

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANA SANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

MENAM DİSTOPYASI
(KISA FİLM)
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan:
Mehmet CEYHAN

İSTANBUL, 2019

T.C
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANA SANAT DALI
SİNEMA-TV SANAT DALI

MENAM DİSTOPYASI
(KISA FİLM)
Sanatta Yeterlik Tez Raporu

Tezi Hazırlayan:
Mehmet CEYHAN

Öğrenci No:
13072207

Danışman:
Prof. Burak BUYAN

İSTANBUL, 2019

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Menam Distopyası” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.18/06/2019

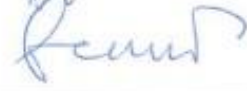
(İmza)

Mehmet CEYHAN:



TEZ ONAYI

Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **SİNEMA – TV SANATTA YETERLİK** öğrencisi **130722007** no'lu **Mehmet CEYHAN**'ın hazırladığı "**Menam Distopyası**" konulu **SANATTA YETERLİK TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI** Lisansüstü Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca 18/06/2019 günü saat 11:00'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonucunda adayın tezinin**KABUL**.....'ne OYBİRLİĞİ/**YETERLİK** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Burak BUYAN (Danışman) (Beykent Üniversitesi)	KABUL / BAŞARILI	
Prof. Dr. Oğuz MAKAL (Üye) (Beykent Üniversitesi)	Başarılı	
Prof. Bülent VARDAR (Üye) (Beykent Üniversitesi)	BAŞARILI	
Prof. Selahattin YILDIZ (Üye) (Maltepe Üniversitesi)	Başarılı	
Prof. Celal Oktay YALIN (Üye) (Marmara Üniversitesi)	Başarılı	

Adı ve Soyadı : Mehmet Ceyhan
Danışmanı : Prof. Burak Buyan
Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik, 2019
Alanı : Sinema-TV
Anahtar Kelimeler : Menam, Distopik Anlatı, Distopya, Kent, Bellek

ÖZ

“MENAM DİSTOPYASI”

“Menam distopyası” yakın bir gelecekte, kent-bellek ilişkisini mercek altına alan distopik anlatı türüne ait kısa metraj bir filmidir. Filme konu olan, kent mimarisinin fütürist yapılarla çevrelendiği bu dönüşüm, kent hafıza enstitüsü adlı hayali bir merkez tarafında yürütülmektedir. Şehir sakinlerinin yeni döneme kolay bir şekilde adapte olmalarını sağlamak amacı ile geçmiş dönemle bağlarını kopartmayı seçen merkez, kolektif hafızayı yok etmek üzeredir. İnsan yaşamını anlamlı kılan bu kent-bellek bağının yok olmasına razı gelmeyen enstitü çalışanı Derin, kentin bir önceki döneme ait son görsel bellek kaydını kent hafıza enstitüsünden çalar. Fütürist yapılar ile yıkık dökük mekânların kontrastında geçen bu kovalamaca, bizi hiç beklenmedik bir sona götürür. Şehrin tarihsel belleğinin silinmekte olduğu bu evre, insanların bellek kayıtlarının yok edilmesi ile tamamlanacaktır. Sanatta yeterlik bitirme kısa filmi olan bu çalışma, Türk sinemasında örneğine az rastladığımız distopik bir atmosferi barındırır. Geçmiş, şimdi ve gelecek tasavvurunun iç içe geçtiği; dolayısıyla çizgisel olmayan bir kurgusal zaman anlayışına sahip çalışmada, yer yer bilimkurgu öğelerini de içinde barındıran yeni ve deneysel sinematografik anlatım ortaya konmuştur.

Name and Surname : Mehmet Ceyhan

Consultant : Prof. Burak Buyan

Degree and Date : Proficiency in Art, 2019

Major : Film-Tv

Keywords : Menam, Dystopic Narrative, Dystopia, City, Memory

ABSTRACT

“DYSTOPIA OF SLEEPING TIME”

“Menam Dystopia” is a short film which focuses on dystopian narrative genre examining the city-memory relationship in the near future. Theme of the film which is this transformation surrounded by futuristic structures of the urban architecture, was realised via imaginary center called the city memory institute. This center has chosen to sever the ties of the past with the purpose of making it easy for the residents to adapt to the new period. Its purpose is to destroy collective memory. The "deep" institute employee opposes the disappearance of this urban-memory link that makes human life meaningful. Therefore; the last memory of the city from the previous memory of the city was stolen from the memory center by her. This chase that takes place in the contrast of futuristic buildings and ruined castles leads us to an unexpected end. This phase, in which, the historical memory of the city is being erased, shall be finalised by eliminating the memory records of people. This work, which has the character of atmos “finishing competence” in art of cinema, contains a dystopian atmosphere which we rarely encounter in Turkish cinema. In this study, the concept of past, present and future is interrelated. Therefore; There is a non-linear fictional time conception. Some parts of the study also include science fiction. In summary, the new and experimental cinematographic narration has been displayed in this study.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ	
ABSTRACT	
İÇİNDEKİLER.....	I
AMAC.....	III
YÖNTEM.....	IV
KAPSAM.....	V
GİRİŞ.....	1

Birinci Bölüm ÜTOPYA VE DİSTOPYA ÜZERİNE

1. ÜTOPYA-DİSTOPYA KAVRAMI	
1.1. Ütopya Kavramı.....	4
1.2. Distopya Kavramı Doğuşu ve Gelişimi.....	7
1.3. Edebiyattan Sinemaya Uyarlanan Distopik Anlatı.....	10
1.3.1. George Orwell “1984”	12
1.3.2. Ray Bradbury, “Fahrenheit 451”	14
1.3.3. Anthony Burgess, “Otomatik Portakal”	17

İkinci Bölüm SİNEMADA DİSTOPİK ANLATIM

2. BİLİM KURGU SİNEMASINDA DİSTOPİK ANLATIM	
2.1. Bilimkurgu ve Tanımı.....	20
2.2. Bilimkurgu Sinemasının Başlangıcı ve İlk Distopik Anlatı.....	21
2.3. Dünya Sinemasında Distopik Anlatıya Sahip Örnek Filmlerin İncelenmesi “La jetée” (1962) Filmi Örneği.....	23
2.4. “Alphaville”, 1965) Filmi Örneği.....	24
2.5. Türk Sinemasında Distopik Atmosfere Sahip Örnek Filmlerin İncelenmesi Abluka (2015) Filmi Örneği	30
2.6. Buğday (2018) Filmi Örneği	35

Üçüncü Bölüm
KISA FİLM YAPIM AŞAMALARI

3. “MENAM DİSTOPYASI” KISA FİLM

3.1. Sinopsis.....	38
3.2. Tretman.....	39
3.3. Senaryo.....	40
3.4. Çekim Senaryosu.....	50
3.5. Storyboard.....	62
3.6. Karakterler.....	78
3.7. Mekanlar.....	79
3.8. Çekim Ekibi.....	80
3.9. Ekipman.....	80
3.10. Bütçe.....	81
3.11. Kamera Arkası Set Fotoğrafları.....	82

DEĞERLENDİRME.....

KAYNAKÇA.....

AMAÇ

Sinemada; bellek, bilinçaltı ve toplumsal hafıza gibi temalar sinema tarihi boyunca farklı türdeki birçok filme ilham kaynağı olmuştur. Kent-bellek ilişkisi insanın içinde yaşadığı dünyayı şekillendirmekle birlikte, ortak bir iletişim alanı sağlamakta ve kültürel belleği bütünlemektedir. Teknolojinin gelişimi, kentlerin dönüşümü bellek sorununu daha da girift bir hale getirmiştir. Yüksek teknolojinin hızla ilerlemesinin yanı sıra kentin tarihi dokusundaki değişimlerin yol açtığı bellek yitimi sorunu, modernizmin ütopyalarını hızla distopyalara dönüştürmüştür.

Bu bağlamda “*Menam distopyası*” adlı kısa film çalışması; distopik bir dünya yaratarak toplum hafızasına müdahale edilme olgusunu ve kent – bellek arasındaki ilişkiyi irdeler. Bu ilişkiyi “*Kent Hafıza Enstitüsü*” adlı hayali bir kurumu merkeze alarak, bu otoritenin kent sakinlerinin hafızasına müdahale etmesi ile kurar. Ayrıca kolektif belleğin yitirilmesini sorunsalını sinema estetiği ve sınırları içerisinde yansıtmaya çalışır.

Bu çalışma; Türk sinemasında örneğine az rastladığımız, yer yer bilim kurgu öğelerinin kullanıldığı, distopik bir anlatı içerisinde geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman ilişkisini bir arada özgün bir biçimde kullanıldığı bir gelecek tasavvuru gerçekleştirmeyi hedeflemektedir.

YÖNTEM

Bu çalışmada sinemada distopik anlatı yapısının incelenmesi, “*La jetée*” (1962), “*Alphaville*” (1965) gibi yabancı film örnekleri ile *Abluka* (2015) ve *Buğday* (2018) gibi yerli film örneklerinin analizi yöntem olarak belirlenmiştir. Örnek seçilen filmlerde kent– bellek gibi olguların nasıl kullanıldığı ve distopya estetiğinin nasıl yansıtıldığı değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu araştırmalar ile distopik film estetiğinin Türk sinemasına aktarımını içeren bir tez raporunun hazırlanması ve bu rapora bağlı olarak kurmaca türüne ait “*Menam Distopyası*” adlı bir kısa film çalışmasının yapılması planlanmıştır.



KAPSAM

Teknolojinin hızlı ve kontrolsüz gelişimi, nükleer felaketler, otokrat rejimlerin tek kutuplu dünya düzenine egemen olması gibi korkular; sinemada distopik gelecek tahayyülleri olarak karşımıza çıkar. Distopik türüne ait anlatılar, önce edebiyat ve sinema gibi sanat dallarında başlamış olsa da daha sonra televizyon dizilerine sirayet ederek oradan da bilgisayar oyunlarını saran birer fenomen haline dönüşmüştür. Bu tez çalışması sinema bağlamı açısından ütopya-distopya gibi kavramları inceleyerek, bilim kurgu sinemasının bir alt türü olarak tanımlanan distopik anlatı sinemasının araştırılması ve örneklem olarak seçilen filmlerin analizini kapsar.



GİRİŞ

Distopya, ütöpik bir toplum anlayışının anti-tezini anlatmak için kullanılan bir kavramdır. Bu kavram topluma dair her şeyin giderek daha da kötü olacağını öne sürer. İlk kez John Stuart Mill tarafından 1868 yılında kullanılan distopya kavramı, Mill'e göre gerçekleşmesi için fazla iyi olan ütopyanın tam aksine gerçekleşmesi için fazla kötü olan karşı-ütopyadır. Ütopyada ideal toplum ve kusursuz bir yaşam ortaya konurken; distopya da bunun tam aksine toplum yaşamının kusurları dile getirilir. (Ülger, 2018: 8)

Ütopyanın iyimserliği ve umudu, distopyada umutsuzluğa ve karamsarlığa dönüşür. İçinde yaşanan felaketler, yıkımlar, yozlaşmaların gelecek zamanda giderek artacağını düşünen distopik söylem, cennet ülkesini hayal etmenin olanaksızlığına vurgu yapar. Distopik söylem/anlatı, insanın içinde bulunduğu sıkıntılara, sorunlara, çelişkilere çare bulmak için negatif bir söylemle insanları gelecek için uyarmaya, sarsmaya ve bilinçlendirmeye çalışır. Çözüm bulunmazsa yaşanan yıkımlar daha da artacak ve yaşamın geleceğini karardacaktır. Distopya, gidişatın kötülüğüne dikkat çekmek için uzak bir gelecekte, felaketlerin ve yıkımların olduğu bir yaşam kurar. İnsanlığın yüzyıllar alan bir süreç sonunda ulaştığı uygarlığın tüm kazanımları kaybedilmeye başlanmıştır. Kurulan yeni yaşamda alışılan tüm mantık kuralları tersyüz edilir. İnsanlığın geçmişi, belleği silinir. Gelecekte değer yargıları, düşünce sistemleri kültür ürünleri, dünya ve yaşam kavrayışı yıkılır. İyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin, yararlı-yararsız gibi ahlaki ölçütler silinir.

Kültürü, belleği yani tarihi oluşturan her şey unutturulmaya ve çarpıtılmaya çalışılır. İyiliğin, etik değerlerin tamamen ortadan kaldırılmasıyla insan ilişkilerinde kin, nefret, hırs egemen olur. Kuralların tamamen ters yüz edildiği yeni evrende, yıkılan her şeyin yerinin dolması için yeni kurallar, sistemler tercih edilir. Kimliksizleşen, geçmiş bağlarından kopartılan bu yeni insanlığa, yeni işlevler yüklenir. Egemenlik gücünü elinde bulunduran baskıcı otoriter bir yönetim şekli insanlar arasındaki bütün bağlar ortadan kaldırır. Neticesinde ilişkilerde yalnızlık ve mekanikleşme artar.

Distopik anlatı karamsarlığı duyumsatmak için normal olan her şeyi insanın hayal gücünün yapabileceği ölçüde ters çevirerek, anormal hale getirir. Yaratılan karamsar dünya insanların sarsılmasını, gidişatı sorgulamalarına çalışır. Distopik anlatılar her ne kadar gelecek tahayyüllü olarak karşımıza çıksa da temelde güncel ve gerçek dünyanın sorunların birer yansımasından oluşur.

Rönesans ile birlikte, hem düşünsel alanda hem de teknolojik alanda hem de sanatsal anlamda birçok değişme/gelişme yaşanmıştır. Bilimsel gelişmeler insanoğlunun daha güzel bir dünya için umutlarını artırmıştır. Sanatçılar ve düşünürler cennet gibi bir yaşamın Dünya’da kurulabileceğini hayal ederek, ütopya kurgulamışlardır. İdeal olanı yansıtan, fantastik dünyalar hayal etmişlerdir.

Sanatçıların, düşünürlerin iyimserliği umudu ve güzelliği yücelten kurguları yaşamın kötülüğü duvarına çarpmıştır. Bencilliğin, hırsın, çıkarların peşinden koşan insanoğlu yaşamı daha iyi bir hale dönüştürecek olan yetkinlikten uzaklaşmıştır. Savaşlar, ekonomik krizler, cinayetler giderek artmış, teknolojik gelişmeler, insanlığın genel çıkarlarına hizmet etmekten ziyade başka insanları yok etmek, ezmek, sömürmek için kullanmıştır. İnsan öldürmekten çekinmeyen sistem, doğayı ve çevreyi de tüketmekten çekinmemiştir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, ütopya-distopya gibi kavramlara bakılarak, edebiyattaki distopik anlatılar incelenmiştir. İkinci bölümde ise, distopik anlatı sineması ve film örnekleri analiz edilmiştir. Ayrıca örnek filmlerde “kent– bellek” gibi kavramların nasıl ele alındığına bakılmıştır. Üçüncü bölümde, Türk sinemasına distopik film atmosferi ve estetiğinin aktarımının nasıl yapılması gerektiğini içeren bir tez raporunun hazırlanması ve bu rapora bağlı kalarak “*Menam Distopyası*” adlı bir kısa film çalışmasının yapım öncesi ve yapım sonrası bölümlerine yer verilmiştir.

Birinci Bölüm

ÜTOPYA VE DİSTOPYA ÜZERİNE

1. ÜTOPYA-DİSTOPYA KAVRAMI

1.1. Ütopya Kavramı

Toplumda ideal bir düzenin vazgeçilmezliği ve mevcut sistemin eksik taraflarını eleştiren ve ideal yaşam tarzını ifade eden hayali tasarımlara ütopya adı verilir. Bu alanda ortaya konulan metinlere “ ütopya” adını veren kişi Thomas More’dur (Yumuşak, 2012: 48). 1516’da Thomas More, ideal devletin nasıl olması gerektiğini “ Utopia” adlı yazısında anlatmaktadır. Türünün ilk örneği ise Platon tarafından yazılan “Devlet” adlı eseridir (Roloff & Seeblen, 1995: 91).

Thomas More, yaşadığı dönemde mutlak monarşik sistemi eleştirerek, mutluluğun hayal ettiği sosyalist sisteme yakın olan yaşam tasarısıyla yakalanabileceğine inanmaktadır. Bu yaşam tasarısında özel mülkiyet olmamakla beraber kaynak herkese ait ve özel mülkiyet yoktur. Böylece More, bu tasarısıyla sosyalist fikrin temelini atmıştır. Klasik ütopyalarda mekânlar genellikle dış dünyadan soyutlanmış olarak bir adada kurulmaktadır (More, 2000). Geçmişten günümüze toplumlarda ideal bir yaşam hayali kurgulanmıştır. Kısaca ütöpik bir toplum hayali her zaman kurgulanmıştır (Müftüoğlu & Özbay, 2015: 179).

Ütopya kavramı dinde var olan cennet fikriyle bağlantılıdır. Bu bağlamda insanların gelecek tasavvurlarıyla ilgili çaba gösterecekleri tarihsel hedefler ortaya koymaktadır (Clue & Nichols, 1993: 1260 Akt. Başaran, 2007: 70). Ütopya aynı zamanda istenmeyen bir duruma karşı bir tepki ve hayal gücünün aracılığıyla iyinin tasarlanmasıdır (Ağkaya, 2016: 25). Edebiyattaki ütopya imajı ile felsefedeki ütopya kavramı 19. yy’ın ortalarına kadar birbirleriyle örtüşmekteydi ve ütopya terimi siyasal fonksiyonlarla ilintilenmişti. İlerleyen dönemlerde ise ütopyaların bilimselleştirilmesi süreci başlamış oldu. Sosyalizm en büyük ütopyayı bilimsel söylem ve pratiğe dönüştürdü (Roloff & Seeblen, 1995: 92). Ütopya türü özellikle rönesanstan sonra ilgi görmekle beraber ilk örnekleri daha önceki dönemlere dayanmaktadır (Vieira, 2011: 6 Akt. Ağkaya, 2016: 26).

Her bir ütopya bir geçiş dönemi ürünü halinde ortaya çıkmıştır. Yaşadıkları dönemden etkilenmiş olan klasik ütopyacılar, toplumsal ve siyasal sistemi eleştirerek yeni seçenekler geliştirmeye çalışmışlardır (Levitas, 1990: 13 Akt. Başaran, 2007: 71).

Rönesans Avrupasında yaratılmış olan modern ütopya, Batı'ya ait olan biricik ütopyadır. Ütopya ile ilgili temalar eski Yunan dönemine kadar dayanmaktadır. Fransız devrimi ve sonrasına kadar ütopyalar sınıflandırılırken Atınacı veya Spartacı olarak ayrılmakta ve Platon'un Devlet'ine model olduğu statüsüyle en gözde olanı Spartaydı. Halk ütopyası olarak bilinen Cokaygne ütopyası, ütopyacı geleneğe miras bırakılmış önemli bir öğedir. Sınırlandırılmamış bir haz ülkesi olan mutlu Cokaygne Ülkesi tüm halk kültürlerinde bulunabilir. Dilek belirtme ve düş gücü ütopyanın tüm bileşenlerinden en güçlü öğedir. Cokaygne bir alçakgönüllülük ütopyasından çok aşırılık ve bolluk ütopyası olması sebebiyle Arkadya ve Altınağ ile çok az örtüşmektedir. Arkadya, alçakgönüllü ihtiyaçlar ile bir yeteri kadar da fazlasını vermektedir. Cokaygne, açgözlü veya kaba tüm arzuları doyurmak için vardır. Ütopya doğarken Cokaygne hâkim olmuş olsaydı aşırılıktan boğulabilirdi. Cokaygne'deki arzuyu dile getirmeyi dengelemek amacıyla Arkadya'nın ılımlı gücü ve rasyonel etkisine ihtiyaç vardı. Hristiyanlığın klasik mirasın özellikle de Platon'un ütopyasında bulunan çileci özelliklere büyük katkısı olmuştur. Hristiyanlığın ütopyaya katkısı kısmen Musevi mirası ile harmanlandığı ütopyacılık temaları almasıyla olmuştur (Kumar, 2006: 15-23).

Dünyanın tüm bölgelerinde çeşitli din ve mitler bir şekilde cennet fikrini içermektedir. Fakat Hristiyanlık dışında hiçbir inanç ütopyacılık bir gelenek oluşturmamıştır (Kumar, 2006:25-26). Ütopya her şeyden önce yalnızca klasik ve Hristiyan mirasa sahip toplumlarda görülmektedir ve evrensel değildir. Diğer toplumların ise ilkel mitleri, bolluk mesihanik inançları mevcuttur, ütopyaları yoktur (Kumar, 2006: 39). İlk ütopyaların birbirleriyle çelişkili özellikleri bulunmaktadır. More'un ütopyası akıl ve felsefe üzerine inşa edilmiş pagan bir devlet niteliğindedir (Kumar, 2006: 41). Ütopyalılar tektanrı dini onaylamakla beraber diğer dini inançlara karşı rahat bir tavır sergilemektedirler (Kumar, 2006: 41). Ütopyanın tüm şehirleri aynı plana göre inşa edilmiştir. Bütün evler aynı olmakla birlikte kapılarda kilit bulunmaz

ve isteyen herkes içeri girebilmektedir. Sahiplik ve mülkiyet gibi duyguları engellemek için de ütopyacılar on yılda bir evlerini kura ile değiştirirlerdi. More, tüm bu yollarla ütopyasının yeniçağın ürünü olduğunu göstermektedir (Kumar, 2006: 42). İlk ütopyaların çoğu bir şekilde dini inancın izini göstermektedir. İnsan zihinlerini tekeline alan Orta çağdaki dinsel dünya görüşü ütopyanın ortaya çıkması için gerekli koşulu oluşturuyordu. Modern ütopyanın doğuşu birleşik Hristiyan dünyasının bozulmasına denk gelmektedir. Birçok önemli çalışma din savaşları ve çatışmaların olduğu bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu çatışmalar aynı zamanda ütopya adına yeni biçimler ortaya koyması açısından önemlidir (Kumar, 2006: 45).

On dokuzuncu yüzyıl genellikle modern zamanların en ütopyacı yüzyılı olarak değerlendirilmektedir. Fakat formel edebi ütopya konusunda neredeyse tamamen eksiklik söz konusudur. Yüzyılın sonlarına doğru ise, Edward Bellamy'nin Geriye Bakış'ı, William Morris'in Yerden Haberler'i ve Theodor Hertzka'nın Özgüristan'ı yapıtlarında formel ütopya yeniden görünmeye başlamıştır. Ütopyacılığın yeni tarihsel ve bilimsel formda yükselişi ise Avrupa toplumunun bilincinde önemli bir değişimi göstermektedir. Formu değişen ütopyanın ruhu başıboş bir şekilde ilerlemektedir. On dokuzuncu yüzyıl sosyalist ütopyasının her parçası Helen ideal şehri, Hristiyan binyılı ya da Rönesans ütopyası kadar büyük bir anıt ortaya çıkarmıştır. Eski modern ütopyanın öğelerine yeniden şekil vermede, sosyalist ütopya etkili olarak önceki ütopyaların yerini almıştır. (Kumar, 2006: 64).

Ütopyacılar altı saatlik bir çalışma zorunlu ihtiyaçları veya zevk için olan şeyleri üretmek için yeterli olmaktadır, böylece aynı zevk gerçek olmaktadır. Erkeklerin ve kadınların emeğini kullanan hiçbir asalağa hoşgörü göstermeyen çalışma sistemi, çalışma saatlerinde sık sık bir azalmaya da olanak vermektedir (More, 2000: 66-69). More'un Ütopyacıları doğal bilime saygı göstermekte ve onu Tanrının insana bir armağanı olarak düşünürler. Bilime büyük oranda saygı gösterilmektedir. (More, 2000: 96-122). On altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar olan tüm ütopyalar temel olarak seküler ve rasyonel olmalarıyla birlikte modernlerdir. Bu durum dinsel dünya görüşünden bir kopuşu ifade etmektedir. İlk modern ütopya ise Rönesans ve reforma yönelik rasyonel ve eleştirel bir ifadeydi. Aynı zamanda bu hareketlerin toplum için bir tehdit niteliği taşıyan bireyciliğine yönelik bir tepkiyi de temsil

etmekteydi (Berneri, 55 akt. Kumar, 2006: 68-69). On dokuzuncu yüzyıl ütopyaları daha önce hiç olmamış oranda açık uçlu olmak zorundalardı. Bireysel ve toplumsal yeniliği karşılamak zorundaydılar. Bu girişim ise ütopyanın formunu tehdit etmekteydi. Ütopya öğrencileri ütopyaların toplumu kusursuz bir şekilde düzenlediklerine hem fikirdirler. Yani bilinen tüm insani sorunları tatmin edici bir şekilde çözmüş toplumlardır. (Kumar, 2006: 87). Nitekim sosyalizm on dokuzuncu yüzyılın tek ütopyası değildi. Faydacılık ve liberalizm gibi diğer ideolojiler ile çelişti. 19. Yüzyıl ütopyası reel modern ütopya *Par excellence* sosyalizmdir denilebilir. Zamanın tüm fikirleri içinden, More, Campanella ve Bacon'ın ütopya geleneğini en açık şekilde sürdüren oydu (Kumar, 2006: 89). Ütopya, ideali arayan fakat hiçbir zaman ideal kavramı dolduramayan bir türdür. Böylece ütopya ve karşıtı distopya arasında ince bir çizgi söz konusudur.

1.2. Distopya Kavramı Doğuşu ve Gelişimi

Aydınlanma dönemiyle birlikte düşünsel anlamda önemli değişimler meydana gelmiş ve sanayi devrimi, teknolojik gelişmeler toplumlarda değişikliklere neden olmuştur. Tüm bu çelişkili süreçte bireyler kendilerini sorgulamaya başlayıp kendini konumlandırma çabası verir. Önceleri din ekseninde hareket eden gruplar bu kez bilgiyi kullanan kurumların etkisi altına girerek manipüle edilmiştir. Modern dönemin en belirleyici unsurlarından olan özne- iktidar, birey- toplum ve akıl- sezgi arasında karşıtlıklar meydana gelmiştir. Ekonomik ve siyasi alanda yaşanan değişimler bireylerde yeni bir kimlik inşasını gerekli kılmıştır (Karacaküçük, 2015: 1449). Burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla sınıfsal çatışmalar farklı bir boyuta taşınmıştır. Ekonomik yapı değişmekle beraber kapitalist sistem güçlenmiştir (Marx, 2005: 154). Yaşanan tüm bu gelişmeler doğrultusunda distopya problem odaklı olarak ele alınmaktadır. Distopyanın toplumsal koşulları kötü şekilde sunması, mevcut olan ilişkiyi de göstermektedir. Çoğu distopik türdeki eserler modern dönemle birlikte baş gösteren problemleri ele alır (Karacaküçük, 2015: 1449-1450).

Distopya, ütopyanın karşıtı olarak “zorlu yer” anlamına gelmektedir (Akkoyun, 2015: 29). Kavram ilk defa 1868’de John Stuart Mill tarafından kullanılmaktadır. Mill, ütopyanın antitezi olarak ele alınan distopyaya, “*gerçekleşmesi için fazla kötü olan karşı ütopya*” adını vermiştir (Çelik, 2015: 60-61). Zorlu şartlarda

yaşayan toplumların yaşam hikâyeleri ve baskıcı toplum düzenini ele almaktadır. Siyasal ve toplumsal gelişmelerin var olan kötü koşulları şekillendirdiği ve bu da distopyanın politik olduğunu göstermektedir (Kurtyılmaz, 2014: 24). Bezel, distopyaları hayallerinde istenilen ve arzu edilen gizli cenneti inşa etmeye çalışanların yarattıkları bir cehennem olarak tanımlamaktadır (Bezel, 1993: 17). İdeal olan hedefleri ortaya koyan ütopyalar, bir yandan içinde yaşanan toplumun ilacı olabilecek nitelikte tasarılar sunmakta ve distopyalar ise sunulan bu ilacın olası tehlikelerini simüle ederek göstermektedirler. Distopyalar, yirminci yüzyılın özellikle ilk yarısında beliren baskıcı ve totaliter sistemlere yönelik karşı çıkışın en önemli araçları haline gelmişlerdir. Distopya, terim olarak ilk kez *Oxford İngilizce Sözlüğü*'nde ifade edildiği gibi, 1868'de John Stuart Mill tarafından yapılan bir konuşmada ortaya atılmıştır. Distopya kavramını hayal edilebilecek 'en kötü' yönetim, savaş ve kaos olarak tanımlayan Mill, aynı zamanda gerçekleşmesi istenirken dikkatli olunması gereken bir ütopya olarak nitelemektedir (Roth, 2005: 230 akt. Başaran, 2007: 77).

Darko Suvin distopyayı, sosyopolitik toplumsal ilişkiler ve gelecekte topluma egemen olacak, birey bağımsızlığının reddedildiği baskıcı bir toplumun edebiyat aracılığıyla kurgulanıp aktarılması olarak tanımlamaktadır (Suvin, 1998 akt. Başaran, 2007: 77). Nail Bezel'e göre ütopyalar, yeryüzünde cenneti tavsiye ederken, distopyalar ise bir yerlerde gizli olan cenneti yaratmaya çalışanların ortaya çıkardığı cehennemi sergilemekte; ütopyalar mutluluğun gereği için uyumu vurgularken, distopyalar ise uyum adına sebep olunan korkuyu ve acıyı ifade etmektedir (Bezel, 1993: 17). Distopyalar iktidarların merkezileşmesinden ileri gelen kaygıyı dile getirirken, bir yandan da teknolojik gelişmelere paralel olarak "*pandoranın kutusu*"nu açanların kendilerini ne şekilde yenik duruma düşürülmüş buldukları aktarılmaktadır (Dolgun, 2005: 197). Yirminci yüzyıl edebiyatta genel olarak ütöpik olanı imkansız olarak ele almıştır. Kontrolü sağlanmayan sanayileşme ve kapitalist yaygınlık, Nazi Almanyası ve Stalin Rusyası gibi totaliter rejimlerin uygulamalarıyla II. Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen nükleer savaşın, teknolojik gelişmelerin neden olduğu korkular edebiyatta da distopik gelecek kurgularının, *Biz* (Yevgeni Zamyatin, 1921), *Cesur Yeni Dünya* (Aldous Huxley, 1932) ve *1984* (George Orwell, 1948), *Fahrenheit*

451 (Ray Bradburry, 1954) gibi gelecekle ilgili olumsuz senaryoların günümüzde yaygınlaşmasına yol açmıştır (Booker, 1994: 17 akt. Başaran, 2007: 78).

Distopik eserlerde incelenen toplumların baskıcı olduğu görülmektedir. Diktatörlükler tarafından dayatılan dini veya felsefi ideolojilerle kontrol edilen sistemler söz konusudur. Teokratik yönetimlerce tüm kontrol ellerinde bulundurularak, bireylerin sisteme bağlanmaları için propagandaya tabi tutarlar (Başaran, 2007: 78). İktidardaki partinin kurmuş olduğu bürokratik sistem çerçevesinde silahlı birliklerin desteğiyle egemenlik sağlanmaktadır. Bireyselliği öne çıkaran tüm eylemler otoriteler tarafından cezalandırılır. Her türlü ekonomik faaliyetler devlet elindedir. Teknoloji iç ve dış güvenliği sağlamak için kullanılmaktadır. Totaliter distopyada derin bir siyaset vardır. Toplum acımasız düzenlemelerle yönetilmektedir. Distopyaların temel özellikleri arasında gözetim ve kontrol, beyin yıkama, sansür ve psikolojik kontrol gibi temalar bulunmaktadır. Bireylerin kimlikleri yönetim tarafından önceden belirlenmekte ve bu yönüyle bireyler kontrol altına alınmaktadırlar. Gerçek ve samimi bir arkadaşlık ilişkisi yoktur ve yönetim tarafından kişilerarası ilişkiler kontrol altına alınmaktadır.

20. Yüzyılda ortaya çıkan klasik distopyalar bilgi teknolojilerinin olmadığı bir dönemde kaleme alınmışlardır (Başaran, 2007: 82-89). Distopik eserler ütopyaya karşı çıkıştan çok, birer karanlık gelecek niteliğindedir. Temel amaçları var olan düzeni ve bu düzenin gelecekte alacağı durumu eleştirmek amacını edinmişlerdir (Müftüoğlu & Özbay, 2015: 180). Distopik gelenek Yevgeni Zamyatin'in yazdığı "Biz" (We) (1921) eseri ile başladığı söylenebilir. Totaliter yönetimlerin yayılmasına paralel olarak gelişen distopya edebiyatı, var olan siyasal yapıların meydana getirdiği sorunların sonucunda gelişme göstermiştir (Kumar, 2006: 172). Distopyalarda ezilen ve sefaletle sürüklenen insanların geçmişteki ütopya umudu tükenmektedir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte makineleşme başlamış ve insan gücüne daha az ihtiyaç duyulmuştur. Bu yüzden insanlar zamanla yoksullaşmaktadır (Müftüoğlu & Özbay, 2015: 181). Kumar'a göre, distopya malzemesini ütopyadan alır ve var olabilmek için ütopyaya ihtiyaç duymaktadır (Kumar, 2006: 172).

Distopyalar, ütopyalardan farksız olarak temelde var olmayan bir toplum düzeninden yola çıkarak yazılmaktadır. Distopya ütopya karşıtı olsa da aslında ütopya

tarafından biçimlendirilir (Kumar, 1987: 100). Çoğu kaynağa göre Zamyatin'in "*Biz*" adlı eseri modern distopik örneklerin ilki kabul edilmekle beraber Jack London'un "*Demir Ökçe*" isimli sosyalist nitelikteki distopyası da yirminci yüzyılın ilk distopik örneği olarak sayılmaktadır. Bu eserde London, ABD'de oligarşinin işçi sınıfı üzerindeki baskısını anlatmaktadır. "*Biz*" romanında Zamyatin, bireylerin isimleri yerine sayılarla çağırıldığı bir düzen tasvir etmektedir. Kadın ve erkekler sistem tarafından izin verilmesi sonucu çiftleşme sırasında bir perde kullanabilmektedirler. Bu sistemde özgürlük, mutluluk ve mutlak gücü elinde bulunduran devletin kendisidir. Huxley'in "*Cesur Yeni Dünya*"sı ise daha çok burjuva dönemi distopyası olarak kabul edilmektedir. Bu distopik eserde otomobil üreticisi Henry Ford'un tanrılaştırılması ele alınmaktadır. Tek bir devletin var olduğu ve bireylerin belli bir teknolojiye bağlı oldukları ve öjenik yoluyla sınıflandırıldıkları bir sistem söz konusudur (Ağkaya, 2016: 30-31).

1.3. Edebiyattan Sinemaya Uyarlanan Distopik Anlatı

Bilimkurgu hem bulunduğu döneme tanıklık eder hem de geleceğe bir pencere açmakta ve böylece gelecekte gerçekleşebilecek durum ve olayların temsillerini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle bir uyarı niteliği taşımaktadır (Tok, 2000: 68-69). Bilimkurgunun gelişiminde önemli bir etken de Aydınlanma düşüncesidir. Aydınlanma, bağımlılığı ve tahakkümü dışlar. Aydınlanma çağıyla birlikte gelen akıl-doğa mücadelesi bilimkurgu edebiyatının ana temasını oluşturmaktadır (Roloff & Seeblen, 1995: 18).

Başlangıçta bilimkurgu hem edebiyat hem de sinemada teknolojinin kullanımına ilişkin konuların alındığı bir tür olmuştur (Başaran, 2007: 43). 1980'lere gelindiğinde bilimkurguda bilişim ağları gelişmekle birlikte sosyal düzende ortaya çıkan çöküşleri ele alan distopik bir alt kültür ortaya çıkmıştır. Bu akımın adı Bruce Bethke'nin 1980'de yazdığı "Cyberpunk" eserinden gelmektedir (Bethke, 1983 akt. Başaran, 2007: 54). Distopya, edebiyattan ayrı bir alan olarak geleceğe yönelik kötü hayallerin tasavvurudur denilebilir. Ütopya "var olmayan yer" anlamına gelip, ideal bir gelecek ve toplum düzeni olarak ifade edilirken distopyalar ise "istenilmeyen yer" olarak ifade edilmektedir. Distopyalar reel yaşamdan kopuk olmamakla birlikte

ütopyalar gerçek hayattan kopuktur denilebilir. Distopyalarda gerçek değiştirilirken farklı bir boyutu ile bize yansıtılmaktadır (Basmacı, 2014: 46).

Bir yazın türü olan bilim- kurgu, yazın tarihinin sinema tarihinden eski olması sebebiyle bir yazın türü olarak kabul edilmektedir. Bilimin ve teknolojinin birbirini hızla kovaladığı ve gelişmelerin oldukça hızlandığı bir dönem söz konusudur. Tüm bunların yanında çağımız insanı bilime inanırken bir yandan da ona yabancılaştı. Bu yabancılaşmanın yanında bireyler bilime bir korku içinde ve kavraması güç araçlar olarak bakmaya başlamıştır (Akça, 1985: 14-15). Tam olarak sanatta bilim-kurgu bu tür bir ortamda doğmaktadır. Sinemada bilim-kurgu 19. İle 20. Yüzyıllarda geliş göstermiştir. İlk yıllarında sinemada bilim-kurgu fillerinin çoğu Jules Verne ile H.G. Wells'in romanlarından uyarlanmaktaydı. Bilimkurgu içerisinde distopik düşüncelerin savunucusu olarak bilinen Wells, teknolojiyi üreten toplum sorunlarına odaklanmıştır (Başaran, 2007: 47). Verne ve Wells'in yarattıkları etki, bilimkurgunun büyük kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuştur (Baudaou, 2005: 30).

Ne var ki Birinci Dünya savaşı ile birlikte sinema dâhil tüm alanlarda bilime karşı büyük bir karamsarlık ortaya çıkmıştır. Savaş, bilimin yok edici amaçlarla kullanılabileceğinin de bir göstergesiydi. Karamsar temalarla dolu korkutucu nitelikte bilim-kurgu filmleri yapılmaya başladı. Bu dönemde Fritz Lang, Nazi imparatorluğunun dayandığı üstün ırk ve köle ırkı “Metropolis”te (1926) canlandırmaktaydı. ABD’de başlayıp tüm dünyada etkili olan 1929 ekonomik bunalımdan sonra Hollywood sinemasında da bu korkutucu öğeler yer edinmiştir (Başaran, 2007:19). Bilim-kurgu tarihçesine yönelik Thomas More’un *Ütopya*’sı ve Bacon’un *Yeni Atlantis*’i önemli yol gösterici eserlerdendir. 19. Yüzyılda bilim-kurguda Jules Verne önemli çalışmalar ortaya koymuştur (Başaran, 2007: 26). Bilim-kurgu edebiyatının ve sinemaya uyarlanan konuların içeriği genellikle başka yıldızlar ve gezegenlerde geziler, paralel evrende geziler, uzay yaratıklarıyla karşılaşma, robotlar ve kurgusal evrenlerden oluşmaktadır (Başaran, 2007: 37). Edebi bir tür olarak distopya, yazarın var olmayan toplumu tasavvur ettiği türdür. Distopik yaşamda karakterler çoğunlukla kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmakta, yalnızlık hissine kapılmaktadırlar (Sargent, 1994:9 akt. Karacaküçük, 2015:1449-1450).

Distopik edebiyat, genellikle yazıldıkları dönemden hareketle geleceğe yönelik kurgulardır. Modern toplumda muhtemel olumsuz durumları ortaya koymaktadır. Distopik edebiyat farklı toplumsal koşullardan etkilenmektedir. Distopik kurgu türündeki önde gelen eserler George Orwell'in "1984" adlı romanı totaliter rejim distopyasını, Ray Brabury'nin "Fahrenheit 451" romanı kültürel distopyayı, Anthony Burgess'in "Otomatik Portakal"ı iktidarın beyin yıkama tehdidini işlemektedir. Temelde distopik romanlar toplumda gerçekleşen hızlı değişimlerin ortaya çıkardığı sosyo-psikolojik karmaşıklık durumunun yansıması olarak ifade edilebilmektedir. Romanlarda kimi zaman teknolojinin kötüye kullanılması kimi zaman da salgın hastalıklar gibi sorunlar ele alınmaktadır. Otorite elinde şekillenen kötülüğün toplumu nasıl bir kaosa sürükleyebileceği işlenmektedir.

Distopik edebiyatta genellikle hükümetler ve sosyal sınıflar ön plana çıkmaktadır. Önemli toplumsal kısıtlamalar söz konusudur. Mahremiyetin ortadan kalkmasıyla beraber kontrol altına alınmıştır. Distopyalarda tek tip bir toplum empoze edilmekte ve bireysel düşünce toplumsal bir sapma olarak kabul edilmektedir. Bu durum sistem tarafından yok edilmektedir. Toplumsal sınıflar arası hareketlilik söz konusu değildir. Statüler kesin çizgilerle ayrılmıştır ve değişiklik kabul edilemez. Sistemin kontrol yasalarıyla denetlenen bir toplum yapısı bulunan distopik romanlarda sistem tarafından kısıtlanmış insanlar görülmektedir (Çelik, 2015: 57-69). Toplumun ve bireylerin domine edildiği bu sistemde birey yalnızlaşmaktadır.

1.3.1. George Orwell, "1984"

20. yüzyılda yazılmış gözetim toplumunu konu alan en önemli distopyalardan "1984" İngiliz yazar George Orwell tarafından 1948 yılında yazılmıştır. Kitabın ismi yazıldığı yılın son iki rakamının değişmesinden meydana gelmiştir. Totaliterizm karşıtı ve bir uyarı olarak görülen eser politik bir özellik taşımakla birlikte, distopik bir alanda her şeyi kontrol altında tutan devletin toplumu tahakkümü konu alınır (Başaran, 2007: 91). Orwell yaşadığı dönemde faşist ve milliyetçi ideolojilerinin veya vaatlerini gerçekleştirme düşüncelerini eleştirerek, ironik kurguyla işlemiştir. İktidarın tahakkümü, hükmetme hırsını eleştirmiştir (Müftüoğlu & Özbay, 2015: 180). Düşünce özgürlüğü ve aşkın da yok edildiği, medyanın ve dilin iktidarın hedefleri çerçevesinde yeniden inşa edildiği bir sistemi tasvir eder (Altar, 2010: 325). Totaliter bir yönetime

sahip olan Okyanusya adlı bir ülke kurulmaktadır.  ngsos Partisi ve lideri Büyük Birader tarafından yönetilen ülke sürekli tahakküm ve gözetim altındadır. Tek muhalif ise Büyük Biraderle fikir ayrılığına düşmüş olan ve parti aleyhine tutum izleyen Emmanuel Goldstein'dir. Hik yede ise, ne Büyük Birader'in ne de Goldstein'in hayatta olup olmadıkları kesin olarak bilinmemektedir (Başaran, 2007: 90-91). Romanda birbirleriyle sürekli savaş halinde olan Okyanusya, Avrasya ve Doğu Asya adlı üç devlete ayrılmış olan bir dünyadan söz edilmektedir. Ülkede tarih kitaplarında devrim öncesinin daha kötü bir dönem olduğu yazılmakta fakat devrim öncesine ait hiçbir iz bulunmamaktadır. Dolayısıyla insanlar isyan edecek herhangi bir dayanak bulamamaktadır. Çünkü parti tüm kayıtları sürekli güncellemekte, eski kayıtları da yok etmektedirler. Böylelikle her durumda haklı çıkmaktadır. Parti ayrıca "Yenis ylem" adında yeni bir dil geliştirerek bireylerin daha az kelime kullanarak konuşmalarını isteyerek ufuklarını daraltmıştır (Altar, 2010: 328-331). Winston Smith, "Hakikat Bakanlığının" bir dış parti  yesi memurdur. Bir proleter mahallesindeki bir d kk nda gördüğü defteri almak ister. Bu durum Winston'un böylesi yasaklı bir ortamda geleceğe bırakmak için bir şeyler kaydetme arzusunu göstermektedir. Bu defterde tuttuğu g nceyi gelecek için, geçmiş için ve düşsel bir  ağ için yazdığını söyler (Orwell, 2017: 37). Winston, tuttuğu günlük ile yalnızca toplumsal bir hafıza oluşturmayı değil, aynı zamanda kendi kişisel belleğini de kayıt altına almayı amaçlamaktadır. Nitekim tüm kayıtların yok edildiği bir ortamda zamanla bireyin de hafızası zayıflamıştır (Altar, 2010: 328-331). Winston, tüm alanlarda parti tarafından tele ekranlar aracılığıyla gözlenmektedir. Baktığı her yerde Büyük Biraderin bir tasvirden ibaret olan yüzünü görmektedir. Winston, bir gün kendisini sürekli izleyen bir kadın işçiyi fark eder. Fakat onun, kendisini polise şik yet edeceğini düşündüğü bir muhbir olduğunu düşünmektedir. Winston, akşamlarını Londra'nın varoş semtlerini gezerek geçirmektedir. Bir gün çalıştığı yerdeki kızıdan "seni seviyorum" yazılı bir not alan Winston, bir süre sonra kızın adının Julia olduğunu öğrenir. Winston ve Julia parti gözetiminden uzakta olduklarını düşünerek ormanlar arasında gizlice yasak bir birliktelik yaşamaya başlarlar. Daha sonra Winston'un günlük tutmak için defter aldığı d kk nın üst katını kiralarlar. Bu sırada Winston'ın partiye olan nefreti gittikçe artmıştır. Güçlü i  partinin  yesi olan O'Brien, Winston ile görüşebilmek için kendisine adresini vermiştir. Winston, Julia ile birlikte O'Brien'in dairesine gider.

O'Brien de onları doğrulayarak kendisinin de partiden nefret ettiğini dile getirir. Bir gün kiraladıkları odadayken askerler gelir ve onları tutuklarlar. Antikacı dükkânının sahibinin en baştan *Düşünce Polisinin* üyesi olduğu fark edilmiştir. Winston, *Sevgi Bakanlığı* olarak adlandırılan yerde tutulmakta ve O'Brien tarafından herkesin korktuğu 101 nolu odaya gönderilir. Winston en büyük korkusu olan sıçanlarla yüzleştirilir. O'Brien, sıçanlarla dolu kafesi Winston'ın kafasına tutar ve yüzünü yemelerini engellemeye çalışır. Winston, ona yalvarmaya başlar ve bu işkenceyi Julia'ya yapmasını ister. Winston ruhu boşaltılmış bir şekilde serbest bırakılır, Julia ile karşılaşır fakat ona karşı herhangi bir duygu beslememektedir. Sonunda Winston partiyi ve tahakkümünü tamamen kabullenmiş ve Büyük Biraderi sevmeyi öğrenmiştir.

1984 kitabı bir karşı ütopyadır ve modern dünya işleyişine bir eleştiridir. Orwell'in yarattığı bu dünya esasında gelecek dönemde görmekten korkulan fakat yüzleşme olasılığı bulunan bir dünyadır. Romanda yönetimlerin güçlerini ne olursa olsun korumak amacıyla iktidarlarını kullandıkları görülmektedir. Totaliter rejimin yıkıcılığı işçi sınıfının aşağılanması ve temel ihtiyaçların en aza indirgenmesinden anlaşılmaktadır. 1984 temelde bireysel kimliğin yok sayıldığı ve dünyayı iktidar tahakkümünün sardığı bir kurgudur. Orwell, 1984'te özgürlüğün, dil ve düşüncedeki yozlaşmayı, siyaset, eğitim ve aile gibi konularla insan psikolojisinin yapısı arasındaki ilişkiyi ele almıştır. İktidarın güç kazanmak için topluma ne tür dayatmalarda bulunduğu en uç ve çarpıcı örneği olan 1984, insanı yalnızca kolektif bir bilinç etrafında ele almaktadır. Winston yaptığı işin saçmalığının farkında olmakla beraber herkes gibi o da korkmaktadır. Tüm parti üyelerinin evlerinde bir tele ekran bulunmakta ve sürekli olarak gözetlenmektedirler. En ufak bir hatada cezalandırılacağını bilen birey hata yapmamaya çabalamaktadır. Parti şöyle bir slogan geliştirmektedir. “*Savaş barıştır, özgürlük köleliktir, cahillik güçtür*” (Orwell, 2012: 28). Tüm parti üyelerinin belirlenen bu ilkeleri benimseme zorunlulukları bulunmaktadır. Öyle bir egemenlik durumu söz konusu ki bireylerin zihinlerine kadar işlemiş ve düşünülecek şeyleri bile belirlemektedir (Müftüoğlu & Özbay, 2015: 181-186).

1.3.2. Ray Bradbury, “Fahrenheit 451”

Fahrenheit 451 İtfaiyecilerin yangın söndürmekle değil kitap yakmakla görevlendirildiği ve kitap bulundurmanın kesinlikle yasak sayıldığı bir geleceği anlatmaktadır. Nitekim Fahrenheit 451, kitap kâğıdının tutuşma sıcaklığını gösteren derecedir. İlk kez ABD’de 1953’te yayımlanan ve tüm dünyada oldukça ün kazanan eserin yazarı Ray Bradbury’dır. Kitabı sinemaya uyarlayan ise François Truffaut’dur. Montag, babasının ve dedesinin mesleği itfaiyeciliği meslek olarak sürdürmektedir. İhbar edilen yerlerde kitapları yakıyorlar. Kitapların çoğu yok edilmiş, çoğu da yalnızca birkaç kopya kalmış durumdadır. Montag’ın çocukları yok, karısı çocuk yapmayı düşünmüyor. Televizyon insan hayatının en önemli parçası ve herkesin evinde televizyon bulunmaktadır. Kimse kitap okumamakta, düşünmemekte ve yüz yüze vakit geçirmemektedir. Montag, bir gün işten dönerken on yedi yaşında, garip bir kız olan Clarisse’le karşılaşır. Diğer insanların aksine Clarisse’nin acelesi yok, doğanın ve anın tadını çıkartmaya çalışmaktadır. Montag kızla tekrar karşılaşmayı heyecanla beklemektedir. Clarisse Montag’ın ufkunu açıyor. Kız Montag’a mutlu olup olmadığını sorar. Montag bunun üzerine düşünmeye başlamaktadır. Sonunda mutlu olmadığını farkına varmıştır. Tüm zamanının boşa geçtiğini hisseder ve karısıyla hiçbir ortak paylaşımlarının olmadığından yakınmaktadır. Yakacakları kitaplardan bir tanesini bir gün saklar ve gizli gizli okumaya başlar. Bir yandan da yandan da çalıştığı itfaiyenin başındaki Beatty’e yakalanmaması gerekiyor. Montag’ın mutlu bir hayat ile tedirgin olup fakat düşünebildiği ve bağımsız olduğu bir yaşam arasında seçim yapması gerekmektedir. Montag, karısı Milred’e yangında alıp sakladığı kitabı gösterir ve ondan bölümler okumaya başlar. Fakat günün çoğunu televizyon izleyerek geçirip akşamları ise uyku ilaçlarıyla uyuyan, zihnini geliştirici hiçbir şey yapmamasından ötürü ciddi bir bilinç kaybı problemiyle karşı karşıya olan Milred, bunu kaldıramaz ve Montag’ın böyle bir risk almasını saçma bulmaktadır. Montag’dan kendisini rahat bırakmasını ister. Clarisse’in ise kaybolmasıyla Montag kendisini yapayalnız hissetmektedir. Faber adında birini hatırlar ve onun yardım edeceğini düşünür. Faber, Clarisse’den sonra Montag’ın ufkunu açan ikinci kişi olmuştur. Montag, hayatında birtakım şeylerin eksik olduğunun farkına varmakta ve herkesin kitap okuyarak hayatın daha güzel olacağına inanmaktadır. Montag kitap bulabilmek için oldukça heyecanlanmaktadır. Faber ise, kendisini riske attığını söyler. Montag ise “...eğer

kaybedecek hiçbir şeyin yoksa istediğin riske girebilirsin” der. Montag, kararlı görünmektedir fakat diğer taraftan da Beatty onun aklını karıştırmaya çalışıyor ve her daim mutlu olabileceği fakat kitap yakmaya devam edeceği bir yaşam vaat ediyor. Montag, uyarlanan filmde de sistemi değiştirebilecek potansiyelde biri gibi gösterilmektedir. Montag, ihbar edilmesi sonucu kaçır ve kitapseverlerin gizlice yaşadıkları bir ormana ulaşır. Burada herkes kitap ezberlemekle meşguldür ve böylelikle gelecek kuşaklara aktarmak mümkün olacaktır. İnsanlar arasındaki ilişkiler mekanik tepkiler düzeyine indirgenmiştir. İnsanlar kitaplarla birlikte kendi tarihlerini de yitirmişlerdir (Roloff & Seeblen, 1995: 295).

Tarih boyunca totaliter rejimler egemenliklerini sağlamak için insanlara doğrudan zarar verdikleri gibi aynı zamanda insanlığın gelişimine katkısı olan birçok şeye de zarar vererek yok etmeye çalışmışlardır. Yazı bulunduğundan itibaren yaşanmışlıkları sonraki kuşaklara aktarmadaki en önemli araç olmuştur. Ancak birçok toplumda iktidarlar tarafından tehlike olarak görülerek ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Örneğin, Naziler de iktidara geldikten sonra kendilerinden farklı görüşlerde olan kitapları yok etmeye başlamışlardı. Film uyarlamasında ise televizyon bireylerin uyuşturulmasında işlev gören araçlardandır. Televizyon programları kitleleri amaçsız sorularla yönlendirerek ve zaten cevaplara yönlendirildiklerinin farkında olmadan cevap verirler. Böylece birey cevabın doğru olduğunu düşünerek kendisini zeki ve başarılı hisseder. Bu da sistemin kolay kabul edilmesine neden olur ve sistemle ilgili yanlışların görülmesini engeller. Bir diğer yöntem ise ilaçlardır. Toplumun çoğu uyuşturucu ilaçlar almaktadırlar. Uyuşturulmuş bireyleri yönetmek daha kolaydır ve neler olduğunun farkında olmamaları sağlanmaktadır. Böylece insanların isyan etmeleri engellenmiş olmaktadır. Kitapların yakılmasının yanı sıra gazete ve dergilerde de hiçbir yazı bulunmamaktadır ve sadece resimler vardır. Kitaplar ve yazılar bireyleri mutsuz eden nesneler olarak topluma empoze edilmektedir. Tüm totaliter toplumlarda devlet toplumu hizaya getirerek korku salar ve devlete itaat algısı geliştirilmektedir.

Ray Bradbury'nin bu eseri, 1950'lerde geleceği nasıl sunduğuna dayanmaktadır. Dolayısıyla teknoloji, toplumu muhakeme ve sorgulama kapasitesine son vermesi için manipüle etmeyi başaracaktır. Ray Bradbury II. Dünya Savaşı

deneyimine sahip bir yazardı ve bu yüzden çalışmalarında net bir askeri etki sunuyor. Aynı şekilde, 20. yüzyıl boyunca nüfusa yönelik uygulanan siyasal iktidar da örneklendirilmiştir. Eserde, toplum tüketici toplumu haline gelir ve sonra tüketici zorunluluğu söz konusu olur. Aynı şekilde, kitle iletişim araçları ve kitle tüketim endüstrisi, kitle iletişim araçlarında görünmeyen gücün odağı haline gelmektedir (Oliver, 503). Samimiyet kaybolur ve hayat bir şov haline gelir. Kişisel kimlik kaybolmuştur. Bu nedenle, dönemin dayanağı, teknolojik gelişimin toplumu ilerletmeyeceğini, ancak onu yıllar içinde geliştirdiği ve özelliklerden mahrum bırakarak geciktireceğini göstermektedir.

1.3.3. Anthony Burgess, “Otomatik Portakal”

Anthony Burgess’in kaleme aldığı distopik kitap Otomatik Portakal, yazarın 1 yıldan az bir ömrünün kaldığını öğrenmesi ve sonrasında yanlış teşhis konduğunun anlaşılmasıyla kitabın başkarakteri Alex, yazarın hastalığını öğrendiği dönemki psikolojisini yansıtmaktadır. Burgess, sınıflı toplum yapısına içine erotizmi ve şiddeti koyarak yaptığı bir eleştiridir. Otomatik Portakal’da devlet ve toplum düzeninin eleştirisi yapılmaktadır. Burgess, sınıflı toplumlara egemen olan bazı modern düşünce akımlarından söz etmektedir. Bu düşünce akımlarının özellikle toplumda gençlik tarafından değiştirilip yanlış bir düzeyde değerlendirildiğini ve gençlerin bu akımlardan kendilerine ait bir görüşe varmaya çalışmalarını sergilemektedir. Genç siyasal anarşistlerin ve Hippilerin karşı çıkarlarken yöntemli bir tavırdan uzaklaştıkları, işi şiddete döktüklerine ve toplumsal kaosa yöneldiklerini Otomatik Portakal’da çarpıcı bir üslupla aktarmaktadır. Yazar toplumların önemli sorunu haline gelen şiddet sorunlarına eğilirken, toplumsal ve ekonomik bağlamları da ihmal etmiyor. Bunun yanında romanda olaylar sadece toplumsal ve ekonomik temelde değil, bunun yanında psiko-sosyal ve sosyo-kültürel motifleri de ele almıştır. Burgess’e göre, bozuk devlet yönetimi ve sağlıklı toplum düzenleri yüzünden kaçınılmaz bir anarşik felaketle yüz yüze kalınmaktadır (Bayar, 2001: 157-160).

Otomatik Portakal’ın başkarakteri Alex ve yaş ortalamaları on yediyi geçmeyen grubun öbür üyeleri Pete, Aptalof ve George’dur. 2000’li yıllarda bir İngiliz veya Amerika kentini anımsatan bir hava söz konusudur. Planlanmış bir ekonomi-politik toplum düzeni, tüm toplumu tüketime zorlamaktadır. Böylece kuşaklar arasında

aşılması güç bir ekonomik ve sosyo-kültürel uçurumlar meydana gelmiştir. Bireyler yeni beğeni ve zevkler doğrultusunda kitle medyası tarafından beyinleri yıkanarak, tüm toplumu kuşatmış olup bürokratlar ve yöneticilerin istedikleri yöne sürüklenmektedirler. Gündüz doğal ve sakin bir yaşam biçimi sürerken geceleri korkunç bir kâbus gibi hareketli bir yaşam biçimleri vardır. Alex, sabahları normal bir öğrenci gibi davranırken, geceleri herkesin uzak durduğu bir zorba haline gelmektedir. Çizmeli ve motosikletli bellerinde zincirleri bulunan, eski ve yaşlı olan her şeye düşmanca bakan tehlikeli çeteler her tarafı kaplamaktadır. Yasalardaki belirsizlik nedeniyle devletin güçleri bu çetelerle uğraşmakta yetersiz kalmaktadır. Dünyaca ünlü çağdaş bestecilerin bilhassa Beethoven'ın müzikleri eşliğinde yapılan soygunlar cinayet, adam kaçırma, soygunlar, cinayetler ve ergen olmayan kızlara yapılan tecavüzler devlet yönetimi tarafından önlenememektedir. Sınıf ayrımı yapmayan toplumun genç kesimi tüm kesimlere yönelik aynı tavrı sergilemektedir (Burgess, 1996: 223). Bu tabloda Burgess, geleceğin tüketim toplumunda kaçınılmaz bir davranış biçimi haline gelecek olan şiddeti betimleyerek, yüzeysel olarak demokratik gibi görünen devletin sonunda kesin olarak totalitarizme dönüşmek zorunda kalacağını altını çizmektedir. Yöneticiler bu sosyal felaketi ilk etapta önlemek amacıyla şiddet şiddeti getirir ilkesiyle hareket ederek haklı gibi görünmektedirler. Bunun yanında toplumun genç kesimini şiddete yöneltenlerin de kendileri olduklarının üstünü örtmektedirler. Romanda var olan çetenin, kütüphaneden çıkan bir adama “Öğretmen” benzetmesi yaparak dövmele, eğitim sistemini eleştirmekte, “*Tükeniş Sokağı, Umutsuzluk Caddesi*” gibi isimlerle sokak insanının yapısını ve geceleri sokakların çeşitli çetelere açık olmasını göstermektedir. Bunun yanında çetenin kendine özgü bir dil kullanması ise iletişimsizliğin bir göstergesidir. Alex'in gençlere yönelik “*kurmalı oyuncak*” benzetmesi ve klasik müzik dinleyen Alex'in yeni dönem müziğine yaptığı sert eleştiri göze çarpmaktadır. Romanın sonunda hoşgörülü olmak amacıyla ortaya çıkan devletin daha korkunç bir yanlışlığa düştüğü görülmektedir. Birtakım psikolojik yöntemlerle duyguları belli bir yönde koşullanmış robotlar elde edecektir (Bayar, 2001: 157-160).

Bireyin makineleşip duygularından arınmasıyla şehvete ve hazzı sahip olması ve duygularını anlamsızca kullanmasıyla nasıl bir dünyanın sözkonusu olacağını gözler önüne sermektedir Burgess. Yazara görsel bağlamda sinemada Stanley Kubrick

destek olmuştur. Film de toplum hayatını yaşanmaz hale getiren öğeleri en az kitap kadar iyi yansıtmaktadır. Otomatik Portakal sokakların işgal edildiği, haz ve şehvetin hüküm sürdüğü bir yaşamın çekilmezliğini göstermektedir (Basmacı, 2014: 48-49). Usta yönetmen Kubrick, jenerikten başlayıp filmin sonuna kadar kostüm, dekor, renk, makyaj, ışık, objektif ve kadraj gibi sinemasal teknikleri kullanarak distopik ve kaotik bir profil çizmektedir. Bu profilde oyunculuklar kompleks karakterler ve karşıt anlamlı öğelerin birlikte kullanılması ile film güçlendirilerek kusursuz bir başyapıt ortaya çıkmıştır.



İkinci Bölüm

SİNEMADA DİSTOPİK ANLATIM

2. BİLİM KURGU SİNEMASINDA DİSTOPİK ANLATIM

2.1. Bilimkurgu Tanımı

Bilim kurgu sineması adının da işaret ettiği üzere, “bilimsel ve kurgusal” olma özelliğini gerektiren bir tür olarak ortaya çıkar. Burada bilimselliğin niteliği, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin bir araç olarak kullanması ve bir anlatım biçimine dönüştürmesidir. İçerik anlatımında bir eleştirel bir yapı kurar. Kurgusal formu gereği yabancılaştırıcı öykü tekniğine dayalıdır. Bilimkurgu sinemasının gelecekte gerçekleşmesi muhtemel teknolojilerin insanlığa ve içinde var olduğumuz evrene etkisini, gelecekçi bir perspektifle ele alan bir türü olarak adlandırabiliriz. Bilimkurgu türünü tanımlamanın zorluğunu Bayar şöyle açıklar;

“Jules Verne, H.G Wells, Edgar Rice Burrough ve H.P. Lovecraft gibi usta yazarlarla başlayan ve günümüzde I. Asimov, Frank Herbert, Arthur C. Clarke, Ursula K.Leguın ve benzeri yazarların eserleri ile klasikleşmiş edebiyat akımının tanımlamanın kolay olmadığını söyler.” (Bayar, 2001: 5)

Bilimkurgu sanatı: edebiyat ve sinema biçimlerinden yararlanarak, bilimsel teknolojik gelişimin değiştireceği yaşamı, bu yeni yaşam biçiminin getireceği bireysel ve toplumsal sorunları geleceğin boyutları içinde yansıma sanatıdır. Bu sebeple bilimkurgu pozitif bilimin temel alınarak, bu bilimin gelecek içinde ele alabileceği durumları sinema ve edebiyat formları içinde dile getiren bir sanat türüdür. Dikkat edilirse bu tanımlamada pozitif bilimin altı çizilmiştir. Oysa bilim dışı, türle alakası olmayan ve üzerinde uzlaşılmamış bilgilerin temel alınarak yapılan sanatın bilimkurgu ile bir ilişkisi yoktur. Bilimkurgu; yeni, ilerici, yenilikçi bir sanattan başka bir şey değildir. (Bayar, 2001: 17)

Bilim kurgu bize, sinemacının hayal gücüne bağlı olarak bir gelecek tasavvuru sunar. Bu nedenle çevre düzenlemesi, ışık, mekân, kostüm ve anlatı içindeki varlıkların görünüşleri ve davranışları çok önemlidir. Bize yabancı gibi görünen,

alışık olmadığımız varlıklar ve bu varlıklar arası ilişkiler, insanın geleceğin dünyasının sembolik göstergeleridir. Hayal gücüne dayalı olması, yabancılaştırıcı kurgusu tekniği ve kendine ait faklı evrenler yaratması nedeniyle kapalı ve alışık olmadığımız bir anlatıda belirsizlik ögesinin ön plana çıkarırken, aynı zamanda bize çözümlenmesi ve tamamlanması gereken bir metin sunar. (Kaplan, Ünal, 2011: 1)

Bilimkurgu türü zaman içindeki insanın özgürleşmesi sorunsalına dikkati çekerek daha iyi bir dünya umudunun her zaman var olduğuna ve bu arzunun bilince taşınması gerektiğine işaret etmektedir. Bilimkurgu sineması bize insanın yaşadığı dünyayı anlamlandırma ve arayış serüvenine katkıda bulunur. Bilimkurgu türü zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyasını ve bu dünya içindeki insanın ilişkilerini betimleyen bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır. İçinde bulunduğumuz zamanı tasvir etmek ve sorgulamak için bilimkurgu bu döneme ait sorunları geleceğin dünyasına götürerek, distopik bir gelecek tahayyüllü inşa eder. Bunu kimi zaman bu içinde yaşadığımız zaman dilimindeki sorunlarını aşmanın yollarını arayarak ve deneyimlenmemiş olanın peşinde koşarak ve böylece mutlu bir gelecek hayal edebilmesi ile ütopyik yapar.

Ünsal Oskay, bilimkurgunun dünyayı kuşkucu algılama yaklaşımına dikkati çeker ve insanoğlunun aşına olduğu kalıpların dışına, kabul edilebilenin dışına adım atmasını ister. Bu sayede mitoslarda karşılaştığımız mesafeli bir anlatıma başvurur. Var olan gerçeklikte karşılaştığımız ve tanımlayamadığımız olguları onlara karşı mesafe koyarak, var olan tanımları dışında anlamamızı sağlar. Diğer alanlarda görülen yabancılaştırmadan farkı eleştirel bir yabancılaştırma içinde olmasıdır. Görülen nesneden ya da kavramdan, anlamlandırılmak istenenden uzaklaşarak duyumsaya bilmek, Brecht'in de üzerinde durduğu gibi bilimin elde etmiş olduğu bir beceridir, fakat sinema bu yetiyi geliştirerek elde etmiştir. (Oskay, 1982: 22)

2.2. Bilimkurgu Sinemasının Başlangıcı ve İlk Distopik Anlatı

İlk bilimkurgu filmi denilince akla gelen isim şüphesiz Georges Melies'nin Aya Seyahat (1902) filmidir. Ancak film, esinlendiği yazılı metin ile karşıt bir yapı barındırır. Absürd ve etkileyici sahnelemeler ile gerçekleştirilmiş bir yapı sunar. İnsanları yeryüzünden Ay'a taşıyan roket mermisi, farklı tür giyimli kadınlar

tarafından uzay fırlatılacak roketle götürülür. Roket, Ay'da yaşamakta olan Ay adamının yüzeyine saplanır. Wells'in roman kahramanları olarak anılan "selenitler", Ay insanları, bilinmeyenin doğasında var olan gerilimi taşımak yerine komiktirler. (Roloff, Seeblen, 1995: 128)

Melies, kendi filmografisinde fantastik anlatılara çok fazla başvurursa da bu türdeki yapımlarla öykü anlatmaktan ziyade içinde barındırdıkları gizem yansıtmak için tercih ettiği görülmektedir. Bu türde bilinen yapımları ve yansıttığı dünyaları görselleştirmek ile mizahı teknik araçlarla birbirine bağlayarak böylelikle içinde bulunduğu sihirbaz tiyatrosuna yakın durduğu görülmektedir. (Roloff, Seeblen, 1995: 128)

Bir diğer bilinen ilk distopik anlatı filmi ise Fritz Lang'ın Metropolis'dir. Geleceğin kenti" Metropolis'te geçen film, çalışma şartlarının ve sınıfsal ayrımın çok belirgin olduğu bir gelecek tahayyüllü sunar. Üst sınıflar yüksek yerlerde, büyük yapılarda yaşarken alt sınıf, zeminde insani şartlarda olmayan otomatlaşmış bir süreklilikle, büyük sanayi üretimlerinin olduğu yerlerde çalışmak zorundadırlar.

Johann Fredersen (Alfred Abel) bu büyük makineleşmiş yapının patronu konumundadır. Endüstrinin ve çalışanlarının patronu her yerde, her şeyi görür ve yönetiyordur. Oğlu Freder (Gustav Frohlich) aslına babasının bu türdeki yaklaşımlarına karşıdır. Ve çalışanlarının daha iyi koşullarda olmasının tek yolunun yönetimle karşıt olmak yerine, birlikte çözüm aranması gerektiğini düşünmektedir. Alt sınıflarda popüler olan Maria (Brigitte Helm) ile tanışır.

Maria'ya âşık olan Freder, zor koşullarda yaşıyan alt sınıf insanlara ilişki kurmaya başlar. Otoritesinden yetki vermek istemeyen baba Johann F. adamlarına, işçileri provoke etmesi nedeniyle görevlendirir. Endüstriyi yıkmakla görevlendirilen Marian'nın tıpatıp benzeri bir robot bunu gerçekleştirir. Alt sınıfların çalışanlarının bu kalkışması yönetime, ayaklanmayı ortadan kaldırmak için bir gerekçe bulunmasını sağlar. Bu büyük endüstrinin yok edilmesinin ardından alt sınıfların yaşam alanları su ile kaplanır. Freder ve gerçek Maria son anda tehlikeden sağ çıkarlar. Bu kurtuluş âdeta çalışanlar ve patronlara arasındaki uzlaşmanın göstergesidir. Filmin sonunda beyni temsilen Johann Freder ve elin temsili çalışan sınıf temsilcisi (Heinrich George)

birlikte uzlaşırlar. Fritz Lang'ın Metropolis filmi, sosyalizm ve kapitalizmin üstünde başka uzlaşılmış bir modeli benimsenmesini anlatır. Bu modeli ise beyin ve el ilişkisi ile tasvir edilir. Önemli olanın bu bağlantı arasında üçüncü bir organın olduğunu ve bu bağlantıyı sağlayan kalp olması gerektiğinin altını çizer. Distopik sinemanın önemli yapı taşını oluşturan film, dönemin karanlık ve baskıcı atmosferini başarılı bir şekilde yansıtarak, kendinden sonra ortaya konan distopya temalı filmlere ilham olmayı sürdürmektedir. (Roloff, Seeblen, 1995: 142)

2.3. Dünya Sinemasında Distopik Anlatıya Sahip Örnek Filmlerin İncelenmesi “La jetée” (1962) Film Örneği

Fransız yönetmen Chris Marker, romancılıktan gazeteciliğe, fotoğrafçılıktan belgeselciliğe on yıllar boyu çok ayaklı bir şekilde sürdürdüğü kariyerine, yüze yakın film başta olmak üzere pek çok sanatsal proje sığdırmıştır. Yönetmenin sinema tarihinde, kendi seçtiği ismine de denk düşen “işaretleyici” ve iz bırakan bir yeri vardır.

Lajetta filmi üçüncü dünya savaşı sonrası Paris’te distopik bir atmosferde geçer. Çocukluğundan bir imge ile işaretlenmiş adamın hikâyesini ele alan film, gençlik imajına doğru zamanda yolculuğun mümkün kılınması ile başlar. Bilim adamları filmin kahramanını zamanda yâda belleğinde yolculuğa çıkarır. Âşık olduğu kadınla karşılaşan adam, onunla şehir gezintileri yapar fakat şahit olduğu bir öldürme olayı onu derinden sarsmıştır. Bilim adamları tarafından yaptırılan bu yolculuk başarıya ulaşsa da, filmin kahramanı âşık olduğu kadından ayrılmak istemez. Aşığı ile kaçmaya çalışırken bu kez öldürülen kendi olur.

Film bir foto-roman estetiğine sahiptir. Fotoğraflar bellek imajını tasvir eden bir estetikle kurgulanmıştır. Filmin son planı hariç hiç hareketli film kullanılmamıştır. Bu anlatı biçimi, filmin içeriği ile bire bir uyumlu bir bağ kurmaktadır. La jetee, 28 dakikalık bir kısa film olmasına rağmen, anlatı yapısında birçok derinlik barındırmaktadır. Yenilikçi bir distopik bir anlatıya olmasına rağmen, bu etkiyi en az düzeyde

La jete filmi için Koçer şöyle bir tespiti bulunur.

“Marker için bellek, resmîleşmiş başat anlatı biçimi olan Tarih’in karşısında duran bir sığınma mekânı değildir. Zaten, zaman sürekliliği olan, homojen ve çatışmadan muaf bir yüzey değil, tarih tarafından masaya yatırılması mümkün olmayan bir deneyimdir. Bellek de sanki tarihe alternatifmişçesine, edilgen, ya da atıl bir cephe değildir. Tam tersine bellek, şu anda beliren ve iktidar çatışmalarına en az tarih kadar mecra olan bir gerçeklik modudur. “(Koçer,2012:76)

Bellek, kent, kişisel tarih gibi kavramları sorgulayan bu çalışma distopik türüne ait en iyi örneklerden biri sayılmaktadır. Deneysel sinemayı da etkilemiş bir yönetmen olan Chris Marker yeni ve eşsiz bir dil oluşturmayı başarmıştır.

2.4. “Alphaville” (1965) Film Örneği

Fransız Yeni Dalga akımı, estetik ve tematik açıdan sinemaya birçok yenilik getirmiştir. Truffaut, Resnais ve Godard gibi yönetmenlerin yapıtları geleneksel kalıpları kırarak, sinematografik anlatının sınırlarını genişletmişlerdir. Özellikle Godard, sinematografik anlatı öğelerinin her birini yaratıcı bir yöntemle kullanarak sinema estetiğinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

Godard’ın filmleri içerik, form ve stil açısından geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkmıştır. Öykünün işlenişi, mizansenin oluşturulması, kameranın ve sesin kullanımı bakımından Godard’ın filmleri, Aristo’dan beri egemen olan, belli bir atmosfer içinde gerilim yaratma ve özdeşleşme yardımıyla seyirciyi rahatlatma anlayışına karşıtlık oluşturmuştur. Geleneksel estetik yapı, belirli bir dramatik öykü taslağına dayanır. Bir çatışma ile başlayan öykü, doruk noktada çözülecek olan gerilim ve merak sürecinden geçer ve sonuçta çözüme ulaşır. Her şeyin çözüme kavuşmasıyla birlikte bozulan denge yeniden kurulur. Öykü belli bir bütünlük ve uyum içinde seyirciyi duygulandırmaya, heyecanlandırmaya çalışır. Kendini olayların içinde hisseden seyirci öyküdeki karakterlerle özdeşleşme yaşar. Seyirci, filmin ritmi ve hareketiyle bütünleşen merak duygusunun gerilimini hisseder. İşlerin yeniden yola girip girmeyeceğine, düzenin korunup korunmayacağına dair kuşkuları finalde çözüme kavuşur. Çatışma, gelişme ve çözüm üzerine kurulan anlatı böylelikle seyirciye katarsis (arınma, boşalma) yaşatmış olur. (Miller, 2012: 31)

Godard, geleneksel seyircinin, kendisini öyküye kaptırması, karakterlerle özdeşleşmesi, karakterleri, olayları ve çatışmaları sorgulamak yerine, onlarla duygusal bağ kurmasını ve sonuçta da egemen yapıyı savunan bir rahatlama yaşaması anlayışını kırmıştır. Öyküyü, dekorları, kostümleri, oyunculuğu, kamerayı, sesi ve diğer sinematografik anlatım unsurlarını, seyirciyi düşünsel bir sorgulamaya itecek şekilde kullanmıştır. Seyircinin, yüzlerce yıldır süren geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkıldığında da heyecan yaşayabileceğini gösteren Godard, sinema estetiğinin sınırlarını ve derinliğini etkilemiştir. Seyircilerin beklentilerini karşılayan anlayışın yerine, seyirciyi uyaran, sarsan ve sorgulamaya iten bir anlayışın olabirliliğini göstermiştir. Düşünsel faaliyet içine sokulan seyirci, verili gerçekliğe eleştirel bakmanın, çelişkileri / nedenleri anlamının ve görünenin ötesinde neyin olduğunu sorgulamanın önemini hissetmiştir.

“*Politik filmler yapmadığını, filmleri politik olarak yaptığını*” söyleyen Godard, sinemayı yaşamı değiştirecek, yabancılaşmayı ortadan kaldıracak sanatsal bir araç olarak görmüştür. Godard sineması, yaşamı ve gerçekliği sorgulamak, geleneksel anlatı yapısını kırmak ve seyirciye sorgulama alanı yaratmak ilkeleri üzerine kurulan bir estetik yapıya dayanmaktadır. (Parkan, 2017: 18)

İnsanlık tarih sahnesine çıktığından bu yana gerçeğin peşine düşmüştür. Bilme, öğrenme ve görünenin ardındakini anlama amacına ulaşmak için, bilimi felsefeyi ve sanatı kullanmıştır. Godard, insanlığın farklı anlatım biçimleri yaratma gereksinimin son ürünü olan sinemayı, insanlığın gerçeği anlama ve görünenin ardındakini sorgulama aracına dönük bir araç olarak kullanmıştır. Böylelikle sinema, insanın ‘*şeyleşmesine ve yabancılaşmasına*’ neden olan yapıyı sorgulayan bir sanatsal etkinliğe dönüşmüştür. Godard ile Hollywood’un egemenliğindeki film endüstrisine karşı özgürlüğü ve düşünselliği ağır basan, tematik ve estetik açıdan özgün olan yeni bir eğilim doğmuştur. Sinemada artık, “*sinemanın realitesinin yerini, realitenin sineması*” olgusu önem kazanmıştır. Sinemanın gerçeği ifade etme potansiyeli yeni bir film estetiği ile buluşmuştur. Sokaklarda, doğal ışık ortamında çekimler yapılmış, sıradan insanlardan oyuncular kullanılmış, sonsuz kurgulama olanakları denenmiş, kamera hareketleriyle, sesle ve mizansenle sürekli değişik yöntemler denenmiştir. Dramatik öykü yapısı kırılmış ve tema çeşitliliği artmıştır.

Godard, yaşamın ve dünyanın radikal bir şekilde değişmesini istediği için, filmlerin de devrim için itici bir güç olmasını önemsemiştir. Bu yönüyle Yeni Dalga akımının birçok ilkesini yaratmak ve benimsemekle birlikte, sinemanın toplumsal dönüşümü sağlayacak sanatsal bir araç olarak kullanılmasını ön plana almasıyla birlikte daha özgün bir alana ve estetik yapıya yönelmiştir. (Biryıldız, 1998: 106)

Bertolt Brecht'in epik tiyatrosu ilkelerinin çoğunu sinematografik anlatıya taşıyan Godard, egemen sinema anlayışına göre hata olarak görülecek birçok yöntemi kullanarak (kameraya konuşma, devamlılığı bozma, izlenenin bir film olduğunu hissettirme vs.), seyircinin özdeşleşmesini engellemiş ve kapitalist dünyayı aşmaya yönelik bilinçlenmeyi hedeflemiştir. Sanatsal keşifler anlamında Yeni Dalga sanatçıların çok ilerisine giden Godard, müzikte John Cage, edebiyatta James Joyce, dramada Bertolt Brecht'in yaptıkları gibi, sinemayı modern bir sanata dönüştürmenin öncülüğünü yapmıştır. (Biryıldız, 1998: 113)

Alphaville (1965) filmi, Godard'ın bütünüyle yeni bir sinema estetiği yaratma eğiliminin, arayışlarının filizlendiği bir dönemde çekilmiş bir yapıttır. Kapitalizmin yarattığı sömürüyü, yabancılaşmayı aşmak ve toplumsal gidişatı değiştirmek için eleştirel anlayışı sinemaya taşıyan Godard, *Alphaville* ile bilim kurgu sinemasının ve distopik anlatının olanaklarından yararlanarak faşist ve totaliter dünyanın gidişatını sorgular. Filmin kurguladığı yenedünya, özgürlükleri kısıtlayan, insanları baskı altına alan kuralların ve uygulamaların olduğu, insani değerlerin, estetiğin, renkliliğin, çeşitliliğin ve düşüncelerin olmadığı bir dünyadır. İnsanlar aşk, sevgi, iyilik, yaratıcılık duygularından arındırılmış ve robotlaştırılmıştır. Kapitalizmin ve onun vahşi dünyasını uygulamak için kullanılan faşizmin insanlığı götüreceği yeni yaşam böyle bir yerdir. Gidişata karşı önlem alınmaz ise, bu ortamda yaşamak zorunda kalmak çok uzun sürmeyecektir. Yaşam alanları ve kent mekânları cam ve betondan oluşmuştur. Ruhunu, derinliğini, duygularını, geçmişini ve belleğini yitiren yeni mekânlar, insanların robotik yaşamaları için düzenlenmiştir.

Alphaville filmi, bir toplumdaki insanların her hareketini ve her düşüncesini merkezi bir bilgisayar ile yönetmek fikrinden yola çıkılarak yapılan ve otoriter yaşamın sonunda nasıl bir yaşam alanı yaratacağını sorgulayan bir yapıttır. Filmde, bir gazetenin muhabiri olan Johnson, esir edilen ve kötü amaçlar için kullanılan Profesör

Braun'u ve Henri Dickson'u aramaktadır. Profesör Braun da kaçırılarak Alphaville'e gelmiştir ve insanların düşüncelerini ve eylemlerini yönlendiren bir bilgisayar icat etmiştir. Egemen gücün insanları denetim altına alabilmesi için ürettirdikleri bu bilgisayardan kurtulmak ancak bilgisayarın kendi kendini yok etmesiyle mümkün olacaktır. İnsanların robotlara dönüştüğü bu toplumda, âşık olmak, şiir yazmak, sevmek gibi insani duygularla hareket edenler, sürüden kopup bireysel davranışlarda bulunanlar ve özgün kişiliğini korumak isteyenler sisteme tehdit olarak görülmekte ve ölümle cezalandırılmaktadırlar. Geçmişte, sistemin güvenliğini ve devamlılığını engelleme potansiyeli olan herkes öldürülmüşlerdir. Johnson, kendini denetleyen ve sorgulayan bilgisayarı alt etmeyi başarır. Profesörün kızı Natacha'ya aşkı, sevgiyi, sadakati, inancı, şiiri öğretir, duygularını canlandırır. Sisteme karşı gelen Johnson ve Natacha, kendilerine doğrultulan silahlardan kaçarak ve sevginin dilini konuşmayı başarırlar. İnsani duyguları köreltmenin, yitirmenin ve yabancılaşmanın dünyası insanlar için büyük bir hapisane ortamı yaratmıştır. Johnson ve Natacha, düzene uyum sağlamayarak ve verili gerçekliği sorgulayarak otoriter duvarların yıkılabileceğini kanıtlarlar.

Film, gizli ajan Johnson'un bilimini, insanlığı yok etmek için kullandıran Profesör Braun'u kurtarması üzerine kurulmuştur. Daha önce bu görevi yerine getirmek için gönderilenler öldürülmüşlerdir. Ajana yardım edecek durumda olanlar da ya beyinleri uyuşturulmuştur ya da öldürülmüşlerdir. Johnson'un tek yardımcısı, Profesör'ün kızı Natacha'dır. Johnson, kararlılığı ve zekâsıyla kenti yöneten Alfa 60 adlı robotu yok etmeyi başarır. Kapitalizmin ve faşizmin yarattığı ortamda düşünmek ve eleştirmek yasaktır, karakterler ruhsuzdur. Metalaşma ve nesneleşme, insanlara ve mekânlara hâkimdir. İnsanların geçmişleri, tarihleri yoktur. Düşünceleri, hayalleri, rüyaları olmayan insanlardan oluşan bir ortamda sadece, talimatları yerine getiren varlıklar vardır. Her insanın bir numarası ve görev alanı bulunmaktadır. Sistem her şeyi planladığı için dilin de bir işlevi yoktur, çünkü iletişim kurmak gereksizdir. İnsanın öz benliği parçalanmış, yıkıma uğramıştır. Bilim ve sanat da insanlığı sömürme ve yok etme aracı olarak kullanılmaktadır.

Godard Alphaville filmi ile insanlık tarihini, sanatı, bilimi, felsefeyi ve edebiyatı araştıran ve içinde yaşadığı dünyanın gerçeklerini sorgulayan bir sanatçı

olduğunu göstermektedir. Film, gerçeği, hakikati aramanın bir ürünüdür. İnsanı yabancılaştırıcı faaliyetlerin yaratacağı dünyayı ifşa eden, sorgulayan ve insanları bu konuda sarsarak uyarmayı amaç edinen bir yapıttır. Daha iyi bir dünyada yaşama umudunu canlı tutan Alphaville filminde umutsuzluğa yer yoktur. Baskıya boyun eğmeyen Johnson'un kişiliğinde, özgürlüğe kavuşma kapısı, mücadele etme koşuluyla açık tutulmuştur. Görünüşte, bilim kurgu ve polisiye sinemasının anlatı kalıplarından yararlanan film, sorgulayıcı ve görünenin arkasını ortaya çıkarıcı yönüyle modern sinema anlayışının izlerini taşımaktadır.

Godard Alphaville filminde, bilim kurgu sinemasının olağan ve değişmez nitelikte bulunan dünya algısının dışına çıkmaya olanak veren özelliklerinden yararlanmıştır. Bilimin yarattığı gelişmeler ile insanın sınırsız hayal gücünü birleştiren bilim kurgu, geleceğe yönelik özgür tasarımların önünü açmıştır. Bugünün koşullarını iyi gözlemleyen sanatçılar, hem geleceğin dünyasını tasarlamışlar hem de içinde bulundukları ortamın çelişkilerini sorgulamışlardır. Godard, yabancılaşmaya neden olan kuralları, eğilimleri, uygulamaları ve özgürlüğe giden yöntemleri bilim kurgu ve polisiye sinemanın olanaklarıyla harmanlamıştır. Diyalektik bir düşünme yöntemi kullanarak, gerçekliği ve geleceğin dünyasını anlamlandırmayı mümkün kılmaya çalışmıştır.

Alphaville filmi, bilim kurgu ve polisiye sinemasının anlatım olanakları dışında ütöpik ve distöpik anlatının özelliklerinden de yararlanmıştır. Godard 1960'lar Fransa'sına ve dünyaya egemen olan kapitalist ve faşist uygulamaları eleştirmek ve özgürlük kapılarını aralamak için geleceğin distöpik yaşamını kurgulamıştır. Filme insanlık değerlerinin yitirildiği ve baskının, robotlaşmanın egemen olduğu bir hava hâkimdir. İnsanı, insan dışılığıın alanında yaşamaya iten nedenler somuttur. İnsan bunları algıladığı ve uygulamalara karşı çıktığı sürece özgürleşebilecektir. İçinde yaşanılan dünya tanrısal ve mutlak bir nitelik taşımamaktadır. Toplumsal yapı tarihsel süreç içinde, insanların yaptıkları ya da yapmadıklarıyla şekillenmektedir. İnsan gerçekliği sorguladığı ve karşı çıkma iradesini gösterebildiği sürece endişeden, korkudan, baskıdan ve sömürüden kurtulacak ve huzurlu yaşayabilecektir. İnsanlık, yaşamın maddi temellerini ve tarihsel gerçekliği bilince çıkartamadığı sürece,

görünenin ötesindeki gerçekliği kavrayamayacaktır. Adil ve mutlu bir yaşama ulaşma hayali, insanın emeği, mücadelesi ve bilinci ile gerçekleşecektir.

Filmde, Godard, distopik bir toplum yapısı kurgular, egemen güçlerin baskısını yoğunlaştırarak karamsar bir süreç yaratır ama yaşananları insanlığın doğasından kaynaklanan kötülöklere bağlamaz. Johson ve Natacha'nın kişiliğinde mücadelenin, bilinçlenmenin ve boyun eğmemenin önemini vurgulayarak umudun kapısını açık tutar. Godard için bilim kurgu ve distopik anlatı, alışıldık düşünce biçimlerinin dışına çıkmayı olanaklı kılan unsurlardır. İnsanların dünyayı ve gerçekliği anlama, algılama biçimlerini değıştirme olanağı yaratmaktadırlar. Godard, tarihsel süreçle yaşadığı toplumun ekonomik, sosyal ve kültürel bağları arasındaki diyalektik ilişkileri kurmuştur. Metafizik güçlerin hâkimiyeti söz konusu değildir. İnsan kendi eylemleri ile zor bir duruma düşmüştür. Bu durumdan çıkması da yine kendi iradesine, bilincine ve emeğine bağlıdır. İnsan içinde bulunduğu zamanı anlarsa, simgelerin, sembollerin, kuralların anlamını kavarsa, anlama, algılama ve düşünme yetilerini geliştirirse ve sorgulamalarını eylemlerine yansıtırsa nesnelikten kurtulur ve yaşamın öznesi olur.

Alphaville filmi Godard'ın geleneksel sanat anlayışının kurallarını hem içeriksel hem de biçimsel düzlemde değışime uğrattığı yapıtlardan biridir. Yaşamın taklidine, izleyicinin ruhsal arınmasına dayalı sanat anlayışının yerini, gerçekliğe yönelik köklü ve sarsıcı eleştiriye dayanan ve estetiğini de bu amaca yönelik oluşturan bir sanat anlayışı almıştır. Toplumu ve insanı özgürleştirmeye yönelik amaç, diyalektik bir yöntemle sinemaya taşınmıştır. Dünyanın gerçekte olduğu gibi gösterilmesini sağlayan bu tutum, hem sanatın hem de insanın metalaşmasına dair karşıt bir tutum yaratmaktadır.

Godard, hem toplumda hem de sanatta devrimci bir tutumunu amaç edinmiştir. Gerçekliğin derinliğini kavramaya yönelik anlamlar yaratmış bunun için de sinematografik öğeleri yaratıcı bir yöntemle kullanmıştır. Alphaville ve diğer filmlerinde olduğu gibi, düşünce biçimlerini değıştirebilmek için farklı anlatı türlerinin olanaklarından sonuna kadar yararlanmıştır.

Sonuç olarak Godard, Alphaville filminde distopik anlatı ile bilim kurgu sinemasının, farklı evrenler, mekânlar ve zamanlar oluşturma olanaklarını kullanarak zengin bir görsellik yaratmıştır. Geniş bir hayal gücünü sinematografik anlatıya dönüştürmüştür. Yaşadığı dünyanın, yıkımlarını, felaketlerini, yozlaşmalarını, sıkıntılarını ve çelişkilerini dile getirerek, insanları uyarmaya ve bilinçlendirmeye çalışmıştır. Mantık kurallarının ter yüz edildiği, insanların belleklerinin, geçmişlerinin, kültürel değerlerinin silindiği, değer yargılarının ve düşünce sistemlerinin yıkıldığı bir toplumsal düzen kurgulayarak insanlığın gittiği kötü sonu sorgulamıştır. Yabancılaşmaya, anlamsızlığa, otomatlaşmaya ve yalnızlığa götüren otoriter ve baskıcı yönetim anlayışını eleştirmiş ve toplumu manipüle eden, parçalayan yöntemleri ifşa etmiştir. Yarattığı distopik anlatıyla, yaşanan dünyanın giderek distopik bir mekâna dönüşmeye başladığını göstermiştir. Distopik anlatıların alışıldık sonuna uymayarak, yapaylığın, sanal gerçekliğin ve parçalanmışlığın aşılabileceğini anlatmıştır. İyiliğe, doğruluğa ve hakikate olan inancın yitirilmemesi gerektiğini dile getirmiştir.

2.5. Türk Sinemasında Distopik Anlatıya Sahip Örnek Filmlerin İncelenmesi Abluka (2015) Film Örneği

Emin Alper, ikinci uzun metraj filmi Abluka'da İstanbul'u belirsiz politik bir tehdide karşı abluka altına alınmış bir mekân olarak tasvir eder. Şehrin belli noktalarında girişler ve çıkışlar kolluk güçlerince kontrol edilmektedir. Bu tekinsiz ortam, köpekleri öldürmekle görevli bir belediye işçisi olan Ahmet (Berkay Ateş) ile hapisten çıkar çıkmaz devlet için çalışmaya ikna edilen ağabeyi Kadir (Mehmet Özgür) arasındaki tekinsiz ilişki ile kişiselleştirilerek filmin merkezine konumlandırılır. Filmde kurgulanan distopik evren ve karakterlerin içinde bulundukları olaylar silsilesi, Türkiye'nin 1980'lerde ve 1990'larda yaşanan birçok siyasi olaya ve dönemin atmosferine referans verir. Bu bakımdan Abluka filmi, diğer distopik anlatılarda olduğu gibi içine doğduğu ve beslendiği ülkenin ideolojik koşullarını yansıtmaktadır.

Yönetmenin 2015 yılında çektiği Abluka filminde ise distopik bir İstanbul arka planı çerçevesinde bir abi-kardeş ilişkisi anlatılmaktadır. Kadir (Mehmet Özgür), hapiste geçirdiği 20 yılın ardından şartlı olarak tahliye edilmiştir. Tahliye edilmesinin

şartı ise emniyet adına çöplerde bomba yapımında kullanılan maddeleri aramaktır. Kadir'in yıllardır görmediği kardeşi Ahmet (Berkay Ateş) ise belediyede köpek itlafı için çalışmaktadır. Ahmet evlenmiştir, fakat eşi, çocukları ile birlikte evi terk etmiştir. Ahmet, Ali (Ozan Akbaba) adlı arkadaşını abisi ile tanıştırır ve Ali üst kat dairesini Kadir'e kiraya verir. Ali'nin eşi Meral'ın (Tülin Özen) Ahmet'e ve diğer erkeklere karşı yakınlığı Kadir'in dikkatini çeker. Kadir sık sık kardeşi Ahmet'i görmek için evine gider, fakat Ahmet abisi ile görüşmek istememektedir. Bir gün çöpleri incelerken birinin onu gördüğünü fark eden Kadir, daha sonra gece yarısı evinin önündeki bütün çöp konteynırların yakıldığını görür ve iyiden iyiye örgüt tarafından izlendiğini düşünmeye başlar. Ahmet ise daha önce tüfekte vurduğu bir köpeği evinin kenarında görür ve evine alıp yaralı ayağını sarar. Bu nedenle o da evindeki köpek nedeniyle belediye tarafından izlendiğini düşünmektedir.

Gece yarısı üst üste patlama sesleri duyulur. Sabahında ise polis, Meral ve Ali'nin evine baskın yapmıştır. Kadir de polis tarafından gözaltına alınır ve serbest bırakılır. Ahmet, eve aldığı sokak köpeği ile bir “arkadaş” ilişkisi kurar, fakat bu durumu iş arkadaşları ve abisinden saklar. Abisi Kadir'in her an geleceği korkusu ve köpeğin varlığının belediye tarafından öğrenileceği endişesi; Ahmet'in yavaş yavaş evin içinde psikolojik olarak çökmesine neden olmaktadır. Kadir de örgüt ve istihbarat teşkilatı korkusu nedeniyle şizofreni belirtileri göstermeye başlar. Ahmet'in kendi evinde örgüt tarafından rehin tutulduğunu, Meral'ın da orada saklandığını istihbarata bildiren Kadir, eve baskın yapılmasına ve Ahmet'in öldürülmesine neden olur. Olaydan sonra Ahmet'in evine gittiğinde ise bir grup örgüt üyesi ile Meral'ı görür ve evin önünde örgüt tarafından infaz edilir.

Abluka filmi, bir yönüyle Ahmet ve Kadir'in delirme hikâyesidir. İki kardeş, film boyunca birbirinden farklı nedenlerin hazırladığı hemen hemen aynı kaçınılmaz sona doğru sürüklenmektedirler. Kardeş olmalarına rağmen geçmişte hiçbir ortak yaşanmışlıkları yoktur. Kadir, Ahmet daha çok küçük yaşta iken hapse girmiş ve yirmi yıl sonra çıkmıştır. Hapse girme nedeni ise bir cinnet anında annesi ve babasını öldürmesidir, fakat bu bilgi kurgunun son aşamasında filminden atılmıştır. Ahmet bu olay nedeniyle abisine karşı herhangi bir hınç emaresi göstermez, çünkü olayı algılayamayacak kadar küçük yaştadır. Bu nedenle onu benimseyemez de. Kadir ise

kardeşine kaybettirdiği zamanın telafisi için çabalamaktadır. Sık sık onu görmek ve onunla birlikte vakit geçirmek ister. Ahmet'i deliliğe iten sebeplerden biri, abisinin bu ısrarından kaynaklanır. Ailesinin onu terk etmesinin ardından evinin içinde kendi kendisine sığınan Ahmet, hapisten çıktığı andan itibaren abisinin tacizine maruz kalır. Kadir, Ahmet'in evine ilk geldiğinde evdeki karanlığı fark eder. Dışarıdan güneş girmesi için perdeleri açtığında, önce perdenin üzerindeki tozlar uzun zamandır dokunulmadığını imlencesine havaya kalkar, sonrasında ise Ahmet'in yüzü asılır. Daha sonraki günlerde de abisi geldiğinde evde yokmuş gibi davranarak kendisine dönmek ister, fakat başaramaz.

Ahmet'in psikolojisindeki ağırlıklardan biri de yaptığı iştir. Belediye görevlisi olarak sokaklardaki köpekleri öldürmekle görevli olan Ahmet, bir süre yaptığı işten rahatsız görünmez. Fakat sokak köpeklerinden birini sahiplendikten sonra durum değişir. Vurarak yaraladığı bir köpek Ahmet'in evine gelince, önce onu tedavi eder ve iyileşene kadar beslemeye karar verir. Ahmet, bir yandan köpeğine şefkat gösterip onunla oyunlar oynarken, bir yandan da havladı diye onu sopayla döver. Bir sokak köpeğini evinde barındırıyor olmasının duyulması, zamanla Ahmet'in en büyük korkusu haline gelmeye başlar. Filmde yaratılan evrende köpek, sokaklardan temizlenmesi gereken bir varlıktır ve Ahmet de bunu yapmakla görevlidir. Üst düzey bir belediye görevlisi tarafından yanlışlıkla azarlanan Ahmet, evinde beslediği köpek nedeniyle gözletlendiğini zannetmeye başlar. Ahmet'in sanrıları ile Kadir'in tacizlerinin iç içe geçmesi nedeniyle Ahmet'in yaşadığı gerçeklik bükülmeye başlar. Bir gece, abisi Kadir'in pişirdiği etli sarmaların, belediye görevlisi tarafından Coni'ye yedirildiğini görür. Zamanla gerçeklik ile bağını tamamen koparan ve anksiyete bozukluğu yaşayan Ahmet, cinnet getirerek kendi ölümüne neden olur.

Kadir, cezaevinden çıktığında sakin ve stabil bir görüntü sergiler. Fakat film başlar başlamaz Kadir'in 20 yıldır hapiste olduğu bilgisinin verilmesi, izleyicide Kadir ile ilgili olumsuz bir izlenim oluşmasına neden olur. Daha sonra filmde gelişen olaylar, Kadir'in giderek delirmesine yol açmasından ziyade onun var olan deliliğini ortaya çıkarması biçiminde gelişir. Kadir'in sorunlarından ilki kardeşi Ahmet'in takındığı tutumdur. Cezaevinden çıkar çıkmaz Ahmet'in evine giden ve oldukça sıcakkanlı davranan Kadir, aynı karşılığı kardeşinden göremez. Yaptığı iş de onu tedirginliğe

sürükleyen bir nitelik taşır. İstihbarat toplamak için devletin kontrol edemediği mahallede sokak sokak gezer ve örgüt üyelerinin arasında onlar hakkında bilgi toplamaya çalışır.

Kadir'in komşusu ve oturduğu evin sahibi olan Meral, Kadir için zamanla bir arzu ve fantezi nesnesi olarak psikolojisinin dağılmasına ve kardeşi ile arasındaki gerilimin artmasına neden olur. Meral ile tanıştıktan sonra onunla ilgili ilk fark ettiği şey, kardeşi Ahmet'e karşı gösterdiği samimiyettir. Konuşma üslubu, eşi ve arkadaşları ile aynı masada oturup rakı içmesi ve yabancı erkek olan biri ile tavla oynaması; yirmi yıldır herhangi bir kadınla görüşmemiş olan Kadir'in onu arzulamasına neden olmuştur. Yere kulağını dayayıp Meral'ın belli belirsiz (belki de hiç var olmayan) inlemelerini dinlemesi, Kadir için onun nasıl bir fantezi nesnesi olduğunu göstermektedir. Zamanla Meral hakkındaki hisleri ile Ahmet hakkındaki kaygıları birleşir ve Meral ile Ahmet'in ilişki yaşadığını düşünmeye başlar. Bu düşünce bir miktar kıskançlık da barındırır, çünkü bir yandan Meral ile kardeşinin yasak bir ilişki yaşadığını düşünürken, bir yandan da kurduğu fantezi dünyası genişlemeye ve psikopatolojik bir hal almaya başlar.

Filmin en belirgin bileşeni, zamanı ve gerçekliği parçalayan kurgu yapısıdır. Ahmet ile Kadir, aynı anda birlikte yaşadıkları olayları farklı algılamaktadırlar. Bu durumun izleyici tarafından alımlanması için sözü edilen parçalanmış kurgu yapısına başvurulmuştur. Filmde varolan zaman akışı doğrusal değildir. Filmin bir yerinde Ahmet'in evinin içinden gösterilen bir olay, ilerleyen başka olayların ardından bu kez evin dışından gösterilir. Kadir'in kardeşini görmek için evine gittiği bir sahne; önce Ahmet'in gözünden dışarıdan gelen bir taciz ve gözetlenme olarak, daha sonra Kadir'in gözünden ise kardeşi ile komşusu Meral'ın birlikte olduğu sanrısı olarak görünür. Geriye dönüşlerin (flashback) kullanıldığı filmlerde, genellikle izleyicinin hangi zaman dilimini izlediği görsel veya sözlü işaretler yoluyla hatırlatılır. Örneğin Robert Zemeckis'in Forrest Gump (1994) veya Milos Forman'ın Amadeus (1984) filmlerinde sık sık filmin hikâyesi ile anlatıcılar tarafından yaşanan zaman arasında gidip gelinir. Fakat bu, izleyicinin bu iki zaman çizgisini anlayacağı bir biçimde ve düzende yapılır. Abluka filminde ise yaratılan parçalanmış kurgusal zaman, izleyicinin

seyrettiği imgeler arasında gerçek ile varsanı ayrımı yapamamasına neden olur ve bu yolla izleyiciyi başkarakterler Ahmet ve Kadir'in şizofrenik dünyasına yaklaştırır.

Abluka filminin tek kadın karakteri olan Meral (tesadüf odur ki Emin Alper'in ilk filmi Tepenin Ardı'nda da tek kadın karakter vardı), postmodern filmlerin belirleyici unsurlarından biri olan kadınların ele alınış biçimine epey yaklaşıp ve hatta onu aşar. Bu savı destekleyen ilk unsur, Meral karakterinin iki boyutluluğudur. Meral, yalnızca Kadir'in onu gördüğü perspektif dâhilinde filmde var olmaktadır. Kadir ile doğrudan bir bağlantısı olmamasına rağmen, Meral, Kadir'in olmadığı hiçbir sahnede görünmez. Bu nedenle seyircinin Meral ile ilgili görebileceği her şey, Kadir'in muhafazakâr erkek algılayışı çerçevesinde sınırlanır.

Modernist düşüncüyü yaratan etmenler ile önemli ütopya anlatılarının yazıldığı tarihler örtüşmektedir. Thomas More'un "Utopia" ve Tommaso Campanella'nın "Güneş Ülkesi" eserleri 16. Yüzyılda, modernist fikirlere benzer doğrultuda kaleme alınmıştır. O zaman yaşanan dünyadan kimi referanslar almakla birlikte gelecekte yaşanacak rasyonel ve ilerici bir dünya tasavvurunu anlatmaktadırlar. Distopyalar ise 20. yüzyılda, yani bu iyimser fikirlerin hayal kırıklığı ile sonlandığı yıllarda ilk kez kaleme alınmıştır. Yevgeni Zamyatin'in 1921 yılında kaleme aldığı "Biz" romanı ile ilk kez ortaya çıkan distopya anlatısı, daha sonra Aldous Huxley'nin "Cesur Yeni Dünya" (1931) ve George Orwell'in "Bin Dokuz Yüz Doksan Dört" (1948) adlı romanlarında görülmüştür. Bu anlatıların ortak noktası, modernist düşünce sisteminin yarattığı despot devlet uygulamaların bir noktadan sonra insan olmanın sağladığı temel haklardan mahrum kalınmasına neden olmasıdır. Bu distopik anlatılar o dönemde yaşanan bazı devlet uygulamalarının ele alınıp eleştirilmesi için kurgulanmıştır. Bu nedenle distopyalar her ne kadar hayali bir dünya yaratsalar da, yaşanan gerçeklik ile bağ kurmuşlardır.

Abluka filmi, tıpkı yukarıda değinilen klasik distopya eserlerinde olduğu gibi gerçeklik ile bağları olan hayali bir İstanbul gecekondusunda geçmektedir. Abluk'da yaratılan İstanbul, Türkiye'de belli dönemlerde yaşanan güvenlik politikalarına benzer bir biçimde tasarlanmıştır. Güvenlik güçleri tarafından abluka altına alınan bir gecekondulu mahallesinde biri istihbarat birimi için çalışan ve diğeri belediye çalışanı olan iki kardeşin hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin konuyu ele alış biçimi ve tercih ettiği

görsel ve dramatik yapı, postmodern özellikler taşımaktadır. Bu özelliklerden ilki parçalı ve düzensiz kurgu yapısıdır. Bu yapı nedeniyle filmde yaratılan zaman ve gerçeklik bükülmektedir. Bir diğer özellik ise bir ev içinde yalnızlık ve içe kapanma nedeniyle ortaya çıkan psikopatolojik durumdur.

2.6. Buğday (2018) Film Örneği

Semih Kaplanoğlu'nun alışlagelen tarzı dışında yenilikleri barındıran “Grain/Buğday” filmi de Kuran'ı Kerim'de anlatılan Hz. Musa'nın kıssası etrafında şekilleniyor. Öncelikle Türk sinemasında distopya türüne ait ilk ciddi büyük yapım örneği olan Buğday, modern bir Hz. Musa ve Hızır hikâyesidir denilebilir. Bu hikâyenin arasında anlatılmak istenen mesaj ise; maddenin doğal özünde değişmeyen ve değiştirilemeyen bir tözün mevcut olduğu ve insanoğlunun bunun hakikatini bilimle açıklayamayacağı gerçeğidir. Çünkü bu töz insanın yapay teknolojiyle elde edemeyeceği bir anlamı ifade etmektedir. Bu yönüyle film, felsefi bir zeminde tarih boyunca cevabı aranan soruyu tekrar seyircinin önüne seriyor.

Yakın gelecekteki dünyada, sentetik bitkileri üreten fakat devamlılığını sağlayamayan bir dönem yaşanmaktadır. Ekin alanları kirlenmiş, mülteciler şehir sınırlarına dayanmıştır. Elektromanyetik zırhlı kulelerle bir sınır çekilmiştir. Şehrin içinde Prof. Erol Erin, insanlığın kıyamet kopması arızasından nasıl kurtarılacağı üzerine çalışmaktadır. Ticari patronlarıyla yaptığı görüşmede, tartışmalı Genetik Kaos teorisinin anahtarını tutabilecek bir bilim adamı olan Cemil Akman'ı öğrenir fakat Akman, bildirildiğine göre şehir sınırlarının çok ötesindeki ölü topraklara kaçmıştır.

Film boyunca gözle görünenin arkasında bizim göremediğimiz hakikatlerin var olabileceği vurgusu ön plana çıkmaktadır. Cemil Akman'ın profesöre bu yolculuğa tahammül edemeyeceğini söylemesinden onun Hz. Hızır ile özdeşleştirildiğini anlarız. Bilimin açıklayamadığı sırrı arayan profesör zahmetli bir yolculuğun ardından ölü topraklardaki kutsal mekânda kendi iç arınmasını tamamlar ve bir karıncanın omuzlarında hakikate ulaşır. Yönetmen bu sembollerle seyirciye aslında kadim bir bilginin kaynağını işaret etmiş olmaktadır.

Filmin ilk başladığı anda ortaya koyduğu post apokaliptik dünyayla birlikte izleyici kendisini kocaman bir kaosun ortasında bulmaktadır. Bu başlangıç, yaşanmış büyük bir savaşın, nükleer ya da kozmik bir felaketin hemen ertesinde olanlarmış izlenimi yaratsa da, yönetmen bu konuda daha fazla bir şey söylemez. Daha ilk andan itibaren etrafımızı saran tüm bu koşuşturmalar ve iki ayrı dünyayı birbirinden ayıran elektronik güvenlik kuleleri sınırlandırılmaktadır.

Filmde rasyonel bilginin tanrı sallaştırıldığı ve insanlığın içinde bulunduğu kaosu yalnız teknolojinin çözeceğine mutlak bir inancın belirginleştiği ortamda bu duruma itiraz edenin yine bir bilim adamıdır. Semih Kaplanoğlu, Cemil Akman'ın gerçeğin peşine düşen meraklı profesörün yolculuğunu tasavvufi sembollerle de desteklenmiştir Tara'nın filmin hemen başında Erol Erin karakterine “Nefes mi, Buğday mı?” diye sorması Hacı Bektaş-ı Veli'nin Yunus Emre'ye “Buğday mı istersin himmet mi?” sorusunun bir nevi modern versiyonudur. İçsel arınmasını henüz tamamlamamış profesör de tıpkı Yunus Emre gibi soruya “Buğday” cevabını veriyor. Cemil Akman'ın Buğday'ın içeriğinde her şeyi ayıran ve birleştiren bir “Elif” çizgisinin olduğunu söylemesi seyirciye kibrin de insanın içinde çok ince bir çizgide durduğunu hatırlatıyor.

Yine profesörün Cemil Akman'ı bulmak için ölü topraklara geçeceği duvardan hemen önce üzerindeki tüm fazlalıkları terk etmesi, Cemil Akman'ın profesöre söylemesi filmdeki tasavvufi simbolizmin bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. Sentetik tohumla büyüyen ağaçların kendi kendine yandığı sahnede profesör, yakın bir geçmişte buğday üretiminde sorun çıktığını ve kendisinin bu sorunu çözdüğünü söyleyince Cemil Akman'ın ona profesörün yaptığı işin yapaylığa hizmet ettiğini ve bazen sorgulamadan hakikate hizmet etmesi gerektiğini anlatıyor. Cemil Akman'ın yapacakları yolculuğun başında “Hiçbir şey sormayacaksın” demesi manevi teslimiyeti ifade ediyor. Kaplanoğlu belki de hakikati ancak isteyenlerin ve arayanların bulabileceğini anlatmak için ölü topraklara geçen Andrei karakterini yolculuğa dâhil etmiyor. Çünkü Andrei verimli topraklar sınırını aşınca “Belki de anne ve babamı bulurum” diyerek amacının aslında farklı bir arayış olduğunu bize söylüyor.

Kaplanoglu modern dünyanın sadece bilimle giderse geleceğin distopik dünya olacağını gösteriyor. Filmin ilk kısmında hâkim ideoloji olan kapitalizmi ve insanlığı düşürdüğü/düşüreceği durumları ortaya koyuyor. Ancak bilim kurgu ve felsefe ile içinde bulundukları toplumun çaresizliklerini ve bu anlayışın onları getireceği gelecekteki distopik dünyayı teşhis ederken kullandığı teknik imkânları, yabancı oyuncular ve yabancı bir dil kullanması ile kıracağını düşünüyor. Görselliğiyle, yarattığı atmosferle, minimal ama etkili sahneleriyle ve çarpıcı detaylarıyla yaratılan bu yapım, mesaj verme kaygısı ile didaktik bir anlatıya dönüşüyor



3.1. Sinopsis

Yer İstanbul, kent hafıza enstitüsü... Yakın gelecekte bir zaman...

Eski yapıların yok edildiği, şehir mimarisin gökdelenlerle ve gelecekçi (fütürist) yapılarla çevrelendiği “III. Evre” olarak adlandırılan şehrin yeni bir döneme geçiş süreci yaşanmaktadır. Kent hafıza enstitüsü yetkilileri, şehir sakinlerinin bu yeni döneme uyum sağlamasını kolaylaştırmak ve toplumdaki huzursuzlukları azaltmak amacıyla, bir önceki döneme ait (fotoğraf, video ve seslerden oluşan) toplumsal bellek kaydının tutulduğu mikroçipi gizli bir toplantıyla yok etme kararı alır. Derhal harekete geçen yetkililer, çipin korunduğu yerde olmadığını fark ederler ve durumu güvenlik güçlerine haber verirler. Mikroçipin çalınmasından sorumlu faillerden biri olarak yakalanan İlke; 30-35 yaşlarında, para karşılığı kendince küçük kanunsuz işler yapan biri olması nedeniyle enstitü yetkilileri tarafından ciddiye alınmaz. Yetkililer, bu eylemin arkasındaki asıl ismin kim olduğunu ve mikroçipin nerede saklandığını öğrenmeye çalışsa da İlke’den gerekli cevapları alamazlar. Enstitüsü yetkilileri, sorgulama sırasında İlke’nin başına bir cihaz yerleştirerek kişisel hafıza kayıtlarını izlemeye başlarlar. İlke’nin gözünden yıkık-dökük ve tekinsiz İstanbul mekânlarında kaçma-koalamaca sahnelerine tanık olduğumuz kayıt bizi mikroçipin çalınmasından sorumlu asıl isme, yani enstitü yetkililerinden biri olan ve sorgu sırasında bulunan veri toplama mühendisi Derin’e götürür. Şehrin görsel hafızasının yok olmasına razı olmayan Derin, mikroçipi saklaması ve zamanı geldiğinde toplumsal belleği oluşturan görsel kayıtların paylaşılması için İlke ile para karşılığı anlaşmıştır. Derin’in güvenlik güçleri tarafından tutuklanmasının ardından sıra, yetkililerin peşinde oldukları ikinci soruya, yani mikroçipin nerede saklandığı sorusuna gelmiştir. Güvenlik güçlerinden kaçarken köşeye sıkışan İlke’nin hafıza kayıtlarındaki görüntüsü, yetkilileri, mikroçipin İstanbul Boğazı’nın derin sularında yok olma ihtimali gerçeği ile yüz yüze bırakır. (Zaman geçişi...) Sorgu odasında İlke’nin kişisel hafıza kayıtlarının görüntüsü ekranda belirir. Hafıza kayıtları gibi tıpkı şehrin mekânları ve hafızası da hızla yok olur.

3.2. Tretman

Yer İstanbul, kent hafıza enstitüsü, yakın gelecekte bir zaman...

Şehir, mimarisinin gökdelenlere ve fütürist yapılara dönüştürüldüğü III'üncü evre olarak adlandıran yeni bir döneme geçiş sürecidir. Kent hafıza enstitüsü yetkilileri, şehir sakinlerinin uyum sağlamasını kolaylaştırmak ve geçmişle olan bağlarını koparmak için bir önceki döneme ait fotoğraf, video, seslerden oluşan toplumsal bellek kaydının tutulduğu mikroçipi gizli bir toplantıyla yok etme kararı alır.

Mikroçipin korunduğu yerde olmadığını fark eden yetkililer, durumu güvenlik güçlerine haber verir. Sorumlu faillerden biri olarak yakalanan İlke; 30-35 yaşlarında para karşılığı kendince küçük kanunsuz işler yapan serseri ve sıradan biri olması nedeniyle yetkililer duruma yeterince ikna olmaz. Arkasındaki asıl ismin kim olduğunu ve mikroçipin nerede saklandığını öğrenmeye çalışır.

Enstitüsü yetkilileri sorgulama sırasında İlke'nin başına geçirdikleri bir cihaz yardımıyla kişisel hafıza kayıtlarını izlemeye başlar. İlke'nin gözünden tekinsiz İstanbul mekânlarında kaçma-kovalamacaya sahnelerine tanık olduğumuz kayıt bizi mikroçipin çalınmasından sorumlu asıl isme enstitü yetkililerinden biri olan veri toplama mühendisi "Derin'e" götürür. Şehrin görsel hafızasının yok olmasına razı olmayan Derin'in mikroçipi saklaması ve zamanı geldiğinde toplumsal belleği oluşturan görsel kayıtların paylaşılması için ilke ile para karşılığı anlaşmıştır. İlke'nin hafıza kayıtlarının izlendiği sırada sorgu odasında bulunan Derin güvenlik güçleri tarafından tutuklanarak zorla sorgu odasının dışına çıkarılır. Kızı tarafında ihanete uğradığını anlayan enstitü müdürünün peşinde olduğu asıl soru ise mikroçipin nerede olduğudur.

Enstitü müdürü, İlke'nin hafıza kaydının izlemeye devam eder. Peşindeki güvenlik güçlerinden kaçamayacağını anlayan İlke zor bir kararın eşiğine gelir. Ya üstünde mikroçiple yakalanacak ya da çipi İstanbul boğazının derin sularına atacaktır. İlke'nin hafıza kayıtlarındaki görüntüsü, yetkilileri, mikroçipin İstanbul Boğazı'nın derin sularında yok olma ihtimali gerçeği ile yüz yüze bırakır.

(Zaman geçişi...)

İlke'nin hafıza kayıtları; enstitü yetkililerini, tekinsiz, yıkık-dökük boş binaların olduğu ölü bir şehir ile karşı karşıya bırakır.



3.3. Senaryo

Ekran Yazısı:

Birinin Ütopyaları,
bir diğzerinin distopyasıdır.
(Kararma)

Şehrin tarihsel belleğinin silinmekte olduğı bir
evredir. Bu son evre insanların bellek kayıtlarının
yok edilmesi ile tamamlanacaktır.
(Kararma)

Yakın gelecekte bir zaman...
İstanbul... (Bindirme)

1. Dış. Şehir Görüntüleri. Gece.

Gökyüzü karanlık ve kasvetlidir. Şehrin üstünde
yükselen gökdelenler bulutların içinde uzayıp gider.
Dev binalar, kalabalıklar, trafik, kısacası şehre
dair her şey hızla hareket eder. Tünelin içindeki
ışıklar tünelin sonunda kaybolur.

(Kararma)

2. İç. Spor Odası.Gece

İlke, iki-üç spor aletinin olduğı, küçük bir spor
odasındadır. Kapüşonunu başına geçirmiş, giderek
hızlanan bir tempoyla koşu bandında koşar. İlke,
tıpkı şehrin hızlı temposuna yetişmeye çalışırcasına
soluk soluğadır.

KARARMA (Fade Out)

Filmin adı görünür.

"Menâm Distopyası"

3. İç. Enstitü Toplantı Odası. Gece.

Enstitü yetkililerinden oluşan (kadınlı-erkekli) bir grup, toplantı odasındaki bir masada hararetli bir şekilde tartışır. Enstitü müdürü bir süre bu tartışmayı izler. Elini kaldırarak tartışmayı sonlandırır. Oturduğu sandalyeden aya kalkar. Masanın etrafındaki enstitü yetkilileri gergin bir şekilde müdürün söylediklerini dinler.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Geleceğin şehirlerini güvenle tasarlamak için, geçmişe ait bağlar koparılmalıdır...

Enstitü yetkilileri müdürün kararına şaşırır.

4. Dış. Ev. Gece.

İlke yaşadığı yere gelir. Arkasını kolaçan eder. Binanın girişindeki kapı şifresini yazar. Kapı açıldıktan sonra binaya girer.

5. İç. Ev. Gece.

İlke oturma odasına girer. Dijital, dokunmatik bir bilgisayarın olduğu masaya oturur. Bilgisayarından kent hafıza enstitüsüne ait bir haberini okur. Haberin üst kısmında Enstitü müdürünün olduğu fotoğraf vardır.

Haber:

"Şehir insanların bellek aktarımı tamamlanmış, kolektif bir hafıza kaydı oluşturulmuştur. Kayıtlar güvenli bir şekilde kent hafıza enstitüsünde saklanmaktadır.

6. İç. Enstitü Toplantı Odası. Gece.

Birkaç yetkili fısıltılar eşliğinde kendi aralarında değerlendirme yapar. Enstitü müdürü almış olduğu kararı enstitü yetkileri ile paylaşır.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

III.'üncü evre olarak adlandıran bu yeni döneme geçişi tamamlamak için...
Bir önceki döneme ait görsel kayıtların yok edilmesini öneriyorum.

Enstitü yetkilerinden Derin, endişeli ve huzursuzdur.

DERİN

Mekânlarını dönüştürdüğümüz insanların geçmişle ilgili son görsel kayıtları... Anıları... Hafızaları... Bunlar...

Enstitü müdürü soğuk ve duygusuz bir ifade ile Derin'e cevap verir.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Şehir sakinlerinin yeni döneme
uyumluluklarını sağlamalıyız.

Konuşma devam ederken, güvenlik görevlisi mikroçipin muhafaza edildiği çelik çanta ile toplantı odasına girer. Çantayı masaya bırakır. Enstitü müdürü çantayı açar. Kafasını kaldırır. Masadaki yetkililere kısa bir süre göz göz gelir. Çantayı yetkililerin göreceği şekilde ters çevirir. Mikroçip yerinde yoktur.

7. İç. Enstitü Müdürü Ev. Gece.

Enstitü müdürü evindedir. Bir koltukta oturmuş, içkisini yudumlar. Evin dışında bulunan havuzun dalgaları cama yansır. Enstitü müdürü ayağa kalkar, cama doğru yaklaşır. Bir sür havuzu seyreder. Derin yanına gelir.

DERİN

Şehrin hafızasını silmekte
kararlı mısın?

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Eskileri yıkmadan yeni şeyler
inşa edilemez.

DERİN

Peki... Baba... Dediğin gibi
olsun.

Derin odadan çıkar. Enstitü müdürü bir süre daha havuzu seyreder.

8. İç. Sorgu Odası. Gün.

İlke gözleri bağlı sandalyede oturur. Güvenlik görevlisi İlke'nin gözündeki bandı çözer. İlke'nin gözleri uzun bir süre bağlı kaldığından bir süre etrafı bulanık görür. Görüntü netleştğinde bir sorgu odasında olduğunu anlar. Odada enstitü müdürü, iki yetkili ve bir güvenlik görevlisi vardır. Enstitü yetkilisi Derin, elindeki tabletten İlke'ye ait bilgileri okur.

DERİN

İsmi İlke, 30 Yaşında, küçük suçlara bulaşmış sıradan biri...

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Sıradana birinin yapabileceği iş değil bu...

Bu işin arkasında kim var?

İlke, sersemlemiş bir haldedir. Enstitü müdürünün sorularına sessiz kalır. Ara ara Derinle göz göze gelir.

Enstitü müdürü İlke'nin hafıza kayıtlarını izlemek ister.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Hafıza kayıtlarını görmek istiyorum.

Demek konuşmayacaksın...
Bakalım belleğin bize neler anlatacak.

Derin, masanın üzerinde duran VR gözlüğü alır ve İlke'nin başına takar. İlke'nin tüm yaşamını kapsayan hafıza kayıtları kronolojik bir sıralamayla sorgu odasındaki duvara yansır. Mikroçipe ne olduğunu öğrenmek isteyen enstitü Müdürü, ilk kayıtların hızla geçilmesini söyler.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Son kayıtlara gelin.

İlkenin yakalanmadan önceki bir birine yakın saat aralıklarında bir takım kayıtlar vardır. İlk kayıt seçilir. İlke'nin gözünden "o an" izlenir.

9. Dış. Köprü Altı Gün.

İlke köprü altındaki bir ankesörlü telefonu açar.

Telefon (Dış Ses)

Selam, takip edildiğinin farkında mısın?

İLKE

Sessizlik

Etrafına bir göz gezdirir.

Telefon (Dış Ses)

Peşinden geleni atlattıktan sonra, saat:5'te katlı otoparkın üst katına gel.

İLKE

Tamam.

İlke, telefonu kapatır. Ve hızlıca hareket ederek alt geçitten uzaklaşır. Yıkık dökük bir binaya girer. Peşindeki güvenliği atlatmaya çalışır.

10. İç. Sorgu Odası. Gün.

İlke oturduğu sandalyede gerilmiştir. Enstitü müdürü, ilkeye yaklaşır. İlkenin başını tutarak öne eğer. İlke'nin ensesinde bir işaretin olup, olmadığını kontrol eder.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Demek sisteme entegre
değilsin. Seçilmen tesadüf
değil...

İlke sessiz ve gergindir.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Talimatları veren ses kime
ait?

İLKE

Sessizlik...

İlke cevap vermez. Başını oynatır. Enstitü müdürü ikinci kaydın açılmasını ister.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

İkinci kaydı aç.

11. Dış. Katlı Otopak (Karaköy). Gün

Hava kapalı ve kasvetlidir. Peşindekilerin takibinden kurtulduğunu düşünen İlke, Derinin tarif ettiği

buluşma yeri olan katlı otoparka gelir. Derin'in arabasına biner. Derin, daha önceki konuşmalarında anlaştığı gibi mikroçipi ve parayı yanında getirmiştir.

DERİN

Benden haber alamazsan
mikroçipin içindekileri
İnsanlarla paylaş.

Para çantasını ve mikroçipi ilke 'ye uzatır.

12. İç. Sorgu Odası. Gün.

İlkenin hafıza kayıtlarından mikroçipi çalanın Derin olduğunu gören enstitü müdürü, derinle göz göze gelir. Kızı tarafından İhanete uğrayan enstitü müdürü güvenliğe derhal emir verir. Derin, apar topar sorgu odasından çıkartılır. İlke ile oda da yalnız kalan enstitü müdürünün asıl aklındaki soruyu çözmek için İlke'nin hafıza kayıtlarının devamını izler.

13. Dış. Metro. Gün.

İlke bir elinde para çantası ve cebinde taşıdığı mikroçiple metro istasyonun girişine yürür. Ara ara arkasını kolağan eden ilke bir an takip edildiğini anlar ve trenden iner. Yürüyen merdivenlerden çıkar. Başka bir trene biner. Enstitü güvenliği İlke'nin Peşini bir an olsun bırakmaz.

14. Dış. Köprü. Gün.

İlke bir elinde para çantası ve cebinde taşıdığı mikroçiple boşaltılmış mekânların arasında yürür. Ara ara arkasını kolağan eden ilke bir an takip edildiğini

anlar ve kaçmaya başlar. Kendisini takip edenler tarafından sıkıştırıldığını anlayan ilke, köprünün ortasına kadar gelir. Enstitü güvenliği İlke'yi yakalar. Boğazından tutup köprü demirlerine yaslar. İlke'nin avucundaki mikro çipi almaya çalışır. Çip suya düşme tehlikesi yaşar.

(Kararma)

15. İç-Dış. Terk edilmiş Mekanlar. Gün.

Filmin başında gördüğümüz gökdelenlerin yerini İstanbul'un boşaltılmış ve yıkık dökük binaları almıştır. Boğuk sesler eşliğinde ter edilmiş mekânları bir süre izlerken, İlke bir an için ekranda belirir. Acı çekercesine arkasında görünen tünelin içinde kaybolup gider.

SON

3.4. Çekim Senaryosu

1. Dış. Şehir Görüntüleri. Gece.

Plan 1. (Genel Plan) Gökyüzü karanlık ve kasvetlidir. Şehrin üstünde yükselen gökdelenler bulutların içinde uzayıp gider.

Plan 2. (Genel Plan) Köprü ve arkasında şehir görüntüsü.

Plan 3. (Orta Genel Plan) trafik, hızla hareket eder.

Plan 4. (Genel Plan) Kalabalık, hızla hareket eder.

Plan 5. (Genel Plan) Kulenin ışıkları hareket eder.

Plan 6. (Genel Plan) Yüksek katlı bir binanın üzerinde bulutlar hızla hareket eder.

Plan 7. (Genel Plan-Alt Açık) Gökdelenin etrafındaki otobanda trafik hızla hareket eder.

Plan 8. (Uzak Genel Plan) İstanbul boğazında gemiler ve trafik hızla hareket eder.

Plan 9. (Orta Genel Plan) Tünelin ışıkları hızla hareket eder.

Kararma

2. İç. Spor Odası. Gece

Plan 10. (Omuz Plan) İlke, iki-üç spor aletinin olduğu, küçük bir spor odasındadır. Kapüşonunu başına geçirmiş, giderek hızlanan bir tempoyla koşu bandında koşar.

Plan 11. (Bel Plan) İlke koşmaya devam eder.

Plan 12. (Detay Plan) İlke koşarken ayaklarını görürüz.

Plan 13. (Göğüs Plan) İlke koşmaya devam eder.

Plan 14. (Alt Açık- Göğüs Plan) İlke koşmaya devam eder.

KARARMA (Fade Out)

Filmin adı görünür.

"Menâm Distopyası"

3. İç. Enstitü Toplantı Odası. Gece.

Plan 15. (Göğüs Plan) Enstitü müdürü bir süre bu tartışmayı izler. Elini kaldırarak tartışmayı sonlandırır.

Plan 16. (Genel Plan) Enstitü yetkililerinden oluşan (kadınlı-erkekli) bir grup, toplantı odasındaki bir masada hararetli bir şekilde tartışır. Enstitü müdürü bir süre bu tartışmayı izler. Elini kaldırarak tartışmayı sonlandırır. Oturduğu sandalyeden aya kalkar.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Geleceğin şehirlerini güvenle
tasarlamak için, geçmişe ait
bağlar koparılmalıdır...

Masanın etrafındaki enstitü yetkilileri gergin bir şekilde müdürün söylediklerini dinler.

Plan 17. (Göğüs Plan) Enstitü müdürün kararını onaylatır.

4.Dış. Ev. Gece.

Plan 18. (Arkadan - Üst Aç - Amors çekim) İlke evine gelir. Arkasını kolağan ederek, binanın girişindeki kapı şifresini yazar. Kapı açıldıktan sonra binaya girer.

5. İç. Ev. Gece.

Plan 19. (Diz Plan) İlke oturma odasına gelir. Dijital, dokunmatik bir bilgisayarın olduğu masaya oturur.

Plan 20. (Amors çekim) Bilgisayarını açar ve sayfa değiştirir.

Plan 21. (Bel Plan) kent hafıza enstitüsüne ait bir haberini okur.

Haber:

"Şehir insanların bellek aktarımı tamamlanmış, kolektif bir hafıza kaydı oluşturulmuştur. Kayıtlar güvenli bir şekilde kent hafıza enstitüsünde saklanmaktadır.

Plan 22. (Göğüs Plan) İlke masadan kalkar.

Plan 23. (Amors Çekim) İlke, Camdan dışarıyı seyreder.

6. İç. Enstitü Toplantı Odası. Gece.

Plan 24. (Semi Profil- Göğüs Plan) Enstitü müdürü yetkililere kararını açıklar.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

III.'üncü evre olarak
adlandıran bu yeni döneme
geçişi tamamlamak için...

Bir önceki döneme ait görsel
kayıtların yok edilmesini
öneriyorum.

Plan 25. (Semi Profil- İkili çekim- Bel Plan)

Enstitü yetkilerinden Derin, endişeli ve
huzursuzdur.

Plan 26. (Semi Profil- Göğüs Plan) Enstitü müdürü
yetkililere kararını onaylatır.

Plan 27. (Semi Profil- Omuz Plan) Enstitü yetkilisi
onaylar

Plan 28. (Semi Profil- Omuz Plan) Enstitü müdürü
Derin'e döner.

Plan 29. (Semi Profil- İkili çekim- Bel Plan) Derin
enstitü müdürüne tepkisi belli eder.

DERİN

Mekânlarını dönüştürdüğümüz
insanların geçmişle ilgili son
görsel kayıtları... Anıları...
Hafızaları... Bunlar...

Enstitü müdürü soğuk ve duygusuz bir
ifade ile Derin'e cevap verir.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Şehir sakinlerinin yeni döneme
uyumluluklarını sağlamalıyız.

Plan 30. (Diz Plan) Konuşma devam ederken, güvenlik görevlisi mikroçipin muhafaza edildiği çelik çanta ile toplantı odasına girer.

Plan 31. (Genel Plan) Çantayı masaya bırakır. Enstitü müdürü çantayı açar. Kafasını kaldırır. Masadaki yetkililere kısa bir süre göz göz gelir. Çantayı yetkililerin göreceği şekilde ters çevirir.

Plan 32. (Detay Plan) Mikroçip yerinde yoktur.

7. İç. Enstitü Müdürü Ev. Gece.

Plan 33. (Boy Plan) Enstitü müdürü evindedir. Bir koltukta oturmuş, içkisini yudumlar. Evin dışında bulunan havuzun dalgaları cama yansır. Enstitü müdürü ayağa kalkar, cama doğru yaklaşır. Bir sür havuzu seyreder.

Plan 34. (Amors Çekim) Derin yanına gelir.

DERİN

Şehrin hafızasını silmekte
kararlı mısın?

Plan 35. (Amors Çekim) Enstitü müdürü Derin'e cevap verir.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Eskileri yıkmadan yeni şeyler
inşa edilemez.

Plan 36. (Amors Çekim) Derin, Enstitü müdürü olan babasına cevap verir.

DERİN

Peki... Baba... Dediğin gibi olsun.

Plan 37. (Bel Plan) Derin odadan çıkar.

Plan 38. (Amors Çekim) Enstitü müdürü bir sür havuzu seyreder.

8. İç. Sorgu Odası. Gün.

Plan 39. (Omuz Plan) İlke gözleri bağlı sandalyede oturur. Güvenlik görevlisi İlke'nin gözündeki bandı çözer.

Plan 40. (Alt Açık - Öznel Çekim) İlke'nin gözleri uzun bir süre bağlı kaldığından bir süre etrafı bulanık görür. Görüntü netleştğinde bir sorgu odasında olduğunu anlar. Odada enstitü müdürü, iki yetkili ve bir güvenlik görevlisi vardır.

Plan 41. (Göğüs plan) Enstitü yetkilisi Derin, elindeki tabletten İlke'ye ait bilgileri okur.

DERİN

İsmi İlke, 30 Yaşında, küçük suçlara bulaşmış sıradan biri...

Plan 42. (Göğüs plan) Derin'e cevap verir.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Sıradana birinin yapabileceği iş değil bu...
Bu işin arkasında kim var?

Plan 43. (Bel plan) İlke, sersemlemiş bir haldedir. Enstitü müdürünün sorularına sessiz kalır. Ara ara Derinle göz göze gelir.

Plan 44. (İkili Çekim - Bel Plan) Enstitü müdürü ilke'nin hafıza kayıtlarını izlemek ister.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Hafıza kayıtlarını görmek istiyorum.

Demek konuşmayacaksın...
Bakalım belleğin bize neler anlatacak.

Plan 45. (Alt Açık - Öznel Çekim) Derin, masanın "üzerinde duran VR gözlüğü alır ve İlke'nin başına takar.

Plan 46. (Bel plan) İlke'nin tüm yaşamını kapsayan hafıza kayıtları kronolojik bir sıralamayla sorgu odasındaki duvara yansır.

Plan 47. (Göğüs plan) Mikroçipe ne olduğunu öğrenmek isteyen enstitü Müdürü, ilk kayıtların hızla geçilmesini söyler.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Son kayıtlara gelin.

İlkenin yakalanmadan önceki bir birine yakın saat aralıklarında bir takım kayıtlar vardır. İlk kayıt seçilir. İlke'nin gözünden "o an" izlenir.

9. Dış. Köprü Altı Gün.

Plan 48. (Göğüs Plan) İlke köprü altındaki bir ankesörlü telefonla konuşur.

Telefon (Dış Ses)

Selam, takip edildiğinin farkında mısın?

İLKE

Sessiz

Etrafına bir göz gezdirir.

Telefon (Dış Ses)

Peşinden geleni atlattıktan sonra, saat:5'te katlı otoparkın üst katına gel.

İLKE

Tamam.

İlke, telefonu kapatır.

Plan 49. (Boy Plan) hızlıca hareket ederek köprüden altından uzaklaşır.

Plan 50. (Üst Açık- Boy Plan) Girdiği yıkık dökük binada saklanacak bir yer arar.

Plan 51. (Bel Plan) peşindeki takip edeni atlatmaya çalışır. Duvarın arkasına gizlenir.

10. İç. Sorgu Odası. Gün.

Plan 52. (Detay Plan) İlke oturduğu sandalyede gerilmiştir. Enstitü müdürü, ilkeye yaklaşır. İlkenin başını tutarak öne eğer. İlke'nin ensesinde bir işaret olup, olmadığını kontrol eder.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Demek sisteme entegre
değilsin. Seçilmen tesadüf
değil...

Plan 53. (Göğüs Plan) Derin, babasını dinler. Ara ara İlke ile göz göze gelir.

Plan 54. (Göğüs Plan) İlke sessiz ve gergindir.

Plan 55. (Alt açı -özel çekim- Bel Plan) Enstitü müdürü ilke'yi sorgular.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

Talimatları veren ses kime
ait?

İLKE

Sessizlik...

Plan 56. (Göğüs Plan) İlke cevap vermez. Başını oynatır.

Plan 57. (Alt açı -özel çekim- Bel Plan) Enstitü müdürü ikinci kaydın açılmasını ister.

ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

İkinci kaydı aç.

11. Dış. Katlı otopak (kara köy). Gün

Plan 58. (Detay Plan) Hava kapalı ve kasvetlidir. Dikenli tellerin arasında antenler ve dev vinçler vardır.

Plan 59. (Omuz Plan) Peşindekilerin takibinden kurtulduğunu düşünen İlke, Derinin tarif ettiği buluşma yeri olan katlı otoparka gelir.

Plan 60. (Boy Plan) Derin'in arabasına biner.

Plan 61. (Göğüs Plan) Derin arabasının camını aralar.

Plan 62. (Arka Açıdan - İki çekim) Derin, daha önceki konuşmalarında anlaştığı gibi mikroçipi ve parayı yanında getirmiştir.

DERİN

Benden haber alamazsan
mikroçipin içindekileri
İnsanlarla paylaş.

Para çantasını ve mikroçipi ilke 'ye uzatır.

12. İç. Sorgu Odası. Gün.

Plan 63. (Omuz Plan) İlkenin hafıza kayıtlarından mikroçipi çalanın Derin olduğunu gören enstitü müdürü, derinle göz göze gelir.

Kızı tarafından İhanete uğrayan enstitü müdürü güvenliğe derhal emir verir.

Plan 64. (İkili çekim - Göğüs Plan) Derin, apar topar sorgu odasından çıkartılır.

Plan 65. (Bel Plan) İlke ile oda da yalnız kalan enstitü müdürünün asıl aklındaki soruyu çözmek için İlke'nin hafıza kayıtlarının devamını izler.

13. Dış. Metro. Gün.

Plan 66. (Genel Plan) İlke bir elinde para çantası ve cebinde taşıdığı mikroçiple metro girişine doğru yürür.

Plan 67. (Omuz Plan) Ara ara arkasını kolaçan eden ilke bir an takip edildiğini anlar.

Plan 68. (Arkadan çekim - Göğüs Plan) Trenden iner. Yürüyen merdivenlerden çıkar. Başka bir trene biner.

Plan 69. (Arkadan çekim -Bel Plan) Peşindeki güvenlik trenin vagonlarında İlke'yi arar.

14. Dış. Köprü. Gün.

Plan 70. (Göğüs Plan) Kendisini takip edenler tarafından sıkıştırıldığını anlayan ilke, arkasını kolaçan ederek yürür.

Plan 71. (Omuz Plan) Giderek hızlanır.

Plan 72. (İkili çekim - Boy Plan) Enstitü güvenliği İlke'yi yakalar. Boğazından tutup köprü demirlerine yaslar.

Plan 73. (Detay Plan)Güvenlik İlke'nin avucundaki mikro çipi almaya çalışır. Çip suya düşme tehlikesi yaşar.

(Kararma)

15. İç-Dış. Terk edilmiş Mekanlar. Gün.

Plan 74. (Genel Plan) Filmin başında gördüğümüz gökdelenlerin yerini İstanbul'un çeşitli boşaltılmış ve yıkık dökük binalar almıştır.

Plan 75. (Genel Plan) Boşaltılmış binalar.

Plan 76. (Genel Plan) Yıkık dökük binaların iç görüntüsü.

Plan 77. (Genel Plan) Boğuk sesler eşliğinde terk edilmiş mekânları bir süre izlerken, ilke bir an için ekranda belirir. Acı çekercesine arkasında görünen tünelin içinde kaybolup gider.

SON

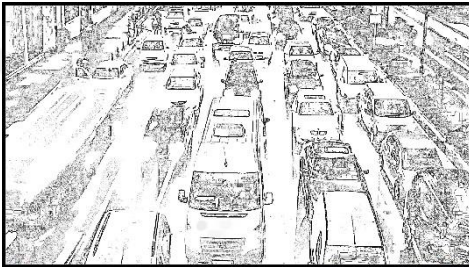
3.5. Storyboard



1



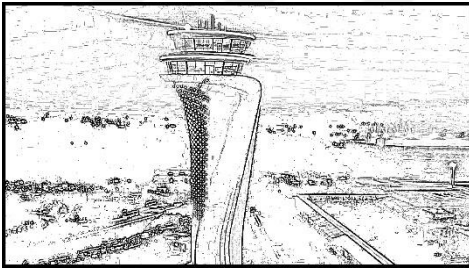
2



3



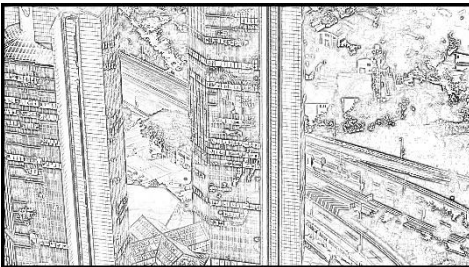
4



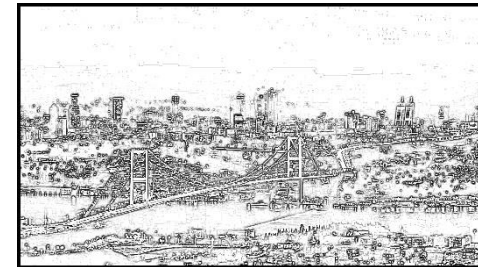
5



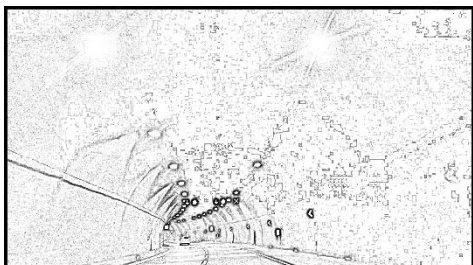
6



7



8



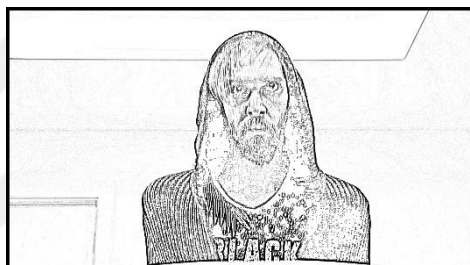
9



10



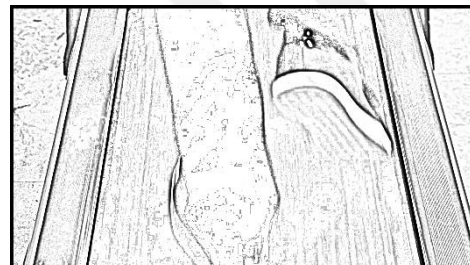
11



12



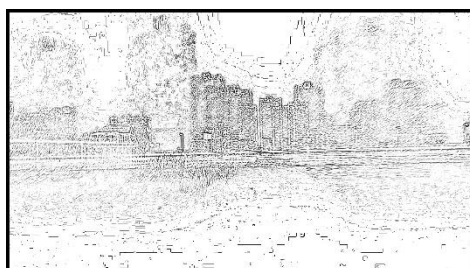
13



14



15



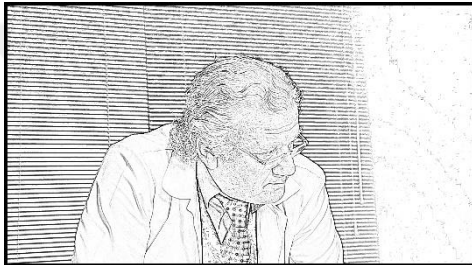
16



17



18



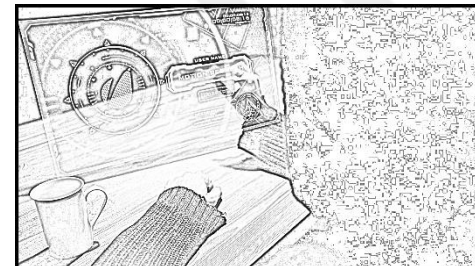
19



20



21



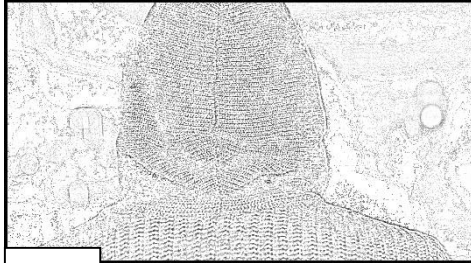
22



23



24



25



26



27



28



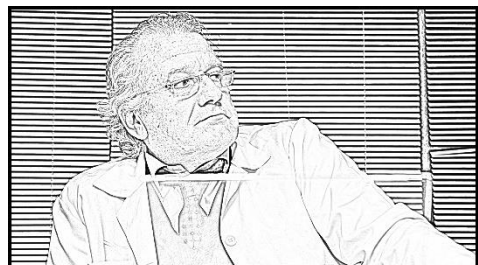
29



30



31



32



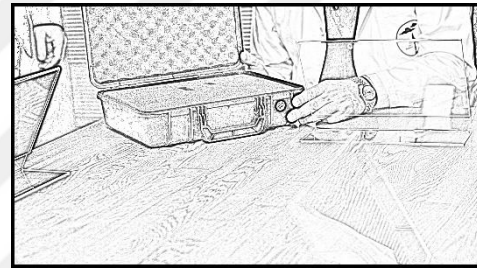
33



34



35



36



37



38



39



40



41



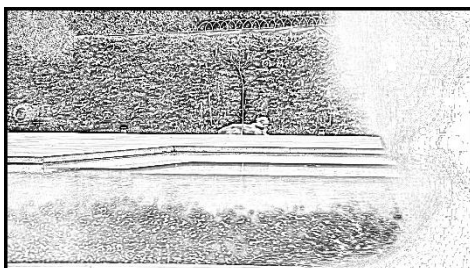
42



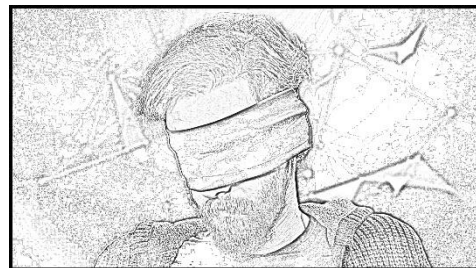
43



44



45



46



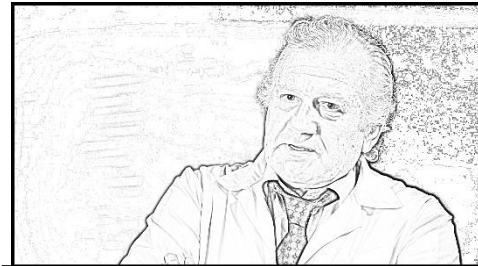
47



48



49



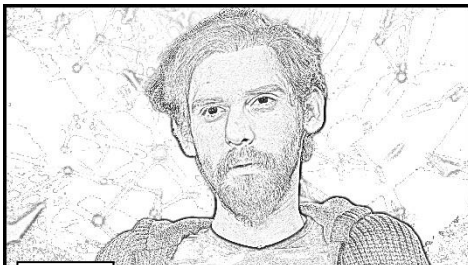
50



51



52



53



54



55



56



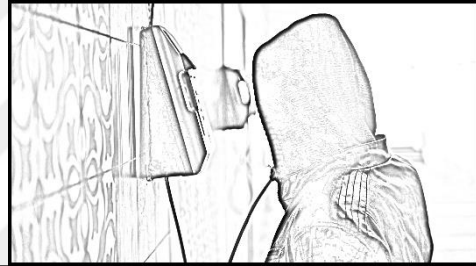
57



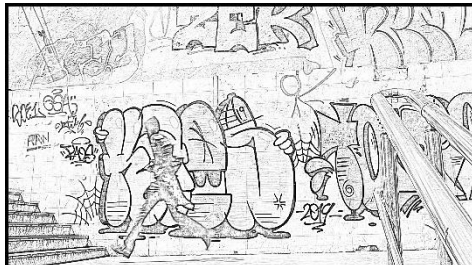
58



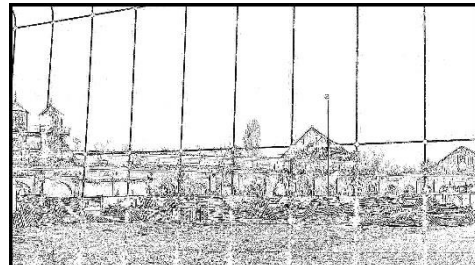
59



60



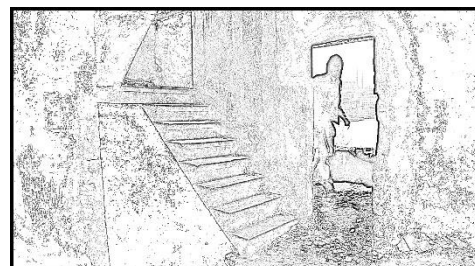
61



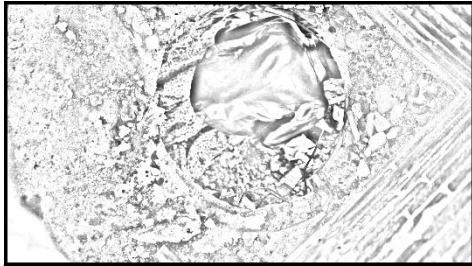
62



63



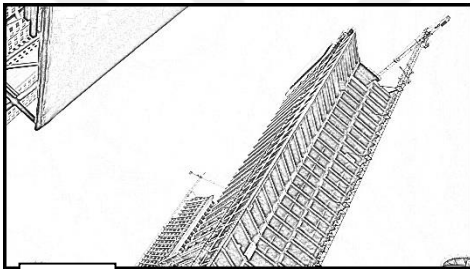
64



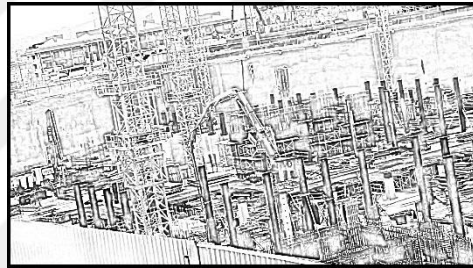
65



66



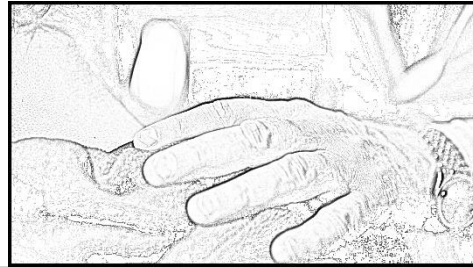
67



68



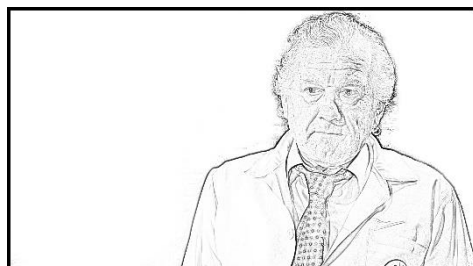
69



70



71



72



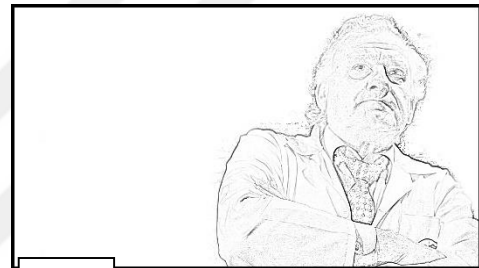
73



74



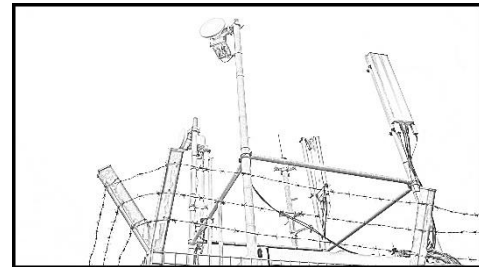
75



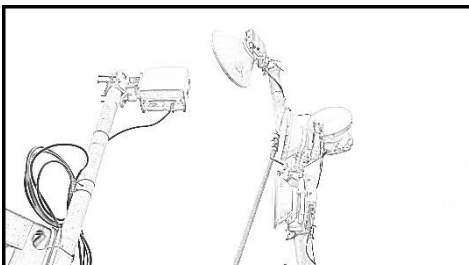
76



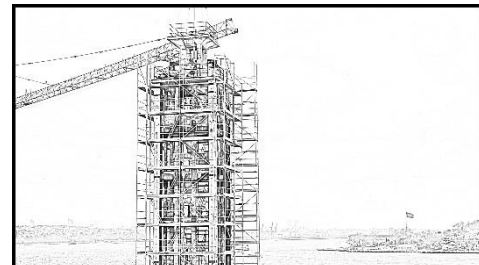
77



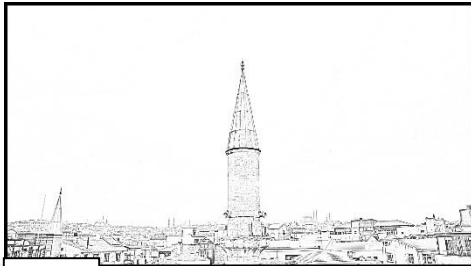
78



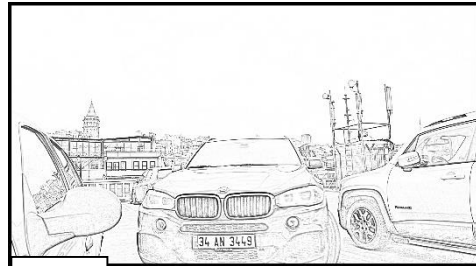
79



80



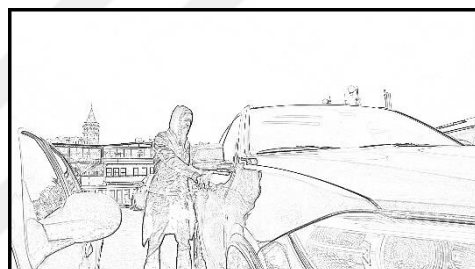
81



82



83



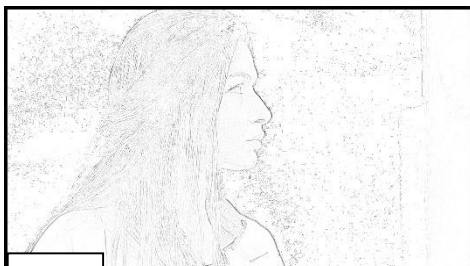
84



85



86



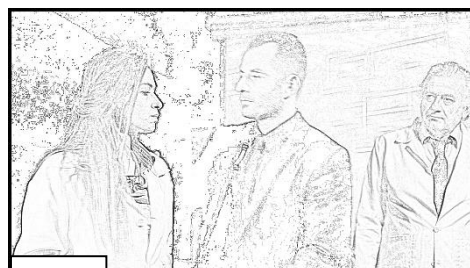
87



88



89



90



91



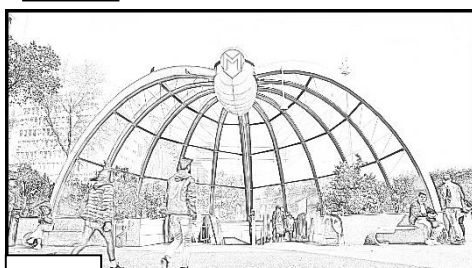
92



93



93



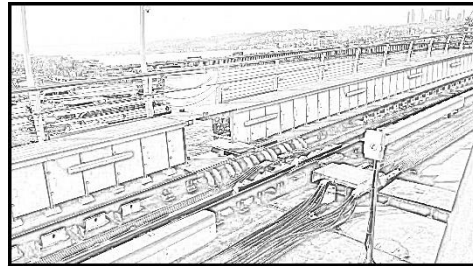
95



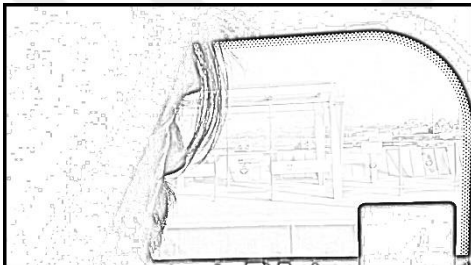
96



97



98



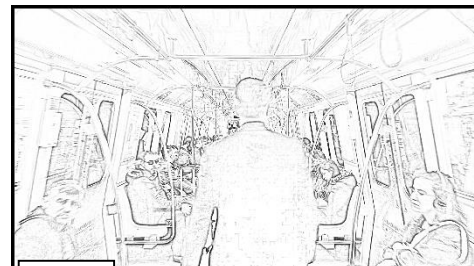
99



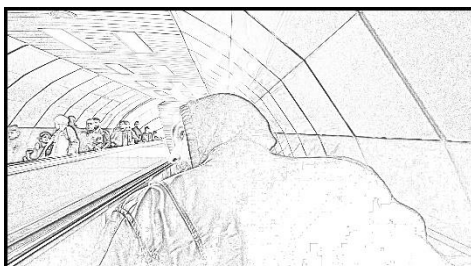
100



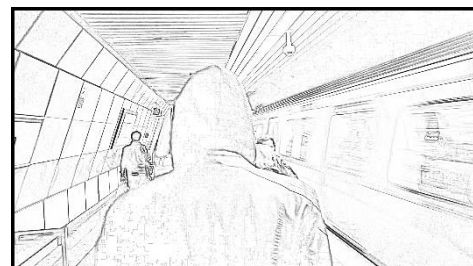
101



102



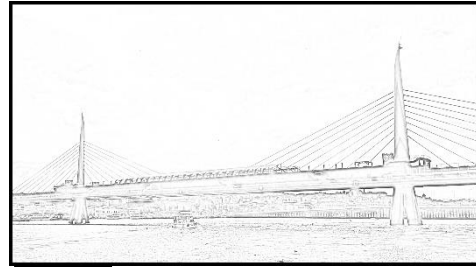
103



104



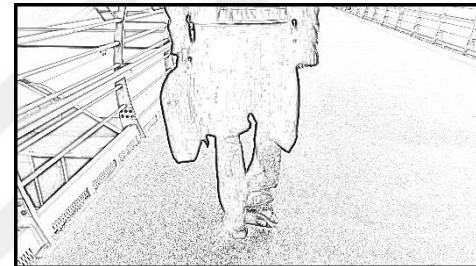
105



106



107



108



109



110



111



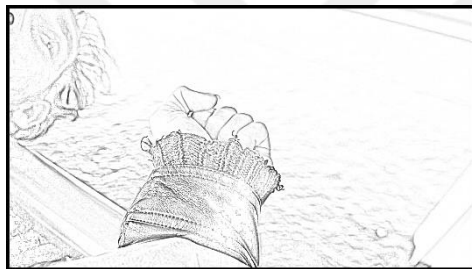
112



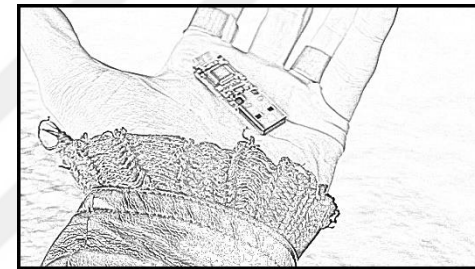
113



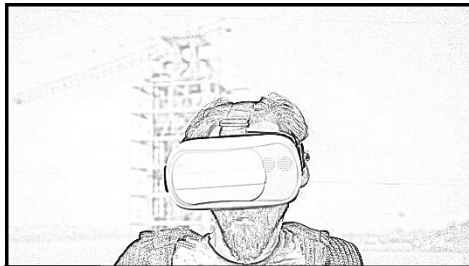
114



115



116



117



118

3.6. Karakterler



Enstitü Müdürü: 60-65 yaşlarında, Kent Hafıza Enstitü adlı merkezin tek yöneticisidir. Kent Mimarisi ve hafızası hakkında tek yetkili otoritedir.



İlke: 30-35 yaşlarında, sıradan suçlara karışmış birisidir. İlke'yi özel kılan tek şey bir şehir sakini olarak, Enstitü merkezinde kişisel hafıza kaydının olmamasıdır.



Derin: 30-35 yaşlarında, Kent Hafıza Enstitüsünde veri toplama mühendisi olarak çalışır. Aynı zaman Enstitü Müdürünün kızıdır.



Güvenlik: Kent Hafıza Enstitüsünün güvenliğinden sorumlu, verilen görevi eksiksiz yapan, sert mizaçlı bir karakterdir.

3.7. Mekânlar

İç Mekânlar

Kent Hafıza Enstitüsü Toplantı Odası - Tuzla:

Kent Hafıza Enstitüsünün iç mekânını temsil etmektedir. Bu yüzden kurumsal bir toplantı odası tercih edilmiştir.

Sorgu Odası – Kadıköy:

İlke'nin sorgulamasının yapıldığı, kent hafıza enstitüsün içinde var olduğu düşünülen, duvarlarına görsellerin yansıtılabileceği siyah tonunun hâkim olduğu bir mekândır. Filmin hikâyesinde geri dönüşlerin çok olduğu ana mekândır. İlke'nin hafıza kayıtlarının yansıtılabilmesi için bir duvarında green box kullanılmıştır.

Enstitü Müdür Ev – Orta Köy:

Şehrin gökdelenlerle ve yıkık dökük binaları arasında kontrast yaratabilecek havuzlu, büyük bir evdir.

İlke Ev – Levent: Koyu renkli duvarların olduğu, distopik temaya uygun bir bilgisayarın kullanıldığı yaşam alanıdır.

Dış Mekânlar:

İstanbul Manzarası – Ulus

Katlı Otopark – Karaköy

Gökdelen Manzarası – Levent

Vinç - Karaköy

Kalabalıklar – Taksim

Alt Geçit - Yedikule

Trafik – Dolapdere

Haliç – Köprü

Tünel – Beşiktaş

Metro İçi– Taksim Hattı

Eski Bina - Karaköy

Köprü Altı –Karaköy

3.8. Çekim Ekibi

Yönetmen: Mehmet Ceyhan

Görüntü Yönetmeni: Özgür Ulaş Erdem

Yürütücü Yapımcı: Derhan Okay

Sanat Yönetmeni: Nisa Çağlayan

Görsel Efekt: Onurcan Yol

Ses: Çağlar Besna

Işık Şefi: Abdullah Aktaş

Işık Kamyonu: Ahmet Yalçın

Ulaşım: Umut Kalan, Ali Erdem

3.9. Ekipman

Kamera - Sony A7 S II
Kamera 2 – DJI Osmo Pocket
Objektifler - Carl Zeiss Prime Lensler 24 mm – 50 mm – 85 mm
Tripot - Sachtler Video
Mikrofon - Shure VP89L Shotgun
Ses Kayıt - Zoom Hn6
Yaka Mikrofonu - Zehner
(Crane) Hareketli Görüntüler - Zyun Crane 2
Işık - Kino 3'lü Set
Işık – Led Panel 3'lü set

3.10. Bütçe

Yönetmen	Mehmet Ceyhan	-----
Senaryo	Mehmet Ceyhan	-----
Oyuncular	Osman Lakay, Özlem Çiçek, Ediz Ayhan Haydaroglu, Fg.	4.000 TL
Görüntü Yönetmeni	Özgür Ulaş Erdem	2.000 TL
Işık	Abdullah Aktaş	1.000 TL
Ses	Çağlar Besna	500 TL
Işık Malzemesi		800 TL
Dekor – Aksesuar	Nisa Çağlayan	2.000 TL
Kurgu	Mehmet Ceyhan	-----
VFX	Onurcan Yol	1.000 TL
Prodüksiyon Gideri	Mehmet Ceyhan	3.500 TL
Kiralama		2.000 TL
Catering		600 TL
Baskı /Çoğaltma		500 TL
Kitap		350 TL
Genel Toplam		18.250 TL

3.11. Kamera Arkası Set Fotoğrafları







DEĞERLENDİRME

Sanatta yeterlik bitirme filmi olan "*Menam Distopyası*" adlı bu çalışmada; öncelikle ütopya ve distopya kavramları incelenerek, distopik anlatıya sahip filmlerin analizi yapılmıştır. Bu alan araştırması neticesinde, türün kendine ait bazı temaların öne çıktığı görülmüştür. Bu bağlamda, sosyal eşitsizlikler, teknolojik gelişmelerin olumsuz etkileri, gözetim toplumu, paranoya, kimlik kaybı, cinsiyetçi yaklaşımlar, çevreyle ilgili olumsuzluklar, bellek kaybı, salgınlar vb. gibi temalara sıkça başvurulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, bu temalardan, kimliksizleşme, sınıfsallaşma ve teknolojik olumsuzluklara önemle vurgu yapıldığı görülmüştür.

Elde edilen bulgularla senaryosu şekillenen "*Menam Distoyası*" adlı bu kısa film, kent ve bellek sorunsalına odaklanmaktadır. Bu nedenle, çalışmada tarihsel bağı zengin olan İstanbul'un film için başat unsur olmasına gayret edilmiştir. Filmin merkezinde anlaşılır bir hikâye anlatılması gerekliliğini yadsımadan, distopya türüne ait estetiğin ve anlatı unsurlarının filmin atmosferini oluşturmaya dikkat edilmiştir. Bu bağlamda, "*Kent Hafıza Enstitüsü*" adlı hayali bir kurum yaratılmıştır. Böylelikle, kentin yönetiminden, mimari tercihlerinden ve kentin hafıza kayıtlarının saklanmasıyla sorumlu olan güçlü bir otorite teçhiz edilmiştir. Bu merkezin varlığı, izleyicinin filmin dünyasını ve fantazyasını kabul etmesini kolaylaştırmak için gerekli görülmüştür.

Geçmiş, şimdi ve gelecek tasavvurları iç içe geçen ve çizgisel olmayan bir kurgusal zaman anlayışına sahip olan bu çalışmada, yer yer bilimkurgu öğelerine yer verilmiş ve deneysel sinematografik anlatımlar denenmiştir. Filmde, distopik dünyanın siyah-beyaz karşıtlığını vurgulanması için siyah-beyaz renk kullanımı tercih edilmiştir. Ayrıca, siyah- beyaz renk tercihi ile filmin estetiği güçlendirilmiştir. On dakikalık bir süreye sahip bu kısa filmde, yüz on yedi kesme yapılarak filmin ritmik bir anlatım kazanması sağlanmıştır.

Son olarak, "*Menam Distopyası*" adlı bu çalışma hem akademik alandaki yazım süreçlerinde hem de uygulama alanında bana büyük katkı sağlamıştır. Ayrıca, sanatta yeterlik sonrasına dair çalışmalarım için yol gösterici olmuştur.

KAYNAKÇA

- Akça, Hüseyin. “Sinemada Bilim-Kurgu” Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi 1985.
- Akkoyun, Tülay. “ Distopya Yazını Ve Aydın Çılgılığı: George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksendört* romanı Üzerine Bir İnceleme” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2015.
- Altar, Hande. “ George Orwell’in “*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*” Ve Yevgeni Zamyatin’in “*Biz*” Romanlarında Bellek kimlik Nostalji Ve Distopya” Batı Edebiyatında Bellek Cilt: 3 Editörler: E, Özkaya, A, Yılmaz, B, Zengin, T, Dalak, H, Kuzucu 2010.
- Ağkaya, Onur. “ Ütopya Ve Distopya: Siyasetin Edebiyat Üzerindeki Etkisi” Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 4 Manisa, 2016.
- Basmacı, Abdullah. Aralık-Ocak-Şubat Sayı: 1, 2013-2014.
- Başaran, Tuna. *Soğuk Savaş Sonrası Bilim Kurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). A. Ü. Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2007.
- Baudaou, Jacques. “*Bilimkurgu*” Çev. İpek Bülbüloğlu, Dost Kitapevi Yayınları s. 17, Ankara, 2005.
- Bayar, Zühtü. “Bilimkurgu ve Gerçeklik” Bilimkurgu Edebiyatı Üstüne Deneme ve Eleştiriler, Broy yayınevi, 2001.
- Bezel, Nail. “Ütopyalarda ve Karşı Ütopyalarda Aklın ve İnsanın Durumu ve Kapsamı” Varlık Dergisi, 1026 (3), 17-25, 1993.
- Bradbury, Ray. “*Fahrenheit 451*” Çev. Zerrin Kayalıoğlu, Korkut Kayalıoğlu. 2.Baskı. İthaki, İstanbul, 2007.
- Burgess, Anthony. “Otomatik Portakal” Çev: Aziz Üstel, Bilgi Yay, 223. Ankara 1996.

Biryıldız Esra. Sinemada Akımlar (6. Baskı). İstanbul: Beta Yayınları, (1998).

Çelik, Ejder. “Distopik Romanlarda Toplumsal Kurgu” Sosyoloji Araştırmaları Dergisi / Journal of Sociological Research Cilt / Volume 18 Sayı / Number 1 Nisan/April : (57-79), 2015.

Dolgun, Uğur. “İşte Büyük Birader” İstanbul: Hayykitap, 2005.

Karaca Küçük, Şeyma. “Distopik Bir Roman Olarak Gökdelen’de Yapı ve İzlek” *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 10/8 Spring <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8119>, Ankara, 2015.

Kaplan, Neşe-Ünal, Gülin Terek, Bilim Kurgu Sinemasını Okumak “Göstergebilimsel Yaklaşım”, İstanbul, Derin Yayınları, 2011.

Koçer, Suncem.”Amanın Sarkacında Unutulmayan İzler”, Altyazı Dergisi, Eylül 2012 S.78

Kumar, Krishan. “Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya” Çev: Ali Galip, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, 2006.

Kurtyılmaz, D. “Ütopyalar ve Karşı-Ütopyalar Bağlamında Modern Felsefi Düşünce ve Eleştirisi” Uludağ Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimler Ana Bilim Dalı Felsefe Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Bursa, 2014.

Marx, Karl. “1844 Elyazmaları” Çev: Kenan Somer, İstanbul, Sol Yayınları, 2005.

More, Thomas. “Utopia” Çev: İsmail Yerguz, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

More, Thomas. “Utopia” Çev: Vedat Günyol, Sabahattin Eyuboglu ve Mina Urgan, 2. Baskı, İstanbul: Kültür Yayınları, 2000.

Mutlu Parkan, Sinema Estetiği Ve Godard, Kozmos Yayınları, İstanbul, 2017.

Müftüoğlu, Caner. & ÖZBAY, Fatih. “Gündelik Hayatta Totalitarizm: George Orwell’ın 1984 Adlı Distopya Romanında İdeal Toplum Tasavvurları” Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi Sayı: 44 Kütahya, 2015.

Oliver, Alberto. “Fahrenheit 451” Universidad Iberoamericana- Mexico, Architecture, Undergraduate.

Oskay, Ünsal. Çağdaş Fantazya-Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu Ve Korku Sineması. İstanbul, Ayko Yayınları,2018.

Orwell, George. “*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*” Çev: Celal Üster, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

Orwell, George. “1984” (59 b.) Çev: Celal Üster. Can Yayınları, İstanbul, 2017.

Roloff, Bernhard, Seeblen, Georg. “*Ütopik Sinema – Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*” Çev: Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Tok, Gökhan. “Bilimkurguda Felaketler” *Bilim ve Teknik*, sayı 68, 2000.

Ülger, Gürdal. Önsöz. G. Ülger (Ed.), “Distopya: Hayal İle Gerçek Arasında”, İstanbul, Aya. 2018.

Yumuşak, Canbaz, Firdevs. “Ütopyaya Karşı-Anti-ütopya Ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği” Ahmet Yasevi Üniversitesi, Bilig Dergisi, Bahar, Sayı 61, 47, 2012.

William Miller, Senaryo Yazımı, Çev:Güney Aydoğan, Hayalperest Yayınları, 2012, İstanbul.

Zamyatin, Yevgeni. “*Biz*” Çev: Füsün Tülek, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1996.

ÖZGEÇMİŞ

23 Ağustos 1984 tarihi, Kütahya doğumluyum. İlk, Orta ve Liseyi yine aynı ilde tamamladıktan sonra, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümüne kaydoldum. Bu bölümden 2009 yılında mezun oldum. Yine aynı yıl Beykent Üniversitesi, Sinema ve Televizyon (ASD) yüksek lisans eğitimine başladım ve 2011’de “An” isimli Kurmaca kısa film ile yüksek lisans derecesi aldım. 2010 – 2013 yılları arasında reklam film yapım sektöründe Reji asistanı olarak 30’dan fazla reklam filminde çalıştım. Üniversite hayatımdan beri birçok kısa film çalışması gerçekleştirerek, 2010 yılında “Dönderek” adlı Belgesel film ile uluslararası Safranbolu 11.Altın safran Belgesel Film Festivalinde En iyi 3.Film ödülü kazandım. 2015-2018 yılları arasında Okan Üniversitesi, Radyo ve Televizyon Programında Öğretim Görevlisi olarak çalıştım. 2018’den itibaren Batman Üniversitesi, GSF, Sinema ve Televizyon Bölümünde öğretim görevlisi olarak akademik hayatımı sürdürmekteyim.

Dijital sanat, Video, Kısa Film alanında çalışmalar üretmekteyim.