodern öğelerin film anlatısını ve biçimini nasıl şekillendirdiği sorusuna bir yanıt aramak adına bu unsurlar ve bu unsurların altında gömülü olan anlamları ortaya çıkartmak hedeflenmektedir. Yönetmenin filmlerini yalnızca sanatsal kaygılar ve sinematografik yeterliliğe bağlı kalarak değil, aynı zamanda dünyada meydana gelen toplumsal ve kültürel dönüşümlerin sinemadaki yansımalarında aramak ve elli yılı aşkın bir sürede film üreten bir yönetmenin gözünden analiz etmek bu çalışmanın bir diğer amacı olarak görülmektedir. Buradan hareketle oluşturulan amaç-soru cümleleri aşağıdaki gibidir.

1. Scorsese sinemasında şiddet ve postmodern öğeler ortak bir tema olarak kullanılmış mıdır?
2. Yönetmenin sinemasında ne tür şiddet biçimleri kullanılmıştır? Bu şiddet biçimleri film anlatısına katkı sunmuş mudur?
3. Sinemasal şiddet nasıl temsil edilmektedir? Toplum nezdinde kabul edilebilir, gerçekçi, eğlenceli ya da korkunç bir biçimde mi gösterilmektedir; yoksa daha eleştirel bir tutumla mı ele alınmaktadır?
4. Şiddet ve postmodern unsurlar daha derin bir bağlamda ve örtük bir biçimde kullanılmış mıdır? Yoksa anlatıya görsel bir zenginlik katması amacıyla mı kullanılmıştır?
5. Şiddet estetik bir bileşen olarak nasıl işlev görmektedir?
6. Yönetmenin farklı tür ve dönemlerde filmler ürettiği düşünüldüğünde şiddetin motivasyonları, gerekçeleri ve sonuçları nasıl sunulmuştur?

7. Toplumsal ve ekonomik adaletsizlikle ilgili olarak yapısal şiddet biçimleri fiziksel şiddetin kaynağı konumunda mı gösterilmiştir?
8. Şiddetin karşılığını cezalandırarak mı yoksa ödüllendirerek mi verilmektedir?
9. Kadın, çocuk veya öteki olarak nitelendirilen kimseler şiddete ilişkin olarak film anlatısında nasıl tasvir edilmektedir? Mağdur olarak mı yoksa şiddeti eyleyen olarak mı?

3.1.2. Yöntem

Scorsese sinemasında şiddet ve postmodern unsurları analiz etmek adına çalışmanın son bölümünde nitel bir araştırma tekniği olan gömülü teori¹ tekniği kullanılmıştır. Gömülü teori tekniği yalnızca var olan görüntüyü betimlemenin ötesinde geçerek bu öğelerin altındaki örtük anlamların da ortaya çıkarılmasına yardımcı olan nitel araştırma tekniklerinden biridir (Altheide, 1996; Konecki, 2011: 133; Mey, Dietrich, 2017: 280; Habib, Hinojosa, 2015). Glaser ve Strauss tarafından *The Discovery of Grounded Theory* (1967) isimli eserde ilk kez ortaya koyulan gömülü teori, sistematik bir metodolojiye dayalı olan nitel araştırma tekniklerinden biridir. Glaser ve Strauss'a (1967) göre sosyal bilimlerde nitel yöntemlere dayalı olarak yürütülen çalışmalar, (a) sistematik olmayan ve izlenimci, (b) literatür ve analiz aşamalarının keskin ve keyfi bir biçimde bağımsız alanlardan oluşturulduğu, (c) nitel araştırmaların hipotez oluşturamayacağı üzerine olan yaygın olan görüşlerden ötürü yeni ve sistematik olan bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır.

Gömülü teori bu bağlamda sistematik veri toplama ve belirli bir fenomen ile ilgili olarak verilerin analizi yoluyla keşfedilen, geliştirilen ve geçici olarak doğrulanan bir teori olarak nitelendirilir (Corbin, Strauss, 2008). Yazarlar, gömülü teori kavramını sosyal bilimler alanında kullanarak verilerin nasıl teoriye dönüşebileceğini ve herhangi bir veriye dayalı olmadan öne sürülen hipotezlerin yerine belli birtakım verilere dayandırılmış ve test edilebilen hipotezlerin ancak gerçeğin keşfedilmesinde yardımcı olabileceğini ifade ederler. Buna göre gömülü

¹ Gömülü teori, bazı kaynaklarda (Gençoğlu, 2014; Kasapoğlu, 2015) 'temellendirilmiş kuram' olarak geçmektedir.

teorinin yöntem bilimsel yaklaşımları aşağıdaki gibi sıralanmıştır (Charmaz, 2006: 5-6).

- Veri toplama ve analizin eş zamanlı katılımı.
- Önyargılarla çevrili mantıksal çıkarımlar ya da hipotezler yerine verilere dayandırılan analitik kodlar ve kategoriler.
- Çalışmanın veri toplama ve analiz aşamasında sürekli karşılaştırma yapabilme imkânı.
- Veri toplama ve analiz işleminin her aşamasında teori geliştirme şansı.
- Kategoriler arasında ilişkiler kurmak adına memo² oluşturmanın çalışmaya sunacağı katkı.
- Örneklem seçiminde dikkat edilecek olan unsurun salt evrenin temsiline değil, teoriyi oluşturacağına inanılan verilerin toplanmasına yönelik olması.
- Bağımsız bir analiz geliştirdikten sonra da literatür taraması yapabilme imkânı.

Bu noktadan hareket eden araştırmacı için gömülü teori, veri ve bu veriden çıkan anlamlar arasında sürekli bir kıyaslama işine girilmesi konusunda araştırmacıya özgür ve esnek bir alan yaratmaktadır.

Glaser ve Strauss bu çalışmalarını beraber temellendirse de bir süre sonra fikir ayrılıklarına düşmüş ve gömülü teori tekniğini kendi fikirleri doğrultusunda şekillendirmişlerdir. Glaser'a göre araştırmacının çalışmasını tarafsız bir biçimde ele alabilmesi için özne müdahalelerde bulunmamalı ve çalışma öncesinde birtakım özne sorularla araştırmanın seyrine müdahalede bulunacak adımlar atmamalıdır. Araştırmacının nesnel bir çalışma ortaya koyabilmesinin tek yolu yalnızca veride gömülü olduğuna inandığı anlamları ortaya çıkarmak olmalıdır. Öte yandan Strauss'a göreyse araştırmacının çalışacağı konu üzerine yapılandırılmış sorular hazırlaması ve araştırmaya özne katkılarda bulunması veride gömülü olan anlamları ortaya çıkarmak

² Araştırmacının, veri işleme süresince örnekleme dahil ettiği çalışmalar üzerine aldığı notlara verilen ad. Bu notlar araştırmanın hangi yöne gitmesi ve ne tür bilgiler toplanılması gerektiği konusunda araştırmacıya analizlerinde yardımcı olur.

adına önemlidir. Keza araştırmacının öznel birtakım sorular sormadan analizine yoğunlaşması sürdürülebilir bir tutum değildir. Araştırmacı nesnellik ilkesine zarar vermemek kaydıyla öznel olan ancak bilimsel olarak gerekçelendirilebilen sorularıyla çalışmaya dahil olabilir. Bu bağlamda Glaser, araştırmacıyı daha pasif bir konuma yerleştirip veriyi ön plana çıkartırken, Strauss, araştırmacıyı da çalışmaya dahil ederek ona aktif bir rol verir. Nitekim yapılan çalışmalara bakıldığında her iki ekolün de sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanıldığı gözlemlense de Strauss'un gömülü teori tekniğinin araştırmacıya daha aktif bir rol vermesinden ötürü daha sık kullanıldığını söylemek mümkündür (Jones, Alony, 2011: 5; Gençoğlu, 2014: 685; Bulduklu, 2019: 5). Gömülü teorinin araştırmacıya sunmuş olduğu bu özgür alan ve veriye yoğunlaşmasını öğütleyen tutumu, iletişim bilimlerinde de son yıllarda sıklıkla kullanılmaya başlanan tekniklerden biri haline gelmiştir.

Radyo, televizyon ve sinema gibi görsel ve işitsel alanda üretilen eserlerin nitel yöntemlere dayandırılarak yapılan çözümlemelerin sayısı her geçen gün artarken, bu çözümlemelerin araştırmacılar tarafından hangi yöntem ve sistematığe dayandırarak yapılacağı konusunda büyük bir eksiklik ve soru işaretleri söz konusudur (Mey, Dietrich, 2017: 281). Psikoloji, eğitim ve sağlık bilimleri gibi çeşitli sosyal bilimler alanlarında sıklıkla kullanılan gömülü teori, medya söylemlerini çözümlemek adına özellikle son yıllarda iletişim bilimlerinde ve özel olarak görsel-işitsel bir sanat dalı olan sinemada da sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır (Altheide, 1996; Konecki, 2011: 133; Mey, Dietrich, 2017: 280; Habib, Hinojosa, 2015).

Görsel gömülü teori adı da verilen bu yaklaşıma göre araştırmacının bir medya teorisi geliştirmek için ihtiyacı olan şey, farklı kanallardan alınmış sayıca fazla medya metinlerini incelemek yerine yeterli sayıda alınmış örneklem almak ve veriyi derinlemesine analiz etmektir (Tucker-McLaughlin, Campbell, 2012: 7). Araştırmacı böylece incelemek istediği ve veride gömülü olduğuna inandığı teoriyi ortaya çıkartabilmek adına yalnızca veri ve analiz sürecine yoğunlaşarak çalışmasını sistematik bir şekilde inşa eder.

Gömülü teori, belli temaları keşfetmek ve anlamlara ulaşmak adına kodlama ve kavramsallaştırmaları kullanarak veride gömülü olan teoriyi ortaya çıkarmayı amaçlayan tümevarımsal bir tekniktir. Buradan hareketle gömülü teori tekniğiyle biçimlenen çalışmalarda amaç, öncelikle ortak temalar bulmak ve bu temaları belli kategorilere ayırarak temalar arasında nedensellik bağı kurmaya dayanmaktadır. Bu tekniğe dayandırılarak yapılan çalışmalar belli birtakım kodlamalar oluşturulacak biçimde inşa edilir. Gömülü teori tekniğinde kodlama, her bir bölümün ne hakkında olduğunu bize anımsatan veri bölümlerini etiketleme işidir. Kodlanan veriler halihazırda geniş bir yelpazede olan verileri ayırıştırır, sıralar ve diğer veri bölümleriyle karşılaştırmaya yardımcı olur (Charmaz, 2006: 4; Kasapoğlu, 2015: 16).

Çözümleme işlemi, oluşturulan kodlara bağlı olarak birbirleriyle karşılaştırmalı bir biçimde devamlılık göstermektedir (Habib, Hinojosa, 2015: 46; Bulduklu, 2019: 12). Böylece araştırmacı var olan verileri işaret etmenin yanı sıra veride gömülü olduğuna inanılan anlamları da gün yüzüne çıkarmaya çalışır. Bu anlamların oluşturduğu ilişkiler grubu ise belli kategorilerle biçimlenir. Amaç, bu kategoriler arasında bir ilişkiler ağı kurmak ve sürekli bir kıyaslama işine girilerek yeni teoriler ortaya çıkartmaktır.

Gençoğlu'na (2014: 687) göre gömülü teorinin ilk aşaması her bir verinin ifade ettiği anlamları tespit etmektir. İkinci aşamada bu anlamlar belli kategorilere ayrılarak gruplandırılmaktadır. Son aşamaya gelindiğinde ise oluşturulan kategoriler arasında ilişkiler ve kıyaslamalar yapılarak anlamlar açık bir şekilde tanımlanmaya çalışılır. Bu veri kodlama işlemine ise 'açık', 'eksen' ve 'seçici' kodlama adı verilir. Bu kodlama türleri araştırmacı tarafından üç farklı zamanda ancak devamlı bir biçimde geri dönülerek gözden geçirilen ve karşılaştırılan bir yapıda inşa edilir. Bu bağlamda bu üç kodlama arasında hiyerarşik bir sıralama ya da uyulması gereken sıkı kurallar söz konusu değildir. Araştırmacı kodlar arasında geçişler yapabilir, kıyaslamalara gidebilir ve yeni teoriler ortaya çıkartabilir (Neuman, 2014: 662). Bu noktada araştırmacının esnek olması, farklı görüş ve düşüncelere açık olması gerekmektedir. Nitekim araştırmacı her üç kodlama arasında geçişler yaparak araştırmasını çeşitlendirmelidir.

Açık kodlama, belli tema ve kategoriler oluşturmak için verilerin analizinde atılan ilk adımdır. Araştırmacı bu aşamada elindeki verilerin ne olduğunu satır satır, kelime kelime tanımlar ve temaları belirler. Bu aşama, analiz edilecek olan veri içindeki tüm olasılıkları ve potansiyelleri ortaya koymak adına araştırmacının ‘beyin fırtınası’ yaptığı aşamadır. Önemli olarak görülen anahtar kavramlar seçilir ve sınıflandırılır. Burada amaç hem çalışmanın sınırlılıklarını belirlemek hem de veride gömülü olan anlamları ortaya çıkararak somut olan birtakım verilerden soyut anlamlar çıkarmaktır (Corbin, Strauss 2008: 160; Neuman, 2014: 663). Bu noktada açık kodlama çalışmanın yönünü belli eden ilk adım olarak görülmektedir. Araştırmacı sonraki kodlama aşamalarına geçse dahi her zaman bu aşamaya geri dönebilir ve belli ortak temalar ve anahtar kavramları yeniden oluşturabilir.

Eksen kodlama aşamasında araştırmacı açık kodlama sırasında yaptığı gibi anahtar kavramlar ya da temalar bulmak yerine halihazırda etiketlenmiş olan temalara ve bu temalar arasındaki anlamsal ilişkilere odaklanır. Bu noktada açık kodlama ve eksen kodlama sırasında araştırmacı, bu iki kodlama biçimini beraber ele almak durumundadır. Nitekim ikisi arasında yapılan ayrım bir nevi yapay bir ayrımdır (Corbin, Strauss, 2008: 198). Eksen kodlamanın amacı, açık kodlamadan sonra ortaya çıkan temaları birbirleriyle bağlantılandırmak ve düzenlemek amacıyla bir araya getirmektir. Bu bağlamda açık kodlama aşamasında ortaya koyulan temalar sınıflandırılarak kategoriler ve alt kategorilere ayrıştırılır. Bu kategorileri oluşturan temalar arasında ise bir nedensellik kurulmaya çalışılır. Bu kodlama sırasında yeni fikirler ya da temalar bulmak olasılık dahilindeyken asıl amaç açık kodlama aşamasında bulunan temalar üzerine yoğunlaşmaktır. Araştırmacının; ne zaman, nerede, neden, nasıl, kim ve hangi sonuçların ortaya çıktığı gibi sorular sorarak çalışmayı detaylandırılması ve gömülü olan anlamları ortaya çıkarması beklenmektedir (Neuman, 2014: 666; Charmaz, 2006: 60-61).

Seçici kodlama ise ilk iki aşamadan geçen verilerin sonucunda araştırmacının merkez temaları seçmesi ve o temalar etrafında belli ana kategoriler ve alt kategoriler oluşturma aşamasıdır. Önceki aşamalarda kodlanan ve kategorileştirilen temalar seçici kodlama aşamasında bir süzme işleminden geçirilir ve çalışmanın konusuyla ilgili olan

merkez temalar belirlenir. Nitekim verilerin üzerinden son bir defa daha geçme şansı söz konusudur. Araştırmacı bu aşamada önceden etiketlediği ve temalara ayırdığı tüm verileri ve kodları yeniden gözden geçirmek ve analiz etmek durumundadır (Neuman, 2014: 668; Bulduklu, 2019: 12). Araştırmacının bütüncül bir bakış açısıyla verileri analiz ettiği bu aşamada, seçilen temalar ve kategoriler araştırma için seçilmiş olan örneklemle uyumlu olmak durumundadır. Aksi durumda araştırmacının tespit ettiği ortak temalarla uyumlu olarak seçilmeyen örneklem, çalışmada beklenmeyen sonuçların ortaya çıkmasına neden olabilir (Charmaz, 2006: 109; Punch, 2011: 204).

3.1.2.1. Örneklem Oluşturma Süreci

Buradan hareketle bu çalışmada ele alınan filmler, şiddet ve postmodern unsurların tespit edildiği ve film anlatısının arka planında söylemsel olarak bu kodların inşa edildiği yapımlar olarak teorik örneklem³ uygun olması amacıyla seçilmiştir. Filmlerin, şiddet ve postmodern unsurların bu söylemlerdeki rolünün literatürce kanıtlanmış içerikler taşımasına bu noktada özen gösterilmiştir. Nitekim Atayman, *Şiddetin Mitolojisi* (2004: 59-87) isimli eserinde Scorsese için şiddeti ticari bir meta haline getiren yönetmelerden ayrı olarak şiddeti sorgulayan ve bir sanat formuna dönüştüren yönetmenlerden biri olarak görmektedir. Bu bağlamda yönetmenin tüm filmlerinde şiddet öğelerinin tespit edilebilir olduğunu ve özel olarak ana karakterlerinin hedeflerine ancak şiddet uygulayarak ulaştıklarını ifade eder. Yönetmenin tüm filmlerinde şiddetin gerek fiziksel gerekse psikolojik izleklerini görmek mümkünse de *Arka Sokaklar* (Mean Streets, 1973), *Taksi Şoförü* (1976), *Kızgın Boğa* (1980) ve *Sıkı Dostlar* (1990) gibi filmler yazarın şiddet unsurlarının ön planda olduğunu iddia ettiği filmlerdir. Martin Scorsese, “Mean Streets, Taxi Driver, Raging Bull ve Goodfellas” gibi filmlerde erkekliği ve şiddeti sert bir eleştirel tavırla ele almaktadır. Filmlerinin anlatı yapıları ve temaları ise bu bağlamda çeşitlilik

³ Teorik örneklem, gömülü teori tekniğinde kullanılan, çalışmanın gelişimi için anlamlı olduğu kabul edilen materyalleri temel alarak yapılan örneklem alma işlemidir. Teorik örneklemde örneklem, amaçsal örneklem tekniğine benzer biçimde seçilir. Nitekim bu örneklem tekniğinde amaç; kavramsal ve teorik olarak yapılan çalışmayla ilgili olan örneklemeleri seçmektir. Bu teknikte araştırmacının ne kadar örneklem alacağını önceden belirlenemez. Araştırmacı, belirlediği temalar arasında nedensel ilişkileri ortaya koyana dek amaca uygun örneklem yapmaya devam eder (Altheide, 1996: 33; Charmaz, 2006: 100; Gençoğlu, 2014: 695).

gösterirse de bu iki temayı çoğu filminde görmek mümkündür (Larke, 2002: 336). Von Gunden (1991) yönetmenin *Arka Sokaklar* (1973), *Alice Artık Burada Oturmuyor* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), *Taksi Şoförü* (1976), *New York New York* (1977), *Kızgın Boğa* (1980), *Komediler Kralı* (1982) ve *Günaha Son Çağrı* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) gibi filmlerini postmodernizm bağlamında ele almış ve anlatının postmodern unsurlarla nasıl ve hangi yönleriyle biçimlendiğini ortaya koymuştur. Mortimer ise *Portraits of the Postmodern Person in Taxi Driver, Raging Bull, and the King of Comedy* (1997) isimli eserinde adı geçen filmlerdeki baş karakterleri postmodern bir bakış açısıyla çözümlemiş ve bu filmlerdeki postmodern öznenin eril bir yaklaşımla dağınık ve parçalı bir tutumla hareket ettiğini ifade etmiştir. Carter ve Weaver'a (2003: 61) göreyse yönetmen *Cape Fear* (1992), *Casino* (1996), *Taksi Şoförü* (1976) gibi filmlerde aşırı şiddet biçimlerini film anlatısına eklemiştir. Zizek, *Şiddet* (2018: 186-187) isimli eserinde *Taksi Şoförü* (1976) filminde Travis karakterinin psikopatolojik yönünü ve dışarı patlayan şiddet eylemlerinin arkasındaki ideolojik arka planı ele alırken, Bordwell ve Thompson (2010: 657-663) *Kızgın Boğa* (1980) filminin şiddet ve postmodernizm arasındaki ilişkisi bağlamında Hollywood Sinemasındaki yerini ortaya koyan bir çözümleme yapmıştır. Gilfoyle (2003) ise *New York Çeteleri* (2002) filminde şiddetin kanlı, barbar ve Orta Çağ'dan kalma yönünün ortaya koyulduğu ilkel şiddet biçimlerinin mitlerin yardımıyla oluşturulduğunu ifade etmiştir. Laurence (2016) ve Kogan (2018) ise *Para Avcısı* (2013) filminin fiziksel şiddet edimlerinin arkasında arzuların ve içgüdülerin etkisi altında kalan karakterlerin ruhsal çalkantıları olduğunu ifade eder.

Scorsese sinemasının şiddet ve postmodernizmle olan ilişkisinin literatürce desteklendiği filmlerden hareketle Martin Scorsese'nin ilk uzun metrajlı filmi olan *Kapımı Çalan Kim?* (*Who's Knocking at My Door*, 1967) filminden son filmi⁴ *Sükut* (*Silence*, 2016) filmine kadar olan süreçte tüm uzun metrajlı filmleri izlenmiş ve çalışmanın amacına uygun olarak şiddet ve postmodern kodların belirgin ya da söylemsel olarak örtük olduğu düşünülen ve literatürce bu öğeleri taşıdığı kanıtlanan filmler içinden; *Taksi Şoförü* (1976), *Kızgın Boğa* (1980), *Komediler Kralı* (1982), *Sıkı*

⁴ Yönetmenin son filmi *Irishman* (2019) bu çalışma sırasında henüz vizyona girmediğinden ötürü çalışma evrenine dahil edilememiştir.

Dostlar (1990), *New York Çeteleri* (2002) ve *Para Avcısı* (2013) gibi tüm evreni temsil edeceği öngörülen filmler çalışmanın amacına ve yöntemine uygun olarak örnekleme dahil edilmiştir. Bu süreçte yönetmenin filmlerindeki belli tema ve motifler tarihsel bir perspektifle tespit edilmeye çalışılmıştır. Öte yandan Scorsese sinema evreninden seçilen filmlerin belli yıllarda kümelenmediği ve tüm evrenin temsili noktasında yıllara yayılım gösterdiği gözlemlenmiştir. Yönetmenin filmografisinde yer alan; kısa filmler, belgeseller ve müzik klipleri ise amaca uygun olmayacağından ötürü çalışmaya dahil edilmemiştir. Böylece çalışmanın sınırlılığı yönetmenin uzun metrajlı filmleri olarak belirlenmiştir.

Gömülü teori tekniğinden hareketle hazırlanan matris⁵ (bkz.: Tablo 1.) aşağıdaki gibi şekillenmiştir. Verileri analiz ederken film anlatısını ve biçimini oluşturan öğeler olan ‘karakter’, ‘zaman ve mekân’, ‘hikâye ve olay örgüsü’ gibi unsurlar bölümlere ayrılmış ve çalışmanın amacına uygun olarak filmlerle ilgili sorular hazırlanmıştır. Bu başlıklar altında incelenen filmlerin şiddet ve postmodernizm ile olan ilişkisi ortaya koyulan sorular etrafında ele alınmıştır. Bu soruların çalışmanın bulgular kısmında yanıtlanması beklenmektedir.

⁵ Gömülü teori tekniğinde koşulsal matris (conditional matrix) oluşturmak önemlidir. Oluşturulan bu matris; araştırma sorularının sorulmasında ve kodlama süreçlerindeki kategorileştirme sürecinde araştırmacıya kolaylık sağlamaktadır (Kasapoğlu, 2015:34).

Tablo 1. Araştırmanın değişkenleri ve soruları

Film Anlatısını Oluşturan Öğeler	Sorular
Karakterler	- Karakterler postmodern öznenin özelliklerini barındırıyor mu? - Şiddet kim tarafından uygulanıyor ve kime yöneltiliyor ve ne tür bir şiddet uygulanıyor? - Karakterlerin şiddete başvurma motivasyonları neler? - Çevresiyle uyum halinde olmaya çalışan ancak daha sonra kendisini bir çatışmanın içinde bulan karakterler söz konusu mu? Bu bağlamda karakterler nasıl inşa edilmiştir? - Karakterler şiddet ediminin sonunda ödüllendiriliyor mu yoksa cezalandırılıyor mu?
Zaman ve Mekân	- Şiddetin film hikayesinin geçtiği zamanla olan ilişkisi nasıl? - Filmin geçtiği mekânlar şiddeti hangi biçimlerde yönlendiriyor? - Zaman ve mekânın şiddetin işleniş motivasyonlarına bir etkisi var mı?
Hikâye ve Olay Örgüsü	- Klasik ya da modern film anlatısının yerine postmodern olarak adlandırılan film dili ve estetiği söz konusu mu? - Filmde ortaya koyulan bir çatışma var mı? Varsa bu filmin sonunda bir çözüme ulaşmakta mı? - Metinlerarası bir anlatı söz konusu mu? - Postmodern şiddetin sinemadaki sunumu olan; gerçekçi, kanlı, sıradan ve doğrudan sunumu filmlerin hikâye ve olay örgüsüne nasıl bir katkı sunmaktadır?

3.2. Bulgular

Bu başlık altında örnekleme dahil edilen filmler olan *Taksi Şoförü* (1976), *Kızgın Boğa* (1980), *Komediler Kralı* (1982), *Sıkı Dostlar* (1980), *New York Çeteleri* (2002) ve *Para Avcısı* (2013) filmleri gömülü teori tekniğine dayandırılarak açık, eksen ve seçici kodlama başlıklarında çözümlenecektir.

3.2.1. *Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976)* Film Çözümlemesi

3.2.1.1. Açık Kodlama

1. Filmin ana karakteri olan Travis Bickle (Robert De Niro) orta-alt sınıfa ait biri olarak New York'ta taksi şoförlüğü yapan Vietnam Savaşı gazisidir. Uyku alkol ve uyuşturucu problemleri asosyal biridir.
2. İş, insanlarla iletişim kurmasını gerektiren bir meslek alanı olan taksi şoförlüğüdür.
3. Şiddete ve suça bulaşmış olan herkesin birer hayvan olduğunu ve bir gün bir yağmurla hepsinin temizlenmesi gerektiğini düşünmektedir.
4. Bir kafede diğer taksi şoförü arkadaşlarıyla oturan Travis'in dikkatini diğer masada gösterişli bir takım elbise içinde oturan siyahi bir adam çeker. Bu sırada taksi şoförlerinin başına gelen birtakım tehlikeli olayları konu ettikleri sohbetten sonra iş arkadaşlarından birinin "silah taşıyor musun? Eğer silah istersen yardımcı olabilirim" teklifine "hayır" diyen Travis, o sırada içi su dolu bir bardağa attığı ilacın su içinde yavaş yavaş çözülüşüne odaklanır.
5. Senatör Charles Palantine (Leonard Harris) isimli başkan adayının seçim bürosunda gördüğü Betsy (Cybill Shepherd) isimli kızdan hoşlanmaktadır. Betsy hakkında yaptığı gözlemler, kadının daha önce kimseden duymadığı niteliktedir. Betsy'nin kalabalıklar içinde yalnız biri olduğunu ifade ederek onu şaka yoluyla herkesten koruyacağını ifade eder. Palantine ve politika hakkında yüzeysel bir bilgiye sahip olan Travis, Betsy hakkında yaptığı gözlemlerle onu etkilemeyi başarır ve onu kahve içmeye davet eder.
6. Betsy ile kahve içtikleri sahnede Betsy'e "bence şeye ihtiyacın var, bir arkadaş" diyerek onun kalabalıklar içindeki yalnızlığına yeniden vurgu yapar.
7. Travis'in kadın hakkında yaptığı gözlemler ve söylediği birtakım sözler, Betsy'nin onu Kris Kristofferson isimli bir şarkıcının şarkısında geçen sözlerine benzetmesine neden olur.
8. Taksisine tesadüfen binen başkan adayı Palantine'ı görünce sevinen Travis, ona güvendiğini ve seçimlerde onu destekleyeceğini söyler. Palantine'nın

Amerika hakkındaki bilgileri limuzinler yerine taksilere binerek öğrendiğini söylemesi ise Travis'i mutlu eder.

9. Sonraki sahnede, arabasına 12 yaşında bir hayat kadını olduğunu sonradan öğrendiğimiz Iris Steensma (Jodie Foster) karakteri biner. Travis'e onu hemen buradan götürmesi gerektiğini söylemektedir. Ancak Travis ona yardım etmek yerine dikiz aynasından olanları izlemekle yetinmektedir. Kızın arkasından yüzünü göremediğimiz kadın satıcısı Sport (Harvey Keitel) karakteri gelir ve kızı hızlıca arabadan çıkartır. Travis'e kirli ve buruşuk bir 20 dolar atar ve oradan uzaklaşırlar. Travis için o yirmi dolar önemli bir nesne haline gelir ve parayı saklama ihtiyacı hisseder.
10. Betsy'i sinemaya davet eden Travis onu yetişkinler için uygun olan bir filme götürür. Travis'e göre bu durum normal ve diğer çiftlerin de sürekli geldiği filmlerden yalnızca biridir. Ancak Betsy için durum tam tersidir. Betsy, film başladıktan kısa bir süre sonra orayı terk eder ve Travis'le görüşmeyi reddeder.
11. Betsy'nin onu affetmesi için çiçekler gönderen ve sürekli arayan Travis sonunda Betsy ile telefonda görüşmeyi başarır. Ancak Betsy'nin yaklaşımında bir değişiklik yoktur. Bunun üzerine Betsy'nin çalıştığı seçim ofisine giderek neden onunla görüşmediğini asabice sorar ve onun bir cehennemde yaşadığını iddia ederek sesini yükseltir. Oradan zorla çıkartıldığında Betsy'nin tıpkı diğerleri gibi soğuk ve mesafeli olduğunu ve özellikle de kadınların hepsinin birlik olmuşçasına hareket ettiğini düşünmektedir.
12. Taksisine, bir evdeki silüeti izleyen bir yolcu biner. Karısının şu an siyahi biriyle birlikte olduğunu söyleyen bu adam, büyük bir öfkeyle 44'lük bir magnum silahla karısını öldüreceğini ve bu silahın birinin yüzünü ve vajinasını paramparça edebileceğini ifade eder. Travis bunun üzerine dikiz aynasını adama çevirerek dikkatle ona bakar. Adamın birkaç kez sorduğu "sence ben hasta mıyım?" sorusuna ise Travis yanıt vermemektedir.
13. Taksi şoförü arkadaşlarıyla bir kafede bir araya gelen Travis, 5 dolar borcunu isteyen siyahi Charlie T'ye borcunu ödemek için elini cebine götürür. Ancak Sport'un arabasına fırlattığı buruşuk 20 doları görünce duraksar ve adamın 5 dolarını verir. Bu sırada taksi şoförü olan arkadaşı Wizard'la özel olarak konuşmak istediğini söyler. Dışarı çıkarken gözüne takılan siyahi hayat

kadınlarına ve yoldan geçen siyahi adama dikkatle bakar. Wizard'a canının sıkın olduğunu söyler. Wizard ise onun duymak isteyeceği şeyleri söyle(ye)mez. Zira, kendisi sıradan bir taksi şoförüdür.

14. Palantine'ı bir televizyon programında gören Travis, artık ona öfkeyle bakmaktadır. İlk karşılaştıkları bakışından eser yoktur. Betsy'i görmek için seçim ofisinin önünden geçen Travis, Palantine'ın dört gün sonra şehre geleceğini gösteren bir afiş görür. Betsy ise her zaman durduğu masasında yoktur.
15. Günlüğüne hayatının dönüm noktalarından birinde olduğunu ve ani bir değişiklik yaşandığını yazan Travis, silah satın almaya karar verir. Daha önce bahsettiği ne kadar pislik ve kötülük varsa hepsine karşı savaş açmaya karar vermiştir. Bu noktada silah satıcısı Easy Andy'e (Steven Prince) sorduğu ilk soru 44'lük bir magnum silahı olup olmadığıdır.
16. Silahlar satın alan Travis için artık vücudunu disipline etme zamanıdır. Bunun için düzenli olarak egzersiz yapmalı, zarar verici yiyeceklerden kaçınmalı ve silahlarla atış talimi yapmalıdır.
17. Yetişkin filmleri izlemeye devam eden Travis bu kez bu filmlerden birinde elini silah biçimine sokarak ekrana ateş etmektedir.
18. Aynanın karşısında elinde tuttuğu silahı deneyen Travis, silahları daha efektif kullanabilmek için birtakım mekanizmalar yaratır. Mermisinin ucuna ise bıçağının yardımıyla bir haç işareti çizer.
19. Palantine'nın miting yapacağı yere ön çıkartma yapan Travis, gizli servisten olduğunu düşündüğü bir adama sorular sorar ve oradan uzaklaşır. Gizli serviste çalışan adam Travis'den şüphelenir.
20. Yeniden aynanın karşısında gördüğümüz Travis, bu kez kendisiyle konuşmaktadır. "Benimle mi konuşuyorsun?" diye silahı kendisine doğrultur. Artık pisliklerin karşısında olacağını ilan ederek bir kahraman ve adalet dağıtıcısı rolüne bürünür.
21. Travis, sahibini daha önceden tanıdığını anladığımız bir markete girer. O sırada siyahi bir adam tarafından başlatılan soygun, Travis'in adamı yüzünden vurmasıyla sona erer. Travis'in silah ruhsatı yoktur. Market sahibi kendisinin halledeceğini ve Travis'e hemen buradan gitmesini söyler. Yerde yatan ve

gözleri hareket etmeye devam eden adama, market sahibi arkadan getirdiği sopayla vurmaya başlar.

22. Ailesine yazdığı mektupta şu an olduğu değil ancak olmak istediği kişinin bir portresini çıkarır. Yaşayamadığı ne varsa onu betimlemekten geri adım atmamaktadır.
23. Iris'i bulmaya giden Travis onu ve yanında bir arkadaşını görür. Iris'in "hareket mi istiyorsun?" sorusuna "evet" diyen Travis, Iris'i pazarlayan Sport'un yanına gider. Sport'a polis olmadığını ve temiz olduğunu söyleyerek ayakkabılarını gösterir. Sport onun ayakkabılarını gördüğünde onun bir kovboy olduğunu ve Iris'le beraber olabileceğini ancak parayı da ona vermesi gerektiğini söyler.
24. Iris'le beraber eski bir bina içindeki odaya geçen Travis, oda için kapıda bekleyen adama 10 dolar verir. Adının Easy olduğunu söyleyen kıza Travis gerçek adını ve neden bu işi yaptığını sorar. Travis, buraya onunla birlikte olmak için değil, ona yardım etmek için geldiğini söyler ancak kızın kurtarılacak gibi bir derdi yoktur. Sonraki gün kahvaltı yapmak için sözleşirler.
25. Iris'le kahvaltıda buluşan Travis'e göre bir kızın yeri evidir. Iris'in şu an bir cehennemin içinde yaşadığını ve evine geri dönmesi gerektiğini düşünmektedir. Iris ise geri dönmek istemediğini, keza evinde onu bekleyen iyi bir hayatın olmadığını ifade etmektedir. Travis, bu kızın yanındaki kötü adamlar hakkında Iris'in ya da polisin hiçbir şey yapmayacağını ve birinin bu adamlar hakkında bir şey yapması gerektiğini düşünmektedir.
26. Iris ona bir gün ülkedeki komünlerden birine gideceğini ve Travis'in onunla gelip gelemeyeceğini sorar. Travis, ona hükümet için çalıştığını ve burada kalması gerektiği yalanını söyler. Ancak eğer bir gün buradan gidecekse Sport'un kirli parasını almamasını, onun yol parasını kendisinin üstleneceğini vurgular.
27. Iris, Sport'la birlikte odada konuşur ve artık onunla eskisi gibi ilgilenmediğini söyler. Sport onu sakinleştirir ve dans ederler. Iris, onun kollarında rahat ve huzurlu görünmekte ve ona inanmaktadır.
28. Travis için artık harekete geçme vaktidir. Kovboy ayakkabılarını disiplinle boyar, Betsy için aldığı çiçekleri yakar, özenle biletiği bıçağını ayakkabısına

yerleştirir. Iris için yazdığı mektupta yolculuğu için yeteri kadar para bıraktığını ve bunu okuduğunda kendisinin ölmüş olacağını söyler.

29. Travis yine kendi kendisine konuşmaktadır. Hayatını yönlendiren kişinin hiçbir zaman o olmadığını ve “benim için hiçbir zaman, hiçbir seçenek olmamıştı” diyerek yaşananları bir kaderciliğe bağlamakta ve kendisini bir kurban olarak görmektedir.

30. Palantine’ın miting günü gelmiştir. Travis, izleyiciler arasında beklemektedir. Palantine, seçmenlerine seslenirken Travis, filmin başından beri sıklıkla giydiği savaş ceketi ve yeni kestirdiği mohawk stili saçlarıyla orada beklemektedir. Palantine, bir dönüm noktasına ulaştıklarını ve artık azınlıklar için savaşmayacaklarını söylerken, Travis yüzünde alaycı bir gülümsemeyle onu alkışlamaktadır. Mitingi bitiren ve oradan ayrılmak için hareketlenen Palantine korumalarıyla halkın arasına girerken, Travis onu öldürmek için yüzünde gülümsemesiyle ona yaklaşmaktadır. Ancak daha önce konuştuğu gizli servis ajanı onu tanımıştır. Kimliği açığa çıkan Travis koşmaya başlarken arkasından koşan gizli servis ajanı o sırada oradan geçmekte olan siyahi bir adama çarparak yere düşer. Travis evine gelir.

31. Sport’un yanına gelen silahlı bir adam ondan bir miktar para alır ve Iris’in yanına geçer. O sırada eve gelen Travis, bir hap daha alır. Gece olunca hızla ve telaşla Iris’in olduğu otele gelir. Doğruca Sport’un yanına giderek onu sözleriyle kışkırtır. Sözlü bir tartışmadan sonra silahını çıkartan Travis onu karnından vurur. Bir süre merdivenlerde oturan Travis, Iris’in olduğu otelden içeri girer.

32. Daha önce 20 dolar verdiği otel sahibini 44’lük bir magnumla parayı aldığı sağ elinden vurur. Yüzüne kan sıçramıştır. O sırada henüz ölmediğini anladığımız Sport arkasından gelir ve Travis’i vurur. Ancak Travis ölmemiştir. Yüzünü döner ve bu kez Sport’a iki el daha ateş ederek onu öldürür. Geri döner ve otel sahibini öldürmeyecek biçimde yeniden yaralar. O sırada Iris’in yanında bulunan silahlı adam içeriden çıkar ve Travis’e ateş eder. Travis yere düşer ancak koluna yerleştirdiği silah mekanizmasını devreye sokar ve adamı öldürür. Otel sahibi henüz ölmemiştir ve yaralı bir biçimde bağırarak Travis’i öldüreceğini haykırır. Travis onu Iris’in odasına sürükler. Adam, Travis’e sol

eliyle vurmaya başlar. Travis ayakkabısına yerleştirdiği bıçağını çıkartarak adamın sol elinin içinden geçirir ve ayağa kalkıp onu yüzünden vurur. Düşmanlarını alt eden Travis, tetiği kendisine çevirir ve ateş eder ancak silahında mermi kalmamıştır. Iris, bir köşede sığınmış bir biçimde ağlamaktadır. Bu sırada içeri giren polisler Travis'i koltuğun üzerinde kanlar içinde otururken görür. Silahlarını ona doğrulmuşlardır. Travis, elini yine silah şekline sokarak kafasına götürür ve üç kere ateş edermiş gibi yaparak kafasını arkaya yaslar.

33. Filmin sonunda Travis'in odasının duvarına astığı gazete kupürlerini ve Iris'in ailesinden gelen teşekkür mektubunu görürüz. Gazeteler, Travis'in bir kahraman olduğunu ve gangster çetesine savaş açtığını söylemektedir.
34. Bir halk kahramanı olan Travis'in arabasına Betsy binmiştir. Travis, Betsy'nin gazete haberlerini gördükten sonra arabasına bindiğini bilmektedir. Nitekim Betsy, gazetelerdeki haberleri gördüğünü söyler. Travis ise gazetelerin bu tarz haberleri hep abarttığını, yalnızca biraz sert çıkıştığını söyler.
35. Betsy'i evine bırakan Travis, dikiz aynasına dikkatle bakarak arkasını izlemeye devam etmektedir.

Açık kodlama prensibine göre verinin detaylıca açılması ve her verinin satır satır kodlanması verideki teoriyi ortaya çıkartabilmek adına önemlidir. Bu bağlamda film açık kodlama sistemine göre izlenmiş ve çalışmanın amacına uygun biçimde her sahne numaralar altında kodlanmıştır. Buradan hareketle ortaya koyulan temalar; şiddet, suç, saygı görmemenin getirdiği kızgınlık, toplumsal düzene başkaldırı, postmodern olarak tanımlanabilecek dağınık ve parçalı özne, gerçeğin ve kimliğin yeniden inşası ve postmodern film anlatısı olarak belirlenmiştir.

3.2.1.2. Eksen Kodlama

Açık kodlama sırasında belirlenen ortak temalar eksen kodlama başlığında kategori ve alt kategorilere ayrılarak bu kategoriler arasında belli birtakım nedensellik ilişkilerinin kurulmasını gerektirir. Bu bağlamda *Taksi Şoförü* (1976) filmi incelendiğinde çalışmanın amacına uygun olarak tespit edilen ortak temalardan biri postmodern öznenin temsili olarak karşımıza çıkar. Postmodern öznenin özellikleri

olarak sıralanan dağınıklık, içine kapanıklık, kendisine yabancılaşması sonucu ortaya çıkan ruhsal çalkantılar, geçmiş ve şimdi arasındaki ayrımın yapılamaması sonucu oluşan şizofrenik durum ve derinlikten yoksunluk gibi alt kategoriler bu başlık altında belirlenmiştir. Nitekim Bauman'a (2001: 203-204) göre modern dönemde üretim ve askeri amaçlara uygun olarak inşa edilen özne, postmodern döneme gelindiğinde öngörülemeyen ve dengesiz bir biçimdedir. Filmin ana karakteri olan Travis bu bağlamda Vietnam Savaşında ülkesine hizmet etmiş bir öznenen, postmodern özneye doğru bir kırılmayı temsil etmektedir.

İkincil olarak tespit edilen temalardan biri şiddettir. Kendisini psikolojik ve fiziksel dışavurum olarak Travis karakteri üzerinden inşa eden şiddetin; kimden, kime ve nasıl yöneltildiği sorusu şiddeti uygulayanın cezasını ya da ödülünü de belirlemektedir. Şiddetin işleniş motivasyonlarının altında modern kurumlara olan güvensizliğinin sonucu olarak karakterin kendisini adalet dağıtıcısı rolünde görmesi, ırkçılık ve ötekine duyulan öfke, belli birtakım bir yargılara ulaşır var olanı değiştirme isteği ve sonuç olarak şiddetin toplum içinde kazandırdığı saygınlık şiddet teması altında belirlenen alt kategorilerdir.

Üçüncü kategori karakterin adalet dağıtıcılığı rolüne bürünmesidir. Travis, New York'un arka sokaklarında gözlemlediği suç ve şiddetin otoritenin sahip olduğu kolluk kuvvetleriyle temizlenemeyeceği görüşündedir. Sokaklardaki pislik Tanrı tarafından yağdırılacak yağmurla temizlenmesi gerektiğini ifade eder ve bir süre sonra kendisini bu pisliklerin karşısında konumlandırarak bu görevi kendisine verir.

Belirlenen bir diğer kategori gerçeğin yeniden inşası yönündedir. Medyanın Travis için oluşturduğu gösterge ve kodlar onu toplum nezdinde saygın bir kahramana dönüştüren yeni kimliğinin de inşasının haberini vermektedir. Nitekim toplum Baudrillard'ın (2011: 195) hipergerçek olarak nitelendirdiği bu kuşatma sonucunda gerçek ve taklit arasındaki farkı ayırt edemez durumdadır. Bu yeni gerçekliğin gazeteler kanalıyla oluşturulması; şiddetin meşru hale getirilmesi, toplum tarafından kabulü ve karakterin kazandığı saygınlık bu temanın alt kategorileri olarak belirlenmiştir.

Son olarak belirlenen tema ise postmodern film anlatısıdır. Bu bağlamda filmin, karakterle özdeşleşme kurmaya imkân vermeyen yapısı, metinlerarası bir yolculuğa çıkması, türler arasındaki geçişkenliği, postmodern film anlatısında görülen şiddetin, doğrudan ve sarsıcı biçimi ve klasik-modern anlatı yapılarının belli birtakım içeriksel ve biçimsel özelliklerini içinde barındırmasından ötürü bu alt kategoriler postmodern film anlatısını temasında ele alınacaktır.

3.2.1.3. Seçici Kodlama

Açık ve eksen kodlama aşamasında oluşturulan kategoriler seçici kodlama sırasında çalışmanın amacına uygun olarak seçilen merkez temaların seçilmesini içermektedir. Bu merkez temalar veride gömülü olduğuna inanılan anlamları ortaya çıkarmak adına veriden örneklerle desteklenecektir. Seçici kodlama başlığında seçilen merkez temalar; postmodernizm, şiddet ve adalet dağıtıcılığı rolüdür. Bu merkez temalar altında film çözümlenecek ve kategori ve alt kategoriler arasında nedensellik ilişkileri kurulacaktır.

Taksi Şoförü filmi, New York sokaklarını; gerçek ve fantezi arasında bir yerde duran, dumanlı ve kırmızı renklerin baskın olduğu bir cehennem gibi tasvir ederek başlamaktadır (Ryan, Kellner, 2016: 126; Atayman, 2004: 70; Connelly, 1991: 73). Filme mekân olarak New York'un ısıltılı ve güzel sokakların yerine seçilen karanlık ve suça bulanmış sokakların seçimi, şiddetin ortaya çıkmasını tetikleyen bir araç olma vazifesi görür ve şehrin iki farklı ahlaki boyutunu da gözler önüne serer.

Travis'in Vietnam Savaşından bir kahraman olarak dönmemesi ve kendi persona'sına ulaşmakta başarısız olması onu postmodern öznenin merkezine yerleştirir (Iannucci, 2005: 262). Travis her ne kadar savaşta kendisinden istenilen her şeyi yerine getirmiş olsa da toplum onun varlığına karşı bir ilgisizlik içindedir (Hayward, 2012: 433; Atayman, 2004: 71). Bunun sonucu olarak savaş sonrası yaşadığı uyku, alkol ve uyuşturucu problemleri modern insanın rasyonelliğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Bu problemlerle başa çıkma çabasıyla taksi şoförlüğüne başlayan Travis, taksisiyle tek vücut bir biçimde New York sokaklarının şiddetle iç içe olan hayatının gerçek yüzüne tanık olur (Ryan, Kellner, 2016: 135). Travis için arabasına kimin

bindiğinin bir önemi yoktur. Örneğin taksisine binen bir fahişe ve müşterisini arabasına almaktan çekinmemektedir. Bu tür kirli işlerle uğraşan herkesi birer hayvan olarak nitelendirmektedir ve hepsinin yağacak iyi bir yağmurla temizlenmesi gerektiğini düşünmektedir. O sırada sokakta patlayan bir yangın musluğundan akan sular bir yağmur gibi kendi arabasını yıkamaya başlar. Travis, suyun bir yağmur gibi kendi arabasını yıkadığı bir sokaktan geçerek yoluna devam etmektedir.

Modernizmin rasyonelliğinden uzakta bir özne olarak doğru ve yanlış ayırt edemeyen Travis, Palantine isimli bir başkan adayının seçim ofisinde gördüğü ve hoşlandığı Betsy’i kahve içmeye davet eder. Betsy’nin kalabalıklar içinde yalnız biri olduğunu ve bir arkadaş edinmesi gerektiğini söylemesi Travis’in kendi hayatına bakarak yaptığı gözlemlerin bütünüdür. Travis, zamanının çoğunu taksi şoförlüğü yaparak geçiren, bu nedenle de hiçbir arkadaşı olmayan, içine kapanık, günlük tutan asosyal biridir. Bu yalnızlığına filmdeki az diyaloglar ve müzik eşlik etmektedir. Bu yalnızlığının sonucu olarak Betsy’nin yanına gitmesi kendisinin bir arkadaşına olan ihtiyacının dışavurumudur. Ancak Betsy, onu tam manasıyla tanıımıyordur. Travis’in onun hakkındaki gözlemleri kadının daha önce kimseden duymadığı çarpıcılıktadır. Buradan hareketle Betsy, Kris Kristofferson’ın bir şarkısında geçen sözlerini 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 kötülüklere karşı saldırıya geçecektir. Keza Luft’a göre de karşımızda gerçekle hiçbir ilişkisi bulunmayan sahte bir peygamber vardır (aktaran Atayman, 2004: 70). Yönetmen, bu şarkı sözleriyle postmodern özneyi temsil eden Travis’in adalet dağıtıcısı rolünün sonucu olarak ortaya çıkan şiddet patlamasını önceden haber vermektedir.

Taksisine tesadüfen binen başkan adayı Palantine’ı görünce mutlu olan Travis, Palantine’nın da Amerika sokaklarını taksilere binerek daha iyi tanıdığını söylemesi üzerine ona bir yakınlık duyar. Travis de taksicilik yaparak daha iyi tanıdığına inandığı New York sokaklarının pislik içinde olduğunu gözlemlemektedir. Palantine’nın “bu

ülkede seni en çok rahatsız eden ne?” sorusuna Travis’in verdiği yanıt; “kim gelirse gelsin, birilerinin bu şehri baştan sona temizlemesi gerektiği yönündedir.” Travis’in daha önce Tanrı’ya verdiği görev bu kez iktidarın kendisine yönelmiştir. Betsy ile ortak olarak tanıdıkları bu adama konuşmanın sonunda daha fazla güvenmeye başlamıştır.

Betsy’i sinemaya davet eden Travis, onu yetişkinler için uygun olan bir filme götürür. Travis için yetişkin filmlerine gitmek sonuca ulaşmanın en kestirme ve doğrudan yoludur. Postmodern dönemde doğru ve yanlış ayırt edemeyen özneye bir de savaş sonrası kendini gerçekleştirememiş bir kimlik arayışı eklenir. Travis için yetişkin filmlerine gitmek çiftlerin sürekli yaptığı normal bir durumken, Betsy için tam tersini ifade etmektedir. Film başladıktan kısa bir süre sonra salonu terk eden Betsy, Travis’le görüşmeme kararı alır. Travis’in gönderdiği çiçekleri kabul etmez ve telefonlarına yanıt vermez. Sonunda Betsy’e telefonla ulaşmayı başaran Travis, özür dileyerek onunla yeniden görüşmek istediğini söylese de istediği yanıtı alamaz. Betsy’nin onu reddettiği ve Travis’in acı çektiği konuşmalar sırasında kamera yavaşça boş bir koridora dönerek Travis’in acısını ve Betsy’nin olumsuz yanıtını izleyiciye boş koridor metaforuyla göstermektedir. Kameranın bu noktadaki konumu Vietnam Savaşı sonrası toplum tarafından görmezden gelinen Travis’in Betsy tarafından da reddedilmesi üzerine onu kadrajın dışına itmiştir.

Betsy ile olan ilişkisinin bozulması onun şiddet dürtülerini harekete geçirmiştir. Artık hayatının dönüm noktalarından biri olduğunu söyleyerek silah satın almaya karar verir. Silah satıcısıyla buluşmasında sorduğu ilk soru 44’lük bir magnum olup olmadığıdır. Özel olarak bu silahı sorması tesadüf değildir. Keza eşinin onu bir ‘zenciyle’ aldattığını söyleyen taksi müşterisi, 44’lük bir magnum silahla eşini öldüreceğini ve bu silahın bir insanın yüzünü ve vajinasını paramparça edebileceğini söylemiştir. Hayatına giren tüm insanların ve taksisinde gözlemlediği sayısız şiddet eylemlerini bilinçaltında biriktiren Travis, harekete geçmeye karar verdiği an bu biriktirdiklerini dışarı çıkarmaktadır. Adamın 44’lük magnum silahı ve karısının onu siyahi biriyle aldatması Travis’in onun “hasta olduğumu mu düşünüyorsun?” sorusuna yanıt vermemesini sağlamıştır. Keza Travis’e göre adam hasta değildir.

Travis, bu şehirde postmodern toplumsal yapı tarafından insanlıktan yavaş yavaş çıkarılan bir göçmen olarak konumlandırılır (Iannucci, 2005: 262). Bu göçmenlik ve kimlik bunalımları onu ötekine karşı bir nefretle doldurmaktadır. Filmde, siyahilere olan bakışlarından onun ırkçı biri olduğunu hissederiz. Ona göre siyahi biri her an tehlike yaratabilme potansiyelini taşımaktadır. Bunu filmin başında taksici arkadaşlarıyla beraber oturdukları bir kafede gösterişli bir takım elbise içinde oturan siyahi bir adama olan bakışlarında ya da arkadaş grubundaki siyahi Charlie T'nin Travis kafeden ayrıldığı sırada “Hoşçakal Travis” demesi ve eliyle yaptığı el işaretinin Travis için rahatsız edici ve tehlikeli olarak algılanmasından görebilmekteyiz (Iannucci, 2005: 266). Travis'in ötekine karşı olan bu ‘zararsız’ bakışları silahları satın aldıktan sonra fiziksel bir şiddet eylemine dönüşür.

Scorsese'ye göre şiddet “tıpkı gerçek hayatta meydana geldiği gibi sade, dosdoğru, hızlı ve kaba, sert ve aptalca görünüyor” olmalıdır (aktaran Brunette, 2011: xviii). Travis, bir şeyler satın almak için girdiği markette bir soyguna denk gelmiştir. Soygunu yapan siyahi adama arkadan yaklaşıp onu yüzünden vurur. Market sahibine ruhsatı olmadığını söyleyerek oradan uzaklaşır. Market sahibi, ona gitmesi gerektiğini söylerken bir yandan da yerde ölmekte olan adama yanında getirdiği sopayla acımasızca vurmaya başlar. Yardım istemek ya da polisi aramak yerine akla gelen ilk şey daha fazla şiddet uygulamaktır. Şiddet, eyleminin kendisi bu bağlamda Travis'e özel bir durum değil, savaş sonrası oluşan güvensizlik ortamında günlük hayatın birer parçası olarak yanı başımızda sıradan bir biçimde duran postmodern şiddetin tezahürüdür. Böylece sıradan ile sıradan olmayan, görülen ve örtük olan arasındaki sınır karakterler vasıtasıyla silinerek şiddeti gündelik hayatın içinde sıradanlaştırır.

Travis, New York gibi bir metropolde yaşamasına rağmen kendisini insanlardan yalıtılmış bir biçimde yaşamaya mahkûm hisseder. Ona göre o “Tanrı'nın yalnız adamıdır.” Travis, “yalnızlık hissi içinde kapana kısılmıştır ve eğer bu durumun farkına varırsa ve daha sonra kendini ötekilere ve sonra da Tanrı'ya sunarsa bundan kurtulabilir-bunu aşabilir” (Hess'den aktaran Larke, 2002: 338). Toplumdan uzak ve kendisine yabancılaşmış bir biçimde yaşayan bu adam, tıpkı Amerika'nın Vietnam ve Irak'ta yaptığı gibi adalet dağıtma ve başkasına yardım götürme vazifesini kendisinde

görmektedir (Zizek, 2012; Iannucci, 2005: 264) Kurbanların yardım isteyip istemediklerinin bir önemi yoktur. Bunu yapabilmek adına başvurulacak yol ise şiddet eyleminden geçmektedir. Travis için Betsy ve Iris, kurtarılması gereken kişilerdir. Bu karakterlerin kurtarılmak gibi bir dertleri olmasa da Travis adaleti sağlama görevini kendisinde gördüğü için onları Palantine ve Sport gibi tehlikeli adamlardan kurtarmalıdır. Her ne kadar bu iki adam farklı sosyo-ekonomik ve kültürel arka planlara sahip olsa da her ikisi de var olan güçlerini kullanarak bu iki kadını kontrolleri altında tutmaktadır. Bu bağlamda Betsy ve Iris kurtarılması gereken kadın karakterler olarak aynı düzlemle ele alınırken onların karşısında Palantine ve Sport gibi iki erkek karakter vardır.

Aynanın karşısında kendisine silah doğrultan Travis, “benimle mi konuşuyorsun” diye kendisine sorar. Zizek’e (2018: 187) göre Lacan’ın “ayna evresi” kavramının güzel örneklerinden biri olan bu sahnede saldırganlığın 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 adalet sağlama görevini bu defa kendisine verir. Tıpkı Vietnam Savaşında Amerikan askerlerinin yaptığı gibi belli ritüelleri yerine getirir. Ayakkabılarını özenle boyar, mermilerinin önüne haç işareti çizer ki bu Tanrı’nın getireceği adaletin bir simgesidir. Saçlarını tıpkı Vietnam Savaşındaki askerler gibi mohawk stilinde keser, bıçağını ayakkabısına yerleştirir. Savaşa gitmeden, Betsy için aldığı çiçekleri de yakar ki bu sahnede Palantine ile olan sorununun Betsy’nin onu reddetmesiyle başlayan ancak arkasında toplumsal olarak görmezden gelinmenin getirmiş olduğu öfkenin birikmişliğini hissederiz.

Palantine’ı öldürmeye giden Travis, miting sırasında Palantine’nin yanında Betsy’i görür. Betsy ile aralarında yaşananların suçlusu olarak Palantine’ı görmektedir. Ancak suikast girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Eve geri döner fakat öfkesi henüz dinmemiştir. Bu kez Iris’i kötü adamlardan kurtarmak için hızlıca onun yanına gider. Iris’in ilk kez arabasına binip yardım istediği sahnede ona yardım etmek yerine yalnızca izlemekle yetinen Travis bu kez onu kurtarmaya karar verir. Iris’in yanındaki tüm adamları öldürür, kendisi de yaralanır. Şiddet eyleminin sonunda içeri

giren polislere gülümseyen Travis, elini silah biçimine sokarak kendi kafasına ateş edermiş gibi yapar. Fromm'un 'öç alıcı' ve 'kana susamışlık' türünde şiddet olarak tanımladığı şiddet biçimlerinin temsili sunan Travis oraya ölmeye gelmiştir. Tanrı'nın bir elçisi olarak adaleti sağlamaya giden Travis'in görevi, adaleti sağladığına inandıktan sonra bitmiştir. Filmin sonunda medya tarafından oluşturulan hipergerçeklik bizi Travis'in duvarlarındaki gazete kupürleriyle karşılaşmaktadır. Medyanın oluşturduğu bu gerçeklik sonucu bir kahramana dönüşen Travis, personasını gerçekleştirmiştir.

Ryan ve Kellner'a göre muhafazakâr kafa yapısına sahip olan Travis gibi bireyler için ahlaki çöküşün sorumluları Palantine gibi liberal politikacılarıdır. Travis, Palantine'nın şehri temizlemesine olan inancının kaybetmesi ve tüm olanlardan onu sorumlu görmesi sonucu şiddete başvurmaya karar verir (Ryan, Kellner, 2016: 135). Ancak onu öldürme kararı alması, Betsy ile olan ilişkisinin bozulmasından hemen sonra gerçekleşmesi tesadüf değildir. Travis, Palantine ile olan karşılaşmasında ona güvendiğini ve ona oy vereceğini açıkça belirtmiştir. Travis'in asıl amacı Betsy'nin Palantine ile olan bağını kopartarak ona dolaylı olarak zarar vermek ve onu Palantine'in amacına hizmet etmekten alı koymaktır. Böylece reddedildiği kadına dolaylı olarak zarar verecektir. Travis'in ilk olarak amacı da Iris'in yanındaki adamları öldürmek ve onu şiddete başvurarak kurtarmak değildir. Palantine'ı öldürmeye gitmeden Iris için yazdığı mektup ve bıraktığı para, Iris'in oradan kaçmasını öğütlemektedir.

Film, Iannuciye'ye göre zengin ve güçlü adamların bir şekilde bu şiddet eylemlerinden kendi paçalarını kurtardıkları ideolojisini yaymaktadır. Zengin ve güçlü kişiler bir şekilde bu eylemlerden kurtulurken şiddet eyleminin kendisi alt sınıflar arasında gerçekleşmeye devam etmektedir (2005: 268). Şiddetin kime yöneldiği onun beraberinde getireceği sonuçları da etkilemektedir. Nitekim öldürülmeyi göze alarak iktidarın temsilcilerinden biri olan bir başkan adayına yöneltilen mermi hedefini bulduğunda Travis çok ağır bir biçimde suçlanacak ve belki de öldürülecekti. Oysa silahını suçlulara yönelttiğinde medya ve dolayısıyla toplum tarafından kahraman ilan edilen Travis toplum içinde saygınlık kazanmıştır. O, 12 yaşındaki bir çocuğu kötü

adamların elinden kurtarmış ve ülkesi için savaşmış bir kahraman figür haline gelmiştir. Medya tarafından oluşturulan bu gerçeklik postmodern zamanda kimin gerçeği ve adaleti sorusunu tartışmaya açmaktadır.

Keza Iris’le kahve içtikleri sahnede Travis’in “evine geri dön” telkinlerine karşı “eve asla geri dönmeyeceğini” söyleyen Iris, filmin sonunda evine geri dönmek zorunda kalmıştır. Bu bağlamda filmin sonunda Iris’in ailesi tarafından yazılan mektup ve Travis’in bir kahraman olduğunu yazan gazete kupürleri onun otoritesini güçlendiren birer gösterge durumunadır. Iris’in eve geri döndükten sonra neler yaşadığını, mutlu olup olmadığını ya da neler düşündüğünü izleyici bilmemektedir. Bu bakımdan Travis’in şiddet edimleriyle adaleti sağladığına dair medya tarafından ortaya koyulan gerçeklik tek taraflı bir gerçekliği temsil etmektedir (Mortimer, 1997: 30).

Ryan ve Kellner’a (2016: 135-136) göreyse film, toplumsal adaletin kişisel şiddet eylemleriyle onarılabileceğini gösterdiği ve şiddeti meşru bir zemine oturttuğu için dönemin diğer muhafazakâr filmleriyle benzerlikler gösterir. Travis, film sonunda medya tarafından oluşturulan gerçeğin sonucu olarak toplum tarafından (daha önce onu reddeden Betsy bile filmin sonunda onun taksisine binmeye karar verir) bir kahraman olarak etiketlenmekte ve saygı kazanmaktadır. Medyanın, postmodern dönemdeki gerçeklik inşası Travis’e daha önce elde edemediği (anti) kahramanlık kimliğini kazandırmıştır. Yücel (2005: 29) ise Ryan ve Kellner’ın aksine yönetmenin bir şiddet güzelleme yapmadığını tam tersine insanlığın kötülükler karşısındaki bireysel çabasının acizliğinin üzerine durduğunu ifade etmektedir. Travis’in kişisel olarak giriştiği bu şiddet eyleminin sonunda adalet yerine getirilmemiş ve her ne kadar medya tarafından bir kahraman kültü yaratılmış olsa da toplum ve Travis şiddetten arınmamıştır.

Buradan hareketle oluşturulan temalar arasında belli birtakım nedensellik ilişkilerini görmek mümkündür. Travis, Vietnam Savaşından dönmüş ve persona’sını gerçekleştirememiş postmodern bir özne olarak kendisini tıpkı ABD gibi bir adalet dağıtıcısı rolüne koymakta ancak buna doğru itildiğini ve bu yolun bir kurbanı olduğunu söylemektedir. Ona göre şiddete başvurmaktan başka bir çıkış yolu yoktur.

Bir suçlu olacakken şiddet ediminin hedefinin değişmesi sonucu bir kahramana dönüştürülen Travis, her ne kadar toplum tarafından saygınlık kazansa da gerçeği bilen biri olarak halen tedirginliğini üstesinden atamaz. Filmin sonunda medya ve toplum tarafından bir kahraman olarak kodlanan Travis, o kanlı şiddet eylemlerine rağmen bir arınma yaşamamıştır. Nitekim filmin sonunda Betsy’i evine bıraktıktan sonra dikiz aynasına sanki arkada bir tehlike varmışçasına dikkatle bakmaya devam etmesi bunu kanıtlar niteliktedir.

Klasik ve modern anlatının belli anlatısal ve biçimsel özelliklerini içinde barındıran *Taksi Şoförü* filmi postmodern öznenin hikayesini merkezine almıştır. Uygulanan şiddetin eylemlerinin kurbanların üzerindeki etkisi yerine şiddeti uygulayanın gözünden kurgulanan anlatı yapısı, izleyicinin karakterlerle özdeşleşme kurmasının önüne geçerek rahatsızlık duygusu yaratmaktadır (Kendrick, 2005: 58). Öte yandan filmin John Ford’un *Çöl Aslanı* (1956) filminde olduğu gibi zor durumda olan bir kadını kurtarmaya karar veren Ethan Edwards’ı Travis Bickle’la birlikte yeniden kurduğunu (Zizek, 2012; Von Gunden, 1991: 261; Crewe, 2017: 80) ve bu bağlamda filmin metinlerarası bir yolculuğa çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Iannucci’ye (2005: 259) göre film Western, bunalım, korku ve şehir melodramı gibi farklı türdeki filmlerin bir araya getirilmesinden oluşturulmuştur. Ray’de (1985: 351) aynı şekilde filmdeki baş karakterin toplumu zararlı insanlardan temizlemek adına kendi başına hareket eden Western filmlerine özel anlatı yapısıyla açık bir bağlantısı olduğunu ifade etmektedir. Film; karanlık aydınlatması, geçmişe olan bakışı, modern kurumlara olan güvensizliğinin sonucu ortaya çıkan şiddet eylemleriyle Film Noir akımından da etkilendiğini söylemek mümkündür (Barsam, Monahan, 2010: 139; Connelly, 1991: 62). Kolker (1988: 165) ve Von Gunden (1991: 266) gibi yazarlar ise filmin klasik Hollywood Western filmlerinden ve Fransız Yeni Dalga akımından özellikle Godard estetiğinden etkilendiğini söylemenin mümkün olduğu ifade etmektedir. Buradan hareketle *Taksi Şoförü* filminin klasik ve modern anlatıyı kendisine kılavuz olarak aldığını ve buradan hareketle kendisine özel bir postmodern anlatı oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

3.2.2. *Kızgın Boğa (Raging Bull, 1980) Film Çözümlemesi*

3.2.2.1. Açık Kodlama⁶

1. Boks ringinde tek başına ısınan Jake La Motta (Robert De De Niro) açılış jeneriğiyle birlikte görüntülenir.
2. 1964 yılında bir gece kulübünde komedyen olarak sahne alan Jake, sahnede söyleyeceklerinin provasını yapmaktadır. Film, buradan 1941 yılına, Jake'in boks yaptığı yıllara geri dönüş yapar.
3. Bir boks müsabakası içinde olan Jake en büyük rakibi olan Sugar Ray Robinson'a (Johnny Barnes) kaybetmek üzeredir. Kazanmasının tek yolu son turda rakibini nakavt etmesinden geçmektedir. Bu sırada seyirciler arasında kavgalar başlamıştır. Jake, rakibini devirir ancak karşılaşmanın süresi sona ermiştir. Maçı puanlarla kaybeder.
4. Kaybettiği maçın ardından evinde yemek masasında oturan Jake, eşiyle şiddetli bir biçimde tartışır ve ortalığı dağıtır. Ancak bu yaptıklarından hemen pişmanlık duyar ve barışmak istediğini söyler. Fakat istediği yanıtı alamaz. Bu sırada eve gelen kardeşi Joey'le (Joe Pesci) de tartışmaya başlayan Jake, ondan kendisine vurmasını söyler. Onu tahrik etmek için kardeşine vuran Jake, daha sert yumruklar yemek istemektedir.
5. Bir havuz kulübünde gördüğü Vickie (Cathy Moriarty) isimli sarışın kızdan hoşlanmaya başlar. Vickie'nin başka bir adamla görüştüğünü öğrenmesi onu sinirlendirir ve kadını arzulanan bir nesne konumuna getirir. Kardeşi vasıtasıyla onunla tanışmayı başaran Jake, onunla babasının evinde beraber olur.
6. Robinson'la 1943 yılında iki kez daha karşılaşan Jake, ilk karşılaşmalarında rakibini yener ve şampiyonluk maçına çıkmaya hak kazanır. Bu sırada Vickie ile cinsel birliktelik kurmaktan maçı etkileyeceği endişesiyle kaçınmaktadır. Cinsel organına bu yüzden buzlu bir su döker. Şampiyonluk maçına çıkan Jake, maçı kaybeder.

⁶ Bordwell ve Thompson (2010) *Kızgın Boğa* filmi için çözümlemek adına filmi belli sekanslara bölerler. Açık kodlama aşaması bu yazarlar rehber alınarak kodlama yapılmıştır.

7. Maçı kaybetmiş olmanın verdiği üzüntüyle kimseyi görmek istemediğini ve kardeşi Joey'nin eşi Vickie'yi eve götürmesini, onunla ilgilenmesini söyler. Aynanın karşısında yüzündeki yaralarına bakan Jake, daha sonra ellerini buzlu suyun içine sokar.
8. 1943 yılından 1947'ye kadar birbirini takip eden yıllarda Jake'in boks maçlarıyla birlikte özel hayatından görüntülerin yer aldığı anları ilk kez renkli bir filmle görürüz.
9. Janiro (Kevin Mahon) isimli bir boksörle karşılaşacak olan Jake, eşi Vickie'nin bu boksörü çekici bulduğunu söylemesi üzerine kıskançlık krizlerine girmeye başlar. Vickie'nin yanındaki tüm erkekleri birer tehdit olarak algılamaya başlamıştır. Kardeşi Joey'den eşine göz kulak olmasını ister.
10. Tommy (Nicholas Colasanto) isimli bir mafyanın Jake'e büyük miktarda para yatıracağını söylemesi üzerine Jake, tüm parasını kendisine yatırması gerektiğini, maçı kazanacağı ve Janiro denilen bu adama "büyük bir delik açacağını" söyler. Konu tekrar Janiro'nun ne kadar genç ve yakışıklı olduğu konusuna gelince, Jake'in yanıtı alaycı bir biçimde "o kadar yakışıklı ki onunla düzüşeyim mi yoksa dövüşeyim mi diye düşünüyorum" şeklindedir.
11. Janiro meselesini bir takıntı haline getiren Jake, gece uyuyan Vickie'nin yanına giderek sevişirken başka erkekleri düşünüp düşünmediğini sorar. Vickie'nin "hayır" cevabından tatmin olmayan Jake, Vickie'nin Janiro hakkında neden öyle söylediğini sorar. Vickie ise çok düşünmeden söylediğini, üstelik bu adamı daha önce hiç görmediğini söyler.
12. Maç günü geldiğinde Janiro ile karşılaşan Jake, adamın yüzüne tüm hırsıyla vurmaya başlar ve nakavt eder. Janiro'nun yüzünden kanlar fişkırmaktadır.
13. Joey, Vickie'yi bir barda Tommy'nin adamlarıyla içki içerken görür ve onu oradan götürmek ister. Ancak Vickie kalmak istemektedir. Henüz genç olduğunu, Jake'in onunla ilgilenmediğini ve sadece biraz eğlenmek istediğini söyleyen Vickie, ona karşı çıkar ve masaya geri döner. Bunun üzerine Joey, masaya geri gelerek Salvy (Frank Vincent) isimli adama herkesin içinde şiddetle saldırır.
14. Joey ve Salvy arasındaki kavgayı tatlıya bağlayan Tommy, Jake'nin kendi bağlantıları olmadan unvan maçına çıkamayacağını ve kendilerine ihtiyacı

- olduğunu söylemektedir. Joey bu teklifi Jake'e iletir. Jake, bu teklifi kabul ederek bu adamların 'kuklası' olmayı da kabul etmiştir.
15. Şikeli bir maça çıkan Jake, maçı Tommy'nin isteği doğrultusunda kaybeder ve sonrasında büyük bir pişmanlık duyarak ağlamaya başlar. Ancak şike yaptığı oldukça bariz olan Jake, federasyon tarafından cezalandırılır.
 16. İki yıl sonra şampiyonluk maçına çıkacak olan Jake, maç öncesi otel odasında Vickie'nin odadaki diğer erkeklerle özellikle kardeşi Joey ve Tommy ile bir ilişkisi olduğundan şüphelenir. Vickie'ye herkesin görebileceği bir yerde tokat atar.
 17. Rakibini yenen Jake, dünya şampiyonu olur.
 18. Bozuk bir televizyonu tamir etmeye çalışan Jake, o sırada kardeşi Joey'e Vickie ile birlikte olup olmadığını sorar. Joey böyle saçma bir soruya yanıt vermek istemez ve evine gider. Yukarı, Vickie'nin yanına giden Jake, Vickie'ye vurmaya başlar ve kardeşiyle yatıp yatmadığını sorar. Vickie'nin "hayır" yanıtına inanmayan Jake ısrarla bu soruyu sormaya devam etmektedir. Vickie'nin sinirle "evet hepsiyle yattım" demesi üzerine bir hışımla kardeşinin evine gider ve Joey'i eşi ve çocuklarının önünde döver. Ona engel olmak isteyen Vickie'yi ise bir yumruk atarak bayıltır. Vickie bu olanlardan sonra onu terk etmeye yeltenir ama yaptıklarından pişman olan Jake onu kalması yönünde ikna eder.
 19. Jake ve Robinson ringde yeniden karşı karşıya gelir. Robinson, Jake'e öldürücü darbeler vurarak yüzünü ve tüm vücudunu kanlar içinde bırakır. Etrafa sıçrayan kanlar hakemlerin yüzüne çarpmıştır. Ringde kollarını açan Jake, hiçbir şey yapmadan Robinson'a "hadi gelsene" diyerek onu daha çok tahrik etmektedir. Robinson, ona öldürücü darbeler vurmaya başlar. Jake'in yüzünden kanlar fişkiriyordur ancak halen yere düşmemiştir. Maçı kazanan Robinson'un yanına yaklaşan Jake ona "beni yere indirmedin, halen ayakta'yım" der.
 20. Bu maçtan sonra Jake'in boks kariyeri sekteye uğrar ve bir süre sonra emekli olur. Artık düzenli olarak komedyenlik yaptığı ve isminin Jake La Motta's olduğu bir gece kulübünü satın alır. Sahneye çıkan ve genç kızlarla birlikte olan Jake'e göre "eğlence budur."

21. Vickie onu terk eder, Jake ise reşit olmayan sarışın bir kızla birlikte olduğu için tutuklanmıştır. Hapisten kurtulmak için kefalet bedeli olan 10 bin doları toplamaya çalışır. Vickie'nin "arkadaşlarından neden istemiyorsun" sorusuna alaylı bir biçimde "ne arkadaşı" diyen Jake hapishaneye girer. Hapishanedeki görevlilere göre burada "o artık bir şampiyon değil, yalnızca bir pisliktir."
22. Hapishane içindeki duvarları yumruklayan Jake. Yaşadığı pişmanlık duygusuyla kendisine öfkelenir ve "bir hayvan olmadığını" haykırır.
23. Hapishaneden çıkan Jake, ucuz bir barda komedyenlik yapmaya başlar. Bu sırada kardeşi Joey'i tesadüfen görerek barışmak istediğini söyler ancak Joey onu arayacağını söyleyerek oradan uzaklaşır.
24. Geçmişe yolculuk bitmiştir. Sahneye çıkmaya hazırlanan Jake, ezber yapmaktadır. Aynanın karşısında boks hareketleriyle ısınan Jake, "patron benim" diyerek odadan çıkar ve ekran kararır. İncil'den bir alıntıyla kapanış jeneriği girer.

Açık kodlama aşamasında ortak olarak; şiddet, postmodern film anlatısı, pişmanlık, insanlarla iletişim kurmakta zorlanan karakterler, yalnızlık, eril tutum ve cinsel bastırılmışlık temaları belirlenmiştir. Buradan hareketle eksen kodlama aşamasında verideki örneklerle beraber bu temalar açılacak ve kategoriler arasında ilişkiler kurulacaktır.

3.2.2.2. Eksen Kodlama

Eksen kodlama başlığı altındaki kategorilerden ilki şiddettir. Bordwell ve Thompson'a (2010: 657-660) göre yönetmen şiddeti filmin ana teması olarak belirlemiştir. Ancak bunu yaparken Amerikan Sinemasında sıklıkla gerek özel efektler sayesinde gerekse eğlencelik bir stilizasyona dayalı olan şiddet biçimlerinden uzak durmuştur. Dönemin diğer boks filmleri olan *Rocky* (1979), *Şampiyon* (*The Champ*, 1979) ve *Büyük Olay* (*The Main Event*, 1979) gibi filmlerden anlatısal ve biçimsel olarak ayrılmaktadır. Nitekim bu filmle Scorsese yoksulluktan zenginliğe ya da en alt tabakalardan zirveye doğru doğrusal bir anlatı yerine iniş ve çıkışlarla dolu olan bir anlatıyı tercih eder (Cook, 1982: 40; Von Gunden, 1991: 276; Atayman, 2004: 74-75).

Nitekim film, sinemada gerçekçilik geleneklerine dayanarak şiddeti izleyici için rahatsızlık veren bir boyuta getirmektedir.

Şiddet, filmde kendisini fiziksel ve psikolojik bir dışavurum olarak Jake karakteri ve onun boks müsabakaları üzerinden inşa eder. Bu şiddet edimleri yalnızca boks müsabakalarında kendisini kanlık seyirlikler halinde değil, günlük yaşamın içinde de hem fiziksel hem de ruha acı veren bir şiddeti perdeye aktarır. Jake'in içsel çatışmaları sonucu eyleme geçirilen eril şiddet onun her iki eşine, kardeşine, boks ringindeki rakiplerine ve en çok da kendisine yönelmesine neden olmaktadır. Nitekim doğru ve yanlış ayırt etmekte ve sosyal çevresiyle iletişim kurmakta zorlanan Jake, postmodern öznenin merkezindeki bir birey olarak kendisine yabancılaşmış, sosyal çevresiyle iletişim kurmakta zorlanan yalnız bir figür olarak resmedilmektedir.

Bir diğer tema ise karakterin yaşadığı pişmanlık duygusudur. Jake, gündelik yaşam içinde uyguladığı şiddet ediminin sonrasında pişmanlık duyan ve birçok kez etrafındakilerden özür dileyen biridir. Jake, tıpkı *Taksi Şoförü* filminde Travis'de gördüğümüz gibi dağınık, yüzeysel, yaptıklarından kısa bir süre sonra pişman olup kendisine kızan, amaca ulaşmak için doğrudan şiddet biçimlerini kullanan biridir. Yaşadığı patlamalar sonucunda yaşadığı pişmanlık duygusu onun doğru ile yanlış ayırt edemeyen mizacından kaynaklanmaktadır. Bu pişmanlıklar onun yalnızlığını daha çok perçinlemektedir. Gündelik hayatında Vickie ya da Joey ile kavgalarından sonra çok ileri gittiğini düşünüp hemen pişmanlık duymaktadır. Kısa vadede özür dilemeleri karşılık bulurken, uzun vadede yine yalnız kalacaktır. Bu pişmanlıkları kendisine gerek ruhsal gerekse fiziksel bir acı vermektedir.

Cinsel bastırılmışlık filmde tıpkı şiddet ve postmodern özne temaları gibi Jake üzerinden inşa edilmiştir. Jake'in gerek kendisi gerekse Vickie ile olan cinsel sorunları, onun Vickie'ye kıskançlık, şüphe duymasına ve sonuç olarak şiddete başvurmasına kadar götürmektedir. Bu bağlamda şiddetin bir hazırlık süreci söz konusudur. Jake'in kendi cinsel kimliği ile olan çatışması problemin asıl kaynağıdır. Bu cinsel güdülerin ortaya çıkardığı birtakım şiddet dürtüleri onun boks ringinde rakiplerine kanalize olmaktadır. Aksi durumlarda ise eşi, kardeşi ya da Vickie ile iletişime geçen herkes onun için tehlike anlamına gelmektedir.

Filmde tespit edilen bir diğer tema postmodern film anlatısıdır. Postmodern sinemanın özellikleri olan; karakterle özdeşleşme kurmanın ve film sonunda katharsise ulaşmanın zorluğu filmi bu noktada klasik anlatı yapısından uzakta tutarken, filmin türler arasındaki geçişkenliği, diğer filmlerle olan öykünmeler ve metinlerarası bir yolculuğa çıkması, gerçek ve hayal arasındaki muğlak ve nostaljik görüntüler, cinsel kimlik bunalımları, doğru ve yanlış ayırt etmekte zorlanan karakterler ve son olarak postmodern şiddetin doğrudan ve sıradan yapısı filmi postmodern film anlatısı içine dahil etmektedir.

3.2.2.3. Seçici Kodlama

Bu aşamada seçilen merkez temalar; şiddet, cinsel bastırılmışlık ve postmodern film anlatısı olarak belirlenmiştir. Buradan hareketle bu başlık altında açık ve eksik kodlama aşamalarında belirtilen şiddet, postmodernizm ve cinsel bastırılmışlık ve onun alt kategorilerinin çözümlemesi üzerine odaklanılacak ve kategoriler arasında nedensellik ilişkileri kurulacaktır.

Film, Jake isimli bir boksörün ring içindeki ısınma hareketleri yaptığı yavaş çekim görüntüleriyle açılmaktadır. Bu sahnede Jake'in ring içindeki yalnızlığına bir vurgu söz konusudur. Sinematografi de bu yalnızlığı pekiştirecek biçimde derin-mekân sahnelemeye ringin iplerini ön plana çıkartmış ve ringi olduğundan büyük göstererek Jake'in yalnızlığını daha belirgin hale getirecek şekilde düzenlenmiştir (Bordwell, Thompson, 2010: 657). Şiddetin açık bir biçimde eğlendirme amacı taşıdığı boks dünyası ise şiddetin çağdaş hayatın içinde var olan rolü için bir metafor görevi görmektedir. Jake'in sahneye çıkmadan "işte eğlence" derken sahne hayatına, boks kariyerine ve filmin kendisine atıfta bulunmaktadır (Mortimer, 1997). Grist'e (2007: 20) göre filmin boks sahnelerinin stilizasyonu rahatsız edici bir öznel şiddet deneyimini aktarıyorsa da şiddetin ring dışındaki gösterimi daha nesnel ve belgesel niteliği taşıdığından izleyici için daha inandırıcı dolayısıyla da daha fazla rahatsız edicidir. Nitekim film, Jake'in parçalı ve dağınık olan kimliğini bir dizi farklı kanallardan meydana gelen bir performans olarak betimlemek adına geleneksel kimliklere dayalı olan yorumları da reddetmektedir. Jake karakteri, birçok farklı performans sergilediği üç farklı alandaki şiddete dayalı tutumuyla tanımlanmaktadır.

Bu birbirine geçmiş olan yolculuklarına ise onun şiddeti, pişmanlığı, yalnızlığı ve cinsel bastırılmışlığı eşlik eder. Şiddet, film boyunca kendisine önemli bir yer edinir. Jake, tarafından kadına, kardeşine, rakiplerine ve en çok da kendisine yöneltilen şiddet, karşılığını toplum tarafında da yüceltilerek ya da görmezden gelinerek bulmaktadır. Örneğin: Jake'in iki eşine de herkesin içinde bağırması ya da vurması her ne kadar kardeşi tarafından sözlü tepkiyle karşılaşılsa da diğer insanların sessizliği bu şiddeti ne onaylar ne de karşı çıkar niteliktedir. Cook'a (1982: 39) göre filmin şiddete karşı tutumu bu bağlamda belirsizdir. Şiddet bir yandan erkekliğin vazgeçilmez bir bileşeni olarak baskıcı bir sosyal sisteme karşı olan ve insan arzusunun ayrılmaz bir biçimi olarak toplum tarafından onaylanan bir araçken, öte yandan senaryo gereği filmin kahramanı Jake, kendi arzularının kurbanı olarak gösterilmektedir.

Jake'in çevresindekilere göstermiş olduğu şiddet edimleri onun ruhsal acılarının bir dışavurumu olarak ortaya çıkmaktadır. Jake, çevresindeki insanları incittikçe kendisine daha fazla zarar vermeye başlar. Yaşadığı pişmanlıklar ona ruhsal bir acı vermekle kalmaz, aynı zamanda Jake'in mazoşist bir tutum sergilemesine ön ayak oluşturur. İlk eşiyle kavga ettikleri sahnede evi dağıttığı anlardan hemen sonra pişmanlık duygusuyla çevrelenen Jake, o sırada orada olan kardeşi Joey'nin ona yumruk atması için kışkırtarak kendisine zarar vermek ister. Aynı durumu Vickie'le seviştikleri sahnede cinsel organına buzlu su dökerek kendisini cinsel olarak cezalandırmasında görürüz (Grist, 2007: 12). Bu mazoşist tutumu boks ringinde karşılaştığı Robinson'a tepki vermeden ve acı çekmek istercesine sert yumrukları almaya başlamasında da tespit edilebilir. Bu son dövüş sahnesi Jake karakterinin "kendisiyle ve rakipleriyle bitmeyen kavgasını, varoluş korkusunu, acılara katlanma yeteneğini ve gururunu sergileyen bir gösteri gibidir" (Atayman, 2004: 75-76). Bu karşılaşma öncesinde Vickie ve Joey arasında cinsel bir birliktelik olduğu sanrısına kapılıp her ikisine de şiddet uygulamış ve hemen arkasından pişmanlık duymuştur. Bu pişmanlık duygusunun getirmiş olduğu kendine zarar verme dürtüsü onu hapishaneye düştüğü zaman kendi kendisine şiddet uygulamaya kadar götürecek ruhsal çalkantılarının toplamına işaret eder. O halde Jake'in kendisine şiddet uygulamaya kalktığı bu sahneler onun pişmanlık duygusundan kurtulmak isteğine yönelik bir günah çıkartma ayini olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Wood’a (1986: 109) göre Jake’in bu ruhsal çalkantılarının altında eşcinselliğini bastırmış birinin gerginliği söz konusudur. Filmde “Jake’in boks yapmaktan büyülenmesinin ve aile içi yaşamla ilgilenmeyi reddetmesinin kabul edilmemiş eşcinsel itkidenden çıktığına dair bir ima vardır. Böylesi bir ima, heteroseksüel aşkın anlatıların çoğunun temeli olduğu alışılmış Hollywood ideolojisine aykırıdır” (Bordwell, Thompson, 2010: 663). Jake’in Janiro isimli boksör hakkında “o kadar yakışıklı ki onunla düzüşeyim mi yoksa dövüşeyim mi diye düşünüyorum” sözü bu bastırılmışlığın dışavurumu olarak okunabilir. Nitekim eşi Vickie’nin bu boksör hakkındaki “yakışıklı biri” yorumu onu bu adama karşı öfkelenirse de Jake’in cinsel bağlamda kendisini yetersiz görmesinin bu öfkesinde payı söz konusudur. Bu cinsel bastırılmışlığın psikanalitik temelli eleştirisinde Jake’in algıladığı tehditler karşısında şiddete başvurmasının nedeninin kendi erkekliğine yapılmış saldırılardan kaynaklandığını düşünmesi ve eşcinsel bastırılmışlığı yatmaktadır. Janiro isimli boksörün Jake için bir ‘tehdit’ olarak algılanmasını yarattığı problemler, bu adamın Vickie tarafından çekici bulunmasında değil tam tersine Jake’in bu adamı çekici bulmasında yatmaktadır (Wood, 1986: 113-114). Jake’in eşcinsel olma ihtimali kendisiyle konuşmayan kardeşi Joey’i gördüğü sahnelerde yeniden ortaya çıkar. Onu affetmesini isteyen Jake, Joey’i birkaç kez öper ve sarılır.

Kıskanılan ve kontrol altında olan Vickie ise yalnızca Jake gibi şiddete meyilli biri tarafından değil, onun karşısında görece daha iyi olarak konumlandırılabilir olan Joey tarafından da şiddete maruz kalmaktadır. Joey’nin hem kendi eşine hem de bir barda başka erkeklerle içki içtiğini gördüğü Vickie’ye olan tutumu Jake kadar kötüdür. Amerikan Sinemasının bilindik ailesine düşkün ve hareketlerinde tutarlı olan baba figürünün karşısında konumlandırılan Jake ve kardeşi Joey, aile içi ilişkilerinde eşlerine sözselsel ve fiziksel şiddet uygulayan karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Öte yandan Joey’nin yemek masasında uslu durmayan oğlunu bıçaklamakla tehdit etmesi bu bağlamda şiddetin ve saldırganlığın aile içindeki boyutunun yalnızca kadına yönelmediğini de göstermektedir. Filmdeki bu saldırgan tutum, sahneye çıkan komedyenin kadınlarla dalga geçmesinde, cinsiyetçi şakalarında ve izleyicilerin bu şakaları alkışlamasında daha belirgin hale gelir. Erkek saldırganlığının ve eril tahakkümün Amerikan toplumsal hayatını nasıl istila ettiği ve meşru görüldüğünü,

Jake ve Joey gibi erkeklerin kadınlara ve çocuklara olan tutumları üzerinden daha iyi anlarız (Bordwell, Thompson, 2010: 661). Filmde dönüşüm geçiren karakterin Vickie olması ise anlamlıdır. Vickie, Jake'den ayrılmaya birkaç kez karar vermişse de yaşının ve yaşadıklarının verdiği korkuyla bu adımı ancak filmin sonunda atabilmiştir. Onunla ayrıldığı sahnede Vickie'nin arabanın direksiyon koltuğunda oturduğunu görürüz. Bu artık onun kendi hayatının kontrolünü ele geçirdiği anlamına gelmektedir. Jake'in arabaya binme ve dolayısıyla da Vickie'nin hayatını kontrol altına alma girişimlerini Vickie kararlılıkla reddeder. Jake'e yalnızca arabanın camından konuşma fırsatı verir ve onu terk ettiğini söyleyerek oradan uzaklaşır.

Mortimer'a (1997: 31-34) göre film, postmodern unsurlar olarak adlandırılan parçalı ve dağınık özne, metinlerarasılık, nostalji, gerçek ve fantezi arasındaki sınırların silinmesi gibi nedenlerden ötürü filmi klasik ya da modern anlatılardan ayıran bir takım anlatısal ve biçimsel özelliklerle inşa edilmiştir. Bunlardan birincisini izleyicinin Jake karakteri ile özdeşleşme kuramamasında tespit edilebilir (Bordwell, Thompson, 2010: 661). Jake seilmeyen bir karakter olsa ve seyirci her ne kadar Jake için bazen üzülsün de filmin sonunda herhangi bir dönüşüm geçirmemesi onunla özdeşleşme kurulmasının önüne geçmektedir. Bu bağlamda *Taksi Şoförü*'nün Travis'i ile *Kızgın Boğa*'nın Jake'i bir dönüşüm geçirmemeleri ve kendileri ve sosyal çevreleriyle uyum sağlamakta zorlanmaları noktasında benzerlikler göstermektedir. Jake, toplumsal hayatın içinde istediği saygınlığını elde edememiş ve kendisini gerçekleştirememiştir (Von Gunden, 1991: 279).

Film, estetik olarak yalnızca temsil yoluyla erişilebilen bir geçmiş için nostalji havası yaratmaktadır. Filmin bu bağlamda siyah beyaz çekimleri, filmi aynı zamanda Jake'in hayatının bir belgeselini sunuyormuş hissiyatını verir. Keza yönetmen tarafından her boks karşılaşmasından önce mücadelenin yeri, tarihi ve boksörlerin kim olduklarının bilgisi ekrana getirilerek bu hissiyat kuvvetlendirilir (Bordwell, Thompson, 2010: 660; Atayman, 2004: 80). Filmdeki tek renkli sahneler Jake'in özel hayatından bölümlerin olduğu görüntülerdir. Bu anlarda film gerçekçiliğinden uzaklaşarak bir fantezi dünyasının kapısını aralamaktadır. Mortimer'a (1997: 33) göre filmin geri kalanından gerek anlam gerekse biçim olarak uzakta olan bu anlar gerçek

ve rüya arasında duran bir fantezi dünyasını çağrıştırmaktadır. Nitekim Harvey'e (2014: 71) göre postmodern düşünce bellek duygusundan ve tarihsellik halinden uzak durmaya çalışsa da bir yandan da oralardan beslenmekte ve şimdinin bir boyutu gibi göstermek adına büyük bir yetenek geliştirmektedir. Film içinde filmi temsil eden bu renkli görüntüler, filmin geri kalanından ayrı bir biçimde çiftin romantik mutluluğunu tırnak içinde görmemizi sağlamaktadır. Böylece herkesin gülümsediği ve hiç kimsenin konuşmadığı bu görüntüler filme nostalji havası katmaktadır.

Filmin sonunda Jake'in *Rıhtımlar Üzerinde* (*On the Waterfront*, 1954) filmindeki "bir rakip olabilirdim" repliğini tekrar etmesi ise filmin postmodern bir anlatıya özel olan metinlerarası yolculuğunu kanıtlar niteliktedir. Filmin sonunun bu bağlamda bir muğlaklıkla bitmesi ise filmi klasik anlatıya sahip olan filmlerden farklı kılmaktadır (Bordwell, Thompson, 2010: 664). Postmodern bir film olarak *Kızgın Boğa*, Jake La Motta isimli bir boksörün otobiyografisinden çok diğer tür, akım ve filmlere öykünen bir yapıda inşa edilmiştir (Mortimer, 1997: 34). Bu sebeple filmin estetiği postmodern bir tutumla tasarlanmıştır demek yanlış olmayacaktır.

3.2.3. Komediler Kralı (*The King of Comedy*, 1982) Film

Çözümlemesi

3.2.3.1. Açık Kodlama

1. Ulusal kanalda yayınlanan bir komedi programının popüler sunucusu olan Jerry Langford (Jerry Lewis) o gün programdan sonra arabasına doğru giderken yüzlerce hayranı kanalın kapısında onun dışarı çıkmasını beklemektedir. Arabasına zorlukla giren Jerry, içeride Masha (Sandra Bernhard) isimli bir hayranının/sapığının onu beklediğini fark eder. Arabadan zorlukla çıkan Jerry'i o kalabalıktan Rupert Pupkin (Robert De Niro) isimli bir komedyen adayı kurtarmış ve böylece idolü olan bu adamla konuşma fırsatını yakalamıştır.
2. Rupert ona bir komedyen olmak istediğini hararetle anlatmaya çalışmaktadır, ancak Jerry'nin onu dinlerken sıkıldığı görülmektedir. Rupert'a göre tıpkı Jack Paar'ın hastalanıp programa çıkamadığı gece Jerry'nin sahneye çıkma fırsatı

- yakaladığı gibi kendisi de böyle büyük bir fırsat bekler. Bu konuşmayı kafasında birçok kez tasarladığını ifade eden Rupert, onu yolculuğun sonunda yemeğe davet eder ancak Jerry'nin cevabı ofisini ara ve randevu al şeklindedir.
3. Sonraki sahnede Jerry ve Rupert'ı bir yemek masasında görürüz. Kendi şovundan artık zevk alamadığını söyleyen Jerry, şovunu altı haftalığına sunması için Rupert'a teklif götürür. Bu sırada Rupert'ın da ünlü ve önemli biri olduğunu masasına gelip imza almak isteyen hayranlarıyla anlarız.
 4. Sahne yeniden değişir ve Rupert'ı kendi evinde Jerry'e programını neden altı haftalığına alamayacağını kendi kendine açıklamaya çalışırken görürüz. Böylece Rupert'ın bir fantezi dünyasında olduğu anlaşılır. Bu sırada annesi ona seslenmekte ve kimle konuştuğunu sormaktadır. Annesinin "Rupert, Rupert" diye seslenmesiyle sahne yeniden yemek masasına döner. Rupert, bu fantezisinde Jerry'nin ısrarlarına dayanamaz ve teklifi kabul eder.
 5. Jerry ile tanıştıktan sonra bir çiçek alıp çocukluk aşkı Rita'nın yanına giden Rupert onu yemeğe davet eder. Onu sevdiğini ve kısa zaman içinde Jerry'nin yardımı sayesinde ünlü olacağını söyler.
 6. Evine geri dönen Rupert'ın odasını Jerry ve Liza Minnelli'nin kartondan figürlerinin olduğu bir talk şov programı gibi dizayn ettiğini görürüz. İkilinin arasındaki koltuğa oturan Rupert, bu cansız kartonlarla programın gerçekten konuyuymuş gibi davranmaktadır.
 7. Jerry'e telefonla ulaşmaya çalışan Rupert bir yanıt alamayınca ofisine gider. Programın yapım asistanı Cathy Long (Shelley Hack) tarafından karşılanır. Cathy ona bir kaset doldurup geri getirmesini böylece onu programa çıkartıp çıkartamayacaklarının kararını verebileceklerini söyler.
 8. Jerry'nin dinlemesi için evinde kaset dolduran Rupert'a annesi sessiz olması için yeniden seslenmektedir. Rupert, kaseti doldurur ve Cathy'e götürür. Cathy ona yarın ya da pazartesi geri döneceklerini söylese de Rupert hemen bir yanıt almak konusunda ısrarcıdır. Bu ısrarı fark eden Cathy ona yarın geri gelmesini, kaset hakkında ne düşündüklerini iletceğini söyler.
 9. Yeniden bir fantezi dünyasının içinde olan Rupert, Jerry'nin ona kaseti ne kadar çok beğendiğini ve şakalarının çok güçlü olduğunu söylediğini hayal etmektedir. Rupert'a göre şakalarının çok güçlü olmasının nedeni hayatındaki

korkunç şeyleri komik şeylere dönüştürmeyi başarmasından kaynaklanmaktadır. Jerry ise bu güçlü şakaları dolayısıyla Rupert'dan hem nefret ettiğini hem de kıskandığını söyleyerek onu hafta sonu yazlığına davet eder.

10. Sonraki gün kaset hakkında ne düşündükleri öğrenmek için Jerry'nin ofisine giden Rupert, bekleme odasında yeniden fantezi dünyasını aralar. Bu fantezide Jerry'nin konuğu olarak katıldığı programa gizemli bir konuk davetlidir. Bu konuk Rupert'ı sürekli sınıfta bırakan ve düşman olarak nitelendirdiği lise müdürüdür. Artık bir nikah memuru olduğunu söyleyen bu adam Rupert ve Rita'nın nikahını canlı yayında kıymak ister. Nikah sırasında Rupert'dan yaptıkları için af diler ve gerçek değerini bilemediklerini söyler. Rupert'a “hepimize hayatın anlamını öğrettiğin için teşekkür ederim” diyerek herkesin içinde onu onurlandırır.
11. Bu sırada içeri giren Cathy, Rupert'ı fantezi dünyasından uyandırır. Cathy, kaseti dinlediklerini ve onun bir potansiyeli olduğunu söylese de Jerry ile sahneye çıkacak kadar güçlü şakalarının olmadığını ifade eder. Rupert, öncelikle kulüplerde sahneye çıkmalı ve oyunculuk dersleri almalıdır. Onunla aynı görüşte olmayan Rupert, bu geri bildirimle sinirlenir ve Jerry'le görüşmek istediğini söyler. İsteddiği yanıtı alamayan Rupert, Jerry'nin ofise gelmesini beklemeye başlar fakat güvenlik görevlileri tarafından dışarı çıkartılır.
12. Hafta sonu Rita'yı da yanına alarak Jerry'nin yazlığına giden Rupert, gerçekten davet edilmiş gibi davranmaktadır. Jerry'e kendi çalışmalarını da getirdiğini söyler ancak Jerry olaylardan habersiz ve şaşırmış bir vaziyette olanları izlemektedir. Jerry, onları kapı dışarı eder.
13. Jerry'i sokakta yürüdüğü sırada kaçırın Rupert, onu Masha'nın da yardımıyla esir alır. Serbest bırakılmasının tek koşulu; Jerry'nin yapımcısını araması ve kendisini programa çıkarmaya ikna etmesiyle gerçekleşebilir. Şiddete başvurmak istemediğini ancak zorunda kaldığını düşünmektedir. Yapımcısını arayan Jerry, yapımcıyla görüşmeyi başarır. Yapımcısının Rupert ne isterse yapacağını ve saat beşte onu geri aramasını söyler.
14. Jerry'i sandalyeye bantlayan Rupert, evden ayrılır ve saat beşte yapımcıyı arar. Bu sırada programın yapımcıları FBI yetkilileri ile görüşmektedir. Yetkililer

Rupert'ın canlı yayına çıkartılmaması gerektiğini, nitekim bu adamın bir terörist olabileceğini ve ülke çapında bir felakete davetiye çıkarabileceğini söylemektedir. Ancak program yapımcılarına göre Jerry'nin hayatı bu adamın canlı yayındaki on dakikalık stand-up şovuna çıkmasından çok daha önemlidir. Yapımcının tek isteği Rupert'ın kameralar önünde uygunsuz bir şey söyleyip söylemeyeceğinin garantisini almaktır.

15. Sahneye çıkmadan önce FBI tarafından sorgulan Rupert, sorulan tüm sorulara dürüstlikle cevap verir ve televizyona çıktıktan sonra Jerry'nin nerede esir tuttuğunu açıklayacağını söyler.
16. Jerry'nin tutsak olması nedeniyle sahneye Tony Randall isimli misafir sunucu çıkar. Öncesinde onun için yazılan şakaları hiç beğenmeyen Tony, sahnede bu şakaları benimsemiş bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Tony, monoloğunu bitirdikten sonra sahneye Rupert'ı davet eder. Sahneye çıkan Rupert, izleyiciyi selamladıktan sonra ismini söyler ve sahne kesilir.
17. Bu sırada Jerry, Masha'nın tutsaklığından kurtulur. Onu kaçırmak için kullandıkları silahın oyuncak olduğunu görür ve kadına bir tokat atarak oradan uzaklaşır.
18. Rupert, Jerry'i serbest bırakacağını ancak bir şey daha yapması gerektiğini söyleyerek Rita'nın çalıştığı bara gider. Rita, onu gördüğüne mutlu olmamıştır. Rupert, hemen televizyona koşarak programa çıktığı televizyon kanalını açar. Bu kez Rupert'ın neler söylediğini ve seyircinin onun şakalarına olan reaksiyonlarını görürüz. Rupert'ın şovunda başından geçen korkunç şeyleri gerçekten komik bir biçime soktuğunu anlarız. Annesinin alkol problemleri, babasının onunla değil de kız kardeşiyle daha çok ilgilenmesi, fakir bir mahallede büyümesi ve diğer çocukların onunla dalga geçmeleri gibi olumsuzluklardan olumlu şeyler türetmektedir.
19. Programdan sonra hapishaneye giren Rupert, tüm televizyon, gazete ve dergilerde konuşulmaya başlamıştır. Bir gecelik gösterisi ve Jerry Langford gibi tüm ülkede tanınan birini kaçırması onu ünlü biri yapmıştır. Anılarını yazdığı kitabı bir milyon dolara satılan Rupert'ın kartondan bir figürü kitapevinin önünde durmaktadır. Üstelik bu anıların yakında filme çekileceğini ve hapisten çıktıktan sonra eğlence endüstrisine geri döneceğini öğreniriz.

20. Sonraki sahnede Rupert'ı yeniden bir komedi programında görürüz. Seslendirici Rupert'ı “evine hoş geldin, televizyonun en parlak yıldızı, efsanevi, ilham verici ve komedi kralı” olarak sahneye davet ederken izleyiciler onu alkışlamaktadır. Rupert, sahnede öylece durmakta ve gelen alkışları karşılamaktadır. Seslendirici bu alkışlar sırasında “harika, Rupert Pupkin” demeye devam etmektedir. Sahne Rupert'ın yakın plan yüz çekimiyle kararır.

Açık kodlama esnasında belli edilen kategoriler; gerçek ve fantezi arasındaki sınırların belirsizleşmesi, şiddet, mevcut toplumsal statüden hoşnut olmama ve yükselme hırısı, kimliğin oluşumunda medyanın oynadığı etki ve postmodern film anlatısı olarak belirlenmiştir.

3.2.3.2. Eksen Kodlama

Eksen kodlama aşamasındaki temalardan biri gerçek ve fantezi dünyalar arasındaki sınırların silikleşmesi olarak belirlenmiştir. Filmin, ana karakteri olan Rupert Pupkin üzerinde inşa edilen anlatı onun gerçek olanla fantezi arasındaki ayrımı yapamaması ve bocalaması üzerine kurulmuştur. Filmin başında gerek Rupert gerekse izleyiciler için belirgin olan bu sınırlar filmin sonunda belirsizleşmiştir.

İkincil olarak seçilen kategorilerden biri şiddettir. Şiddet, Rupert'ın çocukluğundan itibaren ruhsal olarak acı çektiği ve ünlü olma takıntısıyla pekiştirildiği bir alan olarak kendisini var eder. Bu ruhsal acılar ve yükselme hırısı onu hayaline ulaştırmak adına Jerry'i silah zoruyla kaçırmaya kadar götürecektir. Mortimer'e (1997: 35) göre yeteneğin değil, suçlu olmanın medyanın ilginçliğini anlayan Rupert için en dipten yukarıya çıkmak için zaman yoktur. Rupert ve Masha'nın arzuladıkları şeyi elde edebilmek adına şiddet ortak paydasında buluşmaları Jerry'nin kaçırılmasıyla anlam bulmaktadır. Her iki karakterde elde etmek istedikleri şeyin ancak şiddet yoluyla kazanabileceklerine ikna olmuşlar ve eyleme geçmişlerdir. Böylece fiziksel şiddet eylemi, oldukları konumdan memnun olmayan bireyler için problemleri çözüme ulaştırmak adına başvurulmuş bir yöntem olarak meşrulaştırılır.

Son olarak seçilen kategori ise postmodern film anlatısıdır. Filmin, Rupert'ın fantezileri ve gerçeklik arasındaki gidip gelen parçalı kurgusu ise bu bağlamda anlamlıdır. Filmin sonunun klasik anlatılarda görmediğimiz türde bir belirsizlikle bitmesi bir diğer gösterge olarak okunabilir. Diğer yandan medyanın postmodern bir dönemde oluşturduğu gerçeklik ve öznenin inşasında oynadığı rol, bireyin şiddeti içsel olarak kendisine yöneltmesine ve ruhsal bir acı çekmesine neden olmaktadır. Baudrillard'a (1991: 58) göre postmodern dönemde kitle iletişim araçları sayesinde hipergerçek olarak adlandırılan yeni bir gerçek üretilerek toplumsal hayatta içe doğru patlamaların yaşandığı bir dönem yaşanmaktadır. Bu yeni gerçeklik şiddet ya da baskı aygıtlarını yerine ikna yolunu seçerek bireyi kuşatmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan şiddetin postmodern olarak adlandırılabilir bir doğrultuda aktarıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

3.2.3.3. Seçici Kodlama

Bu aşamada seçilen temalar; gerçek ve fantezi arasında ayrım yapamayan özne, şiddet ve postmodern film anlatısı olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda seçilen temalar ve onların alt kategorileri verideki örneklerle desteklenecektir.

Seçilen ilk tema gerçek ve fantezi arasındaki sınırların silindiği postmodern olay örgüsüdür. Rupert'ın herkes tarafından sevilen bir komedyen olma hayalini Jerry sayesinde gerçekleştireceğini düşünmesi onun gerçekle olan bağıyı kopartacak olan bir fantezi dünyasının kapılarını aralamasına neden olur. Bunu Rupert'ın Jerry'nin arabasına bindiği ve sonrasında onu öğle yemeğine davet ettiği sahnenin hemen sonrasında başlayan yemek sahnesinde görebilmekteyiz. Rupert, fantezi ve gerçeğin iç içe girdiği bu yemekte Jerry ile yakın bir arkadaş olarak gösterilmektedir (Connelly, 1991: 159). Jerry, ondan kendi şovunu altı haftalığına devralması teklifinde bulunur. Ancak Rupert, programı kısa süreliğine almak istememektedir. Bu sırada masaya gelen kadın bir hayran Jerry yerine Rupert'dan imza istemektedir. Bu sekans bir sahneyle yeniden bölündüğünde Rupert'ın aslında evinin bodrum katında bu yemek sahnesinin fantezisini yaşadığını görürüz. Rupert, yemek masası mizansenini kendi

kendisine sahnelemekte ve hem kendi yerine hem de Jerry'nin yerine geçerek oyun oynadığı görülmektedir.

Kurgu ve sesin bu üç sahne arasındaki zincirleme geçişleri bu bağlamda izleyicinin yemek sahnesinin bir fantezi olduğunu anlamasına yardımcı olmaktadır. Robillard'a (2010: 674) göre yemek sahnesinin bir fantezi olduğunun en iyi kanıtı Jerry'nin arkasındaki tablolarla Rupert'ın odasındaki tabloların aynı olmasında gözlemlenebilir. Rupert, fantezi dünyasına doğru yol alırken gerçekliği daha iyi kurgulayabilmek adına çevresindeki nesnelerden yardım alır. İç dünyasında Jerry'nin şovu kendi isteğiyle bırakmasını ve şovu sunması için ona teklifte bulunmasını istemektedir. Nitekim yemek sahnesinde Jerry'nin de komedyenliğe kendisinden önceki sunucunun hastalanması sonucu yakaladığı bir fırsatla gelmesi, Rupert'ın fantezisinin temelini oluşturmaktadır. O da tıpkı Jerry gibi büyük bir fırsat beklemekte ve bu fırsatın kendiliğinden oluşmasının fantezini kurmaktadır.

Bu fantezi dünyasının belirgin olduğu bir diğer an Rupert'ın Jerry'nin ofisindeki bekleme salonunda yeniden ortaya çıkar. Bu fantezide Jerry, ona şakalarının çok güçlü olduğunu söylerken, Rupert, şakalarını başına gelen korkunç şeyleri komik hale getirmesine borçlu olduğunu söyler. Jerry, onu hafta sonu yazlığına davet etmektedir. Rupert için fantezi dünyasında yarattığı bu teklif kendi dünyasında bir gerçek haline gelerek ete kemiğe bürünür. Oradan çıktığında Masha'nın onu beklediğini gören Rupert, Jerry'nin onları konuşulurken görürse iyi olmayacağını söyler. Ona göre "Jerry ile gerçek bir ilişkileri" vardır ve bu "bir fantezi dünyası değildir" demesi Rupert'ın gerçekle olan bağının ne kadar kopuk olduğunu göstermektedir. Nitekim bu fantezinin gerçekten yaşandığını düşünen Rupert, sevdiği kız Rita'yı etkilemek adına Jerry'nin hafta sonu yazlığına gidebileceklerini ve onunla tanışabileceğini söyler. Oraya gittiklerinde gerçekle yüzleşen Rita, Jerry'den özür dilerken, Rupert gerçeği reddetmekte ve fantezinin doğruluğuna belli bir süre daha inanmak istemektedir. Ancak Jerry onları kapı dışarı ettiğinde gerçekle yüzleşen Rupert, bu kez onu Masha'nın da yardımıyla kaçırmaya karar verir. Şiddete başvurarak hayalini gerçekleştirebileceğinin o an ayırımına varmıştır.

Rupert'ın Jerry'nin talk şov programında konuk olarak katıldığı sahne, bir diğer fantezi ve gerçek sınırının silindiği anlardır. Rupert'a bir sürpriz hazırladığını söyleyen Jerry, onu sürekli sınıfta bırakan lise müdürünü konuk olarak çağırmıştır. Lise müdürü artık bir nikah memuru olduğunu söyler ve sevdiği kadın olan Rita ile nikahlarını Jerry'nin şovunda kıyarken Rupert'ın gerçek değerini bilemediklerini ve bu nedenle ondan özür dilediğini ifade eder. Rupert böylece yalnızca büyük bir komedyen olma hayalini değil, aynı zamanda sevdiği kadınla evlenme ve geçmişinden intikam alma işini aynı fantezide bir araya getirir. Bu sahneler Rupert'ın fantezilerinde gerçekleşiyor olsa da -mış gibi yaparak- televizyonda yayınlanıyormuş gibi gösterilmektedir. Gerçek ve fantezi dünya arasındaki sınır böylece izleyiciler için daha karmaşık bir hal alır. Rupert'ın fantezisini bir televizyon aracılığıyla yaşaması gerçeklikten kendisini daha fazla soyutlayarak daha karmaşık ve anlaşılması güç bir hale gelir.

Gerçek ve fantezi arasındaki sınırlar filmin sonuna doğru gerek Rupert gerekse izleyiciler için belirsiz bir hale gelmiştir. Nitekim Jerry'i kaçırdıktan sonra sahneye çıkma fırsatı yakalayan Rupert, bir anda medyanın ilgisini çekmeyi başarır. Medya onun hikayesine ilgi duyuyor ve hapishanede yazdığı kitaptan, bu kitabın olası film uyarlamasından bahsediyordur. Hapishaneden çıktıktan sonra ise kendi talk şovunu sunacaktır. Onu sahneye davet edecek olan ses, onun ne kadar mükemmel biri olduğunu nitelendiren sıfatları sıralarken izleyiciler onu alkışlamaktadır. Rupert, alkışları karşılamakta ve hiçbir şey söylememektedir. Bu sahne Mortimer'e (1997: 36) göre yine fantezi ve gerçek arasındaki bir belirsizliği imgeler. Robillard (2010: 677) ise filmin sonunda Rupert'ın fantezilerinde kurduğu dünyanın gerçekleşmiş olabileceğine işaret eder. "Rupert'ın Jerry'i kaçırdığı için bir 'ödül' olarak kitaplara konu olması ve film teklifi alması mümkün değil midir" sorusunu sorar. Rupert, medya tarafından oluşturulan yeni kimliğiyle kendi şovunu sunan bir komedyen olabilir. Yönetmenin bir medya eleştirisi olarak okunabilecek bu sahneler medyanın postmodern dönemde öznenin ve gerçeğin inşasındaki rolünü ortaya koymaktadır.

Filmin başından itibaren gerçek ve fantezi arasındaki sınırı gittikçe kaybeden Rupert için son sahnenin bir fantezi olma ihtimali çok daha kuvvetlidir. Rupert'ın

sahneye çıktığı dekorların kırmızılığı⁷ onun evinde kurduğu dekorlarla benzerlik göstermektedir. Rupert'ın fantezi dünyasını daha gerçekçi kılmak adına daha önce başvurduğu portre resimlerinin bir benzerini bu kez dekorun rengine görürüz. Zira seslendiren kişinin söylediklerinin içeriği bir diğer önemli gösterge olarak karşımıza çıkar. Daha önce Jerry'nin onun şakalarını ne kadar güçlü bulduğunu söylemesi ya da lise müdürünün televizyon ekranında ondan özür dilemesi Rupert'ın gerçek hayatta duymak istediği fakat yalnızca fantezi dünyasında duyduğu sözlerdir. Sahneye çıkarken onun hakkındaki övgü dolu sözler bu bağlamda Rupert'ın duymak isteyeceği türde şeylerdir. Üstelik bu övgü ve alkış sahnelerinin uzunluğu bu sahnelerin fantezi olabileceği ihtimalini de kuvvetlendirmektedir. Keza Rupert'ın hayallerini ve dolayısıyla kendisini gerçekleştirdiği bu anları kısa değil uzun tutmak istemesi çok daha olası görünmektedir. Rupert'ın bir diğer fantezisinde Jerry'nin yemek masasında ona kendi şovunu bir süreliğine alması için dakikalarca yalvardığını hayal etmesi bunu destekler niteliktedir.

Rupert'ın içinde olduğu sosyal ve ekonomik durumla mutlu olmaması, herkes tarafından sevilme ve popüler olma merakı onun bu hayattaki kurtuluş reçetesidir. Bunu ancak hayatındaki kötü olayları komik şeylere dönüştürerek başarabileceğini düşünmektedir. Nitekim film, Rupert'ın hem kendisini hem de barmenlik yapan Rita'yı içinde bulundukları sınıfsal koşullardan kurtarma çabasını ele almaktadır. Ancak Jerry gibi ünlü kişiler onları görmezden gelirler. Bu durum Rupert'ı ancak şiddete başvurursam bir çözüme ulaşabilirim düşüncesine getirmektedir. Masha, karakteri ise maddi olarak iyi durumda olarak gösterilirken, ruhsal olarak stabil olmaması onun yine görmezden gelinmesine ve toplum tarafından alaya alınmasına neden olur. Böylece ünlü olmak ya da Jerry'le romantik bir gece geçirmek isteyen Rupert ve Masha ortak bir paydada buluşarak Jerry'i kaçırmaya karar verirler.

İkincil tema olarak belirlenen şiddet teması kendisini fiziksel ve onun arkasında duran ruhsal şiddet biçimleriyle göstermektedir. Rupert'ın bir fantezi anında Jerry'e şakalarını başına gelen korkunç şeylerden çıkardığını söylemesi, Rupert'ın

⁷ Tutkunun rengi olan kırmızı, arzu, canlılık, aşk, zafer hissi, enerji, cömertlik, fedakarlık, acıma, cesaret, güç, hayat dolu, ısıtıcı etkiler taşır. Abartılması halinde sertlik ve şiddet, tehlike, rahatsız edicilik, zulüm, günah ifade edebilir (Martel,1995: 85).

Jerry’i kaçırdıktan sonra sahneye çıkıp şakalarını anlatmaya başlamasıyla anlam kazanır. Keza Rupert, annesinin alkolikliğinden, babasının kız kardeşi ile daha çok ilgilendiğinden ve okuldaki herkesin onu dövdüğünden şaka yoluyla bahsetmektedir. Rupert’ın korkunç şeylerden komik şeyler çıkartıyorum sözleri böylece bu sahnede karşılığını bulmaktadır. Bu şakalar, Rupert’ın fantezi dünyasının bir ürünü değil, onun gerçek hayatının birer temsilleri olarak gerçeğe en yakın olduğu anlardır. Rupert’ın gerçekleri söylediğini anladığımız bir diğer an monoloğunun sonunda Jerry’nin burada olmamasının nedeninin onu kaçırıp bağladığını ve bu nedenle gelemediğini söylemesinden anlarız. O halde Rupert’ın gerçekten sahneye çıkıp bir gösteri olarak sunduğu performansında söylediklerinin gerçeklik payı azımsanamaz. Onun çocukluğundan itibaren çektiği ruhsal acılar, herkes tarafından sevilme isteği, ünlü biri olma arzusu onun Jerry’i kaçırmaya ve hapishaneye girmesine neden olmuştur.

Mizah bu bağlamda onun acılarını saklayan bir kalkan olma vazifesini görür. Sahnedeki şakalarından birinde “annesinin dokuz yıldır ölü olduğunu” yine bir şakaya konu etmektedir. Filmin gerçek ve fantezi arasındaki belirsizliği burada da kendisini gösterir. Annesinin filmde yalnızca sesinin duyulması ve görüntüsünün olmaması bu bağlamda Rupert’ın olası bir şizofren olma ihtimalini de kuvvetlendirmektedir. Geceleri evinin bodrum katında fantezilerini yaratan Rupert’a annesinin yalnızca bu fanteziler esnasında seslenmesi tesadüf değildir. Annesi ona sürekli olarak “gecenin bir yarısı aşağıda ne yaptığını ve sessiz olması gerektiğini” söylemektedir. Bu açıdan bakıldığında gerçeğe bağının koptuğu bilinen Rupert’ın bu sözleri kendi kendine söylemiş olabileceği ihtimali tıpkı filmin sonundaki belirsizlik gibi bir durumu ortaya çıkarmaktadır.

Rupert’ın kendi iç dünyasındaki çatışmalar Jerry ile tanışmasından sonra daha çok gün yüzüne çıkmaktadır. Son olarak Jerry’nin onu sevdiği kızın yanında küçük düşürmesi ve evinden kovması, Rupert’ın fiziksel şiddet eylemine yöneltir. Ona göre televizyona çıkıp bir performans sergilemesinin tek yolu Jerry’i kaçırmaktır. “Bir gece kral olmak, ömür boyu budala olmaktan iyidir” sözüyle sahneye çıkmak için bir budala damgası yemeyi de göze almıştır. Her ne kadar şiddete başvurmak istemese de Jerry’i kaçırmaya ve daha önce sürekli görmezden gelinen biri olmaktan kurtulur. Böylece

fiziksel şiddet edimi filmde isteklerini yerine getirmenin etkili bir yolu olarak gösterilerek meşru bir zemine oturtulur. Her ne kadar filmin sonunda Rupert'ın amacına ulaşp ulaşmadığı belirsizliğini korusa da ona kısa bir süreliğine sahneye çıkma şansını vermiştir.

Rupert'ın mücadelesinin izleyici için yarattığı rahatsızlık duygusu filmin klasik anlatıdan uzaklaştırarak postmodern bir anlatının içine dahil eder. Nitekim klasik Hollywood filmlerinde gördüğümüz Amerikan rüyası Rupert'ın yüzüne birer birer kapanan kapılar ve telefonlarla çökmektedir (Corrigan, 1991: 207; Connelly, 1991: 164-165). Rupert'ın komedyen olma hayalini gerçekleştirmek için giriştiği tüm meşru yollar kapalıdır. Burada filmin ismi ve ana karakter arasında bir tezatlık söz konusudur denebilir. Zira Rupert komedi kralı olma hayaline ancak fantezilerinde ulaşabilmektedir. Film bu bağlamda izleyici için var olan belli kodları yıkarak rahatsız edici bir anlatı ortaya koyar. Bu rahatsızlık gerçek ve fantezi arasındaki sınırların silikleştiği filmin sonunda kendisini daha belirgin biçimde gösterir. İzleyici kendisini Rupert'la özdeşleştiremediği gibi filmin sonunun da gerçek ile fantezi arasındaki belirsizliğiyle daha fazla rahatsızlık duymaktadır (Raymond, 2009: 21).

Film; gerçek ve fantezi arasındaki sınırları silmesi, parçalı kurgusu ve belirsiz sonu ile klasik anlatılardan uzakta konumlandırılırken, Rupert'ın mücadelesinin izleyici için yarattığı rahatsızlık duygusu ise Anderson'un (2016: 84) da belirttiği gibi derinlikten yoksun, ani dengesizliklerin görüldüğü ve ruhsal çöküntülerin belirgin olduğu postmodern öznenin bir temsili sunar. Üstelik filmin sonunun bir belirsizlikle bitmesi postmodern olarak tanımlanabilecek film anlatısının özelliklerinden biri olarak sayılabilir. Nitekim Corrigan (1991) filmin hem biçimsel hem de tematik unsurlarının geniş kültürel bağlamdaki yerinin postmodern bir sinemasının temsilini sunduğunu vurgular. Mamber (1990: 29-35), benzer biçimde filmin metinlerarasılığı, başarısız sanatçı tipler, saplantılı karakterleri ve kendi kendini taklit eden motiflerini öne sürerek filmi postmodern olarak nitelendirmektedir.

3.2.4. *Sıkı Dostlar (Goodfellas, 1990)* Film Çözümlemesi

3.2.4.1. Açık Kodlama

1. Gerçek bir hikâyeye dayalı olduğunu ve 1970 yılında New York kentinde geçtiğini bir yazı kuşağıyla öğrendiğimiz film, üç adamın arabanın bagajından gelen tıktırılar üzerine arabayı yolun kenarına çekmeleriyle başlamaktadır.
2. Arabanın bagajında kanlar içinde hareket etmeye çalışan bir adam uzanmaktadır. Tommy (Joe Pesci) hiç tereddüt etmeden bu adamı birkaç kez bıçaklarken, hemen arkasından Jimmy (Robert De Niro) silahıyla birkaç el ateş eder. Bu sırada Henry (Ray Liotta) olanları izlerken arabanın farından çıkan kırmızı ışık yüzlerine vurmaktadır. Henry'nin bu şiddet karşısındaki yüz ifadesinin dondurulmasıyla müzik ve filmin jeneriği akmaya başlamıştır.
3. Film bu sahneden hemen sonra Henry'nin çocukluğuna, 1955 yılına gider. Henry için “bir gangster olmak ABD başkanı olmaktan bile daha önemlidir.” Nitekim hemen karşı sokakta gangsterler tarafından işletilen yerde çalışmaya başlayınca kısa sürede herkesin saygısını kazanır ve birçok ‘önemli’ insanla iletişime geçme fırsatı yakalar.
4. Henry, “bir çocuk gibi değil, bir yetişkin gibi” davranıldığı mafyanın içinde kendisini önemli biri gibi hissetmektedir. Mafyanın ayak işlerini yapmak adına da okulu bırakır. Nitekim ona göre bu iş tam zamanlı bir iştir. Ancak okul yönetiminin ailesine gönderdiği mektupla küçük sırrı ortaya çıkmıştır. Babası, oğlunun aylardır okula gitmediğini öğrendiğinde onu kemeriyle acımasızca döver. Annesi ona engel olmaya çalışır ancak Henry'nin yüzü morarmıştır. Henry'e göre babasının sinirli olmasının nedeni kardeşinin sakat olması ve sıkı çalışmasına rağmen yedi kişinin küçük bir evde zor şartlarda yaşamasıdır.
5. Babasından dayak yedikten sonra çalıştığı yere giderek artık orada çalışamayacağını söyler. Ancak gangsterler, eve mektupları getiren postacıyı döverler ve bir daha mektup getirmesi durumunda daha kötü şeyler yapacaklarını söyleyerek Henry'nin okul problemini şiddete başvurarak çözerler. Henry'nin de okula geri dönüp “hükümet zırvalarını” dinlemek gibi bir isteği yoktur.

6. Henry'e göre Paulie (Paul Sorvino) gibi adamlar mafya değil, bir organizasyondur. Onlar polise gidemeyecek olan insanları korurlar. Henry onları "mafyanın içindeki polis birimi" olarak görmektedir.
7. Elinden vurulan bir adam Henry'nin çalıştığı yere doğru yardım isteyerek gelmektedir. Patronu Tuddy (Frank DiLeo), kapıyı kapatmasını ve adamı içeri almamasını söyler, ancak Henry adama içerden getirdiği önlüklerle yardımcı olmuştur.
8. Jimmy, küçük yaşlarda hapishaneye girmiş, mafyanın üst düzey yöneticileri için adam öldürmüş, hırsızlık yaparak zengin olan biridir. Polisler ona karşı harekete geçtikleri zaman Jimmy, onları da kirli işlerine ortak ederek kanunlardan kaçmaktadır. Henry, Jimmy'nin herkes tarafından gördüğü saygıdan etkilenmiştir.
9. Kaçak sigara satarken yakalanan ve mahkemeye çıkan Henry, mahkemede bildikleri hakkında hiçbir şey söylememiş ve Paulie ve Jimmy gibi adamların saygısını kazanmıştır. Mahkeme çıkışı tüm ekip onu büyük bir başarıya imza atmışçasına tebrik etmektedir.
10. Film, geçmişten daha ileri bir tarih olan 1963 yılına gider. Henry, artık büyümüş ve genç bir adam olmuştur. Henry ve yanındaki adamlar için sıradan bir işe sahip olmak, faturaları ödemek ve her ay maaş almak aptallık olarak görölmektedir. Eğer bir şey almak isterlerse alırlar, eğer birileri onlara karşı çıkarsa onları öldürmek çok normal ve sıradandır.
11. Bir restoranda yemek yiyen Tommy ve Henry'nin de içinde bulunduğu grup eğlenmektedir. Hesabı istemeye korkan garsonun yerine mekânın sahibi olan adam Tommy'den 7000 dolarlık borcunu ödemesini ister. Ancak arkadaşlarının yanında onu küçük düşüröldüğünü düşünen Tommy, adamın kafasına şişeyi geçirir. Restoranda yemek yiyen herkes bu duruma gülmekte ve eğlenmektedir.
12. Karen (Lorraine Bracco) isimli bir kadınla sırf Tommy'e yardım etmek için yemeğe çıkmak zorunda kalan Henry, tüm gece onunla konuşmaz ve gecenin sonunda kızı evine bırakır. Sonraki hafta yine aynı yerde sözleşirler, ancak Henry yemeğe gelmemiştir. Karen, bu duruma çok üzüölür ve gecenin sonunda

- Henry'nin yanına giderek ona arkadaşlarının yanında bağırır. Henry, bu durumdan etkilenmiştir. Onu bir anda güzel bulmaya başlar ve bir bara götürür.
13. Morrie (Chuck Low) isimli biri Jimmy'den peruk reklamı için borç para almıştır. Ekrana gelen bu reklamda Morrie, peruğun çok sağlam olduğunu ve havuzda veya rüzgârda asla düşmeyeceğini söyler. Reklam biterken, Morrie'nin Henry ile konuştuklarını görürüz. Henry ona Jimmy'e olan borcunu ödemesini istemektedir. Morrie ise yüzde üçten fazla faiz veremeyeceğini söyler. Bu sırada içeri giren Jimmy, ona arkasından saldırmaya başladığı an Morrie'nin peruğu düşmüştür. Morrie, ona parayı ödeyeceğini söyler.
14. Karen'a askıntılık yapan ve istediği yanıtı alamayınca onu hareket halindeki arabadan aşağı atan adamı Henry, silah kabzasıyla döver. Adamın yüzü ve silahı kanlar içinde kalmıştır. Henry, kanlı silahı Karen'a verir. Karen bu şiddetten cinsel bir haz duyar.
15. Henry ile evlenerek yeni bir zümreye giren Karen kendisine yabancılaşmaktadır. Kadınlar grubunda konuşulan konular ya birilerinin öldürülmesi ya da birilerine şiddet uygulanması üzerinedir. Hepsi çok sıradan şeylermiş gibi anlatılmakta hatta gururlanılmaktadır. Zira kadınlardan birinin yüzünde şiddet gördüğüne dair bir iz olsa dahi kocasının ne kadar sert biri olduğundan övgüyle bahsetmektedir. Karen, böyle bir ortamda yaşayamayacağını düşünür ve Henry için endişelenir.
16. Film, 1970 yılına yani filmin ilk sahnesinin başladığı noktaya gelir. Hapisten yeni çıkan Billy (Frank Vincent), Henry'nin barında bir parti düzenliyordur. İçeri kız arkadaşıyla giren Tommy ile tartışmaya başlar. Tommy, mekânı terk eder. Geri döndüğünde adamın Jimmy ile konuştuğunu görür ve Billy'e vurmaya ve yere yatırıp tekmelemeye başlarlar. Yerde yatan adama bakan Jimmy, ayakkabıları kirlendiği için mutsuz olur. Onu şehrin kuzeyine boş bir arsaya gömmeye götürürler. Ancak öncesinde Tommy'nin annesinin evine giderek kürek almaları gerekmektedir. Annesi onları yemeğe kalmaları konusunda ikna eder. Jimmy ve Tommy yemeklerini keyifli bir şekilde yerlerken, Henry düşüncelidir. Bu sırada arabanın bagajından sesler gelmektedir. Billy henüz ölmemiştir ve filmin başındaki sahne yeniden görülür. Henry'e göre bu adamlar için birini öldürmek çok büyük bir mesele

değildir. Konunun büyük ya da küçük olmasının bir önemi yoktur. Ancak Billy denen adam büyük patronların koruması altındadır ve böyle birini öldürmeden önce bu patronların onayını alınması gerekmektedir.

17. Arkadaşlarıyla poker oynayan Tommy, Spider (Michael Imperioli) isimli garsonu ona içkisini getirmediği için ayağından vurur ve oyununu oynamaya devam eder. Yerde yaralı yatan adamın yardımına koşan ilk kişi Henry'dir. Kısa bir sonra işine geri dönen Spider, ayağında sargılarla bir sonraki oyunda bu adamlara garsonluk yapmaya devam eder. Onunla uğraşmaya devam eden Tommy'e bu kez daha sert çıkışır. Arkadaşları önünde aşağılandığını düşünen Tommy, onu öldürür.
18. Paulie'ye borcu olan bir adamı döven Jimmy ve Henry, bu adamın FBI'da çalışan kız kardeşi tarafından ispiyonlanır ve hapishaneye düşerler. Henry, hapishanede uyuşturucu satmaya başlamıştır. Eşine ve çocuklarına o içerideyken kimse yardımcı olmamaktadır.
19. Paulie, Henry'e uyuşturucu işine bulaşmaması hatta bulaşan kişileri de ona ihbar etmesi gerektiğini söylemesine rağmen Henry uyuşturucu satmaya devam eder.
20. Her ne kadar bu işten iyi para kazansa da Morrie'nin teklifi ve Jimmy'nin de yardımıyla 'büyük Lufthansa soygununu' yaparlar. Jimmy, soyguna karışan ekipteki herkese aldıkları parayla gösterişli eşyalar almamaları gerektiğini söylemesine rağmen kimse onu dinlememiştir.
21. Soygun başarıyla gerçekleşir. Herkes payına düşen parayı alırken, Morrie parasını almak için Jimmy'e baskı yapar. Jimmy, bu adamın çok fazla konuştuğunu düşünmektedir. Tommy'e onu öldürtür. Fakat öldürülen yalnızca Morrie'yle sınırlı kalmamıştır. Jimmy bu soyguna dahil olan herkesin kendi güvenliği için ölmesi gerektiğini düşünmektedir.
22. Tommy'nin mafyanın içinde büyük patronlardan biri olacağını öğrenen Jimmy oldukça mutludur. Nitekim bu Tommy ve yanındaki arkadaşlarının bir mafya ailesine ait olması ve kimsenin onlara dokunamayacağı anlamına gelmektedir. Ne Jimmy ne de Henry yüzde yüz İtalyan olmadıkları için hiçbir zaman patron olamayacaklarını bilmektedirler. Ancak Tommy, patron olmak için

- götürüldüğü yerde öldürölür. Billy'i öldürmenin intikamı mafya tarafından bu şekilde alınmıştır. Jimmy, Tommy'nin öldürüldüğüne sinirlenir ve ağlar.
23. 1980 yılına gelindiğinde, Henry, Jimmy'nin istediğı silahları ona götürmek üzere yoldadır. Helikopterle takip edildiğini düşünür. Jimmy silahları satın almaktan vazgeçer. Keza susturucularına uygun silahlar istemiştir. Henry, uyuşturucuların etkisiyle doğru ve yanlış ayırt edemez durumdadır ve takip edilme korkusuyla paniklemiştir.
24. Uzun zamandır Henry'i takip ettiğini anladığımız narkotik polisi onu ve onun uyuşturucu işiyle ilgili olan herkesi tutuklar. Henry, kefaletle dışarı çıkmıştır. Ancak ona uyuşturucu işine bulaşmaması gerektiğini söyleyen Paulie'nin onu öldüreceğı korkusunu yaşar. Eve geri döndüğünde yaptığı ilk iş evde bıraktığı uyuşturucuyu bulup satmak ve oradan kaçmaktır. Ancak Karen, polisler evi aramaya geldiklerinde hepsini tuvalete dökmüştür. Henry, ne yapacağını bilemez biçimde Karen'a sarılır ve ağlarlar.
25. Karen, Jimmy'le görüşür. Jimmy, ona Henry'yle görüşmek istediğini söyler. Karen'a birkaç bin dolar verir ve elbise istiyorsa çalıntı malların olduğı depoya gitmesini söyler. Karen, teklifi kabul eder ama depo her zaman gittiğı yerde değildir. Jimmy'nin tarif ettiğı depoya doğru yöneldiğı sırada Jimmy etrafı kolaçan etmektedir. Karanlık olan bu depoda iki adamın olduğunu gören Karen, bir şeylerin ters gittiğini hisseder ve orayı hızlıca terk eder.
26. Henry ile görüşen Jimmy, onun herkesi polisler e ispiyonlayıp ispiyonlamadığını öğrenmek amacındadır. Jimmy, 'polise öttüğünü' düşündüğü bir adamı öldürmesi için Henry'i Florida'ya göndermek ister. Henry, eğer oraya giderse asla geri dönemeyeceğini o an anlar ve polise giderek gizli tanık koruması altına girer.
27. Gizli tanık olarak çıktığı mahkemede Jimmy ve Paulie'yi ele veren Henry herkesten uzakta sakin bir yaşam sürmeye başlar. Onu heyecanlandıran şeylere artık hayatında yer yoktur. Mahkemeleri ve polisleri satın aldığı ya da parayla oynadığı günler geride kalmıştır. Filmin başladığı noktadaki konumuna geri dönmüştür.

Açık kodlama esnasında belli edilen temalar; şiddet, suç, modern kurumlara olan güvensizlik ve bunun sonucu olarak toplumsal adalete olan inancın zayıflaması, sınıfsal ve ırksal ayrımlar, mevcut ekonomik koşullardan memnun olmama ve postmodern film anlatısı olarak belirlenmiştir.

3.2.4.2. Eksen Kodlama

Eksen kodlama aşamasında incelenecek kategorilerden biri şiddettir. Şiddet, kendisini ekonomik koşullarından memnun olmayan karakterlerin daha zengin olmak adına ve modern kurumlara olan güvensizliğin sonucu karakterlerin kendi amaçlarını yerine getirmek adına kullandığı bir araç olarak göstermektedir. Bu bağlamda *Sıkı Dostlar* filminde uygulanan şiddetin acımasızlığı ile toplum tarafından saygı görmek arasında paralel bir ilişki söz konusudur. Şiddetin bu acımasız hallerini mafya ya da gangster türündeki bir filmde görmek olağan görünse de şiddeti uygulayan ya da maruz kalanlar, şiddetin miktarı ve kullanılan araçlar şiddetin niteliğini ve arkasındaki örtük söylemlerini anlamamız adına önemli görünmektedir. Nitekim fiziksel şiddet her ne kadar kişisel bir eylem olarak algılsa da arka planında toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel birçok unsurun kalıntılarını taşımaktadır. Bu bağlamda şiddeti Hobart'ın (1996: 53) belirttiği gibi salt fiziksel şiddet eylemleriyle değil, bir dünya görüşünün parçası olarak ele almak yerinde olacaktır.

Sınıfsal ve ırksal ayrımların getirmiş olduğu ekonomik koşullar filmin karakterleri tarafından kabul edilmeyen ve karşı çıkılan toplumsal ve ekonomik koşullardır. Orta alt sınıfa ait karakterlerin zengin olabilmek ve herkes tarafınsan saygı görmek amaçları yalnızca bu koşulların değişmesiyle mümkün görünmektedir. Henry, orta sınıf bir ailede büyüyen ve babası gibi biri olmaktan korkan biri olarak gangsterlerle ilişkisini çocuk yaşlarda geliştirerek var olan ekonomik durumunu değiştirmek ve böylece saygı görmek isteyen biri olarak filmin merkezindedir.

Son olarak belirlenen kategorilerden olan postmodern film anlatısı kendisini filmde modern kurumlara olan güvensizlik, postmodern öznenin temsili, karakterlerle özdeşleşme kuramama, filmin sonunun mutlu bir sonla bitmemesi sonucu izleyicinin katharsise ulaşmakta zorlanması, parçalı kurgu biçimi ve şiddetin doğrudan ve sıradan

gösterimi gibi bir takım postmodern sinemaya özel olan anlatısal ve biçimsel özelliklerle göstermektedir. Buradan hareketle seçici kodlama aşamasında açık ve eksen kodlama başlıklarında belli edilen tema ve kategorilerin veri içinde gömülü olan örtük söylemleri üzerine durulacaktır.

3.2.4.3. Seçici Kodlama

Bu aşamada seçilen temalardan birincisi şiddettir. Mafya ve suç türündeki filmlerin temel temalarından biri olarak şiddetin film içerisindeki yeri Scorsese sinemasında belirgin olan belli birtakım amaçlara hizmet etmektedir. Bu amaçlardan ilki karakterlerin toplum içerisinde saygın bir konuma gelmek adına şiddete yönelmesinde gözlemlenebilir. Henry, genç bir çocuk olarak mevcut ekonomik ve sınıfsal şartlarından memnun olmayan biridir. Yaşadığı mahalledeki sıradan insanlar gibi bir hiç kimse olmaktansa herkes tarafından saygı görmek ve istediği her şeyi kolayca yapmak hedefindedir. Bu bağlamda var olan sınıfsal ve ekonomik koşullarını değiştirmek adına mafyanın ayak işlerini yapmaya başlar ve okula gitmeyi bırakır. Çevresini gözlemleyen Henry'e göre bu hedeflerini sadece mahallesindeki gangsterler yapabilmektedir. Henry, çok kısa bir süre içinde hem okul arkadaşları hem de çevresindeki yetişkinlerden saygı görmeye ve para kazanmaya başlamıştır. Bu bağlamda şiddetle iç içe olan bir gruba dahil olmak toplum tarafında korkuya ve bununla beraber saygınlığa neden olarak Henry'nin Amerikan rüyasını kısa yoldan gerçekleştirme hedefine hizmet eder.

Henry'nin okula gitmediğini öğrenen babasının onu kemerle dövmesi kimse tarafından yadırganan bir durum değildir. Filmin geçtiği zaman dilimi ve New York'un ekonomik olarak fakir olan mahallerinin seçimi bu bağlamda çocuğa olan şiddetin meşru görünmesinin nedeni olarak okunabilir. Henry, mafyanın hem toplum hem de polisler tarafından gördüğü saygı karşısında etkilenmiş ve artık "hükümet zırvaları" olarak gördüğü okula inancını bu doğrultuda yitirmiştir. Zira babasının çok çalışmasına rağmen ailesinin yaşam standartlarını yükseltmekten mahrum olması onu bu yola doğru iten ve kurbanlaştıran bir yapısal şiddet biçimidir. Yolunu bu doğrultuda çizen Henry için Paulie gibi insanlar zaten bir mafya değil bir organizasyondur. Onlar tıpkı polislerin yaptığı gibi mafya içindeki polis görevini üstlenerek belli insanları

koruma görevini alırlar. Henry'nin bu söylediklerinden içinde bulunduğu mafyanın eylemlerini meşrulaştırdığı ve böylece vicdanını yaralayacak olan tüm unsurları bertaraf ettiği görülür. Nitekim bir organizasyonun içinde çalışan ve nimetlerinden faydalanan biri olarak yalnızca ona verilen görevi yerine getirmekle mükelleftir.

Jimmy ve Tommy ile olan ilişkisini 'sıkı dostlar'⁸ şeklinde tanımlayan Henry, mafyanın hırsızlık, adam dövme ve öldürmek gibi suç eylemlerini bu kişilerle birlikte yapmaktadır. Henry'e göre uyguladıkları şiddet onlar için artık sıradan bir hale gelmiştir. Şiddetin bu sıradanlığını en iyi eylemlerinde tahmin edilemez bir karakter olan Tommy üzerinden görürüz (Viano, 1991: 46). Tommy için şiddet günlük hayatın içinde normal olan bir şeydir. Spider isimli adamı içkisini getirmediği için ayağından vurup sonrasında ona karşı çıktığı için öldüren Tommy empatiden yoksun acımasız biridir. Şiddetin sıradanlığını ve acımasız yönünü Billy'i gömmek için kürek almaya gittikleri Tommy'nin annesinin evindeki yemek sahnesinde yeniden görürüz. Henry, kanlar içinde arabasının bagajında yatan bir adam olduğu düşüncesiyle yemek masasında sessiz dururken, Tommy ve Jimmy yemeklerini iştahla yiyor ve şakalaşıyorlardır.

Henry, kendileri için oldukça sıradan bir durum haline geldiğini söylese de Tommy ve Jimmy gibi kötü biri olmadığının ipuçları belli sahnelerde izleyiciye aktarılır. Henüz bir çocukken sokakta vurulan bir adamın kanamasını durdurmasına yardımcı olan, Tommy'nin Spider'ı vurması sonucu masadan kalkıp adamın yardımına giden ilk kişi olan, şiddetin önüne geçmek adına insanları sürekli kontrol altına almaya çalışan ve Jimmy'nin filmin son sahnelerinde ona birini öldürmesi gerektiğini söylediğinde kendisinin öldürüleceğini düşünüp gizli tanık olmayı kabul eden biridir. Bu bağlamda Henry, mafya için her ne kadar elini kirletse de birini öldürmemiştir. O babasından, yaşadığı yerden, ekonomik koşullarından ve sıradan biri gibi olmaktan korkan biri olarak çevresini gözlemlemiş ve istediği hayata ancak mafya sayesinde ulaşabileceği düşüncesiyle bu adamların içine girmiştir.

⁸ Filmin adında da geçen 'fella' kelimesi argoda arkadaş, dost anlamlarına gelmektedir. Bu durum filmin içinde geçeceği mekânlar ve karakterler hakkında ön bilgi sunmaktadır.

Filmde kadına şiddet bir diğer alt kategori olan kendisini gösterir. Karen isimli kızla Tommy'nin ısrarı sonucu bir yemekte ilk kez bir araya gelen Henry, zorla getirildiği bu yemekten hiç zevk almamaktadır. Nitekim bütün gece hiç konuşmaz ve gecenin sonunda kızı kaba biçimde evine bırakır. Sonraki hafta aynı grup aynı yerde sözleşmeler de bu buluşmaya gitmeyen Henry, Karen'ın gururunu kırmıştır. O gece arkadaşlarının olduğu yerde Henry'i görmeye giden Karen, ona hakaretler eder. Henry, arkadaşlarının yanında kendisiyle böyle konuşan birini bu kez görmezden gelemez ve bu hakaretlerden bir haz duymaya başlar. Artan görüşmeleri evlilikle sonuçlanır. Henry tarafından hem başka kadınlarla aldatılan hem de görmezden gelinen Karen, maskülen kodların egemen olduğu bir toplumda çocuk yapmak ve kocasının yanlışlarına karşı sessiz kalmak zorundadır. Aksi durumlarda Henry'nin psikolojik ve fiziksel şiddetine maruz kalmaktadır. Bir süre sonra içinde yaşadığı durumu kanıksayan Karen istediği eşyaları alabilmek adına Henry'den para ister ve karşılığında Henry'e cinsel haz yaşatmakla görevlendirilir.

Bu bağlamda kadın; zamanın büyük bölümünde evinde kalarak çocuklarla ilgilenen, çok soru sormayan ve tüketim kültürünün esiri biri olarak resmedilmektedir. Oysa ki Karen ilk evlilik yıllarında diğer mafya üyelerinin eşleriyle bir araya geldiğinde bu insanlarla birlikte yaşayamayacağını düşünmüştür. Zira tıpkı kocaları gibi bu kadınlar arasında da şiddet günlük hayatın birer parçası halindedir. Örneğin, eşinden dayak yediğini yüzündeki izlerden anladığımız kadınlardan biri eşinin başka bir adama gösterdiği şiddet eylemlerinden gurur duyduğunu belli eden konuşmalar yapmakta ve onu övmektedir. Karen'ın bu dönüşümü Henry'nin onun için yarattığı bir fantezi dünyasının temsilidir. Bu insanlarla yaşayamayacağını söyleyen Karen, Henry'nin suça bulaşmış hayatını görmezden gelerek evini en gösterişli eşyalarla doldurur ve tüketim kültürünün ona dayattığı fantezi dünyasının hazzıyla önceleri karşısında olduğu şeylere itiraz edemez bir hale gelir.

Kültürel, sınıfsal ve ırksal olarak farklı bir sınıfa ait olduğunu düşünen Karen bir süre sonra Henry'e uyuşturucu işinde yardımcı olmaya gidecek kadar büyük bir dönüşüm geçirir. Polisle başı dertte olan Henry'nin herkesi ispiyonlayacağını düşünen Jimmy, zor durumda olan Karen'a para verir ve eğer Dior marka bir elbiseye ihtiyacı

varsa depodan alabileceğini söyler. Karen, teklifi “annesi için” kabul ettiğini söyler ve depoya doğru yönelir, fakat içeride iki adamın onu beklediğini görür. Bu sahnede Karen’ın öldürüleceği kamera aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Nitekim onu depoya yönlendiren Jimmy, etrafı kolaçan etmekte ve Karen’ın içeri girmesini beklemektedir. Bu sırada kamera yukarı doğru bir tilt hareketi yaparak sokaktaki trafik tabelalarını kadrja alır. Bu tabelalar one way (tek yön) ve don’t walk (yürüme) işaretleriyle depoyu göstermektedir. Yönetmen Karen’ın geri dönülmez bir yola gireceği tehlikesini bu tabelalarla izleyiciye aktarır. Karen bu tabelaların ne anlama geldiğini anlamışçasına tehlikede olduğunu anlayarak oradan hızla uzaklaşır.

Bir diğer tema ise postmodern film anlatısı olarak seçilmiştir. Film, ideal mafya ve gangster filmlerinde gördüğümüz mafya ailelerinin yerine bu ailelere hizmet eden insanların hikayesini merkezine almıştır. Bu bağlamda klasik Hollywood Sinemasının var olan türsel kodlarını izleyici için yapı bozumuna uğratır. Bir mafya ailesinin hikayesinin anlatıldığı *Godfather* (1972) ya da bir yükseliş hikayesi olan *Scarface* (1983) gibi filmlerin aksine sıradan insanların yükseliş ve düşüş hikayesine yoğunlaşmıştır (Atayman, 2004: 85; Dadak, 2005: 31). Scorsese de verdiği bir röportajda *Baba* filmi “destansı bir şiir” olarak nitelendirirken kendi filmi “sokağın köşesinde konuşan bir adamı andıran” bir film olarak gördüğünü ifade eder (Smith, 2011: 190). Öte yandan filmde mafya babası figürüne en yakın isim olan Paulie ise bildiğimiz mafya babalarının aksine gösterişsiz ve dikkat çekmeyen biridir. Bu bakımdan filmin mafya ve gangster gibi Hollywood’un türsel kodların hepsinin karşısında konumlanmaktadır demek yanlış olmayacaktır.

Filmin karakterleri ne ünlü mafya babaları ne de yükselmeyi başarmış karakterlerdir. Onlar New York’un arka sokaklarında fakir ailelerin çocukları olarak mafya ailelerine hizmet eden kapının dışında kalmış insanlardır. Filmde bu kapıdan içeri girme şansını İtalyan olması nedeniyle elde eden Tommy ise mafya babası olmak ümidiyle girdiği kapıdan acımasızca öldürülerek çıkmıştır. Tommy’nin mafyanın koruması altındaki Billy’i öldürmesi mafya için kendi otoritesinin zayıflatılması anlamına geldiğinden Tommy öldürülmelidir. Şaylan’ın (2016: 128) da belirttiği gibi modern filmlerin şiddeti eleştirel bir tavırla ele alma ve seyirciyi şiddet üzerine

düşünmeye sevk etmek amacı taşımayan postmodern filmlerde şiddet görselleştirilerek anlatıya dahil edilmektedir. Bu noktada Tommy'nin kafasının arkasından vurularak öldürülmesi şiddetin postmodern sinemadaki görselliğinin bir temsilini sunmaktadır. Atayman'a (2004: 85) göre filmdeki şiddet sahneleri "ne bir kâbus ne de bir cemaatin ritüelidir; düpedüz rutin bir iştir" diyerek postmodern şiddetin sıradanlığına vurgu yapmaktadır.

Henry'e göre o güne kadar hayatta olduğunu kanıtlayan tek şey "doğum belgesi" ve "sabıka kaydıdır." Henry, çocukluğundan itibaren okula gitmeli, maaşlı bir işe girmeli ve faturalarını ödemelidir. Ancak bu şekilde üretime katkı sunabilir ve otorite için bir tehdit oluşturmayabilir. Henry, modernitenin şiddetsiz bir düzen kurma idealinin çöktüğünü gözlemlediği okul, aile, din ve adalet gibi kurumlarına olan inancını çocukluğundan itibaren kaybetmiştir. Bu bağlamda babasını ve içinde yaşadığı toplumu gözlemleyen Henry, herkes gibi sıradan biri olmaktansa şiddetin içinde yer almayı kabul ettiği mafyaya katılır ve böylece kurtuluşa ereceğini sanır. Öte yandan filmin başında babası gibi sıradan bir hayata sahip olmak istemediğini söyleyen Henry, tanık koruma programının ona verdiği sıradan hayatı yaşamaya başlamıştır. Henry'nin istemediği bu sıradan yaşam onu başladığı noktaya geri getirmiş ve kendisini hiç istemediği bir hayatın içinde bulmuştur (Taubin, 2011: 182). Buradan hareketle filmin sonunun Henry için mutlu bir sona sahip olmaması, izleyiciler için karakterlerle özdeşleşme kurmanın imkansızlığı ve katharsise ulaşmanın zorluğu gibi unsurlar filmi postmodern bir anlatı içine yerleştirmektedir.

Filmde iktidarın otoritesini sarsan ve suça bulaşarak modern kurumların güvenilirliğinin toplum nezdinde yaranmasına neden olan Jimmy, Tommy ve hatta Henry gibi mafya üyeleri işledikleri suçlar nedeniyle adalet aracılığıyla cezalandırılırken, mafyanın başında bulunan ve suçu organize eden kişilere dokunulmamıştır. İktidarın adaleti mafyanın üst düzey yöneticilerine hizmet eden orta alt sınıfa ait insanlara yönelerek suçun asıl kaynağını görmezden gelmektedir. Bu bağlamda adalet, toplumsal statü olarak daha güçlü olan mafya babaları yerine ekonomik olarak alt sınıftaki bireylere yalnızca uygulanmaktadır mesajı ideolojik olarak aktarılmaktadır.

3.2.5. *New York Çeteleri (Gangs of New York, 2002) Film* **Çözümlemesi**

3.2.5.1. Açık Kodlama

1. Film, Rahip Vallon'un (Liam Neeson) usturayla kendini tıraş etmesi ve oğlu Amsterdam'a (Leonardo DiCaprio) Aziz Michael'ın şeytanı cennetten attığı hikâyeyi öğretmesiyle başlamaktadır.
2. Müzik eşliğinde oğlu ve yanındaki adamlarla beraber yürümeye başlayan rahip; siyahilerin, kadınların ve çocukların bulunduğu bir mahzenden geçerek bir savaşa doğru ilerlemektedir. Keza insanlar bıçak ve kılıçlarını bilemekte ve onun peşinden yürümektedir. Bu savaş Korkunç İrlandalılar (Dead Rabbits) isimli göçmenler ve Göçmen Karşıtları (Natives) isimli iki sokak çetesi arasında gerçekleşecektir.
3. Five Points meydanına gelen Korkunç İrlandalılar çetesini Bill the Butcher Cutting'in (Daniel Day-Lewis) liderliğini yaptığı Göçmen Karşıtları çetesi karşılamaktadır. Butcher, tıpkı rahibin ilk kez ekrana geldiği gibi yakın çekimlerle gösterilmekte ve arkasındaki çete üyeleriyle güçlü bir figür olarak görülmektedir.
4. Bu kanlı çatışmada Rahip Vallon, Butcher tarafından bıçaklanarak öldürülür. Bu sırada karla kaplı olan yerler bıçak, kılıç ve satır gibi kesici aletlerin yardımıyla insan kanına bulanmıştır.
5. Rahip Vallon'un ölmesiyle iki çete arasındaki savaş sona ermiştir. Butcher, en büyük düşmanı olan rahibin ölümünü, oğlu ve tüm çete üyelerinin önünde teatral bir hale getirmiş ve sonrasında Korkunç İrlandalılar çetesinin isminin dahi anılmasını yasaklamıştır.
6. Bu sırada rahibin oğlu olan Amsterdam, Butcher'ın adamlarının elinden kaçarak babasının bıçağını cehennem kapısı adında bir yere saklar.
7. Bir ıslahevinde 16 yılını geçiren Amsterdam, oradan bir rahip tarafından uğurlanır. Rahibe göre Amsterdam artık büyük bir adam olmuş ve içindeki tüm adi şeyleri temsil eden; intikam, tutku, iffetsizlik ve terbiyesizlik gibi

kötülükleri mahkûm etmiştir. İslahevinden çıkan Amsterdam rahibin ona verdiği İncili nehre atar.

8. Lincoln hükümeti tarafından kaldırılan kölelik, New York sokaklarında kutlanırken Butcher ve çetesi köleliğin kaldırılmasından memnun değildir. Onlara göre beyazlar köle yapılmak istenmektedir.
9. Şehrin politikacılardan biri olan Tammany (Jim Broadbent), Butcher ile görüşür. Tammany, her gün elinde bir kazan çorbayla yeni gelen göçmenleri karşıladığını ve bunun oy tabanı oluşturmak için iyi bir yol olduğunu söylerken, Butcher, bu göçmenleri Amerika topraklarına girer girmez öldürebileceğini söylemektedir.
10. Butcher, denetimi altında olan çeteleri isterse Tammany'e karşı kullanabileceğini ifade eder. Bu gücün farkında olan Tammany ise ona kirli işlerini yapması için ortaklık teklif etmektedir.
11. Bu sırada babasının bıçağını sakladığı yere geri dönen Amsterdam, bıçağı alarak Aziz Michael'a "savaşta bizi koru" diye dua ederek bir savaşa gireceğinin işaretlerini vermektedir. Bu sırada çocukluk arkadaşı olan Johnny (Henry Thomas) onu tanımıştır. Ona şehri ve çeteleri detaylıca tanıtarak Amsterdam'ı kendi çetesine dahil eder.
12. Amsterdam, babasının intikamını almak istemektedir. Eğer bir kralı öldüreceksen karanlık bir sokakta değil, herkesin ölümünü izleyebileceği bir yerde öldürmek gerektiğini düşünür. Bu nedenle Butcher'ın babasını öldürdüğü günün her yıl kutlandığı yere kutlamalar öncesinde giden Amsterdam, Butcher'ın o gecede neler yaptığını, nereye oturduğunu ve ne içtiğini öğrenir.
13. Amsterdam ve Johnny getirdikleri haracı Butcher'a verirler. Butcher'ın kumar oynadığı masasının arkasındaki duvarda Rahip Vallon'un onuruna bir portresi asılıdır. Amsterdam'ı yanına çağırır Butcher, onu dikkatle izlerken Johnny'e limanda bağlanmış bir gemiyi soymaları emrini verir.
14. Gemiye soymaya giden çete üyeleri gemiye ulaştıklarında geminin halihazırda soyulduğunu görürler. O sırada sırtından bıçaklanmış bir gemici elinde silahla havaya ateş eder ancak ölmüştür. Butcher'a kendini kanıtlamak isteyen

Amsterdam ölü adamı tıbbi deneyler yapan bir kliniğe satar. Bu suç gazetelere haber olmakla ödüllendirilmektedir.

15. İç savaş devam ederken Amerikan hükümeti astığı ilanlarla askerlik için gönüllü olacıklara 677 dolar ve günde üç öğün yemek teklif etmektedir. Zorunlu askerlik yapmak istemeyenler ise 300 dolar ödemekle mükelleftir.
16. Sokaklarda yan kesicilik yapan Jenny (Cameron Diaz), Amsterdam'ın madalyasını çalar. Peşinden gittiği kızın şehrin zengin mahallerindeki insanları soyduğuna şahit olan Amsterdam kızı yakalayıp babasından kalma madalyasını geri alır.
17. Şehrin zengin ailelerinden olan Schermerhornlar Five Points meydanına gelerek var olan toplumsal hayatı gözlemlemek isterler. Onların güvenliğini polis memuru Jack (John C. Reilly) sağlarken sokakta karşılaştıkları Butcher ve adamları da varlıklarını kanıtlarcasına onlarla sohbet ederler.
18. Butcher ile ofisinde görüşen Tammany, Five Points'te artan suç olaylarını şikâyet eden insanlarla ilgilenmekten işini yapamadığını ve bazı insanların ileri giderek bu suçlarla kendisini de ilişkilendirdiği söyler. Bu konu hakkında bir şey yapılması gerektiğini düşünmektedir. “Aklında ne var” diye soran Butcher’a “belki de birilerini asmalıyız” şeklindedir.
19. Şehir meydanında herkesin görebileceği bir yerde birbirinden farklı suçlarla suçlanan 4 kişi eğlenceli müzik ve kalabalık önünde alkışlarla idam edilir.
20. İdam gününün gecesinde dans şenliği düzenlenmektedir. Gecenin kraliçesi seçilen Jenny, kendisine kavalie olarak Amsterdam'ı seçince Johnny bu duruma öfkelenir.
21. Butcher için daha fazla çalışmaya başlayan Amsterdam, illegal olarak düzenlenen kanlı boks maçlarını kent polisinin denetiminden çıkarmak için maçları polisin müdahale edemeyeceği tek yer olan şehrin dışına taşıyarak şiddeti yasal bir biçime sokar ve Butcher'ın daha fazla saygısını kazanır.
22. Ülkeye gelen göçmenlerin kendisine oy vermesi konusunda Butcher'ın yardımını isteyen Tammany bu kez istediği yanıtı alamaz. Nitekim Butcher için bu adamlar ucuz işçilik yaparak gerçek Amerikalıların işini alan, başpiskopos ve Roma'dan gelen talimatlarla hareket edip oy veren işe yaramaz

insanlardır. Üstelik babasının anısını kirletmek gibi bir düşüncesi de yoktur. İkili arasında anlaşmazlıklar ortaya çıkmıştır.

23. Göçmen karşıtlarını eğlendirmek adına Lincoln'ün eşitlikçi düşünceleriyle dalga geçildiği bir tiyatro oyununa gelen Butcher ve Amsterdam eğlenmektedir. Bu sırada ortaya çıkan bir adam, "İrlandalılar adına" diye haykırarak Butcher'i öldürmeye yeltenir. Bunu fark eden Amsterdam adamın üzerine atlar ve yerde yatan adamı elinden kaptığı silahla vurarak Butcher'ın hayatını kurtarır. Butcher, hayatını kurtaran adama şapkasını çıkartır. Amsterdam ise sahnenin arkasına geçerek babasını öldüren adamın hayatını kurtardığı için büyük bir pişmanlık duyar ve ağlar.
24. Butcher'ı kurtardığı gece düzenlenen partide Jenny ile birlikte olan Amsterdam'ın yatağının başına Butcher gelir. Bunca sene nasıl hayatta kaldığını "korku" ile açıklamaktadır. Ona göre "korkunç gösteriler" hazırlamak hayatta kalabilmenin en etkili yoludur. Nitekim ona karşı işlenen her suç en ağır biçimde cezalandırılmalı ve herkesin görebileceği bir şekilde şiddet uygulanmalıdır.
25. Rahip Vallon ve çetesini yendikleri büyük zaferin kutlandığı gün gelmiştir. Johnny, arkadaşı Amsterdam'ın hoşlandığı kız olan Jenny ile olan ilişkisine şahit olduktan sonra onun gerçek kimliğini Butcher'a ispiyonlar. Butcher ilk etapta ona inanmasa da Amsterdam'ın rahibin oğlu olduğunu öğrenince afallar. Bu sırada bıçağıyla dua eden Amsterdam ise Butcher'ı en başta planladığı gibi herkesin içinde öldürmek hedefindedir.
26. Amsterdam'ın gerçek kimliğini öğrenen Butcher, Jenny'i bıçaklı gösterisine yardım etmek için sahneye davet eder ve onu öldürebilecek türden tehlikeli atışlar yapar. Nitekim Amsterdam'ın bu kadından hoşlandığının farkındadır. Rahip Vallon hakkındaki onur verici konuşmasını bitiren Butcher, Amsterdam tarafından öldürülmeye çalışılır ancak ondan daha çevik davranarak onu yaralar. Amsterdam'ın Rahip Vallon'un oğlu olduğunu böylece açığa çıkartır.
27. Amsterdam'ı herkesin gözü önünde bir kurban gibi masaya yatıran Butcher, ona acımasızca vurmaya başlar. Kalabalık onu parçalamasını hatta öldürmesini haykırmaktadır.

28. Aldığı darbelerle ağır bir şekilde yaralanan Amsterdam herkesten gizli bir yerde saklanmaktadır. Jenny ona yaralarının iyileşmesinde yardımcı olur. Jenny, bu zamana kadar biriktirdiği paralarla San Francisco'ya gidebileceklerini söyler, ancak Amsterdam bu teklife sıcak bakmamaktadır. Keza saklandığı yere gelen babasının eski bir arkadaşı olan Keşiş (Brendan Gleeson) ona babasına ait olan bir ustura vermiş ve onun “haklı” mücadelesini anlatmıştır. Amsterdam, ayağa kalkabilecek bir duruma geldiğinde Five Points meydanındaki demirlere ölü bir tavşan (dead rabbit) asarak karşı mücadelesini başlatacaktır.
29. Butcher, bu olay sonrasında polis memuru Jack ile konuşarak Amsterdam'ı öldürmesini ister. Polis memuru her ne kadar “ben kanunlara bağlıyım” dese de Amsterdam'ı öldürmeye gider ancak Amsterdam onu çarmıha gerilmiş İsa heykelinin hemen önünde öldürür. Ölü bedenini ise Five Points meydanındaki bir sokak lambasına çarmıha çivilenmiş gibi bağlayarak cesedi herkesin görmesini sağlar.
30. Johnny, Amsterdam'a onun gerçek kimliğini Butcher'a söyleyenin kendisi olduğunu itiraf eder. Amsterdam, onu oradan kovar ancak Butcher'ın adamları tarafından yakalanan Johnny, ağır yaralı biçimde ölü tavşanın asıldığı yere bırakılmıştır. Amsterdam, onun yanına gelerek acılarına bir silahla son verir.
31. Korkunç İrlandalılar çetesinin kilisede saklandığını öğrenen göçmen karşıtları oraya doğru yürürler ancak geldiklerinde çete üyelerinin sayıca arttığını ve içlerinde kadın, çocuk ve siyahilerin de olduğu geniş bir kitleyi görürler. Butcher, hazır olduklarında yeniden geleceklerini söyleyerek oradan ayrılır.
32. Bu sırada iktidar kuvvetlerinin şehre yeni gelen göçmenleri ivedilikle askere çağırması göçmenleri öfkeliendirmektedir. İktidar kuvvetlerine göre göçmenler Amerikan vatandaşlığını hak etmek için savaşmak ve hizmet etmek zorundadır.
33. Amsterdam'ın göçmenler üzerindeki etkisinin farkında olan Tammany, ona Butcher ve çetesine karşı ortak olma teklifinde bulunur. Tammany için sayıca fazla olan İrlandalıların oyları yaklaşan seçim için oldukça önemlidir. Amsterdam, Tammany'nin teklifini Keşiş'in şerif olmasına destek olması şartıyla kabul eder.

34. Seçim günü geldiğinde tüm şehri bir karmaşa almıştır. Her iki çetenin üyeleri insanları zorla sandığa götürür ve birden fazla oy kullanmalarını sağlamaktadır. Keşiş'in seçimi birkaç bin oyla önde götürdüğünü öğrenen Tammany, bu farkın az olduğunu ve farkın arttırılması gerektiğini düşünmektedir.
35. "Yabancı tehdidine karşı uyanık olun" bayrağının önünde oturan Butcher, seçimi kazanarak şerif olan İrlandalı Keşiş'i bir düelloya davet eder ve onu öldürür.
36. Butcher'ın seçilmiş bir şerifi öldürdüğünü duyan Tammany, bu kez çok ileri gittiğini söyler ancak Butcher hem Amsterdam'ı hem de eğer Five Points'e bir daha geri dönerse Tammany'i öldüreceğini söyler.
37. Keşiş'in cenaze töreninde Amsterdam, Butcher'ı düelloya davet eder.
38. Bu sırada ülkede süren iç savaşta binlerce insan ya yaralanıyor ya da öldürülüyordur. Ülke kana bulanmıştır. İktidar, daha fazla asker alabilmek için harekete geçmiştir. Ancak halk ayaklanmaları başlamak üzeredir. Şehrin zenginleri ise başlayan ufak ayaklanmalardan endişe duymamaktadır. Nitekim onlara göre "fakirlerin bir yarısını, diğer yarısını öldürmeleri için kiralanabilir."
39. Halk, olanların suçlusu olarak gördüğü zenginlere artık saldırmaya başlamıştır. Ancak ötekine duyulan nefret yalnızca zenginlerle sınırlı kalmamış birçok siyahi de bu şiddet gösterilerinden nasibini almıştır.
40. Ayaklanan halka karşı harekete geçen kolluk kuvvetleri sokakları kan gölüne çevirmektedir. Ayaklanmacılara karşı ateş edilmekte ve gemilerden top ateşleri yapılmaktadır.
41. Şehir askerler tarafından bombalanırken Butcher ve Amsterdam'ın çeteleri karşı karşıya gelir. İkisinin de intikam ve şiddet ateşi dinmemiştir. Patlayan bir top sonrası yerde kanın ve tozun içinde yatan iki adam ayağa kalkmaya çalışırken, Butcher'ın ciddi biçimde yaralandığını görülür. Amsterdam, ona doğru koşarak son darbeyi bıçakla yapar ve onu öldürür.
42. Gece olduğunda tüm şehir yanmaktadır. Halk tarafından başlatılan isyan iktidara ait kolluk kuvvetleri sayesinde bastırılmıştır. Topluca toprağın altına

gömülen göçmenleri gören Tammany için bu birçok oyun kaybedilmesinden başka bir şey değildir.

43. Butcher'ın cesedini Rahip Vallon'un mezarının yanına gömerken babasının ona "insanların öldürme tutkusuyla doğmuş olduğu" sözünü hatırlar. Amsterdam'a göreyse New York şehri de tıpkı insanlar gibi öldürme arzusuyla doludur. Nitekim film sona ererken New York'un geçmişten günümüze olan dönüşümü aşama aşama gösterilmektedir.

Açık kodlama prensibine göre yapılan kodlamada film sahne sahne kodlanmıştır. Buradan hareketle belirlenmiş olan; şiddet, suç, şehir hayatı, etnik kökenlerin yaratmış olduğu sınıfsal çatışmalar, ırkçılık, intikam ve hırs, adalet dağıtma vazifesini kendisinde gören karakterler, modern kurumlara olan güvensizlik ve iktidarın otoritesini sağlama almak adına uyguladığı yöntemler gibi temalar belirlenmiştir.

3.2.5.2. Eksen Kodlama

Açık kodlama aşamasında belli edilen temalardan biri olan şiddetin, geçmişten günümüze nasıl meşru hale getirildiği filmin; karakter, zaman ve mekân, olay örgüsü ve hikâye biçimleriyle yakından ilişkisi vardır. Şiddet teması bu bağlamda karakterlerin intikam alma, ırkçılık, yaralandığına inanılan adaleti onarma, sınıfsal çatışmaların dışavurumu ve modern kurumlara olan güvensizliğin sonucu hem iktidara hem de toplum içinde öteki olarak sınıflandırılan kimselere yöneltilen bir eylem olarak uygulanan acımasız şiddet biçimlerinde tespit edilebilir.

Bu bağlamda filmin iki ana karakteri olan Amsterdam ve Butcher, şiddet eylemlerinin acımasızlığıyla paralel olarak toplumsal hayat içinde daha fazla saygınlık kazanmakta, iktidarın kurumlarına olan güvensizliklerini fiziksel şiddet edimlerine başvurarak gerçekleştirmekte ve adaleti bu şekilde sağlayabileceklerine inanmaktadırlar. Şiddetin yoğunluğu ne kadar fazla olursa o kadar fazla saygınlık ve güç kazanılmaktadır. Hikâyenin geçtiği zaman ve mekân ise şiddet eylemlerinin niteliğini de belirlemektedir. Amerika İç Savaşı ve büyük göç dalgalarının yaşandığı 1800'lerin sonunda geçen film, New York şehrinin karanlık ve suçla iç içe olan sokaklarını kullanarak şiddetin zaman ve mekân arasındaki ilişkisine dikkat çeker.

Şiddet, film boyunca kendisini her ne kadar fiziksel edimlerle var etse de arkasında örtük olan birtakım söylemleri barındırmaktadır. Bu noktada iktidarı ve aristokrasiyi temsil edenlerin otoritesine yöneltilen şiddet eylemlerinin daha kanlı bir biçimde geri püskürtüldüğü ve bir gösteri haline getirildiği görülmektedir.

Sınıfsal çatışmalar ise şiddeti körükleyen bir diğer unsurdur. Toplumsal hayatın içinde herkes belli bir sınıfın ya da zümrenin içine dahil olmalıdır. Göçmenler, göçmen karşıtları, iktidar, kolluk kuvvetleri, siyahiler, kadınlar ya da çocuklar herkes siyasal, sınıfsal, ekonomik ya da cinsel olarak belli bir zümreye aittir. Nitekim ortaya çıkan şiddet görüntülerinin bu sınıflar arası çatışmalardan ortaya çıktığı görülmektedir (Palmer, 2003: 331). Örneğin Five Points meydanında iki çete arasındaki savaşta Korkunç İrlandalılar çetesine mensup olan McGloin ya da Jack gibi karakterler rahibin öldürülmesiyle yok olan çetelerinden sonra ya düşmanları olan Göçmen Karşıtları çetesine geçmiş ya da kolluk kuvvetlerine katılmışlardır. İlkel şiddet biçimlerinin egemen olduğu bu zamanlarda belli bir sınıfa ait olmak demek kendi güvenliğini ve geleceğini de sağlama demek anlamına gelmektedir.

3.2.5.3. Seçici Kodlama

Seçici kodlama aşamasında belli edilen merkez temalar; şiddet, modern kurumlara olan güvensizlik ve iktidarın kendi egemenliğini koruma adına göstermiş olduğu karşı tutum olarak belirlenmiştir.

Filmin başlangıç sahnelerinde Amerikan İç Savaşı döneminde New York sokaklarında faaliyet gösteren çete üyeleri arasındaki kanlı savaş sahneleri şiddet temasının kendisini fiziksel edimlerle belli ettiği sahneleri temsil eder. Gerek Rahip Vallon gerekse Butcher karakterleri iki çeteye liderlik eden ve idealleri uğruna rakiplerini öldürmekten başka bir yol görmeyen acımasız insanlardır. Modernitenin şiddetsiz bir dünya kurma ideallerini yerine getirmesi beklenen kurumlar olan ıslahevlerine, adalete veya kolluk kuvvetlerine olan inançları yoktur. Nitekim bu kurumlar iktidarın şiddetinin bir maske arkasında saklandığı kurumlardır (Palmer, 2003: 331). Bu iki karakterin idealleri uğruna şiddete başvurmaktan başka çareleri de bu bağlamda yok gibi görünmektedir. Bu acımasızlıkları onlara toplum tarafından gösterilen saygı ve liderlik ile pekiştirilmektedir. Butcher, en büyük rakibini

öldürdükten sonra şehir içindeki konumu itibariyle daha fazla güç ve saygınlık kazanmıştır. Bu durum onun hem fiziksel görünümüne dikkat etmesine (şık elbiseler giymeye başlaması) hem de üst sınıflarla iletişime geçmesine olanak sağlamıştır.

Şehrin söz sahibi politikacılarından olan Tammany, bir çete lideri olan Butcher ile görüşerek ona ortaklık teklif etmektedir. Tammany'e göre Butcher ve yanındakiler suçlulardan oluşan bir çete değil bir organizasyondur ve ancak birlikte çalışabilirlerse şehir kalkınabilir. Göçmen Karşıtları çetesine pis işlerini yapması konusunda iş birliği teklifinde bulunan Tammany için kanunlara bağlı olan polisler ise kirli işleri yapmamalıdır. Kanunların saygınlığına gölge düşmemelidir. Butcher'ın çetesi kanunsuz olsa da bir organizasyondur ve kendi organizasyonun şevki ve onların kas gücü birleşirse toplumu yönetmek kolaylaşabilir. Eğer iktidarın ve kendisinin çıkarlarını korumak adına yasadışı şiddet eylemleri uygulanacaksa bu resmi bir kurum adı altında gerçekleşmemelidir. Burada iktidar perspektifinden bakılması gereken noktalardan biri şiddetin iktidar eliyle bir yandan kontrol altına alınan ve yasalarla suç haline getirilen bir olgu olmasıyken, diğer taraftan iktidar eliyle kendi otoritesini sağlama alma adına meşru bir forma dönüştürülme çabasıdır.

İktidar, şiddeti böylece kendi egemenliği altına almakta ve o egemenliğini tehdit eden herkesi cezalandırmaktadır. Foucault'ya göre şiddet, "bir yandan kınanırken, diğer yandan halk kültüründe durmadan yeniden üretilir" (aktaran Trend, 2008: 32). Şiddetin iktidar yoluyla nasıl üretildiği ve iktidarın şiddete olan bakış açısını Tammany'nin Five Points'de artan suç oranları ve halkın iktidarı da bu suçlularla ortak olduğu konusundaki suçlamaları üzerine harekete geçmesinden görebilmekteyiz. Butcher'la görüşen Tammany'e göre iktidara yöneltilen bu suçlamaların önüne geçmenin tek yolu; dört adamın halka açık bir biçimde idam edilmesinden geçmektedir. Ancak bu kurbanların gerçekten suçlu olup olmadıklarının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan idam edilecek olan bu insanların halkın içinden sıradan birileri olmaları ve üst sınıfla herhangi bir bağlantılarının olmamasıdır. Egemen iktidarın hüküm sürdüğü dönemde iktidarı zayıflatacak ya da zayıflattığına inanılan her suçun cezasının büyük olması ve suçlunun meydanlarda öldürülmesi gerekmektedir. Böylece şiddet suçlu bedeninde iktidar eliyle yeniden üretilecek ve iktidar otoritesinin sarsılmaya başladığı yere yani bedene geri gönderilecektir. Bu bağlamda halka açık

olan işkence gösterilerinin siyasal bir boyutu vardır: Yaralanmış olan iktidarı yeniden işlevsel hale getirmek (Foucault, 1992: 76-93). Nitekim Benjamin (2014), iktidar otoritesinin tehdit edildiği yerde iktidarın şiddete başvurarak var olan hukuk düzenini korumak adına her türlü fiziksel şiddet eylemine başvurabileceğini ifade eder.

Bu dört adamın idam edildiği sahnede, şiddet bir tören havasında geçmekte ve insanlar en güzel kıyafetleriyle bu gösteriyi izlemeye gelmektedir. Şiddetin bu teatral hali iktidarın ve hegemonyanın önemli birer aracı halindedir (Han, 2017: 16). Eğlenceli müzikler eşliğinde idam edilen kurbanlar, gösteriyi izlemeye gelen halk tarafından sevinçle alkışlanmaktadır. Şiddetin toplum tarafından sıradan ve eğlencelik bir unsur olarak görüldüğü (Gilfoyle, 2003: 625) ve yeniden üretildiği gösteride idam edilen bedenler, iktidarın otoritesine hizmet eden birer araç olma vazifesini görürler. Modernitenin insan bedenine olan ihtiyacı yalnızca üretim ve askeri amaçlara değil, aynı zamanda iktidarın otoritesinin yeniden güçlendirmek adına kurban olarak hizmet eden bir araç olma vazifesini görmektedir. Şiddetin bu gösteri hali Amsterdam'ın Butcher'ı kurtardığı gece aralarında geçen sohbette yeniden tespit edilmektedir. Bir çete lideri olan Butcher'a göre bu zamana kadar hayatta kalmasının yegâne nedeni şiddet eylemlerini gösteri haline getirerek bir korku kültürü yaratmasından geçmektedir. Ona karşı işlenen her şiddet eylemi ya da otoritesini zayıflatmak isteyen herkes en ağır şekilde cezalandırılmalı ve toplumun bunu görmesi sağlanmalıdır.

Amsterdam'ın Rahip Vallon'un oğlu olduğunu ve kendisine öldürmeye çalışacağını öğrenen Butcher, ondan hızlı davranarak Amsterdam'ı yaralar ve onu herkesin içinde bir kurban gibi masaya yatırır. İzleyenlerin “dalağını, ciğerini çıkar” ya da “öldür” nidalarına karşılık kızgın bıçağıyla onun yüzünü dağlar. Butcher'ın Amsterdam'a işkence ettiği gösteriyi izleyenler arasında olan Tammany ise olanlardan memnun görünmez ancak olanlara engel de olmamaktadır. Amsterdam'ı öldürmeyip, yüzünde herkesin görebileceği bir iz bırakarak toplum içinde utançla yaşamasına neden olmak ona göre öldürmekten daha kötüdür. Nitekim Scorsese, film hakkında verdiği bir röportajda şiddeti yansıtırken dürüst ve doğrudan olunması gerektiğini ifade eder. Ona göre şiddet yüceltilmemeli, sıradan ve çarpıcı bir biçimde aktarılmalıdır. Ancak bu şekilde izleyicinin birini öldürmenin vahşiliğini anlaması sağlanabilir (Gross, 2017: 177).

Öte yandan Amsterdam babasının intikamını almak için çıktığı yolda Butcher'ı karanlık bir sokakta öldürmek yerine herkesin görebileceği bir yerde öldürmek gerektiğini düşünmektedir. Amsterdam'a göre "eğer bir kralı öldürecekse onu karanlıkta değil, tüm meclisin ölümünü izleyebileceği bir yerde öldürmelidir." Bu bağlamda Butcher ve Amsterdam'ın şiddeti gösteri haline getirmek ve korku yaratmak üzerine düşünceleri birbirleriyle benzerlikler göstermektedir. Her ikisi de toplumda kazandıkları saygınlıklarını şiddete borçludurlar. Birinin şiddet gösterdiği yerde öteki misliyle yanıt vererek otoritelerini pekiştirir. Bu bağlamda şiddet, problemleri çözme aracı olarak kullanıldığı gibi aynı zamanda zayıfladığına inanılan otoritenin yeniden sağlamlaştırılmasında kullanılan bir yöntem olma görevini alır.

Butcher tarafından damgalanan Amsterdam'ın intikam ve adalet isteği azalmamış tam tersine daha çok artmıştır. Ülkeye gelen göçmenleri kendi tarafına çekerek Korkunç İrlandalılar çetesini tekrar faal hale getirerek gücü elinde toplar. Bu durumun ortaya çıkmasında Amsterdam'ın bir polis memuru olan Jack'i öldürmesi ve İrlandalıların yıllardır Göçmen Karşıtları çetesi karşısındaki birikmiş öfkelerinin etkisi büyüktür. Kadınlar, çocuklar, siyahilerden oluşan ve toplum içinde öteki olarak adlandırılan herkesin Amsterdam'ın etrafında toplanması Tammany gibi politikacılar için potansiyel oy anlamına gelmektedir. Daha önce Butcher'a sunduğu iş birliği teklifini bu kez Amsterdam'a teklif eder. Amsterdam tıpkı Butcher gibi bu teklifi kabul eder ancak İrlandalı olan Keşiş'in şerif olarak seçilmesi gerektiği şartını öne sürer. Seçim günü geldiğinde çete üyeleri insanları zorla sandığa götürüyor ve birden fazla oy kullanıyorlardır. İlkel çağlardan modern döneme geçildiği bu dönemlerde seçimlerin henüz tam olarak demokratikleşmediği görülmektedir. Nitekim Tammany'e göre "seçim sonuçlarını oy pusulaları değil, sayımı yapanlar" belirlemektedir. Seçimi kazanarak şerif olan Keşiş, Butcher tarafından düelloya davet edilir, ancak artık resmi bir kurumda çalışan Keşiş onun bu teklifine şiddetle karşılık vermeyeceğini ve konuşarak sorunları çözebileceklerini söyler. Butcher, bu teklife olumlu yanıt verir ancak onu arkasına döndüğü an öldürür. Şiddet karşısında pasif bir direniş sergileyen ve içinde bulunduğu konum dolayısıyla karşılık vermeyen Keşiş öldürülür. Şiddet, bu bağlamda kaçınılmaz bir gerçek olarak gündelik yaşamın içinde durmaktadır.

Şiddetin hangi zaman diliminde geçtiği şiddet eyleminin niteliğini de değiştirmektedir. 1800'lerin sonunda Amerikan İç Savaşı döneminde geçen filmde ölüm ve şiddet haberleri gazetelerle yeniden üretilmekte ve bir şiddet kültürünün oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Bu noktada günlük hayatın parçası haline gelen şiddetin meşrulaşması ve toplumca alkışlanması normal bir durumdur. Nitekim kanlı savaşlar yalnızca cephede değil şehrin meydanlarında da gerçekleşmekte ve gazeteler bu eylemleri haberlerle yeniden üretmektedir.

Bu sırada ülkeye gemilerle gelmeye devam eden göçmenler ya Butcher gibi ırkçı çete liderlerinin fiziksel şiddetine ya Tammany gibi onları oy potansiyeli olarak gören politikacılara ya da devletin hemen orada vatandaşlık verip arkasından da savaşa gönderdiği yığınlar olarak görülmektedir. Bu noktada gemilere bir yandan askerler bindirilirken diğer yandan savaştan tabutlar içinde dönen askerler ekrana gelmektedir. Alt sınıfa ait olan göçmenlerin politikacıların ya da kendisini milliyetçi olarak görenlerin gözünde değerleri yoktur. Onlar başka bir ülkeden gelerek ya gerçek Amerikalıların işlerini daha ucuza yapan ya da askeri güç olarak görülen bedenlerdir. Bu bağlamda Sanayi Devrimi sonrası halen ilkel güdüleriyle hareket eden ve kurumları olgunlaşmamış modernizm, insan bedenini kendi hedefleri doğrultusunda kullanan bir yapıda hareket etmektedir. Zira askere gitmek istemeyen göçmenlere, devlet görevlisinin cevabı eğer vatandaşlık aldıysan bu ülke için askerlik hizmetini de etmelisin yönündedir. Zira Gronstad'a (2008: 201) göre film, iddialı bir biçimde yabancı düşmanlığını ile toprak bütünlüğünü korumaya çalışanların kesişme noktasında ortaya çıkan şiddet biçimlerinin ontolojisini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Kendinden olmayana yöneltilen şiddet zenginlere ve siyahilere yöneltilmekte ve iktidarın otoritesi de bu durumdan sarsılmaya başlamaktadır. İktidar bunun önüne geçebilmek adına tıpkı Amsterdam ve Butcher'ın kendi otoritesine karşı çıkanlara daha ağır şiddet uygulaması ve bunu herkesin görmesi gerektiğini düşünmesi gibi kolluk kuvvetlerini devreye sokarak ayaklanmayı şiddete baş vurarak bastırır. Hiçbir sınıf veya cinsiyet ayrımı göstermeden şehir top atışına tutulur ya da ayaklananlar askerlerce öldürülür. İktidar için bu noktada sınıfsal bir ayrım söz konusu değildir. Zira iktidarın otoritesini sarsan herkes cezalandırılmalı ve bu cezalandırma herkesin görebileceği bir biçimde gerçekleşmelidir. Gece olduğunda yanan şehir ve topluca

gömülen insanlar Tammany gibi politikacılar içinse potansiyel oyların yok olması anlamına gelirken, iktidar için Benjamin'in (2014) vurguladığı gibi hukukun korunması anlamı taşımaktadır.

Butcher'ı öldüren Amsterdam onu babasının mezarının yanına gömer. Babasının insanların öldürme arzusuyla dolu oldukları sözü şehirlerin de öldürme arzusuyla olabileceği düşüncesiyle pekiştirilir. New York şehrinin yıllar içindeki dönüşümü bu mezarların olduğu yerden görülmektedir. Haenni'ye (2010: 78) göre filmin iki beyaz kahramanı olan Rahip ve Butcher filmin sonunda yönetmen tarafından daha geniş bir New York tarihine eklemlenir. 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. Böylece şiddetle özdeşleşmiş olan iki karakterin mezarları üzerinde büyüyen şehir kanlı topraklarla birlikte büyümüş, gelişmiş ve zenginleşmiştir.

3.2.6. Para Avcısı (*The Wolf of Wall Street*, 2013) Film Çözümlemesi

3.2.6.1. Açık Kodlama

1. Film, Stratton Oakmont isimli bir şirketin reklam filmi ile açılmaktadır. Reklam, yatırım dünyasının tehlikeli bir orman gibi olduğunu ve bu ormanda boğalar ve ayılar gibi tehlikeli hayvanlar bulunsa da kendilerinin tehlikesiz olduğu mesajını vermektedir. Nitekim bu reklam filmde şirketin içinde ormanlar kralı olarak bilinen bir aslan yürümektedir.
2. Şirketteki ilk görüntü cücelerin hedef tahtasına fırlatıldığı bir gösteriyle açılır. Şirketin başındaki isim olan Jordan Belfort (Leonardo Di Caprio) kendisini kameraya bakarak tanıtmaktadır. Bir burjuva ailesinin çocuğu olarak 26 yaşında kendi şirketini kurarak zengin olan, sarışın ve güzel bir kadınla evlenen ancak sıklıkla fahişelerle yatan ve uyuşturucu problemleri olan biridir. Her zaman zengin olmak istediğini söyleyen Belford'a göre "para her şeyi satın alabilir."

3. Film buradan Jordan'ın 22 yaşında Wall Street'e ilk geldiği güne geri dönüş yapar. İşteki ilk gününde kendisine kötü davranılmasına rağmen bu işin onu ne kadar heyecanlandırıldığını düşünmektedir. Patronu Mark Hanna (Matthew McConaughey) ile öğlen yemeğinde buluşan Jordan ondan Wall Street ve borsacılıkla ilgili birtakım tüyolar alır. Hanna'ya göre başarının iki anahtarı vardır; cinsel olarak rahat olmak ve uyuşturucu.
4. Borsacılık belgesini alan Jordan için para kazanma vaktidir. Ancak ilk gününde "kara pazartesi" olarak adlandırılan borsanın çöküşüyle Jordan işsiz kalır. İş aramaya koyulan Jordan, borsada işlem göremeyen hisselerin satıldığı yerel bir şirkette işe başlar. Sattığı her hisseden yüzde elli komisyon alacağını duyan Jordan, işi hemen kabul eder. İlk işi değersiz bir hisseyi çok kıymetli ve gelecek vaat eden bir hisseymiş gibi anlatarak telefondaki yatırımcıyı ikna eder ve para kazanmaya başlar.
5. Bir restoranda Donnie Azoff (Jonah Hill) isimli bir adam Jordan'a yaklaşıp ne iş yaptığını ve aynı binada oturmalarına rağmen nasıl bu kadar zengin olduğunu sorar. Jordan'ın verdiği yanıtlardan sonra mobilyacıda çalıştığı işinden istifa eder ve onun yanında işe başlar. Kısa sürede arkadaş olan ikili barda içmektedir. Donnie ona bir hediye aldığını ve arkaya gidebileceklerini hatta arabada yapabileceklerini söyler. Sonraki sahnede Jordan'ın teklifi kabul ettiğini ve yapacakları şeyin beraber uyuşturucu kullanmak olduğunu görürüz.
6. Kendi ekibini kuran Jordan, borsacılıkla ilgili herhangi bilgisi olmayan arkadaşlarını bir araya getirir. Ona göre herkes kısa yoldan zengin olmak istemekte ve bu nedenle de kolayca kandırılmaktadır. Nitekim bir kalem satmak için insanlara kalemin ne kadar iyi bir şey olduğunu anlatman değil, bir kaleme ihtiyaçları varmış gibi ikna etmen gereklidir.
7. Jordan, küçük şirketlerin değersiz hisseleri yerine büyük şirketlerin borsa dışı hisselerini satmaya karar verir ve gösterişli bir logosu olan yeni bir şirket kurar. Satılan hisselerin insanlara para kazandırıp kazandırmamasının önemi yoktur. Onlar için önemli olan tek şey sattıkları hisse ve bu hisselerden aldıkları komisyonlardır.

8. Üñü duyulan Jordan ile bir röportaj yapan Forbes dergisi onu zenginden alıp kendi işçilerine dağıtan bir “Robin Hood” olarak nitelendirerek onu daha üñlü ve itibarlı biri yapar.
9. Jordan, şirketi denetlemesi için babası Max’i (Rob Reiner) işe alır. Babasına sürekli sinirli tavırları yüzünden Mad Max lakabını takarlar. Zira babası şirket harcamalarının yemeklere ve fahişelere gittiğini görünce çılgına döner. Jordan ise çalışanlarının tıpkı onun gibi yaşaması gerektiğini söyler. Babasına göre bunlar ayıp şeylerdir. Jordan bunların normal bir dünyada ayıp şeyler olduğunu ancak normal bir dünyada yaşamak istemediğini düşünmektedir.
10. Toplantı salonunda ciddi bir şeyler konuşuyormuş gibi görünen Jordan ve arkadaşları bir cüceyi hedef tahtasına atıp atamayacaklarını ya da ona muz ve fıstık gibi şeyler fırlatıp fırlatamayacakları gibi eylemlerden söz ediyorlardır. Nitekim cüceler onlara göre insan değil yalnızca bu işin bir parçasıdır. Ancak Donnie’ye göre şirketin adını kirletecek eylemlerden uzak durulmalıdır. Jordan, bu tarz şeylere önem verdiği için onu sevdiğini söyler.
11. Bir partide Naomi (Margot Robie) isimli bir kızı gören ve ondan hoşlanan Jordan, eşinden ayrılarak bu kızla birlikte olmaya başlar. Ona göre bu kız zarafet sahibi güzel biridir. Homoseksüel bir yardımcısı bile vardır.
12. Ancak yardımcısının evde kimse yokken düzenlediği seks partisi ve evden çalınan paralarla Jordan sinirlenmiştir. Bu yardımcıyı arkadaşlarıyla sorguya alan Jordan, çok umursamadığı paranın peşinde biraz eğlenmektedir. Adam parayı çalmadığını ve o sabah Rudy isimli bir arkadaşını evine davet ettiğini söyler. Rudy’nin kim olduğunu soran Donnie’ye imalı biçimde bakan bu adam, Donnie’ye geçen hafta bir gay barda Rudy’le dans ettiklerini gördüğünü ve Donnie’nin Rudy’nin kim olduğunu çok iyi bildiğini söyler. Donnie ise şaşıarak öyle birini tanıdığını reddeder. Adama göre homoseksüel olduğu için böyle bir muameleye maruz kalıyordur. Donnie ona gay insanları sevdiğini, kuzeninin gay olduğunu hatta onlarla tatile gittiğini söyler. Bu sırada Jordan’ın odadaki diğer arkadaşları adamı mafya edasıyla balkondan aşağı sarkıtırlar. Eve gelen polisler Jordan rüşvet vererek hem adamdan hem de polislerden kurtulur.

13. Naomi ile evlenen Jordan, Venice isimli bir kızın onu yatağa bağlamasını ve üzerinde mum dökmesinden haz duymaktadır. Köle ve efendi ilişkisi yaşadığı bu anlardan gece yatakta kızın ismini sayıklayacak kadar etkilenmiştir.
14. Steve Madden isimli bir ayakkabı firmasının hisselerini borsaya açacak ilk şirket olacak olan Jordan ve şirketi için büyük gündür, ancak bu önemli günde ofiste akvaryumunu temizleyen çalışanına sinirlenmiştir. Donnie, adamın yanına giderek herkesin içinde adamın balığını canlı canlı yutar ve onu iştten kovar.
15. Jordan bu şirketin hisseleri satması için şirket çalışanlarını iyi eğitilmiş askerlere, ofis telefonlarını ise birer silaha benzetmektedir. Eğer zengin olmak istiyorlarsa ateş etmelidirler. Ona göre fakir olmakta bir asalet yoktur ve zengin ve mutlu olmak istiyorlarsa bir “telefon teröristi” olmaları ve hisseleri satmaları gerekmektedir. Jordan’ın bu konuşmasıyla telefonlara sarılan çalışanlar hisseleri bir savaşçı gibi satmaya başlarlar.
16. Düğün kasetinin FBI tarafından incelendiğini öğrenen Jordan, onu araştıran dedektif Denham (Kyle Chandler) ile özel yatında görüşür. Jordan’a göre asıl suçlular Wall Street’in büyük firmalarıdır. Denham bu işin patronları tarafından önüne atıldığını söylese de Jordan ona örtük biçimde rüşvet teklif eder. Denham, kendi halinde bir dedektif olarak işe metroyla gidip gelen biri olsa da teklifi kabul etmez ve ufak bir tartışmadan sonra yattan kovulur.
17. FBI’nın peşini bırakmayacağını anlayan Jordan, paralarını İsviçre bankalarına yatırmak için bu ülkeye gider. Naomi’nin halasını parayı üzerine alması için ikna eden Jordan, tüm parasını Brad (Jon Bernthal) sayesinde İsviçre’ye taşır.
18. Arkadaşı Donnie de aynı şekilde parasını İsviçre’ye taşımak istemektedir. Brad ile buluşup parayı vereceği sırada Donnie, Brad’e neden o şekilde baktığını ve ondan hoşlanıp hoşlanmadığını sorar. Brad, yalnızca parayı alıp gitmek istiyordur. Bu sırada polis baskın yaparak Brad ve paraları ele geçirir.
19. Donnie’yle birlikte güçlü bir yatıştırıcı alan Jordan, ilacın etki etmemesiyle üzerine birkaç hap daha yutar. Bu sırada özel olarak tuttuğu dedektifi onu aramış ve ankesörlü bir telefonla onu aramasını söylemiştir. Jordan, evine bir buçuk kilometre uzaklıktaki bir yere giderek dedektifi arar ve Brad’in hapisanede olduğunu öğrenir. Üstelik ev ve iş yerindeki telefonları da

dinlenmektedir. Bu sırada ilacın etkisine giren Jordan kısa süreli bir felç geçirir. Arabasına doğru sürünür. O sırada Naomi onu aramış ve Donnie'nin İsviçreli bir adamla telefonda konuştuğunu söylemiştir. Evinin dinlendiğini bilen Jordan zorda olsa evine gelerek Donnie'ye telefonu kapattırır. Nitekim Donnie'de en az onun kadar uyuşturucunun etkisi altındadır ve telefonda söylenmemesi gereken şeyler söylemektedir.

20. Yasalarla başı belada olan Jordan'a şirketti görevini bırakması ve bankacılar kuruluyla bir anlaşma imzalaması gerektiği söylenir. Bu şekilde üzerindeki suçlamalardan ve FBI baskısından kurtulabilecektir. Çalışanlarına veda için sahneye çıkan Jordan, "hayır cevabını asla kabul etmeyin" dediği çalışanlarına ikiye bölünmüşlüğü yaptığını düşünür ve işi bırakmaktan o an vazgeçer. Hep beraber Mark Hanna'nın ona gösterdiği ritüeli yaparlar.
21. Şirket hakkında başlatılan soruşturmalar sırasında İtalya'ya giden Jordan, Naomi'nin halasının ani ölümüyle sarsılır. Nitekim onun adına bankada 20 milyon doları vardır. Banka yetkilisi ona hemen İsviçre'ye gelmesini söylemektedir. Yatla Fransa'nın güneyine gitmeye çalışan Jordan ve yanındakiler denizde çıkan fırtına sonucu mahsur kalırlar ve bir İtalyan gemisi sayesinde kurtulurlar. Jordan ölüme yaklaştığı o günden sonra değiştiğini düşünmektedir.
22. Şirketteki görevini bırakan Jordan, yatırım uzmanlığı ile alakalı seminerler vermeye başlar. Fakat soruşturmayı devam ettiren FBI tarafından tutuklanır. Mahkemenin 10 milyon dolar kefalet ve ev hapsi kararından sonra Donnie ile görüşen Jordan şirketin bu paraları üstleneceğini duyunca sevinçten onu öper.
23. Dava makamı ile görüşen Jordan'a mahkemeyi kesin olarak kaybedeceği ve 20 yıl hapis cezası alacağı söylenir. Bundan kurtulmanın tek yolu onlarla anlaşma yoluna gitmesi ve son yedi yılda suçlara ortak olan herkesi ispiyonlamasıyla mümkün olacaktır. Bunun için suça bulaşmış herkesin isminin yazılı olduğu bir liste hazırlayacak ve dinleme cihazı takması gerekecektir.
24. Naomi'ye işlerin yeniden yoluna gireceğini söylese istediği yanıtı alamaz. Nitekim polisin istediğini yapsa dahi 4 yıl hapis yatması gerekecektir. Naomi, son kez seviştiklerini söyledikten sonra ondan boşanacağını ve çocukların velayetini de alacağını söyler. İki yıldır uyuşturucu kullanmayan Jordan evde

sakladığı uyuşturucuları kullanmaya koşar ve çocuğunu kaçırmaya çalışırken ufak bir kaza yaparak kendisini yaralar.

25. Polisin taktığı dinleme cihazıyla Donnie'nin yanına giden Jordan, onu korumak adına yazılı bir kâğıda üzerinde dinleme cihazı olduğunu ve ağzından yanlış bir şey çıkmaması gerektiğini söyleyerek onu korumaya çalışır.
26. Sonraki sahnede FBI tarafından tutuklanan Jordan'ı arkadaşı Donnie yazdığı kağıtla birlikte ele vermiştir. Jordan, hapishaneye girse de suça bulaşmış herkesi ele verir ve 3 yıl hapis cezası alır. Onun ceza almasını sağlayan dedektif Denham ise Jordan'ın söylediği gibi metroyla eve gitmeye devam etmektedir. Gazeteler ise Jordan'ın hapishaneye girişini haber yapmışlardır.
27. Jordan, hapishaneye geldiği ilk gün korksa da bir süre sonra zengin olduğunu ve her şeyin satın alınabilir olduğunu unuttuğunu söyler. Nitekim hapishanede tenis oynadığı görüntüler ekrana gelerek onun düşündüğü gibi zor bir hayatının olmadığını göstermektedir.
28. Hapishaneden çıkan Jordan, sahneye takdim⁹ edildikten sonra seyircilerin arasına girerek cebinden çıkardığı kalemi. “Bu kalemi sat bana” diye izleyicilere sorar. Kamera yukarı tilt hareketi yaparak ona inanmaya hazır insan yüzlerini gösterir.

Açık kodlama aşamasında belli edilen temalar: Suç, şiddet, mevcut ekonomik durumla mutlu olmama, tüketim kültürü, cinsel kimlik bunalımları, postmodern özne ve film anlatısı olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda eksen ve seçici kodlama aşamalarında bu temalar kategori ve alt kategorilere ayrılarak veri analiz edilecektir.

3.2.6.2. Eksen Kodlama

Filmde belli edilen temalardan biri olan şiddet, kendisini ekonomik olarak sıkıntılı süreçlerden geçen Jordan ve Donnie gibi karakterlerin ruhsal acılarından beslenerek ortaya çıkartmaktadır. Orta sınıf bir ailenin çocuğu olan, yeni evlenmiş ve işe otobüsle gidip gelen biri olarak Jordan, ‘var olan ekonomik şartlarından memnun olmayan’, ‘açgözlü’ ve ‘yükselme hırsıyla’ dolu biridir. Nitekim Donnie de zengin

⁹ Onu sahneye davet eden kişi, filme de konu olan gerçek Jordan Belfort'dur.

olmak isteyen, cinsel kimlik bunalımları yaşayan ve yükselme hırsıyla dolu biridir. Galtung'a (1969: 171) göre iktidar tarafından eşit dağıtılmayan kaynaklar toplum içerisinde şiddet eylemlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda onun yapısal şiddet olarak adlandırdığı şiddet biçimi sosyal adaletsizlikle yakından ilişkilidir. Jordan her ne kadar bu sosyal adaletsizlikleri değiştirmek adına bir adım atmasa da bu adaletsizlikle sorunu olan insanlardan kendisine avantaj sağlamaktadır. Öznel şiddet olarak nitelendirilen fiziksel şiddet edimlerinin arkasında politik ve ekonomik dünyanın daha efektif hale getirilme amacının yıkıcı sonuçlarını içeren sistemik şiddet biçimleri vardır (Zizek, 2018: 13). Jordan'ın aşırılıklara varan şiddet biçimleri, uyuşturucu problemleri, davranış bozuklukları ve sermayeye hizmet eden yıkıcı manipölasyonları kapitalizmin yapısal şiddetinin birer dışavurumudur (Laurence, 2016: 86). Jordan ve Donnie gibi karakterler kendi ekonomik koşullarından mutlu olmayan bireyler olarak yükselme hırsıyla dolu insanlardır. Bu bağlamda karakterlerin öznel şiddet biçimlerinin arkasında yapısal ve nesnel şiddet biçimlerini görmek mümkündür.

Modern dönemden postmodern döneme doğru gelindiğinde bu sistemik şiddetin bireyin kendisine yöneldiği görülmektedir. Han'ın (2017: 94) olumluluğun şiddeti olarak nitelendirdiği bu durum postmodern dönemde öznenin iktidar denetiminden ve şiddetinden kurtarsa da bireyi kendi kendisini sürekli denetleyen bir konuma yerleştirir. Postmodern dönemde arzuları medya tarafından kontrol edilen bireyler tüketim kültürünün birer nesnesi haline gelmiştir. Postmodern dönemde özne tüketim kültürünün bir esiri olarak nesneleşme sürecindedir (Baudrillard, 2017: 226; Şaylan, 2016: 299-300). Nitekim başarı ve performansa dayalı olan postmodern toplumlarda şiddet, fiziksel olarak bedene değil, ruha acı veren bir yapıda örgütlenmektedir. Jordan için ekonomik bağımsızlığını kaybetmek korkusu bu bağlamda onun bedensel acılarından çok daha şiddetlidir.

Son olarak belli edilen tema ise postmodern film anlatısıdır. Filmde kendisini dağınık ve şizofrenik özne, cinsel kimlik bunalımları, rasyonaliteden uzak doğru ve yanlış ayırt edemeyen karakterler, filmin parçalı kurgusu, karakterlerle özdeşleşme kurmanın zorluğu ve buna bağlı olarak mutlu sonla bitmeyen bir postmodern anlatı söz konusudur.

3.2.6.3. Seçici Kodlama

Jordan, 22 yaşında yeni evli biri olarak milyoner olmak hayaliyle Wall Street'e gelen ve sosyal adaletsizliği kendi lehine çevirmek isteyen biridir. Scorsese'nin Travis, Jake La Motta ya da Bill the Butcher gibi karakterlerinin aksine Jordan, toplumsal adaletsizliği düzeltme görevini kendinde görmeyen, aksine bu adaletsizliği kendi lehine kullanan biri olarak zengin olmak ve toplumsal statüsünü yükseltmek peşindedir. Borsacılık belgesini aldığı gün borsanın çökmesiyle işsiz kalan ve borsada işlem görmeyen ufak şirketlerin hisseleri satmakla uğraşan bir firmada işe giren Jordan, hisseleri olduğu değerinden çok daha fazla bir paraya satarak kariyerinde yükselmeye başlar. Wall Street tecrübesi olan Jordan'ın telefonda söyledikleri yeni iş arkadaşları tarafından ilgiyle takip edilir. Söylediklerinin içeriğinden çok nasıl söylediği bu noktada daha önemli görünmektedir. Nitekim Baudrillard'ın da belirttiği gibi "mış gibi yapılan" postmodern toplumlar gerçeklik üzerine değil, imajlar üzerinden yükselmektedir (Lefebvre, 1998: 94; Storey, 2009: 190).

Kendi şirketini açmaya karar veren Jordan, suç ve şiddetle iç içe olan eski dostlarını bir araya getirerek bir ekip kurar. Hepsinden iyi birer borsacı yaratan Jordan böylece suçla iç içe olan bu insanlara yeni bir kimlik kazandırarak bir yandan borsacılık mesleğinin kodlarını bir 'kurt' gibi çözdüğünü kanıtlarken bir yandan da bu mesleğinin suçla olan sınırlarının ne kadar yakın olduğunu göstermektedir. Borsacı olmayan bu insanlar birer uzman gibi konuşmakta ve yatırımcılara güven vererek Jordan'ın yarattığı senaryoyu oynayan birer oyuncu haline gelirler. Kapitalist dönemde uzmanlıklara olan bu güven paraya olan tutkunun bir illüzyonudur. Giddens'a göre "parasal işaretleri kullanan herkes, hiç karşılaşmadığı kişilerin de bu işaretlerin değerini kabul edecekleri varsayımına bu güveni besler. Ancak, söz konusu güven, yalnızca, hatta başlangıçta bile ticaret yapılan kişilere değil, paraya karşı duyulur" (Giddens, 2016: 32). Paraya karşı olan ilgiyi bir koz olarak kullanan çalışanlar, ikna ve şirketin imaj gücünü de kullanarak yatırımcıları ikna ederler. Yatırımcıların kısa sürede zengin olmak ve Amerikan rüyasını yaşamak istemeleri, onların telefonun diğer ucundaki uzmanmış gibi davranan çalışanlar tarafından ikna edilmesi kolay yığınlar haline getirmektedir.

Yatırımcılar için borsacılar her ne kadar birer uzman olsalar da Jordan'ın gözünde hepsi birer savaşıdır. Onları savaşa gider gibi hazırlayan Jordan'a göre telefonları birer silah, çalışanlar ise birer katildir. Böylece postmodern dönemde şiddet fiziksel değil ruhsal bir arka plana sahip olur. Yatırımcıların para kazanıp kazanmadıklarının hiçbir önemi yoktur. Önemli olan hisselerin ne kadar satıldığı ve komisyonlarını alıp almadıklarıdır. Açgözlülük ve yükselme hırsıyla kısa bir sürede kariyerinde basamakları tırmanarak dikkat çeken Jordan, medya tarafından 'Wall Street Kurdu' ve zenginden alıp fakire veren 'Robin Hood' olarak adlandırılarak bir kahraman haline getirilir. Böylece postmodern dönemde medya, dünya kurma ve özne yaratma görevini başarıyla yerine getirerek hipergerçek bir durum yaratmaktadır. Jordan bu haberleri gördüğünde çok sinirlense de ilk eşinin "fotoğrafta iyi çıkmışsın, önemli olan bu" sözü ve sonraki gün şirketin kapısında iş isteyen insanları gördüğünde mutlu olur.

Şiddet ise kendisini beyaz erkekler tarafından toplumsal ve ekonomik hayat içinde rolü az olan kadınlara, çocuklara, eşcinsellere ve cücelere yöneltir. Beyaz erkeklerden ve az sayıda kadından oluşan Stratton Oakmont şirketi ise eril şiddetin hem psikolojik hem de fiziksel olarak sürekli uygulandığı bir yerdir. Jordan, pek gösterişli olmayan ilk eşinin rasyonel olan fikirlerine kulak verdiğinde başarıya ulaşırken ondan ayrıldıktan sonra yavaş yavaş yolunu kaybetmeye başlar. Jameson (1994b: 100-105), bireyin postmodern dönemde akıntıya kapılmış bir vaziyette içindeki patlamaları görmekten aciz bir durumda olduğunu ifade eder. Zira Jordan, tüketim kültürü ve medya aracılığıyla kimliği inşa edilmiş sarışın güzel Naomi'den etkilenerek onunla evlenmeye karar verir. Evini klas biçimde tasarlayan bu kadın, Jordan'ın iş yerindeki ya da FBI'la olan problemleriyle ilgilenmiyordur. Naomi, değerli bir tek taş yüzük, adının verildiği bir yat, egzotik yerlerde tatiller ve gösterişli bir evle mutlu olan yüzeysel ve materyalist birini temsil ederken, eski eşi onu gerçekten seven, gösterişe çok fazla önem vermeyen, alışveriş çılgınlıkları olmayan ve Jordan'ın iş hayatıyla ilgili rasyonel fikirler veren biridir. Jordan'ın bu iki kadın arasındaki Naomi seçimi bu bağlamda anlamlıdır. Nitekim Jordan, eski eşi gibi sıradan biri olmak değil, Naomi gibi gösterişli biri olmak istemektedir.

Cinsel kimlik bunalımları filmin diğer teması olarak kendisini belli eder. Donnie, öz kuzeniyle evlenmiş ve gay barlara giden biridir. İş yerinde çalışanlara ve arkadaşlarına karşı sert birini oynayan ve gerektiğinde şiddete başvuran Donnie'nin gerçek cinsel kimliğini sakladığına dair imalar mevcuttur. Nitekim filmin başında Jordan'la barda birlikte içki içtikleri sahnede ona bir sürprizi olduğunu, arkaya geçebileceklerini hatta arabada yapabileceklerini söylerken, sürprizin ne olduğunu söylemek istemez. Etrafında kimsenin olmadığı ve alkolün etkisiyle bedenini kontrol edemediği bu anlarda çok daha feminen hareketler gösteren Donnie'nin Jordan ile ilişkilerinde örtük bir homoseksüel ima söz konusudur denebilir. Bir diğer sahne ise Naomi'nin yardımcısını sorguladıkları anlarda ortaya çıkar. Nitekim bu yardımcının Donnie'yi gay barda bir erkekle dans ederken görmüştür. Donnie'nin bu cinsel kimlik bunalımı toplumsal hayat içerisindeki rolünün dışına çıkmak istememesi ve kendisine saklamasında görülmektedir.

Jordan, uyuşturucu ve seks problemleri, kadınlara olan tutumu, yükselme ve açgözlülüğü ve suça bulaşması ile seyircinin özdeşleşebildiği bir karakter değildir. Diğer Scorsese filmlerinde de görüldüğü gibi film mutlu ya da mutsuz bir sonla bitmemiştir. Her ne kadar Jordan, yaptıkları dolayısıyla hapishaneye girmiş olsa da gerçekten cezalandırılmamış ya da kendi hatalarını anlayıp bir dönüşüm geçirmemiştir. Nitekim postmodern dönemde hapishaneler duvarlar arasında değil insan ruhunda inşa edilmiştir. Başarı ve performansa dayalı olan postmodern dönemde iktidara sırtını dayamış kurumların yerine bireyin ruhunda şiddet gerçekleşir. Bu yeni hapishanede birey hem gardiyan hem de tutukludur (Bauman, 2001: 194; Han, 2017: 94). Jordan'ın canını bu bağlamda hapishaneye girmesi değil, başarısızlığa uğrayarak lükslerinden vazgeçmek zorunda kalma fikri daha fazla yakmaktadır.

Jordan'ın filmin sonunda katıldığı seminerde izleyicilerin yanına giderek “bu kalemi bana sat” sorusuyla başlaması ve seyircilerin meraklı gözlerle onu izlemesiyle film sona erer. Son sahnede seyircilerin Jordan'a olan bakışları bu bağlamda bir ayna görevi görür. Sinemaya filmi izlemeye gelen izleyiciler ve Jordan'ı izlemeye gelenler arasında böylece bir paralellik kurulmaktadır. Yönetmene göre Jordan'ı meraklı

gözlerle izleyen seyirciler gibi sinemaya filmini izlemeye gelen seyirciler birbirlerinden pek de farklı değildir.

Öte yandan Jordan gibi dolandırıcılık suçundan hapishaneye giren birini izlemeye gelen bu insanlar neden halen ona güvenmektedir? Lyotard'a (2004: 109) göre işçi sınıfı yaşamını idame ettirmek için zorlu şartlar altında işçi olmak zorunda değildi. Nitekim bu kapitalist ekonomiler için sürdürülebilir bir durum değildir. Bu noktada ona göre işçi sınıfı histerik ve mazoşist bir tutumla kendi bedenine ve ruhuna uygulanan acılardan gizli bir zevk duymaktadır. Bu mazoşist tutumu Jordan'ın Venice isimli bir kadınla olan efendi-köle ilişkisinde ya da filmin başında işe başladığı ilk gün ona oldukça kötü davranılmasına rağmen bu işin onu çok heyecanlandığı söylemesiyle daha fazla anlam kazanmaktadır.

Buradan hareketle film postmodern dönemde başarı ve performansa dayalı özneyi merkezine alması, medyanın oluşturduğu hipergerçeklik, cinsel kimlik bunalımları sonucu yolunu bulamayan birey, şiddetin bedenden çok ruha yönelmesi, karakterlerle özdeşleşme kuramama ve film sonunda bir katharsise ulaşmama gibi nedenlerden ötürü postmodern film anlatısına sahiptir demek yanlış olmayacaktır.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Şiddet, ister doğuştan gelen bir dürtü isterse toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel kodların bir bileşeni olarak sonradan öğrenilen bir olgu olsun ilkel çağlardan çağdaş döneme kadar olan süreçte farklı amaçlara, farklı araçlarla hizmet eden bir olgu olmuştur. Bu bağlamda şiddeti açıklama girişimlerini, bireyi ve içinde yaşadığı toplumu anlama girişimleri olarak da okumak mümkündür. Buradan hareketle çalışmanın ilk bölümünde şiddetin tanımı, kapsamı ve belli birtakım türleri üzerinde durularak şiddetin ilk çağlardan postmodern döneme kadar olan süreçte ideolojik olarak nasıl inşa edildiği ve meşru kılındığı üzerine durulmuştur.

Şiddet, modern döneme gelindiğinde Orta Çağ toplumlarının aksine bir gösteri durumundan çıkmış ve okul, aile, din, akıl hastaneleri ve hapishaneler gibi kurumlarda örtük biçimlerle uygulanır olmuştur. Keza fiziksel şiddet edimlerinin iktidarın otoritesini artık onarmadığı, tam tersine toplum nezdinde daha fazla zarar verdiği görüldüğünde bu görev ideolojik olarak iktidara hizmet eden kurumlara verilmiştir. Ancak modernite ideallerinin 20. yüzyılda meydana gelen savaşlar, kıyımlar ve atom bombaları gibi felaketlerle başarısızlığa uğradığı düşüncesi, modernitenin şiddetsiz bir dünya kurma idealinin çökmesine ve bilim ve teknikteki gelişmelerle beraber postmodern olarak nitelendirilen yeni bir toplumsal düzenin de başlangıcını haber vermektedir. Nitekim sanayi toplumunun insan bedenini hedef alan şiddetinin yerini bu dönemde kitle iletişim araçlarının yardımıyla ruha yönelen şiddet almıştır. Şiddetin fiziksel olarak bedene zarar veren yapısının postmodern olarak adlandırılan dönemde ruha yönelmesi bu bağlamda anlamlıdır.

Şiddetin bedenden ruha olan yönelimi onun ideoloji ile olan ilişkisini derinleştirirken mekâna olan bağımlılığını da yerinden eder. Nitekim şiddet ve mekân ilişkisinin belirgin olduğu ilkel dönemlerde iktidarın otoritesine tehdit unsuru oluşturan herkes teatral biçimde fiziksel şiddete maruz kalırken ya da modern dönemde hapishane, okul veya akıl hastaneleri gibi kurumlar aracılığıyla gözlerden uzakta işlenen şiddet biçimleri postmodern döneme gelindiğinde bireyin kendi kendisine uyguladığı bir yapıya dönüşmüştür.

Postmodernizm olarak adlandırılan bu dönemde kitle iletişim araçlarına verilen dünya kurma görevi, iktidarın şiddetin öznesi olmaktan çıkarmıştır. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla oluşturulan yeni gerçeklik ve tüketim kültürü bireyin artık kendi kendisine yönelttiği ruhsal şiddetin planlayıcısı konumundadır. Bu noktadan hareketle fiziksel şiddet edimleri postmodern dönemde her ne kadar varlığını devam ettirse de bu eylemlerin arkasında örtük olarak ruhsal çalkantılar içinde kendisini eksik hisseden bireyleri ve onun öznesi olmaktan çıkan ancak planlayıcısı olmaya devam eden iktidar ilişkilerini görmek mümkündür. İktidar artık şiddetin birincil öznesi olma durumundan çıkmış ve modern kurumlar eliyle işlenen şiddet mekânsızlaştırılmıştır.

Şiddetin sinema tarihindeki varlığı ise gerek teknolojinin getirmiş olduğu yeniliklerle gerekse de postmodern olarak adlandırılan dönemin modern dönemden yaşadığı kültürel kırılmalarla kendisini hem biçimsel hem de anlatısal olarak dönüştürmüştür. Sinema, toplumda meydana gelen değişimlerden etkilenirken, aynı zamanda bu değişimleri de etkileyen güçlü sanat dallarından biridir. Çalışmanın konusunu oluşturan Martin Scorsese'nin çocukluğunu geçirdiği İkinci Dünya Savaşı ve yetişkinlik yılları olan Vietnam Savaşının hemen sonrasında Amerikan toplumunun içinde bulunduğu çalkantıları ve bunalımları film anlatısına eklemlenmiştir demek bu doğrultuda yanlış olmayacaktır. Üstelik modernite ideallerinin sorgulanır olduğu ve postmodern tartışmaların ateşlendiği bir dönemde film kariyerine başlaması yönetmenin gerek toplumsal gerekse sanatsal kaygılarını biçimlendiren bir diğer önemli faktördür.

Bu bağlamda filmlerinde; postmodern şiddetin sıradan ve gerçekçi sunumu, şiddetin kurbanların üzerindeki etkisi yerine eyleyenlerin gözünden anlatması, mevcut toplumsal statüsüyle memnun olmayan ve toplum tarafından saygı görmek isteyen karakterler, toplumsal ve ekonomik adalet ile ilgili sorunlar, postmodern öznenin sunumu ve postmodern film anlatısına özel olan belli birtakım ortak temalarla çevrelenmiştir. Buradan hareketle çözümlenen filmler her ne kadar farklı türlere ve hikayelere sahip olsalar da bu ortak temalar altında toplanabilmekte ve bütüncül bir bakış açısıyla ele alınabilmektedir.

Karakterler açısından bakıldığında *Taksi Şoförü*'nün Travis'i, *Kızgın Boğa*'nın Jake'i, *Komediler Kralı*'nın Rupert'ı, *Sıkı Dostlar*'ın Henry'si, *New York Çeteleri*'nin Amsterdam ve Butcher'ı ve *Para Avcısı*'nin Jordan'ı adaletle problemi olan ve bunu değiştirmek adına hem fiziksel ve ruhsal şiddete uğrayan hem de amaçları uğruna bu eylemlere başvurmadan geri adım atmayan, mevcut toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullardan memnun olmayan, doğru ve yanlış ayırt etmekte zorlanan, yüzeysel, toplum içinde saygınlık kazanmak isteyen kimselerdir. Her biri olmak istedikleri konuma şiddet vasıtasıyla gelen ancak orada tutunamayan karakterleri temsil ederler. Bu bağlamda şiddet, Arendt'in (2016) üzerinde durduğu gibi bir süreliğine amacına ulaşmakta başarılı olurken sürdürülebilir bir tutum olmaktan uzaktır. Filmlerin sonu bu noktada daha fazla anlam kazanmaktadır. Karakterlerin her biri hedefleri doğrultusunda şiddet edimlerine başvurup istediklerini almış gibi görünseler de en sonunda o çok istedikleri konuma ulaşamamış ya da oldukları durumdan çok daha kötü bir noktaya geri dönmek zorunda kalmışlardır. Modern öznenin yapamayacağını öngördüğümüz eylemleri postmodern özneye birlikte harekete geçmektedir.

Taksi Şoförü'nde sokaklara adalet getireceğini düşünen ve bir şiddet patlamasıyla kendi kurtuluşuna ereceğini sanan Travis, medya aracılığı ile istediği saygınlığı toplum nezdinde kazanmış olsa da filmin sonunda onu ele geçiren şiddet dürtülerinden halen kurtulamamıştır. Savaş sonrası toplumsal yozlaşmanın sorumluları halen sokaktadır ve onu bir hayalet gibi takip etmeye devam etmektedirler. *Kızgın Boğa*'da Jake, postmodern dünyada bireyin yalnızlığını ve cinsel bastırılmışlığını temsil eder. O, doğru ve yanlış ayırt etmekte zorlanan ve sorunlarını şiddete başvurarak çözen, ancak hemen pişmanlık duyan ve sonrasında da mazoşist bir tutumla acı çekmek isteyen biridir. O hep elde etmek istediği saygınlığa belli bir süreliğine ulaşsa da filmin sonunda hem fiziksel hem de ruhsal olarak yediği yumruklarla boksu bırakmış, eşi ve kardeşi tarafından terk edilmiş ve bir boksör edasıyla sahneye çıkmak için ezber yapmaya çalışan biridir. *Komediler Kralı*'nın Rupert'ı gerçek ve fantezi arasındaki ayrımı yapamayan, kendi fantezi dünyasında oluşturduğu sahte gerçekliğin içinde yaşayan biri olarak ünlü olma hedefini ancak şiddete başvurarak çözebileceğini anlar. Her ne kadar bir süreliğine ünlü, sevilen ve saygı gören biri olma hayalini gerçekleştirse de bir fantezi dünyasının içine

hapolmaktan kurtulamaz. Gerek Rupert gerekse seyirci için gerçek ve fantezi arasındaki sınır filmin sonunda iyice belirsiz bir hale gelir. *Sıkı Dostlar*'ın Henry'si orta alt sınıfa ait göçmen bir ocuk olarak Şiddetin ona saygınlık kazandıracağı dŐncesine evinin hemen karşısında faaliyet gösteren mafya sayesinde ulaşabileceği kararına varmış, ancak Şiddet toplumunun bir kurbanı olarak başladığı yolculuğuna hep olmaktan korktuğu sıradan biri olarak devam etmiştir. *New York eteleri*'nin Butcher'ı gösterdiği ilkel Şiddet biçimlerinin oranıyla toplum içinde daha fazla saygınlık kazanan, toplumsal adaleti Şiddete başvurarak çözebileceğini dŐnen biri olarak önce iktidar sahipleriyle anlaŐmazlıėa dŐmŐŐ, sonrasında onlar tarafından görmezden gelinmiŐ ve daha sonra kendi adaletinin kurbanı olarak öldürülmüŐtür. Amsterdam ise babasının mücadelesini devam ettirmeye çalışsa da onun yöntemleriyle değil, Butcher'ın yolundan gitmeyi tercih etmiştir. *Para Avcısı*'nın Jordan'ı mevcut toplumsal-ekonomik statüsünden mutlu olmayan ve yükselme hırsıyla dolu biridir. O peşinde olduğu zenginliği ve sınıfsal adaleti, Amerikan rüyasını gerçekleştirmek isteyen insanları kandırmakta bulan biri olarak o hep istediği zenginliği ve saygınlığı kazansa da filmin sonunda kendisini başladığı noktada bulmuştur.

Şiddetin ana karakterlerin gözünden anlatıldığı Scorsese sinemasında karakterler; yükselme hırsıyla mevcut toplumsal ve ekonomik koşullarını değiştirmeye çabalayan, toplumsal hayat içinde saygı görmek isteyen ve adaleti sağlamak adına Şiddeti bir araç olarak kullanan kimselerdir. Ancak bu Şekilde ruhlarını bir kurtuluşa götürebilir ve kendilerini gerçekleŐtirebileceklerini dŐnrleri. Böylece Şiddet daha gerçekçi ve kanlı biçime bürünerek ana karakterin bakış açısına hapsedilir. Şiddetin asıl kurbanları ise hikâyenin dışında kalmıştır. Bu bağlamda asıl kurbanların neler yaşadıkları üzerine çok az bilgi verilir. Bu durum kadın karakterler üzerinde çok daha belirgindir. Iris, Vickie, Masha, Karen, Jenny ya da Naomi gibi karakterlerin filmlerin sonunda o hep istedikleri hayata ulaŐamadıkları görülür. Bu bağlamda Şiddet yalnızca eyleyene değil, yanındakilere de zarar vermekte ve karşısına çıkan her Şeyi parçalamaktadır.

Şiddetin bu noktadaki rolü karakterlerin amacına hizmet eden bir araç olma vazifesini görürken tüm sıradanlığı ve doğrudan sunumuyla postmodern bir Şiddetin

temsilini sunar. Şiddet; bir market alışverişinde, yemek masasında, sokakta yürürken, hemen sokağın karşısında, berberde ya da bir iş yerinde tüm çarpıcılığıyla yanı başımızdadır. Bu noktada Hollywood Sinemasının türsel belli birtakım basmakalıplarından uzak bir noktada inşa edilen şiddet, her ne kadar fiziksel şiddet edimleriyle kendisini var etse de arkasında yatan örtük anlamları; ruhsal çalkantılara, bireyin kendisine yabancılaşmasına ve arzularına dayanmaktadır.

Mekânın seçimi şiddeti doğuran bir diğer önemli faktör olarak karşımıza çıkar. Filmlerin ortak temalarından biri olarak New York şehrinin bir yandan yönetmenin doğup büyüdüğü ve en iyi bildiği şehir olarak konumlandırılrsa da diğer yandan şehrin ışıltılı sokakları yerine seçilen arka ve karanlık sokakları, şiddetin niteliğini de belirlemektedir. Nitekim orta alt sınıfa ait karakterler yükselmek ve saygınlık kazanmak adına başvurabilecekleri tek yolun şiddet olduğunu düşünmeleri bu sokaklarda doğup büyümeleriyle ilgili olduğuna dair bir ima söz konusudur. Karakterler kendilerini bu bağlamda bir kurban olarak görmekte ve şiddete başvurmaktan başka çarelerinin olmadığını düşünmektedirler. Zira tüm ana karakterler içinde bulundukları konum itibarıyla gittikleri yolu bilerek seçmediklerini ve başka bir seçenekleri olmadıklarını düşünerek bir kaderciliğe sığınır. Onlar için kurtuluşa ulaşmanın tek yolu -filmin sonunda başarısız olsalar bile- şiddettir. Filmin içinde geçtiği zaman da şiddeti belirleyen bir diğer önemli faktördür. *New York Çeteleri* gibi 1800'lü yıllarda New York şehrinde geçen filmdeki şiddetin yöntemleri ile Vietnam Savaşı sonrası dönemi anlatan *Taksi Şoförü* ya da *Para Avcısı* 'ndaki şiddet biçimleri birbirinden farklı olsa da amaçları ve sonuçları itibarıyla benzer hedeflere hizmet ederler demek yanlış olmayacaktır.

Scorsese Sinemasında şiddetin kime yöneldiği ve onun beraberinde getirdiği sonuçlar bir diğer önemli faktör olarak karşımıza çıkar. *Taksi Şoförü* 'nde ilk olarak bir başkan adayına yönelen şiddet, başarısızlığa uğradığında kötü adamlara yönelmiş ve şiddet medya aracılığıyla Travis'i bir suçlu olmaktan kurtararak onu bir halk kahramanı yapmıştır. Bu bağlamda medya aracılığıyla oluşturulan hipergerçeklik Travis'e yeni bir kimlik kazandırmıştır. *New York Çeteleri* 'nde gördükleri baskılardan bunalan göçmenlerin başlattığı ayaklanmalar iktidar tarafından otoriteyi sağlama

almak adına kanlı biçimde geri püskürtülürken şiddet bir anda ırkçılığın ve ötekine olan nefretin sonucu siyahilere yönelmiştir. İktidar için kendi otoritesini zayıflatan halk en ağır şekilde cezalandırılmalıyken, halkın kendi içindeki savaşları otoriteyi sarsmadığı sürece hoş görülebilmektedir. *Sıktı Dostlar*'da şiddet, Henry'nin öldürüleceğini anlaması ve gizli tanık programına katılmasıyla bir anda mafyanın diğer üyelerine yönelmiştir. Öte yandan mafyanın kendi otoritesini sağlama almak adına kendi adamlarından biri olan Tommy'i öldürmesi de şiddetin otorite sağlama görevini yerine getirdiğini kanıtlayan bir diğer önemli faktör olarak görülebilir. Bu bulgular ışığında şiddetin kim tarafından eyleme geçirilip kime yöneldiği şiddetin sonuçlarını da belirlemektedir demek yanlış olmayacaktır. Bu ister iktidarın kendisi isterse de bir mafya örgütü olsun otoritenin sarsılmaya başladığı noktada başvurulmuş bir araç olan şiddet vazifesini kan dökerek yerine getirmekte ve otoriteyi bu şekilde tamir etmektedir.

Scorsese Sineması incelendiğinde ortaya çıkan sonuçlardan biri de toplum tarafından öteki olarak konumlandırılan kimselere yönelen şiddet ve onun arkasındaki erkek egemen ideolojidir. Kadına, çocuğa, siyahilere, eşcinsellere ve cücelere yönelen şiddet edimleri bazen otoriteyi sağlama almak bazen ırkçı düşüncelerle bazen de eğlence amacıyla kullanılmaktadır. Erkek egemen ideolojinin ele geçirdiği Amerikan toplumsal yapısı öteki olarak konumlandığı herkese kendi ideolojisinin yarattığı alanlarda hareket alanı vermektedir. Yönetmenin filmlerinde ötekine yönelen şiddetin hali hazırda dünyayla ilgili problemlerini şiddet aracılığı ile çözen ana karakterce işlenmesi normal bir durum olarak görülebilecekken bu şiddet edimlerinin toplum ve medya tarafından kayıtsızlıkla izlenmesi veya alkışlanarak yüceltilmesi toplumsal hayatın şiddetle iç içe olan yapısının hem eleştirel hem de alaya alınmasının temsili sunmaktadır.

Postmodern film anlatısı, Scorsese Sinemasında tespit edilen bir diğer unsurdur. Yönetmenin filmlerinde görülen Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğine olan öykünmeler, Film Noir ve Yeni Amerikan Sineması döneminde çekilen filmlere metinlerarası yolculuklar, yönetmenin sinemasını postmodern bir anlatı içine dahil eder. Bu noktada Martin Scorsese her ne kadar büyük yapım şirketleri

için filmler üretse de Hollywood Sinemasının türe dayalı olan birtakım kodlarını kırmaktadır. Filmlerin konusu ve sonları bu bağlamda anlamlıdır. *Taksi Şoförü*, savaş sonrası toplum tarafından görmezden gelinen bir adamı, *Kızgın Boğa*, dönemin diğer boks filmleri gibi karakterin spor kariyerindeki yükselişi yerine düşüşünü, *Komediler Kralı*, ünlü ve sevilen biri olmak isteyen birinin hayal kırıklıklarını ekrana taşır, *Sıkı Dostlar*, Hollywood'un mafya türündeki filmlerinin merkezinde olan üst düzey yöneticiler ya da mafya aileleri yerine onlara hizmet eden insanların hikayesidir, *New York Çeteleri*, filmi ise sokakları ele geçiren çetelerin birbirleri arasındaki şiddeti değil, şiddetin ideolojik olarak nasıl inşa edilip meşru kılındığına odaklanır, *Para Avcısı* bir yükselme ya da zengin olma hikayesini değil, postmodern bir toplumun tüketim kültürüne olan bağlılığını ve düşüşün öyküsünü anlatmaktadır. Bu bağlamda karakterlere medyanın oluşturduğu gerçekle asıl dünyada olan gerçeklik arasında diyalektik bir ilişkinin olduğunu gösterilir. Bu karakterler için her ne kadar Amerikan rüyası gerçekleşmemiş olsa da yönetmen tarafından ideolojik olarak böyle bir rüyanın -her ne kadar kendi karakterleri için gerçekleşmemiş olsa da- var olduğu örtük biçimde kabul edilmektedir.

Şiddetin sıradan ve doğrudan sunumunun ana karakterin gözünden anlatılması ve kurbanların neler yaşadığının üzerine yoğunlaşmaması seyircinin karakterlerle özdeşleşme kurmasının önüne geçmektedir. Nitekim film sonlarının mutlu bir son yerine belirsizlikler ya da mutsuz sonlarla bitmesi seyirci için katharsise ulaşmasının önündeki bir diğer engeldir. Hollywood Sinemasının mutlu sonlara dayalı olan ideolojik yapısı böylece reddedilir. Travis'in son sahnede dikiz aynasını kontrol etmeye devam etmesi, Jake'in bir boksör olarak dünya şampiyonu olmasının filmin sonunu değil yalnızca küçük bir bölümünde anlatılması, Rupert'ın fantezilerinde kendi talk şovunu sunduğunu düşünmesi, Henry'nin hep olmaktan korktuğu kişi olarak sıradan bir hayat yaşamaya başlaması, Butcher'ın tıpkı Rahip Vallon'u öldürdüğü gibi sokak ortasında öldürülmesi ve Jordan'ın hapishaneden çıktıktan sonra seyircilerin arasına girip "bu kalemi sat bana" diyerek başladığı noktaya geri dönmesi yönetmenin sinemasının gerçekçiliğine ve klasik anlatı yapısının kodlarını kırdığına işaret eder.

Sonuç olarak bakıldığında Scorsese Sinemasında karakterler bir adalet dağıtıcılığı rolünde ya kendi toplumsal ve ekonomik 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 peşinde oldukları ruhsal kurtuluş gerçekleşmemiştir. Öte yandan kendilerini bir çıkmazda ve gittikleri yolun bir kurbanı olarak gören karakterlerin yaşadığı kısa süreli başarılar ise postmodern bir alaycılıkla ele alınır. Onlar Amerikan toplumunun görmezden geldiği, bir hiç olmaktan korkan fakat sonunda korkuları tarafından ele geçirilen sıradan kimseler olarak hayatlarına devam eden yığınlar haline gelmişlerdir ve öyle kalmaya da devam edeceklerdir.

Tablo 2. Araştırmanın değişkenleri ve soruları çerçevesinde ulaşılan matris

Film Anlatısını Oluşturan Öğeler	Cevaplar
Karakterler	- Şiddeti uygulayan karakterin gözünden hikâyenin inşa edilişi. -Doğru ve yanlış ayırt etmekte zorlanan, parçalı, dağınık ve yüzeysel. - Toplumda saygınlık kazanma isteği, açgözlülük ve yükselme hırsı. -Kendisini adalet dağıtıcısı rolünde gören karakterler. -Çevreyle uyum içinde olmaya çalışan ancak yoldan çıkan karakterler ve bunun sonucu olarak gelen pişmanlık. - Başladıkları noktaya geri dönen karakterler.
Zaman ve Mekân	- Filmin içinde geçtiği zamanın şiddetin niteliğini ve biçimini de belirlemesi. -Şehrin ışıltılı sokakları yerine arka ve kirli sokaklarının tercihinin şiddetin işleniş biçimleri üzerindeki etkisi. -New York. -Parçalı ve dağınık.
Hikâye ve Olay Örgüsü	-Klasik ve modern anlatı yerine seçilen postmodern hikâye ve olay örgüsü. -Metinlerarasılık. - Parçalı Kurgu. -Karakterle özdeşleşme kurmanın/katharsise ulaşmanın zorluğu. -Postmodern şiddete özel olan her an her yerde gerçekleşebilme potansiyeli ve sıradanlığının sunumu.

Çalışmada karşılaşılan birtakım sınırlılıkları kavramsal ve metodolojik olarak iki bölüme ayırmak mümkündür. Martin Scorsese üzerine ulusal düzeyde az sayıda çalışma olması konu ile ilgili önceki araştırmaların eksikliğini göstermektedir. Nitekim uluslararası alanda yapılan çalışmalar incelendiğinde Scorsese Sineması üzerinde belli başlı temalar olan din, toplumsal cinsiyet, suç ve psikanalitik çalışmalar etrafında toplanıldığı görülmekteyken şiddet ve postmodern unsurları bir araya getiren ve bütüncül bir bakış açısıyla inceleyen çalışmalar sınırlı sayıdadır. İletişim çalışmalarında son yıllarda sıklıkla kullanılmaya başlanan gömülü teori tekniğinin özellikle film çözümlemelerinde son yıllarda kullanılmaya başlamasından kaynaklanan uygulama problemleri bir diğer sınırlılık olarak gözlemlenmiştir. Ulusal düzeyde gömülü teorinin iletişim çalışmalarında az sayıda başvurulan yöntemlerden biri olması uluslararası literatürdeki etkinliği göz önüne alındığında düşündürücüdür.

Bu çalışma yönetmenin sinemasını şiddet ve postmodern temalar etrafında incelese ve bu temalardan beslense de Scorsese Sinemasının -literatürdeki eksiklik de göz önüne alındığında- alımlama analizleri, toplumsal cinsiyet ve onun özelinde erkeklik çalışmaları, kent ya da sinematografi ve kurgu gibi alanlarda yapılacak olan yeni çalışma ve okumalara açık olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N.: 1995 **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- ABİSEL, N.: 2003 **Sessiz Sinema**, İstanbul: Om Yayınevi.
- AKAY, A.: 1996 “Şiddetin Bağlamından Çıkmak Üzere...”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 429-439.
- AKAY, A.: 2013 **Postmodernizmin ABC’si**, İstanbul: Say Yayınları.
- AKBULUT, D.: 2012 **Sinemanın İlkleri Avrupa Sineması**, İstanbul: Kare Yayınları.
- AKBULUT, H.: 2005 “Metinlerarası Bir Yolculuk: Cennetten Çok Uzakta” **Selçuk İletişim**, 4(1), 42-57.
- AKBULUT, H.: 2019 “Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Der. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, s.309-320.
- ALLEN, A.: 2002 “Power, Subjectivity, and Agency: Between Arendt and Foucault”, **International Journal of Philosophical Studies**, 10: 2, 131-149.
- ALTHEIDE, D. L.: 1996 **Qualitative Media Analysis**, London: Sage Publications.
- ALTHUSSER, L.: 2017 **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

- ALTUNOK, G.: 2008 “Şiddetin Eleştirisi Olarak İktidar: Arendt ve Foucault”, **Doğu Batı Dergisi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı: 43, 51-74.
- ANDERSON, P.: 2016 **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANDREW, J. D.: 2010 **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- ARENDT, H.: 1998 **The Human Condition**, Chicago: The University of Chicago Press.
- ARENDT, H.: 2016 **Şiddet Üzerine**, Çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ASSHEUER, T.: 2013 **Yakın Plan Haneke**, Çev. Nazlı Pakkan, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- ATAM, Z.: 2018 “Sinema Sanatında ‘Akım’ Üzerine Kavramsal Bir Yazı...Sinema Tarihine Kısa Bir Yolculuk”, **Psikesinema: Sinema ve Şiddet**, Sayı:15, 7-13.
- ATAYMAN, V.: 2004 **Şiddetin Mitolojisi**, Der. Veysel Atayman, İstanbul: Donkişot Yayınları.
- BARRETT, M.: 1996 **Marx’tan Foucault’a İdeoloji**, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Sarmal Yayınları.
- BARSAM, R.; MONAHAN, D.: 2010 **Looking at Movies: An Introduction to Film**, New York: W. W. Norton & Company.
- BAUDRILLARD, J.: 1991 **Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu.

- BAUDRILLARD, J.: 2011 **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J.: 2016 **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- BAUDRILLARD, J.: 2017 **Tüketim Toplumu**, Çev. Nilgün Tural ve Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 2000 **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 2001 **Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 2003 **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z.: 2005 **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAZIN, A.: 2013 **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- BENJAMIN, W.: 2012 **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- BENJAMIN, W.: 2014 “Şiddetin Eleştirisi Üzerine”, **Şiddetin Eleştirisi Üzerine**, Der. Aykut Çelebi, Çev. Ece Göztepe, İstanbul: Metis Yayınları, s.19-42.
- BERGER, J.: 2017 **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

- BEST, S.; KELLNER, D.: 2016 **Postmodern Teori**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BICHSEL, C.: 2017 “Violence as a Human Condition: Recent Contributions from the German Social Sciences”, **Environment and Planning D: Society and Space**, Vol: 35/3, 550-560.
- BLISS, M.: 1995 **The Word Made Flesh: Catholicism and Conflict in The Films Of Martin Scorsese**. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- BİRYILDIZ, E.: 2016 **Sinemada Akımlar**, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- BOGGS, C.: 2001 “Postmodernism the Movie”, **New Political Science**, Vol. 23, No: 3, 351-370.
- BONOVICH, A.: 2015 “Masked Victims: Examining the Violence of Femme Fatales in Contemporary Film Noir Cinema”, (Unpublished Master’s Thesis, DePaul University: Media and Cinema Studies).
- BORDWELL, D.: 2006 **The Way Hollywood Tells It**, London: University of California Press.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K.: 2010 **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill.
- BRUNETTE, P.: 2011 **Martin Scorsese**, Çev. Serap Işık, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- BOURDIEU, P.: 2015 **Devlet Üzerine. Collège de France Dersleri (1989-1992)**, İstanbul: İletişim Yayınları.

- BOURDIEU, P.: 2016 **Eril Tahakküm**, Çev. Bediz Yılmaz, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- BUFACCHI, V.: 2005 “Two Concepts of Violence”, **Political Studies Review**, Vol 3, 193–204.
- BULDUKLU, Y.: 2019 “Eleştirel Çalışmalarda Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Gömülü Teori”, **Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi**, 1 (1), 1-14.
- BUTLER, C.: 2002 **Postmodernism: A Very Short Introduction**, New York: Oxford University Press.
- BUTLER, M. A.: 2011 **Film Çalışmaları**, Çev. Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- BÜKER, S.: 2012 **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BÜKER, S.; KIRAN, A.: 2004 **Reklamlarda Kadına Yönelik Şiddet**, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- BÜYÜKDÜVENCİ, S.; ÖZTÜRK, R., S.: 2014 “Postmodernizm ve Sinema”, **Postmodernizm ve Sinema**, Der. Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, Ankara: Dipnot Yayınları, s.13-36.
- CAILLOIS, R.: 1996 “Karizmatik İktidar”, Çev. Esra Özdoğan, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 79-90.
- CARTER, C.; WEAVER K. C.: **Violence and the Media**, Buckingham: Open University Press. 2003

- 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**, Çev. Özgür Yaren, Ankara: Deki Yayınları.
- CILLIERS, P.: 1998 **Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems**, London: Routledge.
- CONNELLY, M. K.: 1991 "The Films of Martin Scorsese: A Critical Study", (Doctoral Dissertation, Case Western Reserve University: Department of English).
- CONNOR, S.: 2015 **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CONSTABLE, C.: 2004 "Postmodernism and Film", **The Cambridge Companion to Postmodernism**, Ed. Steven Connor, Cambridge: Cambridge University Press, s.43-61.
- COOK, D. A.: 1996 **A History of Narrative Film**. New York: W.W. Norton.
- 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.

- CORRIGAN, T.: 2015 **Film Eleştirisi Elkitabı**, Çev. Ahmet Gürata, Ankara: Dipnot Yayınları.
- COŞKUN, E., E.: 2011 **Dünya Sinemasında Akımlar**, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- COX, R.: 1983 “Gramsci, Hegemony and International Relations: An Essay in Method”, **Gramsci, Historical Materialism and International Relations**, Ed. S. Gill, Cambridge: Cambridge University Press, s.49-66.
- CREMIN, H., GUILHERME, A.: 2016 “Violence in Schools: Perspectives (and hope) from Galtung and Buber”, **Educational Philosophy and Theory**, Vol. 48/11, 1123–1137.
- CREWE, D.: 2017 “Martin Scorsese”, **Screen Education**, (84), 76-90.
- ÇAKMAKKAYA, E.: 2018 “Adalet Sorununa Bir Bakış: Walter Benjamin ve Jacques Derrida Bağlamında Yasanın Şiddeti Üzerine”, **Türkiye Adalet Akademisi Dergisi**, Sayı: 33, 537-555.
- DADAK, Z.: 2005 “Scorsese ve Mafya Filmleri”, **Altyazı**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 37, 30-31.
- DAĞTAŞ, B.: 1999 “İngiliz Kültürel Çalışmaları’nda İdeoloji”, **Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, sayı: 16, 335-357.
- DENZIN, N. K.: 1991 **“Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema”**, London: Sage Publications.

- DÖNMEZ, U., B.: 2004 “Kill Tarantino: Tarantino Filmlerinde Şiddet”, **Altyazı**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, sayı: 25.
- DRIVER, F.: 1985 “Power, space, and the body: a critical assessment of Foucault's Discipline and Punish”, **Environment and Planning D: Society and Space**, Vol. 3, 425-46.
- EAGLETON, T.: 1996 **İdeoloji: Giriş**, Çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EAGLETON, T.: 2015 **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ER, E.: 2006 “Sinemada Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz: Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı).
- ERDEMİR, F.: 2009 “Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 0(35), 21-40.
- ERGÜDEN, I.: 1996 “Örnek Bir Şiddet Mekânı: Hapishane”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 109-116.
- ERKANI, E.: 2013 “Sinemasal Şiddet”, **Sanat-Tasarım Dergisi**, sayı: 1/4, 15-21.
- FARMER, P.: 2004 “An Anthropology of Structural Violence”, **Current Anthropology**, Chicago: The University of Chicago Press, Vol. 45/3, 305-325.

- FEATHERSTONE, M.: 2005 **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FEMIA, V., J.: 1981 **Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process**, Oxford: Clarendon Press.
- FISKE, J.: 2003 **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- FOUCAULT, M.: 1978 **The History of Sexuality: Volume I: An Introduction**, Trans. by: Robert Hurley, New York: Pantheon Books.
- FOUCAULT, M.: 1980 **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977**, Ed. Colin Gordon, Trans. by: Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham, Kate Soper, New York: Pantheon Books.
- FOUCAULT, M.: 1992 **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.
- FREUD, S. 2016 **Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd**, Çev. Ali Babaoğlu, İstanbul: Metis Yayınları.
- FREUD, S.: 2018 **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metin Yayınları.
- FROMM, E.: 2016 **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev. Yurdanur Salman / Nalan İçten, İstanbul: Payel Yayınları.
- GALLAGHER, M.: 2006 **Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives**, New York: Palgrave Macmillan.

- GALTUNG, J.: 1969 “Violence, Peace and Peace Research”, **Journal of Peace Research**, Vol. 6/3, 167-191.
- GALTUNG, J.: 1990 “Cultural Violence”, **Journal of Peace Research**, Vol. 27/3, 291-305.
- GAMBETTI, Z.: 2012 “Foucault’dan Agamben’e Olağanüstü Halin Sıradanlığına Dair Bir Yanıt Denemesi”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 70-71, 21-38.
- GENÇOĞLU, A. Y.: 2014 “Bir Kavram ve Kuram Üretme Stratejisi Olarak Temellendirilmiş Kuram”, **Tarih Okulu Dergisi (TOD)**, XVII, 681-700.
- GIDDENS, A.: 2016 **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- GIDDENS, A.; PIERSON, C.: 1998 **Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity**, Cambridge: Polity Press.
- 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.

- GÖRGÜLÜ, V.: 2014 “Yok Olma Zamanı: Kurdun Günü ve Beyaz Bant Filmlerinde Şiddet”, **Haneke Huzursuz Seyirler Diler**, Ed. Nilgün Tural Cheviron, İstanbul: Ekslibris Yayıncılık.
- GRAMSCI, A.: 2014 **Hapishane Defterleri**, Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Belge Yayınları.
- GRIST, L.: 2007 “Masculinity, Violence, Resistance: A New Psychoanalytic Reading of Raging Bull”, **Atlantis**, 29(1), 11-27.
- GRØNSTAD, A.: 2008 **Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema**: Amsterdam: Amsterdam University Press.
- GROSS, T.: 2017 “Fresh Air: Director Martin Scorsese”, **Martin Scorsese: Interviews**, Ed. by. Robert Ribera, University Press of Mississippi, p. 174-185.
- GROSSMAN, J.: 2009 **Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-up**. New York: Palgrave Macmillan.
- GÜMÜŞ, T, T.: 2008 “Orta Çağ Avrupa’sında Şiddet: Toplumsal Değişim ve Şiddetin Yeniden Yapılanışı”, **Doğu Batı Dergisi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı: 43, 31-48.
- GÜRKAN, H.; OZAN, R.: 2014 “Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’da Dönüşümü”, **Global Media Journal: Turkish Edition**, 4 (8), 154-184.
- HABERMAS, J.: 1993 “Modernity: An Incomplete Project”, **Postmodernism: A Reader**, Ed. Thomas Docherty, London: Routledge, 98-109.

- HABERMAS, J., McCARTHY, “Hannah Arendt's Communications Concept of Power”, **Social Research**, The Johns Hopkins University Press, Vol. 44, 3-24.
- 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.
- HALL, S.: 1995 “Yeni Zamanların Anlamı”, **Yeni Zamanlar: 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi**, Der. Stuart Hall ve Martin Jacques, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.105-124.
- HAN, C., B.: 2017 **Şiddetin Topolojisi**, Çev. Dilek Zaptçioğlu, İstanbul: Metis Yayınları.
- HARVEY, D.: 2014 **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- HAYWARD, S.: 2012 **Sinemanın Temel Kavramları**, Çev. Uğur Kutay ve Metin Çavuş, İstanbul: Es Yayınları.
- HERZOG, A.: 2017 “The Concept of Violence in the Work of Hannah Arendt”, **Continental Philosophy Review**, Vol. 51, 165-179.
- HOBART, M.: 1996 “Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru”, Çev. Yurdanur Salman, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 51-64.

- HOBBERMAN, J.: 1998 “A Test for the Individual Viewer: Bonnie And Clyde’s Violent Reception”, **Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment**, Ed. Jeffrey H. Goldstein, Oxford: Oxford University Press, s.116-143.
- HORKHEIMER, M.;
ADORNO, T. W.: 2014 **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- HOUSTON, B.:1984 “King of Comedy: A Crisis of Substitution. Framework”, **The Journal of Cinema and Media**, (24), 74-92.
- HOWIE, L.: 2016 “They Were Created by Man... and They Have a Plan: Subjective and Objective Violence in Battlestar Galactica and the War on Terror”, **International Journal of Zizek Studies**, Vol: 5-2, 1-23.
- HUNT, E. R.; MARLAND, J.;
RAWLE, S.: 2015 **Film Dili**, Çev. Senem Aytaç, İstanbul: Literatür Yayınları.
- HÜLÜR, H.: 2008 “İktidar/Bilgi Sarmalı: Michel Foucault’da Disiplinsel Doğruluk ve Özne”, **Ekev Akademi Dergisi**, Sayı: 35, 149-164.
- IANNUCCI, J. M.: 2005 “Postmodern Anti-Kahraman Taxi Driver’da Kapitalizm ve Kahramanlık”, **Doğu Batı Dergisi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı: 32, 259-270.
- İSPİR, N.; KAYA, Z.: 2012 Sinemada Postmodern Arayışlar. **Atatürk İletişim Dergisi**, (2), 81-99.

- JACOBS, J.: 2000 “Gunfire”, in **Action/Spectacle Cinema: A Sight and Sound Reader**. Ed. Jose Arroyo, London: British Film Institute.
- JAMESON, F.: 1994a **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JAMESON, F.: 1994b “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas**, Der. Necmi Zeka, Çev. Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları, s.59-116.
- JEANNIERE, A.: 2011 “Modernite Nedir”, **Modernite Versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, Çev. Nilgün Tural, İstanbul: Say Yayınları, s.111-124.
- JENKINS, R.: 1992 **Pierre Bourdieu**, London: Routledge.
- JONES, M.; ALONY, I.: 2011 “Guiding the Use of Grounded Theory in Doctoral Studies – an Example from the Australian Film Industry”, **International Journal of Doctoral Studies**, 6, 95-114.
- KABADAYI, L.: 2018 **Film Eleştirisi**, İstanbul: Ayrıntı 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**, Çev. Bülent Peker, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- KELEŞ, R.; ÜNSAL, A.: 1996 “Kent ve Siyasal Şiddet”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 91-104.
- KELLNER, D.: 2004 “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, Çev. Gülcan Seçkin, **Doğu Batı Dergisi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı: 15, 187-220.
- KELLNER, D.: 2011 “Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar”, **Modernite Versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Say Yayınları, s.409-450.
- KENDRICK, J.: 2005 “Screen Violence and the New Hollywood”, (Unpublished Doctoral Dissertation, Indiana University, Department of Communication and Culture).
- KENDRICK, J.: 2009 **Film Violence: History, Ideology, Genre**, New York: A Wallflower Press Book.
- KESKİN, F.: 1996 “Foucault’da Şiddet ve İktidar”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 117-122.
- KIZILÇELİK, S.: 1996 **Postmodernizm Dedikleri**, İzmir: Saray Kitabevi.
- KLUSMEYER, B., D.: 2015 “Violence, Law, and Politics: Hannah Arendt and Robert M. Cover in Comparative Perspective”, **Criminal Justice Ethics**, Vol. 34, No. 3, pp. 312-337.

- KOLKER, R. P.: 1988 **A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman**, New York: Oxford University Press.
- KONECKI, K. T.: 2011 “Visual Grounded Theory: A Methodological Outline and Examples from Empirical Work”, **Revija Za Sociologiju**, 41(2), 131-160.
- KOVACS, A. B.: 2010 **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**. Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları.
- KÜÇÜK, M.: 2011a “Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi”, **Modernite Versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, İstanbul: Say Yayınları, s.65-84.
- KÜÇÜK, M.: 2011b “Entelektüellerin Tehlikeli Oyunağı: Postmodern”, **Modernite Versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, İstanbul: Say Yayınları, s.27-64.
- LARKE, S. L.: 2002 “Martin Scorsese: Filmler ve Din”, **Elli Çağdaş Sinemacı**, Der. Yvonne Tasker, Çev. Nur Gökçeoğlu, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.335-342.
- LASH, S.: 1990 **Sociology of Postmodernism**, London: Routledge.
- LASH, S.: 2011 “Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, **Modernite Versus Postmodernite**, Der. Mehmet Küçük, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Say Yayınları, s.153-186.
- LAURENCE, M.: 2016 “Why We Love to Hate the Wolf (of Wall Street): Using Georges Bataille and Friedrich Nietzsche to

- LEFEBVRE, H.: 1998 Critique the Function of Moral Ideology Under Late Capitalism”, **New Political Science**, 38:1, 81-99.
Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları.
- LINDLOF, T.: 2008 **Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, The Religious Right, And The Culture Wars**, Kentucky: University Press of Kentucky.
- LITOWITZ, D.: 2000 Gramsci, Hegemony, and the Law, **BYU Law Review**, 2000, 515-551.
- LYOTARD, J. F.: 1994 “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, **Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas**, Der. Necmi Zekâ, Çev. Dumrul Sabuncuoğlu, İstanbul: Kıyı Yayınları, s.45-58.
- LYOTARD, J. F.: 2004 **Libidinal Economy**, London: A&C Black.
- LYOTARD, J. F.: 2013 **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- MAMBER, S.: 1990 “Parody, Intertextuality, Signature: Kubrick, DePalma, and Scorsese”, **Quarterly Review of Film & Video**, 12(1-2), 29-35.
- MARTEL, D. C.: 1995 **Ben Enerjiyim**, Çev. Arzu Ünel, İstanbul: Arion Basım Yayın.
- MARTEL, J.: 2014 “A More Exact Criterion”: Law’s Violence and the Possibility of Nonviolence in the Work of Walter Benjamin, **Wake Forest Law Review**, Vol. 49, 757-770.

- MATHIESEN, T.: 1997 “The Viewer Society: Michel Foucault’s ‘Panopticon’ Revisited”, **Theoretical Criminology**, London: Sage Publications, Vol: 1(2), 215-234.
- METZ, C.: 1991 **Film Language: A Semiotics of the Cinema**, Chicago: University of Chicago Press.
- MEY, G.; DIETRICH, M.: 2017 “From Text to Image–Shaping a Visual Grounded Theory Methodology”, **Historical Social Research/Historische Sozialforschung**, Vol. 42: 4, 280-300.
- MICHAUD, Y.: 1991 **Şiddet**, Çev. Cem Muhtaroglu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MONACO, J.: 2001 **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- 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.
- MUTLU, E.: 1997 “Televizyon, Çocuklar ve Şiddet”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 0/4, s. 41-77.
- NASSAU, D. E.: 2013 “Sergey Eisenstein: The Use of Graphic Violence in Strike and Potemkin”, (Unpublished Doctoral Dissertation, The University of Texas).
- NEUMAN, W. L.: 2014 **Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar**, Ankara: Yayın Odası Yayıncılık.

- OĞUZ, Y. O.: 2011 “Aksiyon Filmlerinde İyinin ve Kötünün Temsili: Die Hard Üzerine Bir İnceleme”, **Selçuk İletişim Dergisi**, sayı: 7(1), s. 148.160.
- OKSALA, J.: 2012 “Devlet Şiddetinin Yönetimi: Foucault’da Siyasi İktidarın Yönetimsellik Olarak Yeniden Ele Alınması”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 70-71, 163-178.
- OLIVER, B.: 2014 “Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven’in *Temel İçgüdü*’sündeki Yüzeysellikler”, **Postmodernizm ve Sinema**, Der. Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk, Ankara: Dipnot Yayınları, s.37-62.
- ORR, J.: 1997 **Sinema ve Modernlik**, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Ark Yayınları.
- OSKAY, Ü.: 1996 “Efendi/Köle İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 185-196.
- OXFORD DICTIONARY: 2019 “Violence”, <https://www.lexico.com/en/definition/violence>, erişim tarihi: 15.03.2019.
- ÖZDEN, Z.: 2004 **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İstanbul: İmge Kitabevi.
- ÖZENÇ, N.: 2006 “Gandhi’nin İfadesiyle Ahimsa”, **Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 15, s.167-172.

- ÖZER, Ö.: 2004 **Yetiştirme Kuramı: Televizyonun Kültürel İşlevlerinin İncelenmesi**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÖZKAZANÇ, A.: 2015 “Psikanaliz, Feminizm ve Şiddet Sorunu”, **Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri**, Der. Betül Yazar, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 53-79.
- ÖZÖN, N.: 1985 **Sinema Uygulayımı: Sanatı-Tarihi**, İstanbul: Hil Yayınları.
- ÖZTÜRK, A.: 2008 “Bir Haklı Savaş Tartışması: Şiddet Meşru Olabilir mi?”, **Doğu Batı Dergisi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, Sayı: 43, 115-128.
- 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), s.317-345.
- PARLAYANDEMİR G.: 2016 “The Cinema of Onur Ünlü or: ‘How I Learned To Stop Worrying and Love’ The Violence”, **CineCri**, 56-63.
- PARSONS, A. K.: 2007 “Structural Violence and Power”, **Peace Review**, Vol. 19/2, 173-181,
- PELTEKOĞLU, B. F.; TOZLU, E.: 2017 “Medya Yansımaları Ekseninde Kadına Şiddet Sorunsalı ve Halkla İlişkiler”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı: 20, 1-20.
- POSTER, M.: 1995 “Postmodern Virtualities”, **Body & Society**, 1(3-4), 79-95.

- PRINCE, S.: 2003 **Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968**, New Jersey: Rutgers University Press.
- PUNCH, K. F.: 2011 **Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar**, Çev. Dursun Bayrak, H. Bader Arslan, Zeynep Akyüz, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- RAY, R. B.: 1985 **A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980**, Princeton: Princeton University Press.
- RAYMOND, M.: 2009 “Too Smart, Too Soon: ‘The King of Comedy’ and American Independent Cinema”, **Film Criticism**, 34(1), 17-35.
- REEMTSMA, P. J.: 1998 **Vahşeti Kavramak: İnsan Zulmünü Açıklama Denemeleri**, Çev. Ender Ateşman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RICHERS, D.: 1989 “şiddet Olgusu”, **Antropolojik Açıdan şiddet**, Ed. David Riches, Çev. Dilek Hattatoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- 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.
- RITZER, G.; STEPNIISKY, J.: 2018 **Modern Sosyoloji Kuramları**, Çev. Himmet Hülür, Ankara: De Ki Yayınları.
- ROBILLARD, A.: 2010 “Fantasy and Reality in The King of Comedy”, **Film Art: An Introduction**, Ed. by David Bordwell, Kristin Thompson, New York: McGraw-Hill, p.673-676.

- ROSENAU, P. M.: 1998 **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- RUEZ, D.: 2011 “Violence, by Slavoj Žižek”, **Rethinking Marxism**, New York: Picador, 23:1, 154-156.
- RYAN, M.; KELLNER, D.: 2016 **Politik Kamera**, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SARRIS, A.: 1962 “Notes on the Auteur Theory in 1962”, **Film Culture**, Vol. 27, 1-8.
- SARUP, M.: 2017 **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- SCHRADER, P.: 1972 “Notes on Film Noir”, **Film Comment**, 8(1), 8-13.
- SCOGNAMILLO, G.: 1996 “Şiddet, Toplum, Birey ve Kan”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 357-362.
- SEMENENKO, A.: 2004 “Quentin Tarantino’s Milk Shake: On the Problem of Intertext and Genre”, **Intertextuality & Intersemiosis**, Ed. Marina Grişakova, Markku Lehtimäki, Tartu: Tartu University Press, s.134-150.
- SEVER, C.: 2012 “Şiddetin Tarihçesi”, **Sinefil Dergisi**, 29-33.
- SLOCUM, J. D.: 1995 “Screening Violence: Film Narratives and Postwar America”, (Unpublished Doctoral Dissertation, New York University, Program in American Studies).
- SLOCUM, J. D.: 2000 “Film Violence and the Institutionalization of the Cinema”, **Social Research, Violence**, The Johns Hopkins University Press: Vol. 67, No. 3, s.649-681.

- SMART, B.: 2011 “Postmodern Toplum Teorisi”, **Modernite Versus Postmodernite**, Çev. Mehmet Küçük, Der. Mehmet Küçük, İstanbul: Say Yayınları, s.353-408.
- SMITH, G.: 2011 “Traffaut ve Godard’ın Tekniklerini Severdim”, **Martin Scorsese**, Der. Peter Brunette, Çev. Serap Işık, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.187-201.
- SONTAG, S.: 2004 **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- SÖZEN, M.: 2012 “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler”, **Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi**, 4(8), 123-146.
- STAM, R.: 2014 **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- STEVENSON, N.: 2015 **Medya Kültürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi**, Çev. Göze Orhon- Barış Engin Aksoy, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- STOREY, J.: 2009 **Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction**, Oxford: Routledge.
- SWARTZ, D.: 2011 **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi**, Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞAYLAN, G.: 2016 **Postmodernizm**, Ankara: İmge Kitabevi.
- ŞENTÜRK, R.: 2011 **Postmodern Kaos ve Sinema**, İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

- TAUBIN, A.: 2011 “Scorsese’nin Saplantılar Sineması”, **Martin Scorsese**, Der. Peter Brunette, Çev. Serap Işık, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.177-186.
- TEKİN, Ü.: 2011 **Şiddet**, Ankara: Orient Yayınları.
- TEKSOY, R.: 2005 **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi: Birinci Cilt**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- TİMİSİ, N.: 2011 **Elektronik Bakıcı: Televizyon Çocuk İlişisine Genel Bir Bakış**, İstanbul: Derin Yayınları.
- TOURAINÉ, A.: 2018 **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TREND, D.: 2008 **Medyada Şiddet Efsanesi**, Çev. Gül Bostancı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TUCKER-MCLAUGHLIN, M.;“A Grounded Theory Analysis: Hillary Clinton Represented as Innovator and Voiceless in TV News”. **Electronic News**, 6(1), 3-19.
- CAMPBELL, K.: 2012
- TURAN, M.: 2007 “Özne ve İktidar”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, 6(22), 283-297.
- TÜRK DİL KURUMU: 2019 “Şiddet”, <http://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi: 15.03.2019.
- ÜNSAL, A.: 1996 “Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi”, **Cogito Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 6-7, 29-36.
- VALENTIC, T.: 2016 “Symbolic Violence and Global Capitalism”, **International Journal of Zizek Studies**, Vol: 2-2, 1-5.

- VAN der LINDEN, H.: 2012 “On the Violence of Systemic Violence: A Critique of Slavoj Žižek”, **Radical Philosophy Review**, 15 (1), 33-51.
- VIANO, M.: 1991 “GoodFellas by Martin Scorsese”, **Film Quarterly**, 44: 3, 43-50.
- VON GUNDEN, K.: 1991 **Postmodern Auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg, and Scorsese**, London: McFarland.
- WARD, G.: 2014 **Postmodernizmi Anlamak**, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayın.
- WARSHOW, P.: 1977 “More Is Less: Comedy and Sound”, **Film Quarterly**, California: University of California Press, Vol. 31, No. 1, 38-45.
- WAYNE, M.: 2011 **Politik Film: Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Yordam Kitap.
- 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.
- WILLIAMS, R.: 1977 **Marxism and Literature**, Oxford: Oxford University Press.
- WILLIAMS, R.: 2006 **Anahtar Sözcükler**, Çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- WOOD, R.: 1986 “Raging Bull: The Homosexual Subtext”, **Movie**, 31, 108-14.
- W.H.O.: 2002 “World Report on Violence and Health: Summary”, (Çevrimiçi)

http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/en/summary_en.pdf, erişim tarihi: 28.05.2018.

YAYLAGÜL, L.: 2017

Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar, Ankara: Dipnot Yayınları.

YILMAZ, Z.: 2015

“Hannah Arendt’te İktidar ve Şiddet İlişkisi”, **ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 1, 199-207

YÜCEL, F.: 2001

“Michael Haneke: Sinemayı Yeniden Tanımlayan Yönetmen”, **Altyazı**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 3, 48-49.

YÜCEL, F.: 2005

“Bitmeyen Suçluluk: Scorsese, Schrader ve Politika”, **Altyazı**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı: 37, 27-29.

ZEKA, M.: 1994

“Yolları Çatallaşan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre”, **Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas**, Der. Necmi Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, s. 7-30.

ZIZEK, S.: 2011a

Ahir Zamanlarda Yaşarken, Çev. Erkal Ünal, İstanbul: Metis Yayınları.

ZIZEK, S.: 2011b

Kırılğan Temas, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

ZIZEK, S.; FIENNES, S.: 2012 **The Pervert's Guide to Ideology**. Channel 4.

ZIZEK, S.: 2018

Şiddet: Altı Yan Düşünce, Çev. Ahmet Ergenç, İstanbul: Encore Yayınları.