



SİNEMADA DİSTOPİK ANLATILAR

“Gölgeler İçinde” Üzerine Bir Analiz

Yüksek Lisans Tezi

Nihal KURANEL

Eskişehir 2024

SİNEMADA DİSTOPIK ANLATILAR
“Gölgeler İçinde” Üzerine Bir Analiz

Nihal KURANEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Tasarımı ve Yönetimi Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Rüçhan GÖKDAĞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül 2024

ÖZET

SİNEMADA DİSTOPİK ANLATILAR

“Gölgeler İçinde” Üzerine Bir Analiz

Nihal KURANEL

İletişim Tasarımı ve Yönetimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eylül 2024

Danışman: Prof. Dr. Rüçhan GÖKDAĞ

Bu çalışmanın ana eksenini, karanlık ve karamsar gelecek tasvirleri olan distopik anlatılar oluşturmaktadır. Bilimkurgunun bir alt türü olan ve yaratıldıkları dönemin kendi özgü şartlarından, kaygılarından beslenen distopik anlatılar özellikle sinemada karanlık, korkutucu bir geleceği resmetmektedirler. Dünyanın ve insanlığın mevcut durumundaki işleyişin, sorunların tedbir alınmazsa ulaşabileceği noktaları gözler önüne seren bu anlatılar, insanları bunaltıcı, karamsar bir gerçekliğin içine sürüklerler. Genellikle teknolojik ilerleme, doğal ve küresel felaketler, nüfus artışı, kuraklık, açlık, insan neslinin tükenmesi, uygarlık krizi, kontrol, gözetim, totaliter iktidar, bireyselliğin, insani vasıfların kaybı gibi temalar etrafında şekillenen anlatılar insanlığa uyarı niteliğindedir.

Çalışmada öncelikle kavramsal bir çerçeve çizebilmek amacıyla ütopya-distopya kavramlarının tanımlarına ve yazınsal alanda öncü olarak nitelendirilen örneklerle değinilmiştir. Ardından sinemanın gelişimi içinde türlerin ortaya çıkışı ve tür sineması olarak distopik anlatıların tarihsel süreç içindeki gelişimleri üzerinde durulmuştur. Analiz bölümünde “Gölgeler İçinde” filmi distopik olmasını sağlayan sinematografik nitelikleri ve özellikleri açısından Anlatı Analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Çözümleme sinema anlatısının temel bileşenlerinden mekân, zaman, olay örgüsü, tema, karakterler ve mizansene dayandırılmıştır. Bu bileşenler Anlatı Analizi’nin ilgili kategorileri olarak tanımlanmış, araştırma soruları ilgili kategorilere göre belirlenmiştir. Tür sineması açısından mekân-uzam, tema, karakter ve mizansen ayırt edici, türü belirleyici özellikler içermektedir. Çalışmada “Gölgeler İçinde” filminin türe özgü distopik yapısının belirtilen unsurlar doğrultusunda çözümlemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ütopya, Distopya, Sinemada Distopya, Gölgeler İçinde

ABSTRACT

DYSTOPIAN NARRATIVES IN CINEMA An Analysis of “In the Shadows”

Nihal KURANEL

Department of Communication Design and Management

Graduate School of Anadolu University, September 2024

Supervisor: Prof. Dr. Rüçhan GÖKDAĞ

The main documents of this study consist of dystopian narratives, which are dark and pessimistic depictions of the future. Dystopian narratives, which are a subgenre of science fiction and nourished by the unique conditions and concerns of the period they create, portray a dark, progressive future, especially in cinema. These narratives, which reveal the proliferation of humanity around the world and in current situations, will drag people into a depressing, pessimistic reality if no action is taken. Narratives shaped around themes such as economic progress, natural global and disasters, population growth, drought, hunger, human extinction, civilization crisis, control, surveillance, totalitarian power, loss of individuality and human qualities are warnings to humanity.

In the study, utopia-dystopia was drawn to frame it by first touching on the definitions of the concepts of utopia-dystopia and the examples cataloged and listed in the literary field. The emergence of genres within the development of continuous cinema and the development of the historical processes of dystopian narratives as genre cinema are emphasized. In the analysis section, the cinematographic features and features that make the movie "In the Shadows" dystopian are analyzed using the narrative analysis method. The analysis is based on space, time, plot, theme, characters and mise-en-scène, which are the basic components of cinema narrative. This political narrative was defined as the relevant categories of the analysis, and the research details were determined according to the relevant categories. Cinema includes point of view, space, theme, character and mise-en-scène separation, and genre features. In the study, the elements of the genre-specific dystopian structure of the movie "In the Shadows" were analyzed.

Key Words: Utopia, Dystopia, Dystopia in Cinema, In the Shadows

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	4
1.2. Amaç.....	6
1.3. Önem.....	7
1.4. Varsayımlar	7
1.5. Sınırlıklar.....	7
2. ALANYAZIN	8
2.1. Yazınsal Alanda Ütopya – Distopya.....	8
2.1.1. Ütopya	8
2.1.1.1. Platon’un “Devlet” i	11
2.1.1.2. Farabî’nin “İdeal Devlet” i	12
2.1.1.3. More’un “Ütopya”sı.....	13
2.1.2. Distopya.....	15
2.1.2.1. Zamyatin’in “Biz” i.....	18

2.1.2.2. Huxley'in “Cesur Yeni Dünya” sı.....	20
2.1.2.3. Rand'ın “Ben” i.....	21
2.1.2.4. Orwell'ın “1984” ü.....	22
2.1.2.5. Bradbury'nin “Fahrenheit 451” i.....	25
2.2. Sinemada Distopik Anlatılar.....	26
2.2.1. Sinemada tür olgusu ve bilimkurgu.....	26
2.2.2. Sinemada bir tür olarak distopik anlatılar.....	34
2.2.2.1. Metropolis (1927)	36
2.2.2.2. THX 1138 (1971)	41
2.2.2.3. Brazil (1985)	44
3. YÖNTEM	48
4. BULGULAR VE YORUM.....	53
4.1. “Gölgeler İçinde” Künye ve Özet.....	54
4.2. Distopik Yapı.....	56
4.2.1.Olay Örgüsü.....	57
4.2.2.Mekân.....	70
4.2.3.Tema.....	75
4.2.3.1.İktidarın gözü-gözetim.....	74
4.2.3.2. Makineleşme ve yabancılaşma.....	77
4.2.4. Karakterler.....	81
4.2.5.Aydınlatma, kostüm, makyaj ve renk.....	83
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA.....	89

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1. <i>Metropolis -Afiş</i>	37
Görsel 2.2. <i>Metropolis- İşçileri Yutan Fabrika</i>	38
Görsel 2.3. <i>Metropolis-Fütürist Şehir</i>	39
Görsel 2.4. <i>Metropolis-Android Maria</i>	41
Görsel 2.5. <i>THX 1138- Afiş</i>	42
Görsel 2.6. <i>THX 1138 -Ortak Alan</i>	43
Görsel 2.7. <i>Brazil-Afiş</i>	44
Görsel 2.8. <i>Brazil – Bilgi Bakanlığı</i>	45
Görsel 2.9. <i>Brazil – Düşlerinde Sam Lowry</i>	46
Görsel 2.12. <i>Brazil – Sam Lowry’nin Annesi Bayan İda</i>	47
Görsel 4.1. <i>Gölgeler İçinde/Afiş</i>	53
Görsel 4.2. <i>Fabrika/Yansıma/Dış/Gündüz</i>	54
Görsel 4.3. <i>Her yeri gözetleyen kameralar/Fabrika/İç/Gündüz</i>	55
Görsel 4.4. <i>Maden Fabrikası/Dış/Gündüz</i>	56
Görsel 4.5. <i>Maden/İç/ Gündüz</i>	57
Görsel 4.6. <i>Sağlık kontrolü/İç/ Gündüz</i>	58
Görsel 4.7. <i>Tarama Odası/İç/ Gündüz</i>	59
Görsel 4.8. <i>Baraka / İç / Gece</i>	60
Görsel 4.9. <i>Su birikintisi/ Yansıma /Maden Fabrikası /Dış/Gündüz</i>	61
Görsel 4.10. <i>İşçiler/Gözetim Kamerasına Onaylatma/Fabrika/ İç /Gündüz</i>	61
Görsel 4.11. <i>Çarkı döndüren işçi// Fabrika/İç /Gündüz</i>	62
Görsel 4.12. <i>Yeni gelenleri karşılama/ Teleferik/ Dış /Gündüz</i>	63
Görsel 4.13. <i>Yemek yiyen işçiler/Yemekhane/ İç /Gündüz</i>	63

Görsel 4.14. <i>Fabrika Alanı Kesit /Üst Geçit/Dış /Gündüz</i>	64
Görsel 4.15. <i>Tamirci'nin Yeri/Tarihi Mekan/ Dış /Gündüz</i>	65
Görsel 4.16. <i>Tamirci'nin Mekânı/ İç /Gündüz</i>	66
Görsel 4.17. <i>Tamirci / İç /Gündüz</i>	66
Görsel 4.18. <i>Ana Karakter ve Kamera/Baraka/İç/Gece</i>	67
Görsel 4.19. <i>Final sahnesi/ Fabrika Alanı/Dış /Gece</i>	70
Görsel 4.20. <i>Ana Karakter ve Maden Fabrikası/Dış/Gündüz</i>	72
Görsel 4.21. <i>Canlılığı sembolize eden fokurdayan su/Fabrika/İç/ Gündüz</i>	73
Görsel 4.22. <i>Ana Karakter /Fabrika Alanı/Dış/Gündüz</i>	82
Görsel 4.23. <i>Yaşlı Bilge-Tamirci/Tamirci'nin Mekânı/İç/Gündüz</i>	83
Görsel 4.24. <i>Fabrikanın beyni kontrol paneli/Fabrika/İç/Gündüz</i>	85

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın temelini karanlık ve karamsar bir gelecek perspektifi sunan distopik anlatıların sinemadaki yansımaları oluşturmaktadır. Bilimkurgunun bir alt türü olarak değerlendirilen distopik anlatılar, doğal olarak yaratıldıkları dönemin özgün şartlarından, kaygılarından beslenmekte ve özellikle sinemada korkutucu, bunaltıcı, karamsar ve karanlık bir geleceği resmetmektedirler. Bu karanlık gelecek tasvirleri, dünyadaki gidişatın, insanların ve insanlığın mevcut durumundaki işleyişin ve sorunların farkına varılıp tedbir alınmazsa, insanlığın ve dünyanın sonunun nerelere ulaşabileceğini gözler önüne sermektedir. Bu açıdan beyaz perdedeki bu anlatılar insanları bunaltıcı, karamsar bir gerçekliğin içine sürükleyip bırakarak, yansıtılan durum üzerine düşünülmesini sağlarlar (Gordin, Tilley ve Prakash, 2020, s.11-15). Yazınsal anlamda ilk örnekleri¹ 20. yüzyıl başlarından itibaren görülen distopik anlatılar belirli temalar etrafında şekillenmişlerdir. Genellikle kontrol, gözetim, totaliter iktidar, teknolojik ilerleme, doğal ve küresel felaketler, nüfus artışı, kuraklık, açlık, insan neslinin tükenmesi, uygarlık krizi, bireyselliğin ve insani vasıfların kaybı distopyalarda temel olarak ele alınan temalardır. Beyaz perdeye yansıyan distopik anlatıların tarihsel süreç içindeki gelişimleri, değişimleri, nasıl şekillendikleri, neyi nasıl söyledikleri ve türe dair özellikleri alanyazın kısmında olabildiğince detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Bu çalışmada Erdem Tepegöz'ün “*Gölgeler İçinde*” isimli filminin distopik yapısını oluşturan, anlatının temel bileşenleri açısından çözümlenmesi amaçlanmaktadır.

Yüzyılı aşkın bir geçmişe sahip olan sinema (Lumiere,1895) birçok disiplini içinde bulunduran bir sanat olmasının ötesinde, görsellik ve işitsellik içeren bir kitle iletişim aracı olarak, bireylerin ve kitlelerin üzerinde geniş bir etkiye sahiptir. Başlangıcında Lumiere'ler tarafından sadece seyirlik ve eğlencelik olarak düşünülen sinema bu niteliklerini çoktan aşmış, kitleleri etkileyerek (ve tüm sanat dalları gibi etkilenererek) geçmiş, bugünü ve geleceği perdeye yansıtarak, değişim, dönüşüm isteği yaratmış, olan bitenleri farklı bakış açılarıyla sunmuştur. Bazin'e göre sinema insanlığın boyutunu gözler önüne sermektedir. Zira sinema, içinde şekillendiği toplumdan bağımsız

¹1908'de yayınlanmış olan Jack London'un *The Iron Heel /Demir Ökçe* isimli eseri çağdaş distopyaların ilki kabul edilmektedir.

Yevgeni İvanoviç Zamyatin'in *Mıy /Biz* 'inin tarihi ise 1920'dir.

olarak düşünölemeyeceği gibi yine içinde bulunduğu toplumun değişiminden de etkilennemekte ve yeniden biçimlenmektedir (2005, s.10). “Yaşamı olduğu haliyle gösteren, ayrıntıları yakalayan sinema” tarihsel, toplumsal, ekonomik ve yasal olguların karmaşık bir bütünü olarak, toplumu yansıtan en önemli medya araçlarından ve en etkili sanat dallarından biridir. Sinema dünyayı yeni bir bakışla değerlendirmenin, yeni bilgiler edinmenin bir yoludur (Büker ve Topçu, 2008, s. 19). Allen’in ifadesiyle “Sinema, insana dair her şeyin anlatıldığı sanat dallarından biridir.” Sinema; tarihsel, toplumsal, ekonomik ve yasal olguların etkisinde olan çok yönlü bir fenomendir. Sinema bir sanat formu, ekonomik bir kurum ve ayrıca kültür ve teknoloji ürünü olan karmaşık bir bütündür (1985, s. 57). İnsanın yarattığı, ürettiği tüm sosyal, ekonomik, politik, toplumsal, tarihsel, kültürel yapılanmalar; bireysel ve toplumsal olaylar, travmalar, toplumsal umutlar, hayaller, duyarlılıklar, değerler, değişimler kısaca bireye ve topluma dair tüm unsurlar sinemayı biçimlendirirken, sinema tarafından da biçimlendirilmektedir. Bu açıdan perdeye yansıyan distopik anlatılar insanlığı olası geleceklere karşı uyarmakta, hemen ve şimdi gerekli tedbirler alınmazsa insanlığın ve dünyanın ulaşabileceği noktaları perdeye yansıtmaktadırlar. B.F. Skinner’ın deyimiyle beyaz perdedeki distopyalar “kaçınmamız gereken yaşam biçimlerini göstermektedir” (akt. Claeys, 2017, s. 158). Mutlu, huzurlu, güvenli ve arzulanan bir geleceğin umudunu taşıyan ütopyaların gerçekleşme olasılığı ne kadar düşükse hem toplumsal hem bireysel açılardan hem de gezegenimiz açısından son derece umutsuz ve karanlık perspektif sunan distopyaların gerçekleşmesi olasılığı o kadar yüksektir. Ütopyalar “umut” üzerine kurulurken, distopyalar “karamsarlık” üzerine kurulur. Distopyalarda tüm çabaların boşuna olduğu, dünyanın daha iyi bir yer olması için yapılan her şeyin “karanlık diktatörlüklerle” son bulacağı anlatılır (Kaplan ve Ünal, 2011, s. 46).

Bilge, distopik anlatılarda ön planda olan, kötölüğün kazanması fikrinin kökeninin Hristiyanlıktaki insanın ilk günahla damgalanmış olduğu düşüncesine dayandığını belirtir. İnsanların yaşama günahkâr olarak başladıkları düşüncesi Kierkegaard’a göre derin bir mutsuzluk ve umutsuzluk getirmektedir. Umutsuzluk “ölümcül” bir hastalıktır ve Hristiyanlığın tüm öğretileri bu umutsuzluk üzerine yükselmiştir. Başta Orwell ve Bradbury’in eserleri olmak üzere birçok distopik metinde var olan bu “umutsuzluk” kişisel inançlar dışında toplumsal apokaliptik kodlarla etkileşerek ortaya çıkmaktadır (akt. Bilge, 2015, s. 8-9).

20. yüzyılda modernizmin insanlara daha mutlu, daha uyumlu, daha rahat bir hayat ve toplum düzeni getireceği umutları ve beklentileri özellikle İkinci Dünya Savaşı'yla, Sobibor'dan, Treblinka'dan Auschwitz'den Hiroşima'ya Nagazaki'ye kadar yaşanan kitlesel katliamlar, acılar ve felaketlerle çökmüş, ütopyalar distopyaya dönüşmüştür. İnsanlık tarihinin en büyük felaketi, en yıkıcı savaşı olarak anılan İkinci Dünya Savaşı'nı ve Japonya'ya atılan atom bombaları gerçekliğini yaşayan ve sonuçlarıyla yüzleşen insanoğlu, büyük bir karamsarlığa ve güvensizliğe kapılmıştır. Bilime duyulan sonsuz güven ciddi olarak sarsılmış, gelinen nokta bilimin sorgulanmasına neden olmuştur. Bu dönemden sonra bilim karşıtı yaklaşımlar ile nükleer savaş tehlikeleri ve olası bir atom savaşı sonrasındaki dünyayı ele alan konular sinemada işlenmeye başlanmıştır. Distopik anlatılar, teknolojinin iddia edildiği gibi insan hayatını “rüya” ya çevirmeyeceğini, tam tersine insanlık için bir “kâbus” olacağını, yalnızlaştıracağını, robotlaştıracağını öngörmektedir. Bu süreçte bürokrasinin iktidarların baskı ve denetim mekanizmalarının uzantısı olarak, insanların nasıl çalışacağı, nasıl yaşayacağı, neyi duyup neyi düşünmesi gerektiği belirleyerek, insanların “insan” olma niteliklerini yok edeceğini söylemektedirler (Bezel, 1984, s.11).

Fromm'a göre teknoloji güdümlü makineleşmiş toplumu imleyen bu durum, insani tüm özelliklerinin yavaş yavaş eksilmesi, mekanikleşmesiyle ve insanın kendi benliğini yitirmesiyle sonuçlanacak, ruh sağlığını kaybetmiş, paranoyak bir toplum ortaya çıkacaktır (1990, s. 43). Huxley'e göre ise bu tarz bir toplum, insanın güvenlik hissini, mutluluğunu, aklını, sevme gücünü baltalayarak, insanı hastalıklı bir zihinle, umutsuzlukla hazzın peşine düşmüş bir otomata dönüştürür (2021, s. 33).

Bireyin ve bireyselliğin ortadan kaldırılması (“Ben” değil “Biz” in olması), insanın temel özelliklerinin yok sayılarak, bunların teknolojik müdahalelerle, siyasal ya da yaratılan sosyal baskılarla yok edilmesi, gerçekliğin simüle edilmesi, iktidarın meşruiyetini ve devamlılığını sağlamak için, denetim, baskı, propaganda, izleme, sansür, gözetleme uygulaması ve otoriter, totaliter rejimler distopik anlatılarda sıklıkla kullanılan temalar olmuşlardır. Beyaz perdede öncü kabul edilen 1927 tarihli *Metropolis*, 1965 yapımı *Alphaville*, hemen ardından gelen 1966 yapımı *Fahrenheit 451*, 1971 tarihli *THX 1138*, 1976 yapımı *Logan's Run* ve 1985 tarihli *Brazil* gibi distopik filmlerde totaliter, baskıcı devlet, bireyselliğin, kimliğin kaybı, gözetim, kontrol gibi temel unsurlar göze çarpmaktadır. Çalışma ilk kısmında öncelikle kavramsal bir çerçeve çizilebilir amacıyla

ütopya-distopya kavramlarının tanımlarına ve yazınsal alanda öncü olarak nitelendirilen örneklere değinilmiştir. Ardından sinemanın gelişimi içinde türlerin ortaya çıkışı ve bilimkurgu sineması ele alınmış ve tür sineması olarak distopik anlatıların tarihsel süreç içindeki gelişimleri üzerinde durulmuştur. Analiz bölümünde “*Gölgeler İçinde*” filmi distopik yapısını oluşturan sinematografik nitelikleri ve özellikleri açısından Anlatı analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Çözümleme sinema anlatısının temel bileşenlerinden mekân, zaman, olay örgüsü, tema, karakterler ve mizansene dayandırılmıştır. Bu bileşenler Anlatı Analizi’nin ilgili kategorileri olarak tanımlanmış, araştırma soruları ilgili kategorilere göre belirlenmiştir.

Bu çalışmada örnek olarak incelenecek olan film, sosyal gerçekçi bir distopya olarak nitelendirilen “*Gölgeler İçinde*” yönetmen Erdem Tepegöz’ün ikinci uzun metrajlı filmidir.² Daha önce de belirtildiği gibi çalışmanın amacı “*Gölgeler İçinde*” filminin distopik yapısının anlatının temel bileşenlerinden mekân, olay örgüsü, tema, karakterler ve mizansen açısından ele alınarak çözümlenmesidir. Sorun, amaç, önem, varsayımlar, sınırlılıklar ve yöntem bu doğrultuda şekillendirilmiştir.

1.1.Sorun

Cresswell araştırma problemini “literatürde, teoride veya uygulamada yer alan ve çalışmaya gerek duyulmasına yol açan bir konu” olarak tanımlamaktadır (2023, s.48). Ulusal tez merkezi kayıtlarında “distopya ve distopik” sözcüklerini tez konusu olarak içeren tez taramasında 193 adet teze ulaşılmış, tezlerin yaklaşık % 91’inin dil ve edebiyat alanında %7’lik kısmının iletişim ve sinema-televizyon alanında kalan %2’lik kısmının ise mimarlık, psikoloji, sahne sanatları alanları gibi alanlarda olduğu tespit edilmiştir.³ Bu durum insanlığın ve dünyanın olası geleceği açısından bir perspektif sunan distopik

²1982 doğumlu Erdem Tepegöz, Dokuz Eylül Üniversitesi İktisat bölümü mezunudur aynı zamanda Prag'da film atölyesini tamamlamıştır “Zerre” isimli ilk uzun metraj sinema filmiyle 49.Altın Portakal film festivalinde 'En İyi Yönetmen', SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) 'En İyi Film' ve 'En İyi İlk Film' ödüllerini ve 35 inci Moskova Film Festival'inde Büyük Ödül kazanmıştır.

Erdem Tepegöz aynı başarıları “Gölgeler İçinde” ile de sürdürmüştür. “Gölgeler İçinde” birçok uluslararası ödüle layık görülmüş, 20'den fazla festivalde gösterilmiştir.⁴²Moscow International Film Festival (Grand Jury Award), 57. Altın Portakal Film Festivali (Siyad En İyi Film, Film-yön En iyi Yönetmen Ödülü), Fantaspoa Film Festival, Brazil (Award winning), Fajr Film Festival, Iranian, South East European Film Festival, Los Angeles (Best Cinematography) ödüllerine layık görülmüştür.

Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/Erdem_Tepegöz

³Tarama tarihi 1-7 Mayıs 2023,

anlatıların, iletişim ve sinema açısından çok az ele alındığını göstermektedir. Oysa sinema yaşanan dünyanın anlamlandırılması, geçmişin ve bugünün değerlendirilmesi ve özellikle geleceğin şekillendirilmesi konularında, içerdiği referanslarla bireyleri, kitleleri aydınlatma ve sorgulamaya yöneltme gibi önemli roller üstlenmektedir. Sinema ve iletişim açısından distopik anlatıları ele alan akademik çalışmanın niceliksel olarak diğer alanlara nazaran çok az olması, distopya ve distopik filmlerin “üzerinde çalışılmasına ihtiyaç duyulan bir konu” olarak belirmesini sağlamaktadır.

Zizek’in *Sapığın Sinema Rehberi* adlı belgeselde ifade ettiği gibi; günümüz dünyasını anlayabilmek, hazır olmadığımız boyutları karşılayabilmek için sinemaya ihtiyacımız vardır çünkü sinema gerçeğin içinde olanı kavramamızı sağlayacak kurmaca bir evren sunmaktadır (2006). Demir, izleyicilerin belirli konulardaki filmleri ayırt ederek bu yapımları daha rahat takip etmesini sağlayan tematik benzerlikler olduğunu söylemektedir. Bunların yanı sıra mekân, kostüm, aydınlatma, montaj ve özel araç gereçleri her türün kendine özgü niteliklerini oluşturmadaki unsurlar olarak değerlendirmektedir. Herhangi bir türe ait bir yapımın adı, yönetmeni, oyuncusu, afişi seyircilerin film hakkında bilgi sahibi olmasını sağlarken, bu durum özellikle Hollywood başta olmak üzere sinema endüstrisine, gişe garantisi ve dağıtım konusunda avantajlar sağlamaktadır (2020, s. 136). Bu açıdan tür filmleri izleyicinin ön kabulle izlemeyi tercih ettiği filmlerdir. Belirli bir beklenti ve umutla izlenmeye başlanan tür filmlerinde, tekrar tekrar yinelenen temalar ve motifler ayırt ediciliği sağlar (Buckland, 2018, s. 136).

Butler tür filmlerinin dikkat çekecek derecede ayırt edici olarak mekân, karakter, olay örgüsü, konu, tema, mizansen ve belirli bir seyirci tepkisine sahip olduklarını, bu açılardan onları ortak geleneğe sahip bir grup olarak ele almanın daha doğru olacağını vurgulamaktadır (2011, s. 120). Bir tür olarak sinemada distopik anlatılar bilimkurgunun bir alt türü olarak değerlendirilmektedir. Referanslarını üretildiği zamanın şartlarından alan bilimkurgu, sinemanın ilk yıllarından beri beyaz perdede kendine yer bulmuştur. Bilimsel bir bakış açısıyla ya da bilimsel gerçeklere dayanan anlatımıyla bilimkurgu kurgulanmış bir gerçeklik sunarken, bilimsel nitelikler sadece anlatı ögesi olarak kurguda yer almaktadır. Özön bilimkurguyu o günün şartlarındaki bilgilere dayanarak, geleceğe dönük bir düşünce ve kestirim yapma olarak tanımlamaktadır (2005, s.148).

Bilimkurgunun alt türü olan distopiyalar da referanslarını kendi zamanlarından alan, karanlık gelecek anlatıları olarak perdeye yansımışlardır. Kaplan ve Ünal

distopyayı, şimdinin acılarının ya da şimdiki zamanın gelecek tahminlerinin, zamansal ve uzamsal düzlemde, “olumsuz/karamsar” gelecek tasvirlerine aktarılması olarak görmektedirler (Kaplan ve Ünal, 2011 s. 44). Distopik filmler, katı bilimkurgu, siber punk, zamanda yolculuk, askeri bilimkurgu, uzay operası gibi bilimkurgu türünün alt türü olarak nitelendirilmektedir. Geleceğin bir distopya olarak kurgulandığı bilimkurgu sineması, umutsuz bir resim çizmektedir. İnsanlığı bir felakete, kaosa sürükleyebilecek, insan olarak yok oluşun eşiğine getirebilecek her şey distopik anlatılarda perdeye yansır: Kaynakların tükenmesi, açlık, teknoloji marifetiyle yaratılan tahribatlar, nüfus artışı, etik olmayan genetik çalışmalar, nükleer savaşlar, çevre felaketleri, ekolojik dengesizlikler, doğanın tahrip edilmesi, salgın hastalıklar insanlık için büyük bir hayal kırıklığı olabilecek her şey perdedeki anlatılarda yer bulur. Bunların yanı sıra, tek tipleştirme, ayrılmış yönetici sınıfının varlığı, bireyin topluma yabancılaştırılması ve baskıcı toplum yapısı da sık sık yer bulan unsurlardır. Distopyalardaki şehirlerde dikey bir hiyerarşinin hüküm sürdüğü sınıfsal bir ayrışma da söz konusudur. Şehirlerin dış kısmında ya da kimi zaman yeraltında, alt sınıf olan “öteki”lerin yaşadığı harabeler ve çöplükler mekânsal olarak da ayrışmanın göstergesidir. Bu ayrışma aynı şekilde gerçek hayatta sanayileşmiş, modern toplumlardaki günümüz kentleri için de geçerlidir.

Bu bilgiler doğrultusunda çalışmanın problemi “*Gölgeler İçinde*” filminin distopik yapısının nasıl oluşturulduğudur. Çalışmada bu sorun tanımlaması paralelinde “*Gölgeler İçinde*” nin distopik yapısının, anlatı bileşenleri bakımından nasıl kurulmuş olduğunun çözümlenmesi amaçlanmaktadır.

1.2.Amaç

Araştırmalar, literatürden elde edilen bilgi ve bulguları yorumlamaya aracılık etmektedir. Çalışmanın ilk kısmını oluşturan alanyazın taraması distopik anlatıların öncelikle edebiyatta sonrasında sinemada ortaya çıkışı, tarihsel süreçte yaşananlar paralelinde gelişimi, değişimi konuyla ilgili kavramsal ve kuramsal bir çerçeve çizilmesine olanak tanımaktadır. Bu çalışmada, “*Gölgeler İçinde*” nin distopik olarak nitelendirilmesi sağlayan anlatı unsurlarının distopik yapıyı nasıl oluşturduklarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Filmin mekânı, olay örgüsü, tema/temaları, karakterler ve

mizansenin çalışmanın ana araştırma ve inceleme zeminini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışma kapsamında aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. “*Gölgeler İçinde*”nin teması/temaları türe özgü temalardan mıdır?
2. Olay örgüsünün distopik özellikleri nelerdir?
3. Mekânın distopik yapının kurulmasındaki yeri nedir?
4. Karakterler distopik anlatıyı destekler nitelikte midir?
5. Mizansenin unsurlarından aydınlatma, renk gibi faktörlerin distopik yapının içindeki etkileri nelerdir?

1.3.Önem

Başlangıcı edebiyata dayanan distopik anlatıların sinemada ortaya çıkışları, gelişimleri, temel özellikleri, ele aldıkları konuların ve temaların tarihsel olarak değişimi literatüre katkı sağlayacağı ve yeni araştırmalara kapı aralayabileceği için önem arz etmektedir. Ayrıca Türk sinemasından distopik bir örnek üzerine yapılmış akademik çalışmanın birkaç taneyle sınırlı olması, bu çalışmayı literatürdeki bir eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağı düşünüldüğü için önemli kılmaktadır.

1.4.Varsayımlar

Bu çalışmanın temel varsayımı Erdem Tepegöz’ün “*Gölgeler İçinde*” isimli filminin distopik bir film olduğu; tema, olay, karakter, mekân gibi sinema anlatısını oluşturan bileşenler bakımından türe özgü distopik özellikler içerdiğiidir. “*Gölgeler İçinde*” de perdeye yansıyan kurgulanmış distopik bir dünyadır.

1.5.Sınırlılıklar

Bu çalışma Türk sinemasından seçilen tek bir filmle sınırlandırılmıştır. Türk sinemasındaki az sayıdaki örnekten biri olan “*Gölgeler İçinde*” distopik yapısını oluşturan özellikleri açısından incelenecektir.

2. ALANYAZIN

2.1. Yazınsal Alanda Ütopya – Distopya

Ütopya ve distopya kavramlarına ilişkin açık ve anlaşılır bir çerçeve çizmek amacıyla bu bölümde kavramların tanımları, tarihsel süreç içinde ortaya çıkışları ve gelişimleri, kavramlara ilişkin yazınsal alandaki temel ve ilk sayılan eserler üzerinde durularak, ütopya ve distopyanın çalışmanın geri kalanında hangi yaklaşımla değerlendirileceği açıklanmaya çalışılmıştır.

2.1.1. Ütopya

Kelimenin kökeni, 1516'da İngiliz yazar Thomas More'un yayımladığı hayali bir adada ideal bir toplumu tasvir ettiği, toplumsal eşitlik, adil paylaşım ve barışçıl bir yaşam gibi kavramları işleyen aynı adlı eseri olan *Ütopya* 'ya dayanmaktadır. Yunanca "ou" (olmayan) ve "topos" (yer, ülke) kelimelerini birleştirerek olmayan yer, yok yer anlamına gelen “ütopya” kelimesini oluşturan More, eserde farklı toplum ve siyasi düzenlerin eleştirisini yaparken, aynı zamanda ideal bir toplumun olası yapılarını da tartışmaktadır. Bu nedenle sonrasında "ütopya" kelimesi gerçekleşmesi zor veya imkânsız gibi görünen, ideal olarak tasavvur edilen toplumların tasvir edildiği türdeki anlatılar için kullanılmaya başlanmıştır (Riot-Sarcey, Bouchet ve Picon, 2003, s. 25).

Tarihsel süreç içinde kelime, farklı disiplinlerce “gerçekleşmesi mümkün olamayacak kadar iyi olan, öyle görülen” anlamında kullanılarak kavramlaşmıştır. Türetilmiş (neolojizm) bir kelime olan “ütopya” aynı zamanda yaratıldığı dönem öncesindeki ideal toplum, ideal yaşam düşüncelerini, anlatılarını kapsamaktadır. Vieira, More'un kullandığı ütopya sözcüğünün anamnezitik (kavramın tarihi öncesine de gönderme yapan) bir doğaya sahip olduğunu, çünkü More'un antik Yunan'a uzanan mitsel ve dinsel arketipler yanında altın çağ söylencelerini de içeren bir düşünce geleneğinden geldiğini belirtmektedir (2017, s.7). Kökleri eski Yunan'a uzanan ideal site, şehir düşüncesinden ilham alarak kurmaca ve siyaseti birleştiren More'un yarattığı ütopya kelimesi, daha sonra kavrama adını da vermiştir. Daha adil, daha mutlu, daha huzurlu bir toplumun nasıl olabileceğini tasvir eden tüm anlatılar, sanat eserleri ve fikirler ütopya

kavramıyla adlandırılmıştır. Sosyal bilimlerdeki disiplinler arası birçok kavram gibi ütopyanın da üzerinde açık bir şekilde uzlaşmış, kesin sınırları çizilmiş bir tanımlı bulunmamaktadır. Farklı disiplinlerden gelen anlayışlara göre ütopya özde aynı kalmak koşuluyla yeni eklemelerle farklı şekillerde tanımlanmıştır (Riot-Sarcey vd. 2003, s. 256). Bauman modernizmin başlangıcında hızla çoğalan ütopya tasarımlarının orta sınıfa ait düşünceleri ve özlemleri yansıttığını, en önemli özelliklerinin muğlaklık, güvencesizlik, toplum tarafından talep edilen görevlerden arındırılmış bir toplum düşüncesi olduğunu belirtir. Ütopyaların ana niteliklerini insan mutluluğunun temelleri olarak gördüğü, güven, değişimin olmaması ve devamlılık olarak özetler (2016, s. 18). Alanyazında ütopya konusunda önemli referans noktalarından biri olan Krishan Kumar, Batı medeniyeti dışındaki toplumlarda bollukla anılan cennetler, adaletin ve eşitliğin olduğu Altın Çağ'a yönelik mitler ve "mesiyanik" inançların olduğunu ama ütopyalarının olmadığını söyler. Ütopyanın klasik ve Hristiyan mirasına sahip Batı medeniyetine ait bir kavram olduğunu yani evrensel olmadığını belirtir (2006, s. 39).

Ütopya kavramı her ne kadar More tarafından yaratılmış da olsa insanların kaygısız ve korkusuz güven içinde, açlık endişesi olmadan bolluk, bereket dolu bir ortamda, savaş, çatışma olmadan mutlu ve huzurlu bir toplumda yaşama hayalleri ve özlemlerinin kökleri çok daha eskiye dayanmakta, antik çağlara kadar uzanmaktadır. Genellikle belirtildiği üzere Platon'un "*Devlet*" i işleyen, düzenli, sağlıklı bir yönetim düzeninin nasıl olması gerektiği üzerine yazılmış ilk metin kabul edilmektedir. Platon'un "*Devlet*"inin temellerinde Altın Çağ söylencesinin bulunduğunu söylemek mümkündür. (Omay, 2009, s. 1-14). Yunan mitolojisinde Altın Çağ, insanların tanrılarla birlikte huzur içinde yaşadığı, her ihtiyacının sorunsuzca karşılandığı sonsuz bir mutluluk dönemini ifade etmektedir. Sonrasında ise kaybedilmiş ve bir daha ulaşma imkânı bulunmayan bir idealin sembolü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çok eski zamanlardan beri insanların adalet, huzur, sosyal refah ve mutluluk içinde yaşadıkları ideal toplumlar, düzenler "öteki" topraklarda, adalarda, uzak diyarlarda, gezegenlerde, dünyanın bilinmeyen köşelerinde tasvir edilmişlerdir. Erişilmesi hayal edilen, arzu ve umudun ürünü olan ütopik düşüncelere binlerce yıl öncesinde Sümerlerin kil tabletlerinde, Babillilerin yazıtlarında, eski Ahit'te ve Hesiodos'ta rastlamak mümkündür (Balı, 2016, s. 8).

Ütopya'nın yazıldığı 1500'lü yıllar Avrupa'da büyük değişimlerin yaşandığı yıllardır. İnsanı merkeze alan, Antik Yunan ve Roma kültürlerinin tekrar canlandığı

dönem olan Rönesans'ın tüm Avrupa'yı etkisi altına aldığı, pusulanın icadı sonrası başlayan coğrafi keşiflerle bilinen dünyanın ötesindeki yerlerin keşfedildiği, matbaa sonrası artan okuma yazma oranıyla bilgiye ulaşımın arttığı, kilise ve Orta Çağ'ın bütün kurumlarının sorgulanmaya, reformun ayak seslerinin duyulmaya başladığı bir zaman dilimidir. Orta Çağ'dan Modern Çağ'a geçiş süreci olan bu yıllarda Avrupa'daki toplumlar Orta Çağ'ın bütün kurumlarının sarsılmasına ve yıkılışına tanıklık ederken, feodalizmin kapalı kültürel yapısının, oluşmakta olan modernitenin açık yapısına dönüşme sürecinin sebep olduğu sosyal bir krizle yüzleşmişlerdir. Dönemin bu özelliklerinin More'un "*Ütopya*"yı yazmasında etkisi olduğu söylenebilir (Çörekçioğlu, 2015, s. 26). Formel bir ütopya geleneğini başlatan Thomas More'un "*Ütopya*"sı yayınladığı dönemde birçok dile çevrilerek oldukça geniş bir kesimi etkilemiştir, bu etkiyle 16. ve 17. yüzyıllarda birçok ütopya yazılmıştır. Bu dönemdeki ütopyalarda antik dönemin "altın çağ"ı yerini "binyıl" düşüncesine bırakmıştır.

18. yüzyılda ütopyanın durağan yapısı Aydınlanma ile değişmeye başlamıştır. Bu dönemde egemen olan iyimser dünya görüşüyle paralel, gelecek vurgusunun belirginleştiği, ütopyaların yüzünü geleceğe döndüğü, dinamik bir yapı kazandığı görülmektedir. Rönesans insanlara "insan" olarak kendilerinin farkına varmasını sağlamıştır.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla doğru ise ütopyalar dünyanın o dönemde yaşadığı savaflara, kaoslara, krizlere, salgınlara paralel olarak distopyaya doğru kaymaya başlamışlardır. Aydınlanmanın iyimserliği yerini yaşananlar doğrultusunda kötümserliğe bırakmış görünmektedir. 20. yüzyıl ütopyaların distopyalara evrilmeye başladığı dönem olmuştur. Ütopyalar yazıldıkları dönemin birer yansıması olup, o dönemin mevcut şartlarıyla biçimlenmişlerdir. Yaşanan olumsuzlukların yerine insanların daha mutlu ve huzurlu olmasını sağlayabilecek alternatifler sunmuşlardır (Levitas, 1990, s. 13). Klasik ütöpik eserleri şöyle sıralayabiliriz: *Devlet*, *Medinetü'l Fâzıla*, *Ütopya*, *Yeni Atlantis* ve *Güneş Ülkesi*'dir; Platon'da aile ve aristokrasi, Fârâbî'de din ve demokrasi, More'da sosyo-ekonomik hayat, laiklik ve demokrasi, Bacon'da bilimsel gelişmeler ve krallık, Campanella'da ekonomik yapılanma ve monarşi temel unsurlar olarak görülmektedir.

2.1.1.1. Platon'un “Devlet”i

M.Ö. 427’de Atina’da doğan Platon, “İdeal bir yönetim nasıl olmalıdır?”, “Adalet nedir?”, “Yöneticilerde bulunması gereken özellikler, erdemler nelerdir?” gibi sorulara cevap vermek amacıyla yazdığı *Devlet* adlı eseriyle başta Thomas More olmak üzere Rönesans dönemi ütopyacılarını derinden etkilemiştir. Bireyin, toplumun, devletin ve aralarındaki ilişkilerin nasıl olması gerektiğini anlatan *Devlet*, geleceğe dönük toplum tasarımlarından ilki sayılmaktadır. Yaşadığı dönemde Atina yönetimindeki sorunlar ve hocası Socrates’in ölümü Platon’un adalet, bilgelik, cesaret, doğruluk gibi erdemler üzerinde durmasına ve adil, erdemli bir toplumun nasıl olması gerektiğini sorguladığı *Devlet*’i yazmasında etkili olmuştur. Socrates’in kaybı özellikle demokrasiye duyduğu güveni derinden sarsmış, *Devlet*’te filozof kralların yönetimini en ideal yönetim olarak belirlemiştir (Kır, 2007, s.36).

Filozoflar bu devletlerde kral ya da şimdi kral, önder dediklerimiz gerçekten filozof olmadıkça, böylece aynı insanda devlet gücüyle akıl gücü birleşmedikçe, kesin bir kanunla herkese yalnız kendi yapacağı iş verilmedikçe, sevgili Glaukon, bence bu devletlerin başı dertten kurtulmaz, insanoğlu da bunu yapmadıkça tasarladığımız devlet mümkün olduğu ölçüde bile doğamaz, kavuşamaz gün ışığına (Platon, 2019, s. 182, 473d-e).

Platon, diyaloglar yoluyla kaleme aldığı “*Devlet*” te dört erdem bilgelik, cesaret, ölçülülük ve bunların uyumuyla ortaya çıkacak olan adalet üzerinde durmaktadır. Her bir erdem toplumdaki bir sınıfa karşılık gelir. Bilgelik yönetici sınıfın, cesaret asker sınıfının, ölçülülük-kanaatkâr olmak işçi sınıfının erdemidir. Adil bir devlet ve ahlaklı bir toplum her bireyin ait olduğu sınıfın erdemine uygun olarak sorumluluklarını yerine getirmesi sayesinde mümkündür. Platon, kimlerin hangi sınıfa dahil olacağını, her sınıfın alması gereken eğitimleri, yapması gereken işleri detaylı olarak anlatarak, sınıflar arası geçişin mümkün olduğu -yeteneklere göre belirlenir- otoriter bir yönetim anlayışı ortaya koymuş, hatta yöneticilere sınıfları kontrol altında tutmak ve düzeni sağlamak için her bir sınıfın belirli bir metalden yaratıldığını ifade eden “metaller mitos” yalanına başvurabileceklerini belirtmiştir (2019, s. 130-135).

Platon’da her şeyin üstündeki tek ve mutlak güç, mutlak iyi ve adil olan Tanrı’dır ve eğitim başta olmak üzere tüm değerler bu kavram paralelinde şekillenir. On iki

bölgeden oluşan ülkede halk yönetici, asker ve işçi olarak üç sınıfa ayrılmış olarak, bireyselliklerinden vazgeçerek toplum için, adalet üstüne kurulu düzeni korumak için erdemli yaşamalıdır (2019, s. 111-112). Atina’da işleyen demokrasiyi doğru ve yeterli bulmayan Platon, filozofların yönetimde olduğu aristokratik bir yönetimin en iyi devlet düzeni olduğunu, filozofların başta olmadığı bir yönetimin hiçbir sorunu çözebilecek yeterliliğe sahip olamayacağını savunmaktadır (2019, s109).

2.1.1.2. Fârâbî’ nin “İdeal Devlet”i

Fârâbî, erdemli, faziletli şehir anlamına gelen eseri “İdeal Devlet” (*El-Medinetü’l Fâzıla*) idealindeki devleti, İslam dini paralelinde anlatmaktadır. Erdemli hayatın gereğini ideal bir toplumda yaşamakla mümkün olduğu düşüncesini benimsemiş olan Fârâbî, sevgi ve adaleti ideal toplumun vazgeçilmez iki değeri olarak görmektedir. Adaletin gerçekleşmesi ise ancak devlet adındaki güçlü bir örgütlenmeyle mümkündür (2023, s. 110-117). Fârâbî’nin ideal devleti erdemli insanlardan oluşmuş halkın, erdemli yöneticilerle adaletle yönetildiği devlettir. Hayatı boyunca hukuk, matematik, tıp ve musiki üzerine çalışmalar yaparak İslam kültürünü etkilemiş olan Fârâbî ideal- erdemli devletin temel niteliğini evrende olduğu gibi düzende görmektedir. Zamanının çok ötesinde bir bakış açısıyla, işlevselci bir yorumla ideal devletin düzenini insan vücuduna benzeterek, sağlıklı bir bedende organların belirli bir düzende canlının hayatını sürdürmek için çalışmaları gibi ideal devlette de parçaların belirli bir düzende çalışarak sağlıklı toplumu oluşturacağını belirtmektedir.

Nasıl ki bedende emredici organ tabiatı gereği kendisi ve özel nitelikleri bakımından bütün organların en mükemmeli ve en tamı ise, aynı zamanda o başka bir organla ortaklaşa sahip olduğu şeyde (bedeni yönetmek) en üstün ise, onun altında kendi paylarına kendilerinden daha aşağıda bulunan organlara emreden başka organlar varsa, ancak onların amirlikleri birincininkinden derece bakımından daha aşağıdaysa... aynı şekilde şehrin yöneticisi de özel nitelikleri bakımından onun (şehrin) en mükemmel parçasıdır (Fârâbî’, 2023., s. 101).

Devleti bir organizma gibi gören Fârâbî, organlar arasındaki uyumun bozulmasının organizmanın sağlığını tehlikeye atması gibi, uyum, yardımlaşma ve erdem

olmadan toplumun da sağlıklı ve mutlu olamayacağını söyler (2023, s. 97-99). İdeal bir devlet başkanında bulunması gereken özellikleri detaylıca açıklayan Fârâbî, bunların tek bir insanda bulunmasının çok zor olduğunu farkında olduğunu ama en azından şu niteliklerin olması gerektiğini söyler; bilge olmalı, kendinden öncekileri koyduğu kuralları ve neden konulduklarını bilmeli, yeni durumlara ilişkin gelenekten kopmadan hüküm çıkarabilecek yetenek ve birikime sahip olmalı, önderlik gücü, ikna kabiliyeti olmalı ve son olarak bir savaşı yönetebilecek sağlıklı fiziki bir yapıya sahip olmalıdır (2023, s. 127-130). Fârâbî faziletli, erdemli devletin karşısına faziletli ve erdemli insanların olmadığı devletleri koyar ve bunları dörde ayırır; Cahil, fasık, değişebilir ve sapık devlet. Fârâbî, ideal devlete dönüşme konusunda en yüksek şansa sahip olanın demokratik devlet olduğunu belirtir (Bilge, 2015, s. 15). Fârâbî de Platon gibi Tanrı inancı, ideal devlet tasarımı temel konumdur ve her iki ütopya da rasyoneldir. Ardıllarındaki ütopyik tasarımlarda bireysel eşitlik ideal devletlerin temel özelliklerinden biri olarak ön planda tutulmuştur.

2.1.1.3. *More'un “Ütopya”sı*

Ütopya, Latince olarak iki kitap halinde ilk olarak 1515-1516’da yayınlanmıştır. Thomas More’un yaşadığı dönem Rönesans ve Reform’un tüm Avrupa’yı etkilediği, Orta Çağ’ın skolastik düşüncesinin tüm kurumlarıyla birlikte hızlı bir şekilde çökmeye başladığı ama modernizm düşüncesinin de henüz tam olarak kendini ortaya koymadığı bir dönemdir. More, bu dönemde yaşanan siyasal ve toplumsal karmaşalara istinaden hem İngiltere’deki sorunları eleştiren hem de alternatif bir yönetim ve toplum düzeni öneren *Ütopya*’yı kaleme almıştır. Antik Yunan düşüncesi ve Orta Çağ’ın sorunları kadar “Amerika kıtasının keşfi ve burada yaşayan yerli halkların Avrupalı bakış açısıyla ilkel ve görece mutlu yaşam tarzları da ütopyanın kurgulanmasında” etkili olmuştur (Göktürk, 1982, s. 28). İnsanların yaradılıştan kötü olduğu ve bu yüzden dünya üzerinde mutlu olup, yaşadıklarından daha iyi bir düzen kuramayacakları düşüncesi Orta Çağ’daki hâkim düşünceydi. İnsanlar ancak günahlarının cezasını çektikten sonra mutluluğa belki öbür dünyada ulaşabilirlerdi, Hümanist bir devlet adamı ve yargıç olan More, insanı Tanrı’nın yarattığı üstün bir varlık olarak görmekte, aklını kullanarak *Ütopya*’daki gibi kusursuz bir toplum kurabileceğine ve mutlu bir yaşam sürebileceğine inanmaktadır.

İki kısımdan oluşan *Ütopya*'nın ilk bölümünde eserde kendini kurgunun içinde gösteren More'un *Ütopya* adasının anlatıcısı olan Raphael Hythloday ile tanışması anlatılmaktadır. More İngiltere Kralı VIII. Henry tarafından iki ülke arasındaki sorunların çözümü için Kastilya Prensi Charles'a kraliyet elçisi olarak gönderilir. Görüşmelere ara verildiğinde More Antwerp şehrini gezerken arkadaşı Peter Giles tarafından Raphael Hythloday ile tanıştırılır. Portekizli bir denizci ve gezgin olan Hythloday gençken Amerigo Vespucci ile seyahatlere çıkmıştır. Gezdiği gördüğü yerleri anlatırken *Ütopya* ülkesini de anlatmaya başlar. Bu bölümde More ve Hythloday arasındaki konuşmalarda İngiltere'nin gerçek durumuyla ilgili, mevcut aksayan yönleri eleştiren yorumlar vardır (2019, s. 3-7).

Utopia adasının 54 büyük ve güzel şehri vardır. Hepsinde aynı dil konuşulur. Aynı töreler, aynı kurumlar, aynı yasalar yürürlüktedir. 54 şehrin hepsi aynı plan gereğince kurulmuştur... Her yıl her şehirden üç yaşlı bilge gelip Amaurote'da toplanır ve memleket işlerine bakarlar. Amaurote adanın başkentidir (More, a.g.e., s. 40).

Londra'ya benzer bir şekilde düzenlenmiş olan *Ütopya* adası otuzar kişilik aile grupları, elli dört şehirden oluşur. Grupların her birinin bir yıllığına seçtikleri bir yöneticisi ve o yöneticinin bağlı olduğu bir başkan vardır. Halkın tamamı üretime katılmak ve günde altı saat çalışmak mecburiyetindedir. Özel mülkiyetin ve paranın olmadığı *Ütopya*'da herkesin oturduğu evler ve kıyafetler birbirinin aynıdır (2019, s. 75). More'un kendisi dindar bir Katolik olmasına rağmen *Ütopya*'da din, inanç konusunda geniş bir özgürlük ve pagan inancı vardır. Ekonomik ve kültürel açıdan yüksek bir seviyede bulunan *Ütopya*'da halk huzurlu ve mutludur. Dönemin ünlü hümanistlerinden olan Thomas More, devlet adamı, hukukçu ve yazardır. Yargıçlığı döneminde halkın büyük sevgi ve saygısını kazanmıştır. Halk nezdinde son derece etkili bir kişiliktir. VIII. Henry'in Papa'dan bağımsız olarak İngiliz Kilisesi'nin başına geçmesini eleştirdiği için 1535'te idam edilir. *Ütopya*, More'un o dönemin İngiltere'sine hem topluma hem de yönetime yönelttiği eleştirisidir.

“Nasıl bir dünya yaratmakta olduğumuzu anlamaya başladın mı şimdi? Eski reformcuların hayalini kurduğu o enayi, zevk düşkünü ütopyaların tam tersi bir dünya. Korku, ihanet ve azap dolu bir dünya, ezmenin ve ezilmenin dünyası, kendini yetkinleştirdikçe daha az acımasız olacak yerde daha da acımasız olan bir dünya”

Orwell, 1984

2.1.2. Distopya

19. ve 20. yüzyıllarda ütopyadan distopyaya doğru bir kayış gerçekleşmiştir. Bu yüzyıllarda yaşanan büyük bir teknolojik ilerlemeler, sanayi devriminin sonuçları, otomasyon, silah teknolojisi, kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler insanların geleceğe dair endişelerini artırmıştır. Dünya Savaşları, devrimler, totaliter rejimlerin yükselişi ve Soğuk Savaş gibi olaylar, insanların geleceğe dair karamsar bir bakış açısına sahip olmalarına neden olmuş, siyasi ve sosyal belirsizlikler, distopik eserlerin ortaya çıkmasını tetiklemiştir. Ütopya metinlerinden distopya metinlerine geçişin sebeplerinden biri de mevcut siyasi ve toplumsal sistemlerdeki eksikliklerdir. Burjuva kapitalizmi ve komünizm uygulamaya geçirildiğinde sistemlere ilişkin önceki söylemlerin ve tasarımların gerçeklikle örtüşmediği ve sistemlerin uygulamada nasıl kontrolden çıkabildiğinin görüldüğü bu geçiş süreci ütopya düşüncesinin distopyaya dönüşünde önemli etkenlerden biri olmuştur (Booker, 2012, s. 45).

Kelime kökeni yine Yunancaya dayanan distopya, kötü, istenmeyen “dis” eki ve yer, ülke anlamına gelen “topos” tan oluşmuştur. İlk kez defa John Stuart Mill tarafından 1800’lü yılların sonunda, Avam Kamarası’ndaki bir konuşmasında kullanılmıştır. İlk dönem yazılan distopik eserler, çağlarının sosyal, siyasi ve teknolojik gerçekliklerine dair derinlemesine bir eleştiri içermektedirler. İlk distopik metin olarak nitelenen Jack London’ın *Demir Ökçe*’si 1908 tarihli bir diktatörlüklerin yükselişine karşı bir uyarı niteliği taşıyan roman, gelecekteki Amerika Birleşik Devletleri’nde geçmekte, toplum güçlü bir kapitalist oligarşi tarafından yönetilmektedir. Bu en kötüleştirilmiş toplumsal düzende, sosyalist bir anlatıcının gözünden günden güne zenginleşen varlıklı kentsoylu sınıfı ile onlar zenginleştikçe yoksullaşan, köleleşen işçi sınıfı arasındaki kutuplaşma eserin temelini oluşturur. Distopyalar bireysel, toplumsal, politik veya çevresel açılardan korkutucu veya olumsuz bir geleceği, genellikle baskıcı bir hükümetin,

iktidarın veya toplumsal düzenin hâkim olduğu, özgürlüklerin yok denecek kadar sınırlı olduğu, insan haklarının ihlal edildiği, çevresel, doğal yıkımın yaygın olduğu bir dünyayı tasvir ederler. Genellikle baskıcı, totaliter veya otoriter bir yönetim, bireylerin özgürlüklerini kısıtlamak, geniş çapta kontrol sağlamak için sansür uygular, propaganda kullanır. Bu şekilde düşünceleri, davranışları ve duyguları kontrol etmeye çalışır. Ayrıca bireylerin yaşamları ve ilişkileri sıkı bir denetim altındadır, kişisel özgürlükler ise çoğunlukla sınırlandırılmıştır. Distopyalarda, teknoloji hükümetin kontrol aracı olarak işlev görmektedir. Gözetleme kameraları, izleme cihazları ve diğer teknolojik araçlarla bireyler sürekli olarak izlenip ve takip edilir. Sosyal açıdan yönetimdekilerin ve elitlerin ayrıcalıklı bir konumda olduğu, diğer insanların ise daha düşük statüde ve korunmasız, güçsüz olduğu toplumsal eşitsizlik ve sınıf ayrımcılığı üzerine kurulmuş bir toplumsal yapı göze çarpar. Distopik eserler genellikle, insanın kendi doğasından kaynaklanan bir kötülüğe sahip olduğunu, ütopyaların mümkün olmadığını, dünyayı iyileştirme çabalarının çoğunlukla diktatörlüklerle son bulacağını söylemekte ya da belirsizliklerle dolu bir gelecek tasvir etmektedirler (Kaplan ve Ünal, 2011, s. 46).

Distopyanın ortaya çıktığı dönemdeki tüm gelişmeler, distopik metinlerin temel niteliklerini belirlemiştir. Aydınlanma ile yaşanan araçsal aklın yükselişi ile kapitalizm, akıldışı yeni baskı mekanizmaları, toplumsal yaşamın bütün alanlarında hissedilen bir tahakküm yaratarak bireysel özgürlükleri de sınırlandırmıştır. Sanayileşme, kapitalizm, totaliter rejimler, Dünya Savaşları ve atom bombası gerçeğine eklenen teknolojik gelişmeler geleceğin karamsar olarak tasvir edilmesine neden olmuştur. Aşırı denetimci, despot iktidarların ve yasakların altında bastırılmış, kısıp kalmış insanlar, karmaşa, umutsuzluk, karanlık, iç karatıcı ortamlar, yoksulluk, açlık, sefillik gibi birçok olumsuzluk distopyalarda sıklıkla kullanılmıştır. Genel olarak egemen iktidarın dışında kimsenin söz sahibi olmadığı, muhalif düşünce ve seslerin susturulduğu bir düzen yansıtılırken, teknolojik ilerlemenin insanlar için umdukları gibi iyi olmayacağının, hayatlarını kaba çevirebileceğinin, insanları yalnız, robotlaşmış hale sokacağının altı çizilmektedir. Bürokrasi distopyalardaki kontrol ve denetimde etkin öğelerden biri olarak yer almaktadır.

Huxley böyle bir toplumun bireyi, güvenlik, mutluluk, sevmeye kapasitesi, akıl gibi niteliklerini baltalayarak, gitgide artan bir zihinsel hastalık durumuna getirerek, umutsuzluk içinde bir otomata çevirdiğini söyler (2001, s. 33). Sorunlu görünen mevcut

durumun devamı halinde ortaya çıkabilecekleri resmeden distopyalar, değişmesi gerekenleri göstermektedir. Bu açıdan uyarıcı bir eleştireliliğe sahiptirler. Aydınlanmanın temelinde yatan insan aklına güven ilkesi de aşırı rasyonelleşmenin çok ciddi ve acı sonuçları görüldüğünden distopyalarda sorgulanan unsurlardan biri haline gelmiştir (Öztürk, 2021, s. 24). Mevcut siyasi iktidarın yarattığı sorunların eserlere kaynak teşkil etmesi ütopya metinlerinde olduğu gibi distopik metinlerde de geçerlidir. Distopya yazarları da yaşadıkları dönemin mevcut gerçeklerinden etkilenerek bu karanlık gelecek tasvirlerini kurgulamışlardır.

Lapouge, distopik metinlerin çoğunda ideal olarak görülen devlet tasarımı, sistem çarklarının sorunsuz işlemesi için birey kavramının ölmesi gerektiğine dikkat çeker. Çünkü birey kavramına, duygular, kişilikler, farklı hayaller, aile bağları gibi kontrol edilemez, sorun yaratabilecek potansiyel unsurlar eşlik etmektedir. Dolayısıyla vatandaşların tek tipleşmesi ve sınırlı, kontrollü özgürlük (çoğunlukla özgürlüklerin hiç olmaması) tüm distopik tasarımlarda mevcuttur. Lapouge'nin ifadesiyle bu toplumlar, "donuk ve sessiz", sadece toplumsal görevlerini yerine getiren, tüm bireysel özellikleri yok edilmiş insanlardan oluşur. Yönetimler sansürü kullanarak, kurmaca gerçeklikler oluşturarak, sürekli ve sistematik propaganda yaparak tüm bireyleri ideolojiyle paralel bir kalıba sokmaya amaçlarlar. Bunu yaparken en ideal ve en iyi sistemin bu olduğu fikri aşılılarak, sistemin içselleştirilmesi sağlanır. "Tüm sorunların sebebi sistem düşmanlarıdır, onlar yok edilmelidir" manipölasyonu, tüm olumsuz duygular yaratılan bu günah keçisine yönlendirilir, toplumsal duygudaşlık yaratılır (1993, s. 2-4). İlk distopik metinlerden sayılan 1920'de kaleme alınan Rus yazar Yevgeni Zamyatin'in *Biz* adlı romanında, totaliter bir yönetimin bireyleri kimliksizleştirerek sayılarla isimlendirdiği (D-503 gibi) bir devlet, George Orwell'ın 1984'ünde vatandaşlarını sürekli izleyen, kontrol eden totaliter bir yönetim, Aldous Huxley tarafından yazılan *Cesur Yeni Dünya*'da genetik - psikolojik kontrolün egemenliğindeki distopik bir yapı ve Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'inde düşünce özgürlüğünü bastırmak, bireyleri uyuşturmak için kitapların yasaklanarak yakıldığı distopik bir toplum tasvir edilir. *Biz*'in Velinimet'i, 1984'ün Büyük Birader'i ve *Cesur Yeni Dünya*'nın Ford Hazretleri bu eserlerdeki otoriter yönetimlerdir.

2.1.2.1. Zamyatin'ın “Biz”i

1921 tarihli *Biz* adlı roman, 26. yüzyılda isimleri değil numaraları olan, “ben”i unutmış “biz” i özümsemiş insanların yaşadığı totaliter bir ülkeyi anlatmaktadır. Sosyalist bir devlet kurgusu olan *Biz*’de Zamyatin devrime karşı duyduğu güvensizliği, yönetimin totaliter nitelikteki uygulamalarının yarattığı endişeleri yansıtmakta, uygulamadaki sosyalizmin eleştirisini yapmaktadır. Rejimi eleştiren *Mağara (Pescera)* ve *Biz (Mıy)* adlı eserleri yüzünden ülkesinde yasaklanan Zamyatin, 1931’de Rusya’dan ayrılarak Paris’e gitmiş ve 1937’te vefatına kadar orada yaşamıştır.

Biz, 26. yüzyılda İki Yüzyıl Savaşları’nın ardından kurulan, yönetimin teknolojiyle ve rasyonaliteyle toplumu kontrol ettiği “Tek Devlet” isimli distopik bir ülkeyi anlatmaktadır. “Biz” olmayı engelleyip “ben” olma düşüncesini ortaya çıkarabilecek bir faktör olduğu için insanların isimleri değil numaraları vardır. Hikâyenin baş ana karakteri Integral uzay gemisinin baş mühendisi D-503’tür, kurgu onu günlüklerinden oluşmaktadır (Zamyatin, 2022, s.9-15). Eski insanlara ait duygulardan arındırılmış, harflerden ve rakamlardan oluşan işaretlere sahip insanlar, matematiksel mantığın egemen olduğu, İki Yüzyıl Savaşı sonrasında kurulan ve kurucuları tarafından bir ütopya olduğu iddia edilen baskın bir yönetimin olduğu “Tek Devlet” te yaşamaktadırlar. Tek otorite ve liderin aynı zamanda başrahip de olan “Velinimet” olduğu ülkede, şeffaf binalardan oluşan şehirler, “kontROLSÜZ ve teknik olmayan” doğayı dışarıda tutmak amacıyla duvarlarla örülmüştür. Bu haliyle şehirler güvenli, temiz, korunaklı, sıkı kontrol altında, hayal gücünden yoksun, duvarın dışındaki kırsal alan ise kirli, kontROLSÜZ, tehlikeli ve duyusaldır (Lorenzo, 2023, s. 161).

Tek tiplendirilmiş, hayatları matematiksel formüllere dayanarak düzenlenmiş, günlük yaşamları aynı saatte uyanma, aynı saatte yemek, aynı saatlerde çalışma, aynı saatlerde dinlenme olarak aynı programa göre oluşturulmuş Tek Devlet’in vatandaşları sayılar, tek bir beden gibi yaşayıp öyle davranarak devletin ve Velinimet’in kontrolü dışında hiçbir şey yapamamaktadırlar. Sayıların şeffaf, cam binalardaki yaşamları, her an gözetim altında olduklarını sürekli hissettirmektedir. Bireyselliklerini düşünmelerine, sistemi sorgulamalarına neden olabilecek, “ben” bilincini uyandırabilecek her türlü faaliyet tehlike arz etmektedir. Sağlıklı olmanın bir zorunluluk bir denetim aracı olduğu Tek Devlet’te, sistemin işleyişini bozabilecek her şey hastalık olarak değerlendirilmektedir. Rüyalar ve bilicinin varlığı büyük bir hastalığı işaret etmekte, bu gibi

sisteme uymayan sayıların beyinleri “Büyük Ameliyat” la alınmaktadır. Taylor ve Taylorizm kurgu içinde önemli bir yer tutmaktadır. Taylorizm diye anılan yaklaşımda, bir işin en kısa sürede en verimli şekilde nasıl yapılacağı üzerinde durulur. Bunun sağlanması şu ilkeler temelinde şekillenir; işin parçalara bölünerek her bir parçanın nasıl yapılacağı gösterilerek yapılması, işe uygun işçinin bulunması, işçiler ve yöneticilerin kesin sınırlarla ayrılması ve son olarak istenilen verimlilik ve üretim seviyesine ulaşıp ulaşılmadığının değerlendirilmesidir. Öykü içinde bir dahi olarak görülen Taylor’ın ilkeleri hayatın her alanında etkin bir biçimde uygulanmaktadır. Tek Devlet’te sistem için en önemli olan “Saatler Çizelgesi”dir.

Ama Saat Çizelgesi her birimizi güpegündüz o yüce şiirdeki altı tekerlekli çelik kahramana dönüştürür. Her sabah, o altı tekerleklinin kesinliğiyle, aynı anda yataklarımızdan kalkarız. Her gün aynı saatte milyonluk bir bütün olarak işe başlar, milyonluk bir bütün olarak işimizi bitiririz. Tek bir bütüne karışır, milyonlarca eli olan tek bir gövdeye dönüşür, Çizelgenin belirlediği aynı saniyede hepimiz kaşıklarımızı ağzımıza götürür, aynı saniyede gezintiye çıkar, oditoryuma Taylor Egzersiz salonuna gider, sonra uykuya çekiliriz (Zamyatin,2022, s. 11).

Toplumdaki her sayının (bireyin) zamanını düzenleyen ortak bir program olarak bu çizelge sayesinde herkes aynı anda aynı şeyi yapar. Bu çizelge bir örneklik yoluyla uyumu sağlayan toplumsal bedenin sinir sistemi gibidir, toplumsal bedenin yöneticisidir. Saatler Çizelgesi sayıların (insanların) özerkliğe sahip olmadıklarını vurgulamak için tren tarifeleri gibi düzenlenmiştir. Sayılar (insanlar) trenlerle eşit kılınmıştır. Sayılar (insanlar) devletin amaçları ve yararı için belirli bir düzende çalıştırılması gereken makinelerdir. Zamyatin, zamanın otoriteler tarafından düzenlenmesinin özgürlüğe ve insan olmaya önemli bir tehdit olduğunu vurgular (Lorenzo, 2023, s.166).

Zamanı koordine etmek, günü programlayarak düzenlemek, hayatımızı keşfetmememize imkân sağlayan olumsuzluğu ortadan kaldırmaktır. Bu anlamda Saatler Çizelgesi yetkililerin, patronların, öğretmenlerin ve bizzat medeniyetin binlerce yıllık zamanı kontrol etme ve insanlara hâkim olma girişimlerinin en yüksek derecede inceltilmiş halidir. Takvimin, zaman-ölçerin, verimlilik uzmanının elindeki açıkça muzır fabrika düdüğünün ve kronometrenin varisi ve belki de Kişisel Sayısal Yardımcının öngörüsüdür. (Lorenzo, 2023, s. 167)

Faith Aginsk, *Biz*'in mesajının dolaysız ve çağdaş isimlere yönelik olduğunu söylerken, öykünün çağdaş Sovyetler Birliği'nde insanların mekanizasyonu, bireyselliğin kaybı temelinde dönemin keskin bir eleştirisini içermekte olduğunu belirtir. Randall ise *Biz*'i Henry Ford ve Frederick Taylor'ın geliştirdiği, 1920'ler itibarıyla Sovyetler Birliği'nde hayranlıkla benimsenmeye çalışılan sanayileşme ve üretim hattı yöntemlerine sert ve direk bir eleştiri olarak gördüğünü belirtir (akt. Lorenzo, 2023, s. 162-163).

2.1.2.2. Huxley'in “Cesur Yeni Dünya”sı

Cesur Yeni Dünya (1932) Sanayi Devrimi ve onun sonuçları üzerinden kurgulanmıştır. Aldous Huxley, teknolojik ilerlemeleri uygarlığın sonunu getirecek gelişmeler olarak ele almaktadır. Sanayi devriminin etkileriyle yazılmış eserde, insanların tüketim toplumunun bir parçası olarak makineleştiği, yalnızlaştığı bir dünya sunulmaktadır. Huxley, 26. Yüzyılda Londra'da geçen bu kurguda sınıfsal ayrımların ve teknolojik ilerlemenin insan doğasına olan etkilerini sorgulamakta, standartlaşma, uzmanlaşma, toplumsal mühendislik, bireysel özgürlük, insan doğası, tüketim kültürünü üzerinden eleştirel bir distopya sunmaktadır. Bu anlatıda, Sanayi devriminin ikonu olarak değerlendirilen Henry Ford, bir milat kabul edilmekte, her şey Ford'dan önce ve Ford'dan sonra olarak tarihlenmektedir. İngilizce 'deki Tanrı nitelemesi için kullanılan “Lord” kelimesinin yerini alan “Ford” sözcüğü Huxley'in kitabı yazdığı dönemde Ford firmasının ürettiği Model T'ye atfen “T” harfi ile simgeleşir, Hristiyan dünyadaki “Haç” ın yerini alır (Neydim ve Polatel, 2020, s.54). Metinde sıklıkla tekrar edilen “Our Ford” (Fordumuz) İngilizcedeki “Our Lord” a bir göndermedir. Ford Dünya Devleti'nin Tanrı'sıdır. Huxley metinde, bütün haçların üstünün kesildiğini, T'ye dönüştürüldüğünü yazar. Ve “bir de bir zamanlar Tanrı gibi bir şey vardı” diye ekler (2021, s. 74).

Cesur Yeni Dünya'nın Dünya Devleti'nde bireysellik karşıtı “cemaat”, toplumsal farklılık, çeşitlilik karşıtı “özdeşlik” ve değişim karşıtı “istikrar” temel ve vazgeçilmez ilkelerdir. FS öncesi döneme ait tüm inançlar, değerler yok edilerek, makinelerin insanlardan daha değerli olduğu, insanların deney tüplerinde toplumun ihtiyaç duyduğu niteliklere göre yapay olarak üretildiği, tüketim, hazcılık ve eğlencenin bireyleri uyuşturmak, kontrol etmek amacıyla sürekli dayatıldığı bir toplumsal yapı yaratılmıştır (Huxley, 2021, s. 52). Bezel, Dünya Devleti'ndeki toplum düzeninin diğer distopyalardan

farklı olarak karşılıklı değil tek yönlü oluşuna dikkat çeker; ısmarlama insan üretimi. Sistemin devamı için, ihtiyaç duyulan niteliklere göre insanlar fabrikalarda üretilip, koşullandırma merkezlerinde büyütülür (2000, s. 98).

Kurgulanan düzen, her türlü tehdidi ortadan kaldırmak için otoriteye ya da sisteme zarar verebilecek duygu ve düşünce geliştiren bireyleri “Soma” isimli bir ilaçla etkisiz hale getirmekte, hafızası silinen, sahte bir mutluluk yaşayan birey tekrar görevinin başına dönebilmektedir (Kumar, 2006, s. 433). Katı bir kast sisteminin olduğu distopyada, insanların fabrikalarda yaratılan embriyolardan yapay olarak üretildiği, bir tür zihinsel şartlandırma yöntemi olan uykuda şartlandırmaya “hipnopedya” uzun süreler boyunca maruz bırakılarak ait oldukları kasta ve yapacaklara işe uygun hale getirildiği bir toplumsal yapı anlatılmaktadır. Alfalar, Betalar, Gamalar, Deltalar ve Epsilonlardan meydana gelen, her sınıfın belirli bir rolü ve işlevinin olduğu kast sistemi insanların nasıl ve ne olarak yaşayacaklarını belirlerken, sistemin korunmasını ve devamını sağlar.

Postman, Huxley ve Orwell’in distopiyalarının şu yönden farklılığına dikkat çeker. 1984’te dışarıdan gelen yoğun baskı insanlara boyun eğdirip kontrol altına alırken, *Cesur Yeni Dünya*’da Huxley böyle bir baskı, bir Büyük Birader olmadan da insanları özerkliklerinden, kişisel tarihlerinden yoksun bırakarak tamamen kontrol altında bir toplum yaratmanın teknoloji eliyle mümkün olduğunu gösterir. Burada olduğu gibi teknoloji kontrol mekanizmalarında en önemli unsur olarak yönlendirme, denetim altına alma, bağımlı insan yaratma ve kesintisiz izleme gibi işlevlerde kullanılmaktadır (1994: 7-8).

2.1.2.3. Rand’ın “Ben”i

1938’de yayımlanan Ayn Rand’ın “*Ben (Ego/Anthem)*” adlı romanı, bireyselliğin, kişisel özgürlüğün, bireylerin bütün faaliyetlerinin kolektif olarak kontrol edildiği, bastırıldığı komünal ve totaliter bir toplumsal yapıyı anlatmaktadır. “Ben” bireysel varoluşu ifade ettiğinden en tehlikeli ve asla söylenmemesi, düşünülmemesi gereken bir kelime olarak görülmektedir. Roman ana karakter Eşitlik 7-2521 “Ben” kelimesini keşfedip, sisteme karşı çıkış yolları araması üzerine kurulmuştur (Rand, 2021, s. 11-13). Bu şehirde kanunlar yasakları değil, izin verilen şeyleri belirtmektedir. Dillendirilmemesi, kimse tarafından düşünülmemesi gereken kelime “Ben”in söylenmesi ise idamla

cezalandırılmaktadır. Otoriter sistem açısından en büyük tehdit “ben” kelimesinin bilincine varılması ve kullanılmasıdır O yüzden öykünün dili “Biz” dilidir. Karakter kendinden söz ederken “Biz” dilini kullanır.

Bütün insanların sol bileklerine taktıkları üzerinde isimleri olan demir bilezikte yazıldığı gibi bizim ismimiz, Eşitlik 7-2521. Yirmi bir yaşındayız. Boyumuz bir metre seksen üç santim. Aslında bu boy bizim için bir sıkıntı çünkü bu boyda fazla insan yok. “Sizin kemiklerinizde kötülük var, Eşitlik 7-2521” demişlerdi...Biz lanetli doğmuşuz. Bu lanet bizi yasaklanmış düşüncelere sevk etti her zaman. İnsanların arzu etmemeleri gereken şeylere arzu duymamıza sebep oldu... Aslında diğer kardeşlerimiz gibi olmalıyız. Çünkü bütün insanlar aynı olmalıdır (Rand, 2021, s. 12)

Rand’ın kurguladığı bu “Biz” toplumunda, bireylerin rolleri, sınıfları ve görevleri toplum tarafından belirlenmekte, liderler sürekli olarak bireylerin yaşamlarını ve davranışlarını kontrol etmekte ve kollektif ihtiyaç ve çıkarlar her şeyin üzerinde tutulmaktadır. Bu ise bireyselliğin tamamen yok sayılmasını getirmektedir. Bireylerin kimlikleri, toplumun genel kimliğine entegre edilmiştir. “Biz bütünü parçasıyız, bütün ise bizim parçamız. Ebedi, bölünmeyen ve tek olan BİZ ’den başka kimse yok” (Rand, 2021, s.19-24).

2.1.2.4. Orwell’in “1984”ü

George Orwell’in “1984”ü distopya yazınının en önemli ve en bilenen örneğidir. 1947-48’de kaleme aldığı eseri “*Avrupa’daki Son Adam*” olarak isimlendirmiş ama yayıncının pazarlama endişeleri nedeniyle 1949’da “*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*” olarak basılmıştır. Öncesinde “*Daralma*” ve geniş kesimlerce bilinen “*Hayvan Çiftliği*” isimli distopik eserleri de bulunan Orwell, yaşadığı dönemin sorunlu gerçekliğini yansıtarak, bireysel özgürlüklerin olmadığı, distopik bir dünya sunmaktadır. Reilly’e göre 1984 ortak korku ve hezeyanların bir hatırlatmasıdır (1989, s.20). Romanda üç büyük süper güç arasında parçalanmış bir dünyada, bu güçlerden en büyüğü, bir korku imparatorluğu olan Okyanusya anlatılmaktadır. 1984’ün baş kahramanı Winston Smith, Okyanusya’da Hava Pisti Bir olarak yeniden adlandırılmış İngiltere’de yaşamaktadır. Devletin sürekli değişen “gerçeklik” anlayışına uygun olarak sürekli ve düzenli bir biçimde kayıtların değiştirildiği Doğruluk Bakanlığı’nda çalışmaktadır. Öykü Winston’ın iyi bir vatandaşın devlet

düşmanlığına kaymasını ve sonra tekrar zorla, işkenceyle iyi vatandaşlığa döndürülmesini anlatmaktadır. Totaliter bir toplumda insanların yaşadığı korku, sıkıntı, terör atmosferinde Winston'ın öyküsüne paralel Okyanusya'daki hayatı öğreniriz: “deneyimli vatandaşların yüz ifadelerini nasıl kontrol ettiğini, kıt mallar için karaborsada alışveriş yaptığını, komşularıyla yakınlaşmaktan kaçındığını, kendi çocuklarından bile korktuklarını” görürüz (Lorenzo, 2023, s.195).

Büyük Birader tarafından yönetilen Okyanusya, halkın beyin yıkama, propaganda ve korkuyla kontrol edildiği distopik bir dünyadır. İnsanların yaşamının her bir noktası “Tele-ekranlar”la kaydedilip izlenir. Düşünce Polisi ülkenin en güçlü örgütü olarak yedi yirmi dört insanları denetlemekte, şüpheli düşüncelere kapılma ihtimali olanları belirleyerek sisteme zarar gelmesini engellemektedir. Büyük Birader’e karşı herhangi bir muhalefet gösteren bireyler yok edilmekte, onlarla ilgili tüm bilgiler silinmekte, hiç var olmamışlar gibi davranılmaktadır. Okyanusya’da toplum, parti ve nüfusun %85’ini oluşturan işçilerden oluşmuştur. İşçiler düşünemeyen, düşünmeyi öğrenmemişler olarak nitelenen “proller” dir. Parti ise iç ve dış parti üyeleri olmak üzere ayrılırken, iç parti üyeleri kararları alan ve yürüten en üst kesim iken, dış parti üyelerini memur kesimi oluşturmaktadır. En üst kesim dışındakiler tek odalı evlerinde, açlık, sefalet ve hastalık içinde yaşamaktadırlar.

Okyanusya'nın resmî ideolojisi “İngiliz Sosyalizmi”dir, herkes İngsos’un kutsal ilkelerine göre bağlı yaşamak, düşünmek ve davranmak zorundadır “Dil değiştirilmiş “yeni konuş” adıyla yeni bir dil oluşturulmuş “kötü” yerine “yok iyi” mükemmel yerine “artı iyi” gibi kelimeler getirilmiştir. Daraltılmış kelime dağarcığıyla insanların mantıklı akıl yürütmelerini engellemekte, Çift Düşün ile (çelişkili önermelerin uyumlaştırılması) kafa karışıklığı yaratılmakta, insan aklı törpülenmektedir. Lorenzo, dilin kontrolünün mantıklı çıkarım yapmayı, yargıda bulunmayı sağlayacak kavramsal araçların kısıtlanması olarak görür. Yeni Konuş bir zihin sansürüdür. Kelimeler sadece Büyük Birader’in onayladığı kısıtlanmış sınırlı kelimelerdir. Ne kadar az kelime olursa zihinleri, düşünme kapasitesi kontrol etmek o kadar kolaydır. Tarih ve dilin kontrolü iktidarın korunmasındaki anahtarlardır. Geçmişin kontrol edilerek geleceğin kontrol altına alınması amacıyla tarih parti tarafından sisteme ve günün gereklerine uygun biçimde tekrar tekrar yazılmaktadır. Geçmişteki olaylar sürekli değişmekte, sonu gelmeyen yeniden ve yeniden kurgulamalarla geçmiş, tarih karmakarışık ve güvenilmez hale

getirilmektedir. Lorenzo, 1984'ün dile getirdiği bu terörün Zamyatin'in mekanizasyon tasvirinden daha yakın ve gerçek olarak değerlendirir, Ingsos ve Çift düşün tasvirlerinin acımasızlıklarını vurgular.

“Bilgi” elde yok gibi değildir, aksine devlet gerçekleri rakamları raporları ve sağlamak için çok heveslidir. Bunu kısmen bu bilgileri belirli bir zamanda politikasına en iyi şekilde hizmet edecek yönde gölgeleyerek yapar. Aynı zamanda bu bilgiyi değiştirerek. Tarih artık olayların tek kaydı değil, şekillenebilir bir veri tabanıdır. Tarihin bu manipülasyonu vatandaşlara en az iki şeyi yapar, ilki... tüm yargıların temeli değiştirilebildiğinde veya silinebildiğinde bağımsız bir yargı-akıl yürütme olamaz. İkincisi geçmişin istenilen kalıba sokulabilmesi, bireyin dengesini bozar. Yargıda bulunacak veya kişinin yetkinlikle yargıda bulunmasına dair bireysel kapasitesini öne süreceği bir yer yoktur...başvurabileceği kanıtlar artık somut içimde var olmayacaktır. Kafa karıştırıcı, yön kaybettiricidir. Kişinin bireysel varoluşunu savunabilecek hiçbir yolu yoktur çünkü anlam, kolektif varoluşun kendisini anlama temelini kontrol etmesine bağlıdır. (Lorenzo, 2023, s.203).

Kendisi hiçbir zaman görünmeyen sadece her yerdeki posterlerde bir yüz olarak görünen Büyük Birader marşlarla yüceltilmekte, sloganlar sürekli tekrarlanmaktadır, fanatizm üst noktadır: “Savaş barıştır. Özgürlük köleliktir. Bilgisizlik kuvvettir” (Orwell, 2011, s. 11). İzleme, gözetim her yerdedir, paraların bir yüzünde Parti'nin sloganları diğer yüzünde insanları izleyen gözleri olan Büyük Birader'in portresi bulunmaktadır. Büyük Birader vatandaşlardan fanatikçe bir bağlılık talep eder. Yönetimin en önemli denetim ve gözetleme aygıtını tele ekranlar oluşturmaktadır. Aile kurumunu kendi çıkarları açısından önemli ve kullanılabılır olarak gören Büyük Birader, çocukları gözetim işinde anne babalarına karşı casuslar olarak kullanır. Anne ve babaların çocuklarına düşkün olmaları sağlanırken diğer yandan da çocuklar sistematik bir şekilde, sisteme karşı olan tüm davranışları ihbar edecek şekilde eğitilmektedirler.

David Lyon “*Gözetlenen Toplum*” da günümüzde yaşanan, insanları her yerden kuşatan teknolojinin, teknoloji eliyle yaratılan gözetimin 1984'te Orwell'ın tasvir ettiği gözetim toplumuna, “düşünce polisi”ne ve “polis devleti”ne olan benzerliğine dikkat çeker. 1984'te yer alan bu kavramlar 1980'lerden sonra beyaz perdede de sıklıkla karşılık bulur, birçok filmde bu temalar farklı şekilde işlenseler de gözlemlenir. Sinemada gözetim, denetim ve teknolojinin birlikte yarattıkları sonuçlar ele alınırken, durumun

kitlelere benimsetilmesi, gözetim toplumunun, ileri teknolojinin getirdiklerinin bedelleri sorgulanır (1997, s. 80-85).

2.1.2.5. Bradbury'nin “Fahrenheit 451”i

Fahrenheit 451, kitapların özgür, eleştirel düşünceyi engellemek amacıyla yakıldığı, totaliter bir distopyayı anlatmaktadır. Kitabın başında °F 451'in kitap kağıtların tutuşma sıcaklığı olduğu belirtilmektedir. Ayrıca ironik bir şekilde kitabın 1953'teki ilk baskısında kitap kapağı ateşe dayanıklı asbest malzemeden yapılmıştır (Kerner, 1996, s. 195). Bradbury'e göre, totaliter rejimler, ideolojilerinin gücüyle değil, teknolojik ilerlemelerin ve tüketimin büyümesine kapılarak uyuşmuş, düşüneyemeyen bireyler ve kitlelerin sayesinde var olabilmektedirler. Soğuk Savaş döneminde refahın ve kitle iletişim alanındaki gelişmelerin de etkisiyle tüketim artmış ve buna paralel eleştirel düşünce önemini yitirmiştir (Sosyal, 2009, 149).

Fahrenheit 451'de ilk bakışta diğer distopyalarda var olan düzeni sağlamak ve korumak amacıyla kullanılan baskı, şiddet vs. gibi zorlayıcı unsurlar yoktur. Totaliter rejim insanları duvardan duvara dev ekranlarla zihinsel olarak uyuşturmakta, düşünce gücünü bir anlamda yitiren insanları sistem kolayca yönlendirebilmektedir. Metinde dev ekranlar gerçekliğin yeniden inşa edilmiş halini devamlı, tek yönlü olarak aktarmakta, sürekli propaganda yapılmaktadır. Gündelik hayat boş vakte izin verilmeyecek şekilde tasarlanmıştır. Böylelikle kimse sakıncalı şeyler düşünmeye fırsat bulamaz. Sürekli tekrarlanan “herkes için grup ruhu” ile önemli olanın toplumsal bilinç olduğu vurgulanır. Kitaplar düşünmeyi, eleştirel düşünceyi sağlayabilecekleri için itfaiye tarafından bulundukları yerde yakılmaktadırlar. İktidar bireysel düşünme, bir şeyler yapma eğilimi olanları tespit etmekte, bu bireyleri zorunlu olarak psikiyatriklere tedaviye göndermektedir. *Fahrenheit 451*, kitapları yakmakla görevli bir itfaiyeci olan Guy Montag'ın bir gün Clarisse adında biriyle tanışıp onun sayesinde toplumu, düzeni ve kitapları niye yaktığını sorgulamasını anlatır.

20 yy. dan itibaren ortaya çıkan distopik anlatılar, I. Dünya Savaşı, Bolşevik İhtilali, Hitler, Mussolini ve Stalin'in yarattıkları hayal kırıklıklarının, acıların bir yansımasıdır. Toplumsal ve tarihsel süreçteki olaylara paralel olarak özellikle totaliter sistemler ilk distopiyaların temel çıkış noktası olarak görülmektedir.

2.2. Sinemada Distopik Anlatılar

2.2.1. Sinemada tür olgusu ve bilimkurgu

Beyaz perdeye yansıyan büyümlü geçekliğin insanları şok edip, birçoğu için bir tutkuya dönüşmesinin üzerinden yüzyılı aşkın bir zaman geçmiştir. Lumiere kardeşlerin 1895'te 50 saniye süren “*Trenin Ciotat Gar'ına Varışı*” adlı bir filmin gösteriminde, karanlık bir mekânda, yüzey üzerinde beliren hareketli bir trenin kendilerine doğru geldiğini gören izleyiciler ürkerek kaçıma çalışmışlardır (Kılıç, 2012, s. 205). Sinemanın kendi doğasından gerçeklik algısı, insanların üzerlerine doğru gelen bir tren veya *Unter Den Linden* adlı filmde imparatorun attan düşmesi gibi görüntüleri gerçek olarak algılayarak büyük bir heyecan yaşamalarına neden olmuştur. “O yıllarda bir filmde keyif alma konu ile doğru orantılıdır. Ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz şekilde sinematografik tekniğin imkanlarını kullanmaya ve sanatsal içerikler üretmeye başladıklarında film sanatı da yavaş yavaş bir gelişme göstermeye başlamıştır” (Arnheim, 2002, s. 36). Sinema insan beyninin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü, görüntü kaybolduktan sonra da bir süre daha algılamasına dayanmaktadır. Adanır, sinemanın ilk olarak 1915 yılında -sessiz sinema döneminde- sanatsal bir yana sahip olmaya başladığının bilincine varıldığını, sinemanın bir sanat ve estetik bir anlama sahip olduğu görüşünün ise 1920'den sonra yerleştiğini söylemektedir (Adanır, 2007, s.85).

Modern anlamdaki sinemanın doğmasına öncülük eden D.W. Griffith, “sinemanın kendinden önce yer alan tüm sanat dallarından farklılaşan bir yerde olduğunu gün yüzüne çıkarmış, hayatın ve toplum içindeki insanın sinemasına ulaşmıştır.” (Gevgili, 2014, s. 21-23). 1915 tarihli *Bir Ulusun Doğuşu* “sinemasal özellikleri ve politik duruşu açısından Amerikan sinemasında yankı uyandırmıştır. Ardından gelen ise *Hoşgörüsüzlük* (1916) sinema tarihinin önemli yapıtları arasında kabul edilmesine karşın ticari açıdan bir yenilgi olmuştur” (Abisel, 1999, s.99). Yaratıcıları Fransız olduğu için ilk çeyrek yüzyıllık dönemde Fransız sinemacılar geliştirmekte olan sinema sektöre egemen olmuşlardır. İlk uluslararası sinema imparatorluğunu Charles Pathe kurmuş, ABD'de ise Nickelodeon adı verilen sinema salonları hızla çoğalmış, Doğu kentlerinde art arda film yapım şirketleri kurulmuştur. Bildiğimiz Hollywood'un temelleri, 1908'de Motion Picture Patents Company'nin patentler konusunda yürüttüğü mücadele karşısında bazı sinemacılar Batı'ya girmesiyle atılmıştır.

Sinema daha çeyrek asırlık bir geçmişi olmasına rağmen, Yirminci Yüzyılın ilk on yılında endüstrileşmeye başlamış, daha fazla izleyicinin salonları doldurması, perdedeki hikayelerin önemini arttırmış ve bu süreç türlerin doğuşunu beraberinde getirmiştir. Sinema filmlerinin farklı türler altında sınıflandırılması, sinemanın ekonomik yanıyla ilgili bir tutum olmuştur. Sinemacıların günümüzde de hala devam eden gişe beklentisi, seyircilerin hangi tür filmleri izlemek amacıyla salonları doldurduğu, hangi filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimindeki risklerin en az olduğu türünden rasyonel kaygılar türlerin ortaya çıkmasındaki ana nedenler olarak belirlemektedir. Bu durum varlığını devam ettirmek, sektörde kalabilmek ve yeni filmler üretebilmek isteyen film şirketleri açısından anlaşılır bir durumdur. Christine Gledhill'e göre türlerin doğuşunda Hollywood diğer bir deyişle stüdyo sistemi en etkili unsurdur. Stüdyo sistemi bir tür standartlaşmaya sahiptir" (2008, s.309) Filmlerin türler olarak ayrılması, piyasaya çıkacak filmlerin denetlenmesinin başka bir yoluydu. "Gerek filmlerin seyircilerin isteklerine uygunluğunun gerekse çeşitli yapımlarda kullanılan sanat insanlarının (yönetmenler, senaryocular, oyuncular, kostmcler vb.) uygunluğunun anlaşılması, bu yolla hem kolay olmakta hem de çok ucuza gelmektedir" (akt. Aytekin, 2010, s. 13).

Filmler sonuçta onların üretebilmesi için maddi bir kaynak yaratan yapımcı açısından çok sayıda müşteri tarafından satın alınması istenen bir maldır. Sinema tarihi içinde filmin müşterisi olan izleyici görmek istediği tarzdaki filmleri belli etmiş, o tarz filmlere para vermiş, bunun sonucunda yapımcılar satabilecekleri malları/ o tarz filmleri üretmeye koyulmuşlardır. "Böylelikle film yapımcısının ve seyircisinin karşılıklı olarak belirledikleri belirli anlatım gelenekleri ve içerikleri ortaya çıkmıştır" (zden, 2004, s.182).

Sinemada türlerin ayırıcı özelliklerinden biri de her filmle yer bulan ikonografidir. Mekânda, kostümlerde, araç gereçlerde bir devamlılık mevcuttur. Örneğin westernlerde kovboy şapkaları, barlar, salonlar, uzay filmlerinde gelişmiş teknolojik, elektronik aletler, ışınlanma cihazları, parlak kıyafetler ikonografik öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı şekillerde tanımlanan tür terimi, İngilizce Genre (tür), Fransızca Janr sözcüklerinden gelmekte, sinemada ilk kullanımı öykülü filmlerin ilk yıllarına kadar gitmektedir. Tr filmlerindeki başta tema olmak üzere konu, mekân, kostüm, aydınlatma, aılar, kurgu tarzı gibi ortak özellikler seyircilerin belirli yapımları takip etmesini sağlamaktadır. Demir, tür filmlerinin adından, tanıtımından, afişinden, yönetmeninden ve

hatta oyuncusundan izleyiciye filmin ne olduğuyla ilgili bilgi verdiğini ve bu durumun sinema endüstrisine özellikle Hollywood'a filmlerin dağıtımı ve gişe rakamları konusunda avantajlar sağladığı belirtir (2020, s.136). Kolker, filmlerin istasyondan ayrılan bir tren ya da öpüşen iki insan gibi şeyleri göstermekten uzaklaşır uzaklaşmaz, öyküler anlatma yönünde bir anlatı duygusu oluşturduğunu ve böylece türlerin ortaya çıkmaya başladığını ifade ederek, filmlerde öyküler anlatılmaya başlanınca hemen tanınabilir tiplerin oluşturulduğunu ifade etmektedir. Bunları romanslar, melodramlar, takipler, Westernler, komediler olarak sınıflandırmıştır (2011, s. 273). Genel kabule göre film türleri ise; Polisiye, komedi, macera, melodram, dram, müzikal, western, korku, bilim-kurgu, aksiyon, gerilim, belgesel, fantastik ve animasyon olarak sıralanabilmektedir. Sinemada ortaya çıkan bu türler izleyicide belirli duygusal ve düşünsel tepki uyandırarak farklı izleyici deneyimler sunarlar. Her biri kendine özgü karakteristik özelliklere sahip olan tür filmlerini kısaca şöyle açımlayabiliriz:

Hızlı, tempolu, genellikle çatışma, kovalamaca, patlamalar, dövüş sahneleri gibi yüksek adrenalin içeren aksiyon filmleri (*Mad Max, Die Hard, John Wick vb.*); Karakterlerin bilinmeyen topraklara, yerlere seyahat ettiği, tehlikeli yolculukları, gizemleri, keşifleri ve bazen fantastik unsurları içeren macera filmleri (*Indiana Jones, Jurassic Park vb.*), Mizahi diyaloglarla, durum komedileriyle, komik olaylarla, karakter sakarlıklarıyla çatışmalarla ya da absürd senaryolarla izleyicileri güldürmeyi amaçlayan eğlendirici komedi filmleri (*The Grand Budapest Hotel, Groundhog Day, 3 Idiots vb.*); Duygusal derinliğe sahip, dramatik olayları, sosyal temaları içeren, karakterlerin derinlemesine insan deneyimlerini yansıtan dram filmleri (*A Beautiful Mind, Manchester by the Sea, The Green Mile vb.*); Korkutucu bir atmosfer, doğüstü unsurlar ve psikolojik korku ve gerilim içeren korku filmleri (*The Exorcist, Saw, The Others vb.*); Duygusal bağlar, aşk, romantik ilişkiler içeren romantik filmler (*La La Land, The Notebook, Chocolat vb.*); Gerçeküstü, hayali ya da mitolojik unsurlar içeren, olağanüstü dünyalar ve olaylar anlatan fantastik filmler (*Harry Potter, The Lord of the Rings vb.*); Gerçek, tarihi olay, kişi ya da konuları ele alan doküman niteliğine sahip, gerçekçi bir anlatım tarzı olan belgesel filmler (*Nanook of The North, Microcosmos, Buena Vista Social Club vb.*); Geleneksel 2D elle çizim, bilgisayarla 3D veya stop motion gibi tekniklerle yapılan çizgi filmler, animasyonlar (*Toy Story, Totoro, Spirited Away vb.*); Şarkı ve dans performansları içeren eğlenceli müzikal filmler (*The Sound of Music, Singin In The Rain vb.*); Suç, adalet temaları işleyen suç filmleri (*The Godfather, Public Enemies, The Highway Men vb.*);

Bilinmezlikle yoğurulmuş sürekli gerilim ve gizem içeren gerilim filmleri (*Psycho*, *Gone Girl* vb.) Tarihi olayları, dönemleri, kişileri anlatan tarihi filmler (*Schindler's List*, *Dunkirk* vb.) ve son olarak bilimsel ve teknolojik yenilikleri, olası gelecekleri, alternatif gerçeklikleri, uzay yolculuklarını, yapay zekâ, geleceğin teknolojilerini anlatan bilimkurgu filmleridir (*Blade Runner*, *The Matrix*, *Artificial Intelligence* vb.).

Roloff ve Seeßlen sinemada ortaya çıkan her yeni türün yeni konular ve temalar içermesinin yanı sıra yeni bir tekniği ve estetik dili de beraber getirdiğini belirtir. Bu estetik özellikler ve teknik o türe özgü belirli kodlar oluşturarak izleyicinin türü o şekilde algılamasını sağlar. Bilimkurgu türü denildiğinde de şaşırtıcı, gerilimli, olanaksız olduğu düşünülenlerin perdeye yansıdığı, doğa ve bilim yasalarının hayal gücüyle birleşip harmanlandığı bir sinema türü anlaşılmaktadır. Bilimkurgu sineması teknolojinin ve bilimsel gelişmelerin insan hayatını, toplumu ve hatta evreni nasıl etkileyebileceğine odaklanan, olası gelecekleri, alternatif gerçeklikleri, yenilikçi teknolojileri, geleceğin olası teknolojilerini anlatan geniş bir yelpazeye sahip bir türdür. Uzay operası, siber-punk, zaman yolculuğu, distopya gibi türler bilimkurgunun alt türleri olarak belirlenebilir (1995, s. 128).

Bilimkurgunun ilk ortaya çıkışı edebi eserlere dayanmaktadır. Ersümer, kavramın ilk kullanımının 1929'da Hugo Gernback'ın yönetimindeki *Science Wonder Stories* dergisinde olduğunu belirtir (2013, s. 7). Kimi görüşlerce kökeni antik çağ söylencelerine kadar dayandırılan bilimkurgu, modern anlamda 19. yy.'da Jules Verne ve H. G. Wells gibi yazarlarla şekillenmiştir. Verne ve Wells'in eserleri modern bilimkurgunun ilk'leri kabul edilmektedir. Verne'in 1864 tarihli bir volkanın derinliklerine yapılan fantastik bir yolculuğu anlattığı *Dünya'nın Merkezine Yolculuk*, 1865'te yayınlanan *Ay'a bir top mermisi gönderme fikrini merkezine alan dönemin bilimsel bilgileriyle hayal gücünü harmanlayan Ay'a Seyahat* modern bilimkurgunun temellerinin atıldığı eserlerdir. Roloff ve SeeBlen, Verne'nin teknolojiyi bilinmedik, keşfedilmemiş yerlere, bölgelere ulaşmak amacıyla kullandığını, zorluklarla dolu yolculuk temasını ön plana tutarken son derece net ve açık olduğunu sonraki dönemlerin karmaşıklık hissinin Verne'de pek yer bulmadığını belirtirler (1995. s.38).

Bilimsel verileri yaratıcı bir şekilde kurgusal dünyalarla birleştirerek, bilimin ve teknolojinin gelecekteki potansiyelini anlatan Verne, zamanın çok ilerisinde bir görüş açısıyla, günümüzde normal karşıladığımız ama o dönem henüz düşünülmemiş olan,

oksijen tüpü, denizaltı, roket gibi birçok teknolojik ürün ve bilimsel gelişmeyi ayrıntılı olarak eserlerinde tasvir etmiştir (Onaran, 2012, s. 112).

Benzer şekilde Verne'nin ardılı olan H.G. Wells'de bilimkurgunun temel taşları addedilen eserlere imza atmıştır. Zaman yolculuğu temasının popülerleşmesini sağlayan, bir zaman yolcusunun gelecekteki toplumu keşfetmesini anlatan 1895 tarihli *Zaman Makinesi*, bilim ve doğa sorgulamasını içeren, bir bilim adamının kendisini görünmez yapmasını ve sosyal izolasyonu anlatan *Görünmez Adam* (1897), Marslıların Dünya'ya saldırmasını anlatan – ki ilk uzaylı istilas olma özelliğini taşır- *Dünyalar Savaşı* (1898) başta olmak üzere bilimkurgu yazınının gelişmesine önemli katkılarda bulunan eserler yaratmıştır. James (1995, s.26) Wells'in bilim ve teknolojinin insanlığı daha ileri götüreceğini bilmesine rağmen, getirebileceği yıkım ve zararları göz ardı etmediğini söyler. Wells bu açıdan eserlerinde bilim ve teknolojinin toplumsal ve felsefi boyutunu eleştirel bir bakış açısıyla ele alan ilk isimdir. 20.yy.'a gelindiğinde dönemin şartlarına paralel olarak bilim ve teknolojiye ilerlemeler ve toplumsal etkileri daha kapsamlı biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin ve William Gibson gibi önemli yazarlar ve yarattıkları yapıtlarla bilimkurgu yazını yeni bir düzeye evrilmiştir. Klasik bilimkurgu gelecek teknolojileri ve uzay yolculuğu gibi konuları işlerken, siberpunk, distopya, steampunk gibi yeni alt türler ortaya çıkmıştır. Asimov'un *Vakıf Serisi* ve *Ben Robot*'u, Clarke'ın *2001: Uzay Yolu Destanı*, Dick'in *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* Le Guin'in *Yerdeniz Serisi* ve Gibson'un *Neuromancer*'ı bu dönemin en önemli eserleridir

Bilimkurgu eserlerinin beyaz perdeye yansması sinemanın ilk yıllarına denk gelmektedir, tür olarak bilimkurgu neredeyse sinemayla yaşıttır. Sinemanın ilk yıllarında Lumiere kardeşlerin (1895) ürettikleri filmler, belge niteliği taşıyan gerçek görüntülerle yaratılan filmlerdir. Bu filmleri ya kendileri ya da dünyanın dört bir yanına gönderdikleri kameramanları kaydetmiştir. İlk sinemacılar George Melies ise fantezi ve düş gücünü harmanlayarak 1902'de bilimkurgunun ilk örneği sayılan “*Ay'a Seyahat*” (*Le Voyage dans la Lune*) adlı filmi çeker. Bir sihirbaz ve tiyatrocu olan Melies, Verne'nin *Ay'a Seyahat* ve Wells'in *Ay'daki İlk Adam* kitaplarını birleştirerek yarattığı bu filmde çeşitli kamera hareketleri ve hilelerle bir anda yok olma, kararma-açılma, stop motion, üst üste bindirme gibi sinemaya yeni teknikler kazandırmış, bu açıdan da sinemada birçok tekniğin babası sayılmıştır.

Bilimkurgu sineması ilk yıllarında fantastik ve korku temalarının bir uzantısı olarak gelişmiştir. Sinemanın sessiz döneminde özellikle dışavurumcu Alman sineması bilimkurgu açısından Golem (1915) ve 6 bölümlük Homunculus (1916) gibi son derece etkili örnekler vermiştir. Her iki filmde de “yeniden canlanma”, “canavar” gibi temalar işlenmiştir. İç dünyaya odaklı, görsel dili soyut biçimde kullanan dışavurumcu Alman sineması, 1. Dünya Savaşı’nın getirdiği korku ve endişe ikliminin de etkisiyle, teknoloji ve bilimin yıkıcı olarak, kötü amaçlarla da kullanılabileceğini gösteren kötümser senaryoları perdeye taşımıştır (Tunç, 2018, s. 18-20). Bunlardan ilki 1927 yapımı *Metropolis*’tir. Bilimkurgunun ilk modern örneği olarak sayılan *Metropolis* 1927’de Fritz Lang tarafından çekilmiştir. O güne kadar gelecek perspektifleri sinemada son derece sınırlı bir biçimde yer alırken ilk kez *Metropolis*, geleceği daha bütüncül bir yaklaşımla sunmuştur. Son derece başarılı fütüristik set tasarımları bugün bile son derece etkili görülmektedir Aynı yıllarda Amerika’da ise *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1908), *Frankenstein* (1910) ve *A Trip to Mars* (1910) gibi filmler üretilmiş, çılgın bilim adamı teması bu yıllarda kendine yer bulmaya başlamıştır (Roloff ve SeeBlen, 1995, s. 144-156).

1930 ve 1940’lar, 1929 Büyük Ekonomik Bunalımı ve 2. Dünya Savaşı’nın ayak sesleri altında hem sinema hem de bilimkurgu sineması açısından pek üretkenliğin olmadığı bir dönemi işaret etmektedir. Mevcut kaynaklar savaş sanayine yönlendirilirken sinema gibi sanat dalları propaganda amaçlı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Üretilen az sayıdaki örnekte çılgın bilim adamı teması ön plana çıkmaktadır. Bu yaradılışa karşı hareket edip Tanrı rolüne soyunarak hiçbir sınır tanımayan, deneylerle büyük felaketlere yol açan bir tiplemedir. 1931 tarihli *Frankenstein*, hemen ardından gelen 1932 *Island of Souls*, *Doctor X* ve 1908 tarihli ilk filmde sonra tekrar çekilen *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* bu temanın dönemdeki örnekleri olarak sıralanabilir. Bu yıllarda teknolojinin getirdiklerini sorgulayan, savaşın sadece yıkım getireceğini, kimsenin kazanan olmadığını vurgulayan, H.G. Wells’ten uyarlanan 1936 tarihli *Things to Come* toplumsal eleştiri niteliğiyle, felsefi yaklaşımıyla diğerlerinden ayrılır. 1940’lar ise savaş etkisiyle üretimin neredeyse durduğu yıllardır (Yarımbaş, 2021, s.24).

Roloff ve SeeBlen, 1950’lerin bilimkurgunun altın çağı olduğunu, bu yıllar itibarıyla bilimkurgunun artık tür olarak kendine özgü niteliklerinin daha fazla belirginleşmeye başladığını, ilk başlardaki fantastik ve korku türleriyle oluşturduğu

sentezden ayrıştığını belirtirler. Savaş sonrası dönem bilimkurgunun popülerleşmeye başladığı yıllar olmuştur (1995, s.212).

“Soğuk Savaş” dönemi, iki güç arasında yaşanan siyasal gerginliğin toplumların tüm kesimlerine, sanat ve kültür alanlarına yansıdığı bir dönemdir. Komünizm paranoyası ve rekabet birçok filmin temel çıkış noktasını teşkil ederken, uzayın fethedilmesi, uzay operaları, uzay istilaları ve özellikle “öteki” çok kullanılan temalar olarak yer almıştır. *Destination Moon (Ay’a Seyahat, 1950)*, *The Thing from Another World (1951)*, *The Day the Earth Stood Still (Dünyanın Durduğu Gün)*, H. G. Wells’in ünlü romanından uyarlanan *War of the Worlds (1952)*, *When Worlds Collide (1951)*, *It Came from Outer Space (1953)*, *The Incredible Shrinking Man (1957)* dönemin öne çıkan filmleridir. Belirtilen filmlerden *Dünyanın Durduğu Gün*, teknik ve efektleri yanında “öteki”ye karşı farklı bakış açısıyla referans niteliğinde bir yapıttır. O güne kadar uzaylılar bir tehdit, istilacı olarak görülürken, *Dünyanın Durduğu Gün* insanlığın kendisini yok etmesini engellemeye çalışan “iyi” bir uzaylının hikayesini anlatır. (Sweney, 2003, s. 11). Bu dönemde ayrıca canavar öykülerini anlatan filmler de sayıca fazladır. Gelişen tekniğin de etkisiyle daha ikna edici bir görsellik sunan bu filmlerin merkezinde dönemin atmosferine paralel olarak tehlike, paranoya ve korku yer alırken, askeri gücün ve bilim adamlarının canavarın yok edilmesinde el ele vermesi sıkça kullanılan yeni bir olgu olarak yer alır (Roloff ve SeeBlen, 1995, s. 235). Japon sinemasından Inoshiro Honda’nın yönetmenliğini yaptığı *Godzilla (1954)* da sonraki yıllarda da etkisini sürdürecektir bir etkiyle bu yılların etkileyici işlerinden biri addedilir.

1960’lar ve 70’ler, iki süper güç arasındaki “uzay” rekabetinin yansıdığı temaların beyaz perdede yer aldığı ama toplumsal ve felsefi eleştiri içeren distopyaların yükselişe geçtiği yıllar olmuştur. Distopyanın en etkili filmlerinden 1966 yapımı *Fahrenheit 451* ve 1965 yapımı *Alphaville* Fransız Yeni Dalga akımının önemli isimlerinden Jean-Luc Godard ve François Truffaut’un imzasını taşır. Truffaut yabancılaşmış ve mekanikleşmiş topluma odaklanırken, Godard kara film atmosferini distopyasına taşıyarak, fantastik hiçbir unsuru olmayan bir anlayışla teknolojinin insanlar üzerindeki etkisini, hissetmemeyi, yabancılaşmayı sorgular (Roloff ve SeeBlen, 1995, s. 250-257).

Türü yeni bir seviyeye taşıyacak kadar çarpıcı ve yenilikçi, teknik başarısı ve eşsiz görsel anlatısıyla bir devrim yaptığı ifade edilen, Stanley Kubrick’in kült filmi *2001: A Space Odyssey*’de bu dönemin ürünü olarak sinema tarihinde yerini alır (Yarımbaş, 2021,

s. 30). 1970’li yıllar toplumsal hareketlerin, teknolojik yeniliklerin paralelinde, insan-makine ilişkisi, yapay zekâ, apokaliptik, virüs gibi temaların ön planda olduğu yıllar olmuştur. Şiirsel bir üsluba ve derinlikli felsefeye sahip olan 1972’de Andrei Tarkovsky tarafından çekilen *Solaris* ve varoluş sorgulaması olan 1979 yapımı *Stalker* dönemin önemli, sonrasında iz bırakan yapımlarıdır. Benzer şekilde (1971) *A Clockwork Orange*, (1973) *Soylent Green*, (1971) *THX 1138* ve (1976) *Logan’s Run*, (1977) ve *Star Wars*’da belirtilebilecek diğer önemli örnekler olarak sıralanabilir. 1980’ler sonrası bilimkurgu sinemasında daha büyük bütçeli, sinema alanındaki teknolojik ilerlemeleri de başarıyla kullanan, görsel olarak daha etkili yapımlar üretilmiş, bilimkurgu filmleri büyük gişe başarılarıyla beyaz perdede vazgeçilmez bir tür olarak kendilerine yer edinmiştir.

Bilimkurgunun edebiyattan başlayıp sinemaya yansıyan gelişimine kısaca değindikten sonra bir sonraki kısımda sinemada bir tür olarak distopik anlatıların tarihsel süreç içindeki gelişimlerine, yaşanan toplumsal olaylar paralelindeki değişimlerine yer verilecektir. Distopik sinemanın ilk ve bilinen örneklerinden seçilen 3 örnek film türe özgü olarak nitelenebilecek tema ve öykü bazında değerlendirilecektir.

“Şimdiki zamanın içinde
yakın gelecekte meydana gelecek
önüne geçilmez bir felaketin
bütün önkoşulları mevcut”
Tarkovski,
Mühürlenmiş Zaman

2.2.2. Sinemada bir tür olarak distopik anlatılar

Sinemada bilimkurgunun bir alt türü olarak tanımlanan distopik anlatılar, edebiyatta olduğu gibi, toplumsal değişimlere paralel bir biçimde beyaz perdede de kendilerine yer bulmuşlardır. Özellikle 1950’ler sonrası bilimkurgunun altın çağı olarak değerlendirilen dönemde, dünya savaşının etkileri, yoksulluk, güvensizlik, yıkılmış harap olmuş şehirler, milyonları bulan kayıplar ve atom bombasının yarattığı bilim ve teknolojiye olan sorgulayıcı bakış ve hayal kırıklığı, gelecekle ilgili karamsar düşünceleri ve endişeleri artırmış, bu paranoyalar sinemaya da yansımıştır. Ardından gelen Soğuk Savaş dönemi, ABD- Sovyetler Birliği arasındaki uzay yarışları, 1957’de ilk yapay uydu Sputnik 1’in yörüngeye çıkması, 1969’da Ay’a ayak basılması beyaz perdede bilimkurguları çeşitlendirirken, distopik anlatıların da perdeye daha fazla yansımına neden olmuştur (Başaran,2007, s. 64).

Alpha 60 olarak isimlendirilmiş bir bilgisayar tarafından yönetilen Alphaville gezegenini anlatan Jean-Luc Godard’ın *Alphaville*’i (*Alphaville*, 1965), Fransız Yeni Dalgası’nın devrimci isimlerinden Francois Truffaut’nun Bradburry’nin kitabından uyarladığı *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), insan ve şiddet ilişkisini ele alan Anthonny Burgess’in aynı adlı romanından uyarlanmış Stanley Kubrick’in *Otomatik Portakal*’ı (*A Clockwork Orange*, 1971), insanların robotlar gibi duygusuzlaştığı bir dünyayı anlatan Georg Lucas’ın *THX 1138* (1971), nüfus artışı nedeniyle mevcut besin kaynaklarının yetmediği distopik bir zamanı anlatan Richard Fleischer’in *Soylent Yeşili* (*Soylent Green*, 1973), 23. Yüzyılda insanların sadece 30 yaşına kadar yaşamalarına izin verilen, duvarlarla çevrili bir şehirdeki insanları anlatan Michael Anderson’ın *Logan’ın Kaçışı* (*Logan’s Run*, 1976), bu dönemde çekilen önemli distopik filmler olarak

belirtilebilir. “1972 yılında gösterime giren *Silent Running* (Douglas Trumbull), 1970’lerin distopyan yapıya sahip ve Dünya’nın ekolojik geleceğine yoğunlaşmış film akımının başlangıcını oluşturur” (Ardıç, 2011, s. 18). Hem *Soylent Green* hem de *Logan’s Run*, dünyadaki ekolojik dengenin, doğanın insan eliyle bozulup yok edilmesini, baş edilemez hale gelmiş çevre kirliliğini, nüfusun aşırı derecede artışı ve bu şartlar altındaki insan, toplum ve kent yaşamını aktarırlar.

1960’lı yıllarda modernizmin çöküşü ile başlayan hayal kırıklığı sinemada da kendini göstermiş ve artık sinemadaki kent temsilleri distopyalar haline gelmiştir. Geleceğin kentlerini bir distopya olarak kurgulayan bilim-kurgu filmlerinde tasarlanan kent temsilleri genellikle gerçek kentlere uyumludur ve kurgulanan karamsar bir geleceğin belki de bir gün gerçekliğimiz olacağına vurgu yapar (Alsayyad, 2006, s. 202).

Soğuk Savaş’ın bitmesinin ardından bilimkurgu sinemasında, güçlü devletlerin diğer devletleri ve toplumları kontrol altında tutmak için gözetlemeleri ve uyguladıkları baskı mekanizmaları sıkça işlenmiştir. Bu temalarla birlikte bilimkurgu sineması distopyan özellikleri ağır basan yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Görselliğin etkisiyle filmlerde yaratılan distopik gelecekler kelimelerden daha etkili olmuştur (Sontag, 1965, s. 44). Bu dönemdeki distopik sistem betimlemelerinde kapitalizm eleştirisi de belirgin biçimde yer almaktadır. Spielberg’in 2002 tarihli *Azınlık Raporu*’nda (*Minority Report*) bilgi şebekesi durumundaki devletin dev ekranlarla insanları sürekli reklam bombardımanına tutması, kült film olarak nitelenen Ridley Scott’ın *Bıçak Sırt*’ında (*Blade Runner*, 1982) kapitalist sistemin insan bedenini ekonomik bir ürün haline getirmesi yansıtılır. Bu örneklerin yanı sıra birçok distopik filmde dev ekranlarda tüketim çığırkanlığı yapan reklamlar sıklıkla kullanılır. Kapitalist düzenden kaynaklanan kötü koşulların, insanların sefaletе sürüklenmesinin ve karamsar düşüncelerin artmasının distopik eserlerin ortaya çıkışındaki rolü büyüktür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası teknolojik gözetim mekanizmasının işleyişini ve egemen ideolojiyi anlatan “gözetim” temalı anlatıların ortaya çıktığı görülür (Kurtyılmaz, 2014, s.44).

Kapitalist düzenin varlığı distopik eserlerin varlığını da arttırmıştır. Kapitalist düzenden kaynaklanan kötü koşullar ezilen sınıfların ortaya çıkması, insanların sefaletе sürüklenmesi ve

karamsar düşüncelerin yayılmasının distopik eserlerin ortaya çıkışındaki rolü büyüktür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası teknolojik gözetim mekanizmasının işleyişini ve egemen ideolojiyi anlatan “gözetim” temalı anlatıların ortaya çıktığı görülür (Ülger,2018, s.15).

1960 ve 1970’li yılların distopik filmlerinde çevre psikolojisi yer bulmaya başlamıştır. Fütüristik distopya olarak ele alınan temalarda, nüfustaki artış, sanayileşme, bilimsel gelişmeler, ileri teknolojinin dünyayı ve insanlığı değiştirmesi gibi konular işlenmiştir (Çalgıcı, 2013, s.66). Suljic, distopik filmlerde teknolojinin, kitlelerinin kontrol edilmesine hizmet ettiğini ve bunun yabancılaşma ile işlevsel hale geldiğini belirtir. (akt. Çalgıcı, 2013, s. 207). Gelişen teknolojinin etkisiyle önceki yıllardaki filmlerin ana karakterleri bu dönemde anti ana karaktere evrilir. 1980’ler ve 2000’lerde ise “kıyamet sonrası” post- apokaliptik temaların olduğu distopik filmler öne çıkarken, eski filmlerdeki gibi dünya dışı uzaylı varlıklar, çılgın bilim adamlarıyla dünyanın değişmesi değil, insanın kendi eliyle sebep olduğu felaketler üzerinde durulmuştur; çevre felaketleri, insanların ekolojik sistemi bozması, fazla tüketim, teknoloji yoluyla doğanın yıkımı gibi. Favaro, distopyalarda insanın makineyle ilişkisinin, özgür iradenin yitirilmesinin ve yabancılaşmanın oldukça geniş yer aldığını, teknolojiyi merkeze alan kapitalist bir düzenin kurgulandığını söyler. Bu şekilde yaratılan sistemde, kapitalist sistem bilim ve rasyonaliteyle bütünleşir. Tekel durumuna gelen şirketlerin toplum ve bireyler üzerindeki korkutucu ve ezici etkileri eleştirel olarak perdeye yansıtılır (2017, s. 219-225).

Çalışmanın bu kısmında klasik olarak nitelendirilen, türe ait üç distopik film ele alınacak, filmler hakkında kısa değerlendirmeler yapılacak, distopik belirleyicilerin üzerinde durulacaktır. *Metropolis*, *THX 1138* ve *Brazil* dönemleri itibarıyla tür içinde öncü olmaları sebebiyle seçilmişlerdir. *Metropolis* -1927, *THX 1138* -1971 ve *Brazil* - 1985 yapımıdır.

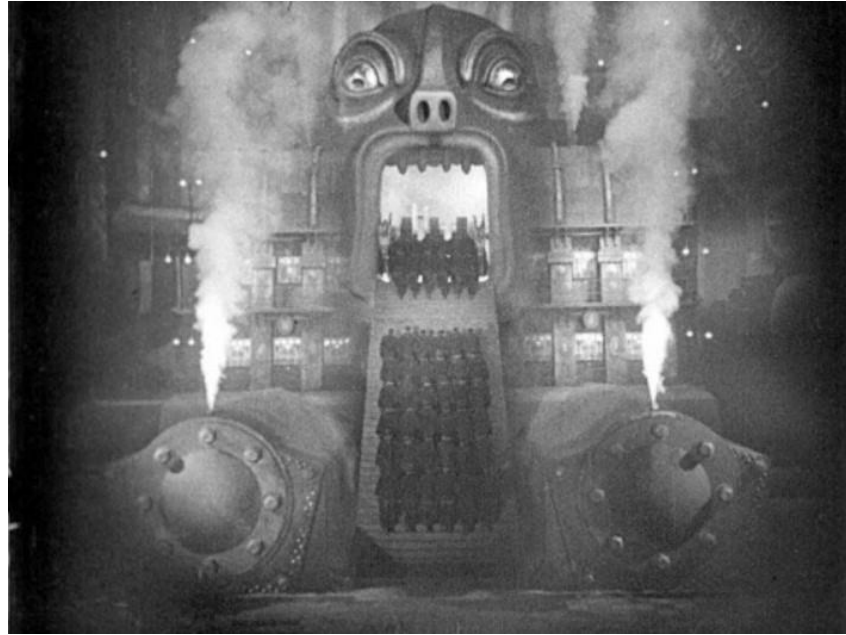
2.2.2.1. Metropolis (1927)

Fritz Lang'ın senaryosunu eşi Thea von Harbou ile yazdığı 1927 yapımı *Metropolis*, türü açısından sessiz sinema döneminin en yüksek bütçeli filmidir ve Almanya'da Weimar Cumhuriyeti'nin en güçlü olduğu dönemde gösterime girmiştir (Bkz. Görsel 2.1.). Filmin senaryosu 1926'da romanlaştırılmıştır ve kitap olarak basılmıştır. Balı'nın *Atlas Tarih'ten* aktardığına göre film Almanya'dan kısa bir süre sonra İstanbul'da gösterime girmek üzereyken, hükümet tarafından ateizm propagandası yaptığı ve komünizmi övdüğü gerekçesiyle gösterimine izin verilmemiştir (2016, s. 141) 1927 yapımı *Metropolis*, bilimkurgunun makineleşme ile distopik kurgulara evrilişinin en başarılı ve ilk örneği olarak kabul edilmektedir. *Metropolis*, Alman dışavurumcu sinemasında, savaş sonrası yükselen bir kenti tasvir eder. Yunanca 'da Büyük Şehir anlamına gelen "Metro polis"i, Lang geleceğin kenti olarak resmettiği kurgusal şehri için kullanmıştır. Sınıf çatışması, modernizm ve endüstrileşme eleştiri üzerine kurulan film, ikiye ayrılmış fütürist bir şehirde, alttaki işçileri ve üstteki burjuvaziyi anlatmaktadır.



Görsel 2.1. Metropolis Film Afişi

Yeraltında makinelerle yaşayan, yaşamları bir makinenin işleyişinden farksız şekilde düzenlenmiş, adeta robotlaşmış sadece üretim yapan işçi sınıfı bir distopya yaşarken, üsttekiler modern ve görkemli *Metropolis*'te her türlü konfor ve lüks içinde ütopiyalarını yaşamaktadırlar. Üsttekilerin ütopyasının devam edebilmesi alttaki işçilerin kesintisiz üretimine bağlıdır. Fritz Lang açıkça teknolojinin ve sanayileşmenin daha mutlu, daha özgür toplumlar yaratmayabileceği noktasındaki soru işaretlerini sorgulamaktadır. Kapitalizm ve maksimum verim alma refahı getirmektedir ama bunun bedeli alttakiler ödemekte, bu tarz üretimin getirisi sadece üst sınıftakiler için geçerli olmaktadır. Modernizm ve kapitalizm birbirini destekleyerek tamamlarken, teknoloji bunların olmasını sağlayan katalizör güç olarak belirmektedir. Alttakiler düştükçe üsttekiler yükselmektedir. Filmdeki bu keskin sınıfsal ayrımlar sonraki distopyalarda sıklıkla kullanılan bir unsur olmuştur. Naziler filmi hem “arabulucu” simgesi hem de sürekli tekrarlanan “üreten eller ile planlayan beyin arasındaki aracı kalp olmalıdır” cümlesi nedeniyle çok beğenmişler, arabulucu simgesini devletle özdeşleştirmişlerdir. Filmde işçiler, *Metropolis*'teki hayatın devamı için makineleri sürekli çalışır vaziyette tutmak zorundadırlar. Kendilerinin de makineleşmesi uğruna, vardiyalı olarak çalışarak bunu yapmaktadırlar. Bu tarz bir üretim insanları sömürerek, tüketmektedir, makineler adeta işçileri yutmaktadır (Bkz.Görsel 2.2.).



Görsel 2.2. İşçileri yutan fabrika

Metropolis görkemli, gökyüzüne uzanan binalarıyla fütüristik bir kenttir (Bkz. Görsel 2.3.). 20.yy'ın başlarında, gündelik hayat makinelerin yerinin giderek arttığı ve makinelerin varlığının insanoğlu tarafından kabul edildiği bir dönemde Fütürizm ortaya çıkar. Milanolu F. J. Marinetti 1909'da Paris'te "*Le Figaro*" gazetesinde endüstriyel bir toplum çağrısı olan "*Le Futurisme*" adlı manifestosunu yayımlar. "Bu anlayış modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makinanın modern hayata getirdiği hareketi göklere çıkarıyor ve hızın güzelliğini övüyordu" (Turani, 1992, s. 600). Manifesto hızın, makineleşmenin, teknolojinin birincil sırada olduğu bir geleceğe övgüydü, fütüristler değişim ve ileriye dönük bir dönüşümün sadece yıkım ile mümkün olduğunu, savaşın bu açıdan olumlu olduğunu savunurlar. Geçmişin tüm kültürel, tarihi, sanatsal birikimlerini reddederler. Marinetti bunu şöyle ifade eder; "O halde, tüm güçlerinizi sizi güçsüz, zayıf ve yenik kılan bu sonsuz ve fuzuli geçmişe tapınma yolunda harcamak mı istiyorsunuz? . . . Ama bizler, gençler ve güçlü Fütüristler, onun, geçmişin, hiçbir parçasını istemiyoruz!" (Turani, 1992, s.602)

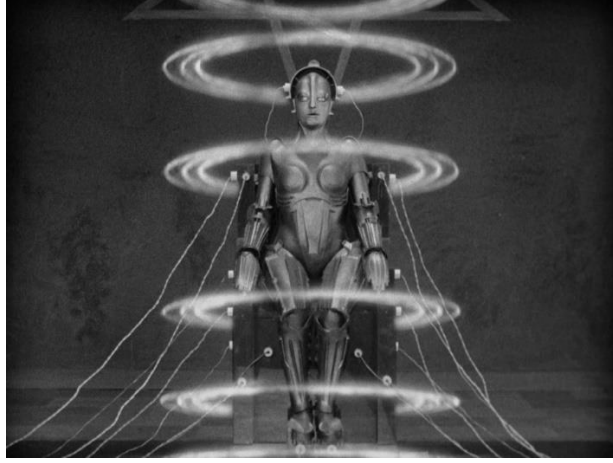


Görsel 2.3. *Metropolis*

İlerlemenin ancak geçmişin tamamen yok edilmesiyle mümkün olacağını, kütüphane, müze gibi yerlerin bu yüzden yıkılması gerektiğini, kendi dinamik, genç yapılarının geçmişin tozlu sayfaları arasında kaybolmaması için, onları ileriye taşıyacak bir gücün olması gerektiğini söylerler. Fütüristleri makine ve yıkım hayranlığı savaşı da kapsar, savaşı en büyük yıkım ve en büyük yenilenme olarak değerlendirdiklerinden Birinci Dünya Savaşı döneminde savaş yanlısı bir tutum alarak, savaşa katılırlar, çoğu cephelerde ölürlər. Sanayi Devrimi, köyden, kırsaldan kentlere doğru bir göçe sebep olmuş, kentlerdeki hızlı nüfus artışı, barınma sorununu beraberinde getirmiş ve bu durum kentlerin özellikle 19. Yüzyıldan sonra hızla büyümesine neden olmuştur. Marx ve Engels'in ifadesiyle "Burjuvazi, köyleri kentlerin egemenliği altına sokmuştur. Çok büyük kentler yaratmıştır..." (2018, s. 54). Barınma sorunu beraberinde arazi sorununu da getirmiş, bu ise dikey yönde bir mimari gelişim sonucunu doğurmuştur. Bu dönemde fütüristler, hıza ve makineleşmeye olan hayranlıklarını kentsel düzlemde dillendirmeye başlarlar,

"Fütürist şehri uçsuz bucaksız ve kargaşalı bir tersane gibi her detaylıyla atik, hareketli ve dinamik bir biçimde yaratmalı ve inşa etmeliyiz; Fütürist ev devasa bir makine gibi olmalı. Asansörler artık merdiven boşluklarının oyuklarında bağırsak kurtları gibi saklanmamalı; gereksiz olan merdivenler kaldırılmalı ve asansörler çelik ve camdan yılanlar gibi cephe boyunca tırmanmalı" (Fütürist Manifesto).

2026'da geçen *Metropolis*'in kısa olay örgüsü şöyledir; ana karakter Freder Fredersen, Metropolis'in lideri Joh Fredersen'in oğludur. Bir gün, işçilerin, yeraltı direniş örgütünün lideri sayılan Maria ile karşılaşır ve daha önce bilmediği şehrin altındaki işçi mahallesine gider. İlk kez yeraltına inen Freder, makinelerle donatılmış bu yeraltı şehrinde gördükleri karşısında şaşkınlığa uğrar. Her şeyi gören ve bilen Metropolis lideri Freder'in babası Joh, Maria'dan, yeraltı örgütünden, oğluyla ilgili olan bitenden haberdardır. İşleri istediği gibi kontrol edip yönlendirebilmek için bilim adamından Maria'nın kopyası bir Android yapmasını ister (Bkz. Görsel 2.4.). Joh Freder'in planı umduğu gibi gitmez. Lang filmi, işçilerle burjuvazinin arasında orta bir yol bulunabileceği umudunu yansıtır biçimde bitirir.



Görsel 2.4., *Android Maria, Metropolis*

Metropolis'te teknolojinin gelişimi ve sanayileşme sürecinin, toplumun yapısını ve insanların ilişkilerini önemli ölçüde etkilemesi “dönemine göre yüksek teknolojiyle donatılmış şehir ve geri kalmış şartlardaki yeraltı” arasındaki zıtlık üzerinden yer alırken, Lang sanayi devriminin olası sonuçlarına ve teknolojinin yaratabileceği toplumsal etkilere vurgu yapmaktadır. Sosyal sınıf farkları, teknolojinin ve sanayi devriminin etkileri, insan-makine çatışması, insani özelliklerin kaybı, robotlaşma, toplumsal adaletsizlik, ayaklanma ve endüstriyel faaliyetlerin çevresel zararı filmin üzerinde yapılandığı temel temalar, günümüzde de geçerliliğini koruyan sorunlara işaret etmektedir.

2.2.2.2. *THX 1138* (1971)

George Lucas'ın 1971 yılında yönettiği ilk uzun metrajlı filmi olan *THX 1138*, ilaçlar yoluyla duyguların bastırıldığı, totaliter yönetim altındaki distopik bir dünyayı yansıtır (Bkz. Görsel 2.5). İnsanları tek bir insanmış, kendilerine ait bir bedenleri, benlikleri, kimlikleri yokmuş gibi yöneten iktidarlar ve bu iktidarları içselleştirmiş gibi yaşayan toplumlar distopik anlatılarda sıklıkla kullanılan temalardır. 25. Yüzyılda, insanların yönetim tarafından uyuşturucu ilaçlarla kontrol edildiği, yeraltında yaşadıkları bu distopyada, filmin ana karakteri *THX 1138* yeraltında çalışan işçilerden biridir. İsimleri değil harf ve rakamlardan oluşan tanımlamaları bulunan insanlar, zorunlu olarak aldıkları ilaçlar yüzünden duygusuzlardır. Kurgu *THX 1138'in* evini paylaştığı kadın LUH 3417'nin bir gün yasal zorunluluk olan ilaçları içmeyi bırakması ve *THX 1138'e* de

bıraktırmasından sonra her ikisinin de insani duygularını tekrar hissetmeye başlamalarıyla gelişir. Film otoriter rejime karşı bu ikilinin direnişine odaklanmaktadır. Herkesin kadın, erkek, çocuk beyaz kıyafetler giydiği, hepsinin saçlarının mahkumlar gibi traşlı olduğu, davranış ve hareketlerinin robot gibi birbirinin aynı olduğu bu yeraltı şehrinde de her yer ve her şey beyaz ve soğuktur. Yönetimin her alana hâkim olduğu, insanın insan olmasına sağlayan tüm özelliklerin yok edildiği sadece üretim, verimlilik esasına göre düzenlenmiş, rasyonalitenin her yerde karşımıza çıktığı bir toplum düzeninde standartlaşma en uç noktada sunulmaktadır.



Görsel 2.5. THX 1138 Afiş

Herkesin aynı haklara sahip olduğu aynı giysileri giyip, aynı yemeği yediği, aynı şekilde yaşadığı bu sınıfsız toplum yapısı sosyalizm ütopyasına da bir eleştiri niteliği taşır. Sınıfsız toplumun her zaman daha iyi bir dünya getirmeyebileceği, totaliter bir yapıya dönüşebileceği gösterilir (Yarımbaş, 2021, s.45). Filmde sunulan sistem “verimlilik” esasına dayandığından insanlar sadece gerekli olan şeyleri yapmaktadırlar. Her yerde duyulan dış ses, insanlara tek amacın üretim yapmak olduğunu sürekli hatırlatılmakta, “verimlilik” üretim dışında hayatın tüm alanlarını da kapsamakta ve her durumda tek ölçü olarak alınmaktadır. Kurguda THX 1138’in kaçışının durdurulması amacıyla sistem tarafından bir bütçe ayrılmıştır ama bu bütçenin aşıldığı fark edilince tüm operasyonlar iptal edilir (Bkz. Görsel 2.6.).

THX 1138, toplumsal kontrol, teknoloji ve insanlık, bireysel kimlik ve insanın doğası ve ilahi göndermeler üzerinden okunabilecek bir filmidir. Toplumun her yönünün otorite tarafından kontrol edildiği, insanların, duyguların baskı altına alındığı, ilaçlarla denetlendiği bu durum birey, bireysel özgürlük ve toplumsal kontrol arasındaki çatışmayı yansıtmaktadır. Filmde alışveriş merkezlerinin benzeri olarak kurgulanan ortak alanlar ve mekanlar (Bkz. Görsel 2.7.) son derece büyük ve geniştir. Buna karşın insanlar üzerinde iktidarın baskını yansıtırçasına insanların ev olarak kullandıkları mekanlar ise daha küçük ve dardır. Teknolojinin insan deneyimine olan etkisini de sorgulayan film, teknolojinin bir yandan insanların yaşamlarını kolaylaştırırken aynı zamanda duygusal olarak yalıtılmış ve kontrol altında tutulan varlıklar haline getirmesini, teknolojinin insan doğası üzerindeki potansiyel tehlikelerini ve insanların robotlaşma riskini vurgulamaktadır. Toplumsal kontrolü dini metaforlar ve semboller üzerinden de değerlendiren Lucas, insanların ilahi bir varlık “Omm” tarafından kontrol edildiği bu sistemde, din ve inanç sistemlerinin insan davranışı ve kontrol açısından etkilerini de sorgular. *THX1138*’in sunduğu distopik dünya, çalışma şartları, artmış psikolojik ilaç kullanımı, sosyal medyanın bireylerin üzerindeki uyuşturucu, bağımlılık yapıcı etkisi, toplumsal olarak farklı gruplara karşı önyargı ve istismarların artmış olması gibi yönlerden tanıdık, günümüze yabancı olmayan bir dünyadır. Şenyüz bunu günümüzde çokça gördüğümüz, modern dünyaya ait olguların fütüristik bir uzantısı olarak değerlendirir (Şenyüz, 2005, s. 138).



Görsel 2.6. *THX 1138 / Ortak alanlar*

2.2.2.3. *Brazil* (1985)

1985 yapımı *Brazil* Terry Gilliam'ın distopik üçlemesinin ilkidir. Film devlet kontrolünün ve bürokrasinin insanlığı tehdit ettiği distopik bir toplumsal yapıyı ve bu yapı içindeki insanların yaşadığı kâbusu anlatmaktadır. Jack Mathews filmi, "Gilliam'ın, yaşamı boyunca kendisini deliye çeviren bürokratik, hantallaşmış endüstriyel dünyaya karşı bir taşlaması " olarak tanımlamıştır (1987, s. 19) Film özellikle bürokrasi konusundaki eleştirel tutumuyla, Kafka'nın *Dava*'sını çağrıştırmaktadır. Weber de bürokrasinin iktidar ve kapitalist süreçlerdeki etkinliğinden bahseder, Weber'e göre kapitalist sistem içinde iktidarın en önemli uzantılarından başında bürokrasi gelmektedir. (akt. Yarımbaş, 2021, s.85). *Brazil*'de yoğun bir bürokratik sistem tasvir edilir, kimse yaptıklarının ne için yapıldığını, hangi amaca hizmet ettiğini, yapılmazsa ne olacağını bilmez ama yapmak zorunda olduğunu bilir. Weber'in belirttiği şekliyle rasyonalite bürokrasi eliyle beslenir ve bu iktidarın pekiştirilmesine olanak tanır. Totaliter sistem, insanları boğan bürokrasi, Kafka'nın uzun, dar kasvetli devlet daireleri filmin atmosferini yaratan temel unsurlarını oluşturmaktadır. George Orwell'in "1984"ünden esinlenilerek yaratılmış olan, çekimler süresince de "1984 Buçuk" olarak adlandırılan film, merkezine aldığı kapitalizm eleştirisi ve yansıttığı rengarenk dünya ile ondan ayrılmaktadır (Bkz. Görsel 2.7.). "20. yüzyılda bir yer" yazısıyla başlayan ve çeşitli filmlere göndermeler yapan filmde, birdenbire değişen anlatı yapısı ve farklı müzik kullanımı (Aquarela de Brasil" isimli jenerik müziği ile neşeli bir ışıqla başlar) filmin zaman dışılığını vurgulayarak, ezici bir gerçeklikle aramıza mesafe koymamızı ve böylece onun üzerine düşünmemizi sağlamaktadır (Diken&Laustsen,2010, s.152).



Görsel 2.7. *Brazil* Afış

Terry Gilliam seyirciyi anlatıya yabancılaştırarak, mekânın ve zamanın önemi olmadığını vurgulamaktadır. Bürokrasinin aşırı karmaşıklığı, insanların hayatlarını kontrol altına almış, kişisel özgürlükleri kısıtlanmıştır. Karakterler, kâğıt işleri ve prosedürler arasında kaybolurken, insan ruhunun sıkışmışlığı ve bireysel özgürlüğün kısıtlanması vurgulanır (Bkz. Görsel 2.8.). Ayrıca, devlet her adımı izler ve insanların her eylemini kaydeder. Reklamlar ve propaganda, insanların tüketim alışkanlıklarını ve yaşam tarzlarını belirler. Filmde tüketim eleştirisiyle, toplumun nasıl ideolojik olarak şekillendirildiği ve bireylerin aldatıcı ideolojilere maruz bırakılarak nasıl kontrol edildiği yansıtılır. Sınıfsal ayrımların da ele alındığı kurguda, zenginler ve elitler, ayrıcalıklı bir yaşam sürüp, daha fazla özgürlüğe sahip olarak, daha çok tüketim kültürüyle, ideolojik unsurlarla kontrol altında tutulurken, alt sınıfların hakları ve özgürlükleri daha otoriter, baskıcı yöntemlerle kısıtlanır.



Görsel 2.8. Brazil/Sam Lowry, “Bilgi Bakanlığı”

Filmin ana karakteri Sam Lowry, içinde yaşadığı sistemin boğuculuğundan, gerçekliğinden kurtulabilmek için düşlere sığınan Bilgi Bakanlığında çalışan bir memurdur. Düşlerinde, âşık olduğu kadını hapsedildiği kafesten kurtarmaya çalışan Sam, İkarus ile özdeşleşerek, onunkine benzer kanatlarla özgürce gökyüzünde uçar (Bkz. Görsel 2.9.). Ama İkarus’un güneşe çok yakın uçarak kanatlarının erimesi ve düşmesi gibi, Sam de sistemle mücadelesinde çok ileri gidecek ve sonunda düşecektir. Gerçeklik ile hayal gücü arasındaki sınırların bulanıklaştığı dünya *Brazil*’de ana karakter Sam de vücut bulur. Sam gerçek dünyanın mengenelerinden, sıkışıklığından, boğuculuğundan

kurtulmak için hayal gücüne sığınır, özgürlüğü orada arar. Film boyunca iktidarın medya aracılığıyla saldırgan bir biçimde sürekli propaganda yapmasına, insanları sürekli terörizm tehdidiyle korkutmasına şahit oluruz. Her yerde sürekli bombalar patlar ama insanlar bir şey olmamış gibi hayatlarına devam ederler. Bir yandan da sürekli tüketim dayatılır, tükettikçe mutlu olan insanlar film boyunca perdeye yansır.



Görsel 2.9.*Brazil/Düşlerinde Sam Lowry*

Totaliter iktidar medya aracılığıyla, insanların herhangi bir eleştirel düşünce ya da duygu geliştirmelerini engellemek amacıyla, tüketimle onları köleleştirmektedir. Bu durum insanların kendileri dışındaki birileri tarafından yaratılan “yapay” ihtiyaçlarla “tek tipleştirilmesini” yazan “Reklamlarla uyumlu olarak eğlenme, dinlenme, davranma ve tüketme, başkalarının sevdiklerini sevmek, nefret ettiklerinden nefret etme...” diyen Herbert Marcuse’u hatırlatır (1997, s. 65). Filmde insani değerlerin kaybı ve yozlaşma burjuvazi sınıfı arasında sürekli görülmektedir. Sam’ın annesiyle Noel yemeği yediği sahnede, restoranda bir bomba patlar, herkes çok sıradan bir şeymiş gibi davranır. Garsonlar onların masasının etrafına hemen bir paravan koyar, fonda müzik devam ederken onlar da yemeklerine devam ederler. Mevcut sistem tüm insani değerleri tahrip ederek, karakter aşınmasına, duyarsızlaşmaya neden olmuştur. Benzer şekilde burjuvanın güzellik anlayışı da saplantı haline gelmiş, estetik ameliyatlar doğallığı yitirmiş, sürekli yapılan sıradan bir operasyona dönüşmüştür. Filmde bu durum düzenli olarak estetik ameliyat olan Sam Lowry’nin annesi Bayan İda’da vücut bulur. (Bkz. Görsel 2.10.).

Brazil içerdđi kara mizah unsurlarından dolayı siyasi hiciv olarak nitelendirilmektedir. Terry Gilliam *Brazil*'de baskıcı bir totaliter devletin parodisinin ve tüketim toplumunun eleştirisini yapmaktadır. “Kült film” nitelendirmesi de yapılan *Brazil*, kara mizah ve absürt unsurlarla örölmüş, Gilliam'ın distopik vizyonunu yansıtmaktadır.



Görsel 2.10. Sam Lowry'nin annesi Bayan İda

3. YÖNTEM

Bu çalışma amacı ve içeriği doğrultusunda nitel bir araştırma olarak tasarlanmıştır. Nitel araştırmalarda araştırmacı örnek olayların ve bağlamların dilini kullanmakta, toplumsal süreçleri ve örnek olayları kendi sosyal bağlamında incelemekte ve bu incelemelerin belirli ortamlarda anlam yaratıp yaratmadıklarına bakmaktadır (Neuman, 2016: 231). “Nitel araştırma, dünyayı görünür hale getiren bir dizi yorumlayıcı, materyal uygulamalarından oluşur” (Creswell, 2015: 43). Ayrıca nitel araştırma, bir kuramın açıklamasını ayrıntılayabilme ve zenginleştirme, yeni başlıklarla genişletme, konuları genel bir ilkeyle bağlantılandırma (Neuman, 2016: 52) gibi amaçları taşıdığı için açıklayıcı ve keşfedici bir yaklaşımdır.

Bu çalışmada filmin analizinde kuramsal yaklaşım olarak tür çözümlemesi temel alınacaktır. Hasan Akbulut, İstanbul Üniversitesi *Film Çözümleme* dersi kitabında temel film çözümleme kuramlarını şöyle belirler; tarihsel çözümleme, auteur kuramı, göstergebilimsel çözümleme, psikanalitik çözümleme, sosyolojik çözümleme, ideolojik çözümleme, feminist çözümleme ve türsel çözümleme (2010, s.5-6). Benzer şekilde Lale Kabadayı ve Zafer Özden’de çözümleme kuramlarını bu başlıklar altında vermektedirler. (Kabadayı, 2013, s. 10, Özden, 2004, s. 11). Özden, türsel yaklaşımın temelinde, sinema tarihinde belirli anlatım gelenekleri oluşturarak, neredeyse her filmde tekrar eden bir formülasyona dayanan anlatı yapısına sahip, böylece tür olarak sınıflandırılabilen anlambilimsel ve sözdizimsel yapı ortaya koymuş olan film incelemelerinin bulunduğunu belirtir. Özden’e göre tür filmi çözümlemesi akademik alanda geniş yer tutmaktadır. Türsel çözümlemenin ele aldığı filmler benzer temalar, benzer psikolojik ya da sosyal çatışmaları içeren, bazı temel değişmeyen karakterleri içinde barındıran, belirli tarz mekanlar ve belirli tarz atmosferlere sahip, bu açıdan hemen teşhis edilebilen görsel kalıpları taşıyan filmlerdir. (2004, s. 221-222). Karabulut ise tür filmlere yönelik kuramsal yaklaşımda, ortak anlatsal ve görsel geleneklere sahip olmanın, kuramcıların tür filmlerine ilişkin saptadığı yönler olduğunu, tür tanımlamasının genel karakteristik özelliklere göre yapıldığını ve bunun bir takım temel ölçütlere dayandığını ifade eder (2004, s.351).

Daha önce belirtildiği gibi Butler mekân, karakter, olay örgüsü, konu, tema, mizansen unsurlarının tür filmleri için ayırt edici olduklarını, vurgulamaktadır (2011, s. 120). Film analizi filmlerin sinemasal anlatımı sonucunda ortaya çıkan filmin anlamlandırma yapısını ve yapının ürettiği anlamları çözme sürecidir, eş deyişle sinemanın temelinde anlatım (narration, öyküleme) vardır, sinema anlatım üretir. Bu anlatım tek bir tarzla sınırlı değildir, tür filmleri anlatım açısından kendilerine özgü yapılar ve karakteristikler oluştururlar (Özden, 2004, s.229-231).

Bu anlatım biçimleri kendilerini türler olarak ortaya koymaktadırlar... Tür filmlerinin dünyası kendi anlatısı açısından var olan tek dünyadır...Tür filmleri öykülerini anlatırken bize kendisini seyretme ve anlamlama koşullarını da öğretir ya da halihazırda oluşturmuş olduğu anlatım gelenekleri içinde filmi seyretmemizi talep eder. Western filmleri bize bazı şeyleri gösterir bazı şeyleri anlatısının dışında bırakır; müzikal bir film westernin anlatısı dışında bıraktığı bazı şeyleri içine alır ve westernin anlatısının içerdiği şeyleri içermeyebilir. Bir tür filmi, kendi anlamlandırma ve öyküleme koşulları içinde seyredilmelidir ve eleştirilmelidir yoksa bir değeri ve anlamı kalmayacaktır...Her tür filmi kendi anlatım gelenekleri koşullarında değerlendirilmelidir... tür filminin malzemesi anlamını tür filminin anlatı gelenekleri içinde edinmektedir (Özden, 2004, s233).

Tür analizinde film, tema, öykü, karakter, mekân, renk gibi görsel ve duyuşal düzenlemelere, bunların nasıl sunulduğuna odaklanılarak irdelenmektedir. Türün anlatısal ve görsel kodları, değişimleri, dönüşümleri ortaya çıkardıkları anlamlar türsel çözümleme ile yorumlanmaya çalışılır (Akbulut, 2010, s. 364). Sinemada distopik anlatılar bilimkurgunun bir alt türünü oluşturmakta ve kendi türüne özgü anlatım kodları ve görsel kodlar içermektedirler. Başta tema, olay örgüsü, mekân olmak üzere türün ortak niteliklerini belirleyen anlatı unsurları çözümlemelerde incelemenin odak noktalarını teşkil etmektedir. Sinemadaki distopik anlatılar kökenlerini üretildikleri dönemin şartlarından alan, belirli temalar etrafında şekillenen eleştirel bir gelecek perspektifi sunarlar. Şeran, distopik anlatılarda temel eleştirilerin kitleleşmeye, makineleşmeye, bilimin sanayileşmesine, emekçi sınıfın ortaya çıkışına ve nükleer enerjiye odaklandığını belirtir (Akt. Erol, 2015, s.49). Mahida ise distopiyaların temel karakteristiklerinin;

-Kesin sınırları çizilmiş ve bozulması mümkün olmayan bir hiyerarşik sistem,

- Mevcut sınıfsal sistemin devamını sağlamak için düzenlenmiş eğitim sistemi
- İleri teknoloji ve bilim
- Sistemin devamlılığı için sürekli propaganda
- Birey ve bireyselliğe dair unsurların yok edilmesi
- Yönetim, iktidar ve ideolojinin uyguladığı süreklilik arz eden gözetim ve denetim
- Daha önceden yaşanmış olan ve yaşananları haklı çıkarmaya hizmet eden tarihi bir felaket

- Uyanışı gerçekleştiren, yaşadığı sisteme şüphe ile yaklaşan bir karakter olduğunu ifade eder (Akt. Erol, 2015, 50).

Benzer şekilde Chung'da (2016) distopik anlatıların temel özelliklerini "Dystopian Literature Premier"de şöyle özetler;

- Toplumu kontrol etmek için propaganda kullanımı
- Bilginin, bağımsız düşüncenin ve özgürlüklerin kısıtlanması
- Bir figür ya da kavrama tapınma
- Bireylerin sürekli gözetim mekanizmaları tarafından denetlenmesi
- Dış dünyaya karşı korku ve doğal dünyanın yasaklı, güvensiz olduğunun yansıtılması
- Bireylerin tep tipleştirilmesi, bireyselliğin ve muhalefetin olmaması
- Toplumu oluşturan parçaların insani özellik ve niteliklerini yitirmiş olmalarına rağmen mükemmel bir dünya yansıtılması içinde olmaları
- Vatandaşların canavarlaşmış bir sistem ve düzen içinde yaşamaları (akt. Berker, 2023, s. 66).

Genellikle toplumsal, ekonomik, politik ve teknolojik sorunlar üzerinden karamsar bir gelecek kurgusu olan distopik anlatıların sinemada türe özgü olarak içerdiği sıklıkla tekrarlanan temalar şunlar olarak belirlenmiştir;

1- Otoriter, totaliter rejimler; Bireysel özgürlüklerin kısıtlandığı, baskı, sansür, gözetim ve denetimi kullanan rejimler yönetimindeki toplumlar.

2- Kontrol ve gözetim; Teknolojinin bireyler üzerindeki kontrolünün arttığı, sürekli gözetim ve denetim altındaki toplumlar.

2- Manipülasyon ve propaganda; Otorite figürleri, hükümetler tarafından gerçekleri çarpıtarak toplumu kontrol altında tutmak için manipülasyon ve propagandanın sıklıkla kullanımı.

3- Toplumsal düzensizlik ve adaletsizlik; toplumun belirgin bir biçimde sınıflara ayrıldığı, sınıflar arası geçişlerin pek mümkün olmadığı, toplumsal düzenlik ve adaletsizlik içeren toplum betimlemeleri.

4-Yabancılaşma ve izolasyon; Bireylerin sisteme karşı mutlak itaatlerinin sağlanması için, yabancılaştırıp, izole edilerek güçsüzleştirilmeleri.

5-Teknolojik gelişmelerin olası sonuçları; Teknolojinin insan doğası üzerindeki etkileri ve yaratabileceği ahlaki sorunlar, yapay zekâ, genetik mühendislik gibi.

6-Ekolojik bozulmalar, felaketler; Kirlilik ve kaynakların tükenmesinin aşırı boyutlara vardığı, iklim değişikliği, doğal afetler ve çevresel felaketlerin neden olduğu yaşanamayacak hale gelmiş bir dünya.

Çalışmanın alan yazın kısmında yapılan kapsamlı literatür taramasında, ulaşılan her türlü yazılı materyal, akademik çalışmalar, kitaplar, dergiler, bildiriler, makaleler, filmler konuyla ilgili ulaşılabilen kaynaklar taranmış, incelenmiş, başta analize konu olan film olmak üzere, türün önemli önde gelen yapımları izlenmiş, distopyaların ve distopik filmlerin tür olarak ayırt edici, nitelik ve özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında “*Gölgeler İçinde*” Temmuz 2023-Mayıs 2024 arasında 17 kez izlenmiştir.

Çalışmada, “*Gölgeler İçinde*”nin distopik olarak nitelendirilmesi sağlayan anlatı unsurlarının distopik yapıyı nasıl oluşturduklarının ortaya konmasını amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın ana araştırma ve inceleme zeminini filmin mekânı, olay örgüsü, tema/temaları, karakterler ve mizansen oluşturmaktadır. Bu unsurlar doğrultusunda film anlatı analizi yöntemiyle çözümlenecektir.

Anlatı çalışmaları, özellikle 1960’lardan itibaren tarih, antropoloji, halk bilimi (folklor), psikoloji, sosyo-linguistik, iletişim çalışmaları ve sosyoloji gibi disiplinlerin

ilgisini çekmiş ve disiplinler arası bir çalışma alanı hâline gelmiştir (Riessman & Quinney, 2005, s. 58). Hinchman ve Hinchman anlatıyı; “Anlatılar, olayları belirli bir dinleyici için anlamlı bir şekilde birbirine bağlayan ve böylece dünya ve/veya deneyimlerimiz hakkında bir anlama sağlayan belirgin bir ardışıklık içindeki söylemlerdir” şeklinde tanımlamaktadır. Bu düşünceyi aktaran Elliott’a göre, bu tanım anlatıların üç önemli yönüne vurgu yapmaktadır; birincisi kronolojiktirler (yani ardışık olayların temsilcileridirler), ikincisi anlamlıdır ve üçüncüsü belirli bir izleyici/dinleyici için üretildiklerinden dolayı sosyal bir niteliğe sahiptirler (2005, s.71).

Analizi, “ayırt etme, ayırım yapma, ayrıntılı olarak açıklama getirme” olarak tanımlayan Beardsley anlatı analizinin asıl amacının, öncelikli olarak parçalar açısından “neyin doğru olduğu, ikincil olarak ise parçaların bütününe kendine özgü niteliklerine nasıl katkıda bulunduğunu”nu keşfetmek olduğunu belirtir (1958, s. 77). Anlatı çözümlemesi, anlatı araştırması olarak da bilinen anlatı sorgulaması; anlamın yaratılmasını, anlatıların inşası yoluyla araştıran nitel bir araştırma yöntemidir. “Anlatı analizi, bir hikâyenin nasıl ve neden belirli bir şekilde anlatıldığına odaklanır. Karakterler ve olay örgüsü içeren ve teorisinin rehberliğinde hikayelerin analizi yoluyla, araştırmacılar, insanların yaşama biçimleri hakkında sonuçlar çıkarabilir” (Gilstein, 2018, s. 12). Bu doğrultuda anlatı analizi “*Gölgeler İçinde*”nin sinemasal bir anlatı olarak içerdiği bileşenler bakımından çözümlenmesine aracılık edecektir. Anlatının temel bileşenleri olan olay örgüsü, tema, mekân, karakterler ve mizansen gibi unsurların distopik yapıyı nasıl oluşturdukları ve etkiledikleri anlatı analizi yardımıyla ortaya çıkarılacaktır.

4. BULGULAR VE YORUM

Türk Sineması’nda tür sineması kapsamındaki distopik film örneklerinin sayıca çok fazla olmaması, Erdem Tepegöz’ün katıldığı birçok festivalden ödülleriyle dönen distopik anlatısı “*Gölgeler İçinde*” isimli filmini bu açıdan önemli kılmaktadır (Bkz. Görsel 4.1.).



Görsel 4.1. *Gölgeler İçinde*/ Afış

4.1. “*Gölgeler İçinde*” Künye ve Özet

“*Gölgeler İçinde*” yönetmen Erdem Tepegöz’ün “ne zaman ve nerede” sorularını cevapsız bırakan, bilinmeyen bir yerdeki ve zamandaki bir maden ocağında kurduğu distopik dünyada, gölgelerin içinde sistemin dışlıları gibi sorgusuz, sualsiz çalışan insanların hikayesini anlatmaktadır. Film özellikle kapitalist sistemin işçiler üzerindeki gözetleme ve kontrol mekanizmalarıyla yoluyla, üretimin ve sistemin devamlılığını sağlamasına eleştirel olarak yaklaşmaktadır.

Filmin Künyesi:

Süre: 92 Dakika.

Senaryo ve Yönetmen: Erdem Tepegöz,

Oyuncular: Numan Acar, Vedat Erincin, Ahmet Melih Yılmaz, Selin Kavak, Emrullah Çakay

Kurgu: Arzu Volkan,

Sanat Yönetmeni: Armen Ghazaryan,

Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyan,

Müzik: Greg Dombrowski,

Ses Tasarım: Eli Haligua, Fatih Rağbet,



Görsel 4.2. *Fabrika/Yansıma/Gündüz/Dış*

Özet: *Gölgeler İçinde*, bir maden ocağı ve üstündeki fabrikadan oluşan bir yapıda (Bkz. Görsel 4.2.), ilkel denebilecek şartlarda çalışan ve orada yaşayan insanların, kapana kısılmışlıklarını, uyuşmuş bir biçimde belirli bir rutinde sürekli aynı işi yapıp hiçbir şeyi sorgulamamalarını ve sürekli gözetim altında endişe ve korkuyla yaşamalarını anlatmaktadır. Sadece hayatta kalmak için maden fabrikasında çalışan, karşılığında su, yemek ve barınabilecekleri bir baraka alan bu insanlar, neden orada olduklarını, ne için ve kimin için çalıştıklarını, kameraların ardında kimlerin olduğunu, hoparlörlerden gelen

uyarıları, direktifleri kimlerin verdiğini, neden kendileri dışında kimseyi görmediklerini sormazlar. (Bkz. Görsel 4.3.). Hatta merak bile etmemektedirler. Cezalandırmaya dayalı gözetim ve denetim, sorgulama yeteneklerini, bilinçlerini yok etmiş gibidir. “Robotlaşmış”lıkları, “makineleşmiş”likleri yüzlerine, bakışlarına ve hareketlerine yansımıştır. Makineler kendilerinin birer uzantısı ya da onlar çalıştıkları makinelerin bir parçası gibidirler.



Görsel 4.3. Her yeri gözetleyen kameralar/Fabrika/İç/Gündüz

Rutinin yarattığı otomatikleşmiş hareketleri ve duygusuz, neredeyse tepkisiz ifadeleri “robotlaşmış” izlenimi yaratmaktadır. Hikâyenin ana karakteri (Numan Acar, senaryoda Zait olarak isimlendirilmiştir) bu fabrikada çalışan ve yaşayan işçilerden biridir. Sınıfsal bir hiyerarşinin de olduğu bu küçük toplumda, yeni gelenleri karşılama ve onları fabrika içindeki görev yerlerine yerleştirme gibi bir sorumluluğu olan, diğerlerinden bu anlamda biraz daha rütbeli bir işçidir. Bir gün ana karakterin (Zait) çalıştığı bantta bir arıza meydana gelir. Sorunu düzeltmek için çalışırken, daha önce hiç sormadığı soruları sormaya, kameraları ve arkasındakileri merak etmeye başlar. Düzeni kurcalamasının karşılığını günlük tayınını alamamak ve sistemin dışına itilmek olarak alır. O güne kadar diğerleri gibi sirenlerle barakasından çıkıp, fabrikaya giren otomatikleşmiş gibi çalışan, tüm yaşamı birileri tarafından kameralarla kontrol edilip düzenlenen biriyken, öncenin görülmeyen, duyulmayan, hakkında düşünülmeyen parçaları ana karakterin (Zait) uyanışının temel unsurları olur. Film ana karakterin sistemi,

fabrikayı çözme sürecinde olanlara odaklanarak devam ediyor ve sonunda sistemin ana karakter tarafından yıkılmasıyla son buluyor.

Ancak filmin sonunda siyah perde üzerinde derinden gelen mekanik sesler sistemlerin yok olmayacağını tekrar ve tekrar kendilerini üreterek devam edeceklerini ima ediyor.

4.2. Distopik Yapı

Abisel, tür filmlerinin muğlaklığa yer bırakmayacak şekilde, klasik dramatik yapıya bağlı kalarak, giriş, gelişme ve sonuç içerdiklerini, olay örgüsünde, karakterlerde her şeyin net ve açık olduğunu belirterek, tema başta olmak üzere, mekân, kostüm, aydınlatma gibi yapısal özelliklerde ortak bir tarzı yansıttıklarını bunların tür filmlerinin belirgin niteliklerini oluşturduğunu söylemektedir (Abisel,1999, s. 45-52). Bilimkurgunun alt türü olan distopik anlatılarda, türe özgü ortak özellikler distopik anlatıyı oluşturmaktadır. “*Gölgeler İçinde*”nin distopik yapısının bileşenleri, filmsel mekân, tema, olay örgüsü, karakterler, aydınlatma, kostüm, makyaj ve renklerdir. Tespit edilen temalar; işçi sınıfı bağlamında gözetim ve denetim, makineleşme ve yabancılaşmadır. (Bkz. Görsel 4.4.)



Görsel 4.4. *Maden Fabrikası/Dış/Gündüz*

4.2.1. Olay Örgüsü

Film siyah fonda, arkadan gelen raylar üzerinde giden bir aracın çıkardığı sesle başlar. İlk sahnede elektrikle çalışan aracın yukarıdaki elektrik tellerine temasından kaynaklanan parlayan mavi ışık patlamalarını ve aracın içindeki madencileri gölgelerin içinde, arada bir patlayan mavi ışık altında görürüz. Işık patlamaları duvarlarda, yüzlerde sert gölgeler oluşturur. İşçiler donuk ifadelerle gölgeleri izlerler. Platon'un mağara alegorisine yapılan bu göndermeyle, işçilerin gerçekliklerinin gölgelerden oluştuğu vurgulanır. Kadın ve erkekli bu bir grup madenci, gölgelerin içinde yaşayan gölgeler gibi belirsizdirler. Araç bize doğru gelir, bu görüntünün ardından siyah fon üzerine filmin ismi biner (Bkz. Görsel 4.5.).



Görsel 4.5. *Maden/İç/Gündüz*

Perdedeki “*Gölgeler İçinde*” yazısına derinden gelen fabrika düdüğü ve karanlığın içinden gelen madencilerin çalışma sesleri eşlik eder. Baretlerdeki kafa feneriyle az da olsa aydınlanan maden, madenciler, çıkarılan taşların elle teneke çekçeğe koyulması ve arkada çalışanların görüntüsü perdeye yansır. Madencilerden biri (ana karakter, Zait) bir anda çalışmayı bırakır ve madende ileri doğru bakar, bir şey duyuyor ya da hissediyor gibidir. Yakın plan yüz çekiminde endişeli ifadesini görürüz. Bir şey olacağının sinyalini alırız. Yavaş adımlarla yürüyerek madenin duvarlarını, tavanını gözleriyle tarar. Diğerleri arka planda çalışmaya devam etmektedirler. Kuşkuyla bir şekilde

ilerleyen Zait bir noktada durur ve tünelin ilerisine doğru bakar, o anda gürültüyle birlikte yoğun bir toz bulutu hızla üzerine doğru gelir. Fonda patlamalardan sonra insanların duydukları çınlama sesinden başka bir şey duyulmaz. Çınlamaya karanlık ve toz içinde, baretlerdeki fenerlerin soluk mavi ışıkları altında birbirlerine yardım etmeye çalışan madencilerin görüntüleri eşlik eder. İşçilerin bu daracık alandaki ölüm kalım mücadelesine görsel olarak tanık oluruz. Sahne ortamın farklılığını vurgular biçimdedir. İşçilerin patlamada normalde verilmesi gerektiğini düşündüğümüz tepkileri vermemesi, hiç konuşmamaları (sadece öksürük sesleri duyulur) duyulması gereken panik ya da başka seslerinin olmaması, ortamın alışılmışın dışında olduğuyula ilgili ilk işaretleri verir. Göçen madenden birbirlerini destekleyerek, birbirlerine yaslanarak çıkmaya çalışan madencilerin görüntüsü kesmeyle sona erer. Sonraki sahne Zait'in mavi ışık altında tek gözüne yapılan yakın plan çekimle açılır. Kaba, modern olmadığını hissettiren bir makine sesi duyulur, tarama yapar. Ardından makineden gelen mekanik bir kadın sesi “Göz yapısı normal” der. Kadraja duvardan sarkan üzerinde yeşil ışık yanan kamera görüntüsü girer. Tarama sesi tekrar eder, mekanik ses “Beyin faaliyetleri normal” der. Ön planda Zait'in başında kablolardan oluşan tuhaf bir aygıtla yattığı, arka planda ise son derece eski, tuhaf bir makine görüntüdedir. (Bkz. Görsel 4.6.) Yakın yüz çekiminde Zait'in söylenenlerden kaynaklanan rahatlamış ifadesi görüntüye yansır.



Görsel 4.6. Sağlık kontrolü/İç/Gündüz

Alan derinliği içinde ön planda yatmakta olan Zait'i ve odayı görürüz. Sağlık kontrolünün yapıldığı oda, ortadaki yatak ve kontrol amaçlı kullanıldığı belli olan başa takılan tuhaf alet, içerideki ilkel görümlü makine, duvardan sarkan kablolar, tavandan sarkan ve çalıştığı belli olan kamera ve içerideki baskın mavi bir ışıkla alışılmışın dışında,

farklı bir dünyanın parçasıymış gibi nitelendirilebilecek bir mekandır. Odada doktor, hemşire gibi herhangi bir sağlık personeli olmaması sadece ranzaya benzeyen ilkel makinede yatakta yatan, kontrol edilen hasta, makinenin mekanik sesi ve tabii ki gözetleyen kameranın varlığı bu hissi güçlendirmektedir. (Bkz. 4.7.). Makinenin mekanik sesi “makinenizin başına geçebilirsiniz” dediğinde kilit açılma sesi duyulur. Zait başındaki ve ellerindeki bağlantıları çıkarır. Odadan çıkar.



Görsel 4.7. Tarama Odası/İç/Gündüz

Odanın dışında endişeli ifadelerle ve korku dolu bakışlarla sağlık kontrolü için bekleyen diğerlerini görülür. Kolunu tutarak oradaki madencilerden birinin yanına giden Zait, etrafa ve gözetleme kamerasına doğru tedirgince bakarak, kolunu incittiğini ama fark etmediklerini söyler. Bu sahne, kolu yaralanmış olmasına rağmen bunun makine tarafından fark edilmemesinin önemli olduğunu, çalışamayacak durumda olmanın madenciler açısından çok endişe verici bir durum olduğunu anlatır. Konuştuğu madenci yaşça biraz daha büyük durmaktadır. Konuşma bu kadardır. Film boyunca diyaloglar yok denecek kadar azdır. Konuşmanın olduğu ender anlardan biridir bu. Hoparlörden “sıradaki” sesi gelir, yüzler gözetleme kamerasına döner. Zait’in yanındaki adam kontrol odasına doğru gider. Odadan makinenin tarama sesiyle birlikte “sağ bilekte incinme” sesi duyulur. Odadaki madenciye çalışamaz onayı verilir. İçerideki madencinin çalışabileceğini söyleyen yakarışları duyulur. Odada kırmızı bir ışık yanar. Mekanik ses “tahliye bölgesine gidiniz” der. Oradaki herkes endişeli ve üzgün odaya bakmaktadırlar. İçeride neler olduğu görülmemektedir. Zait gözetleme kamerasına bakar, yapmaması gerektiğini bilmesine rağmen koşup kontrol odasının demir kapısını açmaya çalışır. Kapı açılmaz. Diğerleri sadece izlerler. Hiçbiri yardım etmeye yeltenmez. İçerideki yakarışlar

ve gelen diğ er sesler kesilir, kilit açılma sesi duyulur. Zait içeriye girer. Kontrol odası bo tur. İçerideki madenciye ait bir iz yoktur. Kontrol odasında üzerinde küçük bir pencere olan diğ er kapıya doğ ru gider, pencereden bakar. Hızlı hızlı nefes alarak birkaç saniye orada durur. Ne gördüğünü görmememize rağ men yüzündeki acı ifadede en k    bir şey olduğ unu anlarız. Ama ne olduğ u açık değildir. Madendeki patlama sonrası sağlık kontrolünde, tüm işçiler makine tarafından kontrol edilerek, kaza sebebiyle  alı amayacak olanlar sistemin dışına itilmekte, sistem dışına çıkarılma odada yanan kırmızı ışıkla gösterilmektedir. Sistem kendisine bir katkısı olmayacak olanların sistemin içinde var olmalarına izin vermemektedir. O gece Zait'in elindeki eski su matarasını dışarıda, kirli bir borudan akan suyla doldurduğ unu görürüz. Zait barakasına gelir, tenekte levhalardan yapılmış baraka tek gözlüdür. İlkel niteliktedir. Küçük bir ampulün zayıf ışığı altında barakanın içi görülür. (Bkz. Görsel 4.8.).



Görsel 4.8. *Baraka / İ  / Gece*

Kesmeyle bir su birikintisinde yansıyan fabrikanın görüntüsüne geçeriz. Fonda fabrika sireni için ba ladığını vurgular (Bkz. Görsel 4.9.)



Görsel 4.9. *Su birikintisi/ Yansıma /Maden Fabrikası /Dış/Gündüz*

Ardından genel planda fabrika ve teleferik görülür. Çok eski zamanlardan kalmış gibi görünen fabrika arkasındaki tepeyle birleşmiştir. Etrafındaki yeşillikler fabrikanın yan duvarlarını binalar arasındaki boşlukları sarmış olduğundan yüzyıllardır oradaymış hissi uyandırır. Büyük bir bina, yanında daha küçük bir bina ve diğer küçük yapıların birbirine bağlı olduğu bir üretim kompleksi olan maden fabrikası, kirli, paslı görünüşü, kırık camları, gri tonlarıyla ürkütücü ve terk edilmiş bir yapı izlenimi uyandırır. İç mekân da fabrikanın dışı gibidir, aynı hissi uyandırır. Her yerden kabloların sarktığı, loş, sadece belirli noktalarda ışığın içeriye girebildiği, gri yeşil tonların hâkim olduğu boğucu bir atmosfere sahiptir. İşçiler tek sıra halinde belirli bir düzenle merdivenleri çıkıp, işe başlamadan önce gözetleme kamerasının karşısına birkaç saniye dururlar. Kamera tarafında görülmelerini, onaylanmalarını sağlarlar. (Bkz. Görsel 4.10).



Görsel 4.10. *İşçiler/Gözetim kamerasına onaylatma/ Fabrika/ İç /Gündüz*

Genç bir işçinin büyük bir çarkın içindeki çalışma temposunu görülür. Sürekli çarkı döndürmek için içinde koşmaktadır (Bkz. Görsel 4.11.). Dev silindirlerin hareketi

onun durmaksızın koşmasına bağlıdır. Gün boyunca, her gün durmaksızın, makine gibi bunu yapıyor olduğunu bilmek, iş daraltıcı ve boğucu bir his yaratır. Her karede perdeye yansıtılan kameralar, her yerin ve herkesin sürekli gözetim altında olduğunu gösterirken, işçilerin yaptıkları her şeyde tedirgince kameralara bakmaları, gözetlendiklerini bildiklerini göstermektedir. Rutin bir şekilde sadece yemek, su, kalacak yer karşılığında makineleşmişçesine köle gibi çalışan işçilerin, yaşadıkları durumu hiç sorgulamadıkları, otomatik bir şekilde yapmaları gerekeni yapıp, hayatta kalmaya çalıştıkları görülmektedir. Diğer işçilerin yaptıkları işler de kısa detaylarla verilir. İşçilerin hem madende madencilik yapıp taş çıkardıklarını sonrasında fabrikada çıkardıklarını işlediklerini anlarız.



Görsel 4.11. Çarkı döndüren işçi// *Fabrika/İç /Gündüz*

Arada gözetimin sürekli olduğunu gösteren kamera görüntüleri girer çerçeveye. Günün her anında ve her yerde gözetimin devamlılığı vurgulanır. Zait'e hoparlörden talimat gelir "Yeni gelenleri karşılayın". Önceki gün olan patlama sonrası sağlık durumları uygun bulunmadığı için sistem dışına çıkarılanların yerine yeni işçiler gelmiştir. Zait'in hiyerarşik düzende, diğerlerinden daha rütbeli olduğunu, yeni gelenleri karşılama ve sistemi, görevlerini öğretme konusunda sorumlu olduğu bilgisini alırız. Yeni işçiler teleferikle gelir. Teleferik son derece eski, metalden yapılmış pencereleri küçük, içindkilerin görülmesine izin vermeyen kapalı kutu gibidir. (Bkz. Görsel 4.12.). Gelenlerin hepsi gençtir. Zait'le aralarında hiçbir konuşma olmaz. Zait sadece başıyla işaret verir ve yeni gelenler onu takip ederler. Zait gelen işçilere yapacakları işi bir iki cümleyle tarif eder, bunun dışında herhangi bir konuşma olmaz, gelenler hemen çalışmaya başlarlar.



Görsel 4.12. Yeni gelenleri karşılama/ Teleferik/ Dış /Gündüz

Filmde işçiler yemeklerini yüzleri duvara dönük, sıralı halde kameraların gözetimi altında yerler. Her yerinden kablolar sarkan, boyları dökülmüş, uzun bir koridordan oluşan yemek alanı, toplama kampı, hapishane havası verir (Bkz. Görsel 4.13.).



Görsel 4.13. Yemek yiyen işçiler /Yemekhane/ İç /Gündüz

Bir gece Zait yeni gelenlerden birine kalacağı barakayı ve suyu nereden alacağını gösterir. Yeni gelen çocuk barakaya girdiğinde yüzünde mutlu ve heyecanlı bir ifade belirir. O ana kadar filmde hiçbir karakterin yüzünde belirgin bir ifade görülmez. Hafif gülümseme gibi son derece insani bir mimiğe ilk kez tanık oluruz. Yeni gelen çocuk orada olduğu, bir barakası olduğu için mutludur ve bunu gösterir. O sırada gece sireni duyulur, işçilerin yatma vaktinin geldiğini belirtir. İşçilerin ne zaman ne yapacakları bu düzen içinde kesin sınırlarla çizilmiştir. Film boyunca diyalogların neredeyse yok denecek kadar az olması, insanların sürekli donuk ifadelerle dolaşmaları, onların sadece hayatta kalmaya

odaklı olduklarını, bir anlamda makineleştiklerini, yalnızca çalışıp, yemek yiyip uyuduklarını göstermektedir. Filmin bu noktaya kadar olan giriş kısmında, maden fabrikasında kurulu olan gözetime dayalı, ne zaman ve nerede olduğu belli olmayan bir düzen içindeki işçilerin, kameralar, hoparlörler ve sirenlerle yönetilen hayatlarına (çalışma, aç kalmayacak kadar yemek yeme ve uykudan ibaret olan) tanık oluruz. Mekânın ve kurulmuş sistemin yapısı, işleyişi, bu sistem içindeki insanların durumu filmin distopik yapısını imler şekilde aktarılmıştır. Gelişme kısmının başlangıcını Zait'in çalıştığı taşların yıkandığı bantta meydana gelen arıza oluşturur. Bant durunca ne olduğunu anlamaya çalışan Zait, bir süre bantta bakar, sonrasında tekrar çalıştırmak için makinenin sağını solunu kurcalar, kapatıp açar. Ama arıza devam eder. Endişeli ifadeyle kendisini gözetleyen kameraya bakar. Onun üretim bandındaki sorun tüm sistemin durmasına neden olur, diğer makinelerde peş peşe durur. O sırada koşarak gelen işçilerden biri "Bizimkileri de kapattılar, sistemi kapattılar" der. Duran diğer makinelerin sistemin başındakiler tarafında kapatıldığı anlaşılır. Bütün işçilerde panik havası hakimdir. Daha önce yaşamadıkları bir durum olduğunu hissederiz. Bir anda diğerlerinin makineleri tekrar çalışmaya başlar, herkes işinin başına koşturur. Zait ise kendi üretim bandının başında, ne yapacağını bilmez halde kameraya ve hoparlöre bakar, ne yapması gerektiğinin söylenmesini beklemektedir. Ama hiçbir direktif gelmez. Sonraki sahnede fabrikanın üst katlarını dışarıdan görürüz, geniş açılı bu çekimde genelde yönetimlerin yer aldığı üst katlar görünür. Ama bu sahnede buralarda birilerinin olduğuna dair en ufak bir işaret bulunmaz, bina soğuk, karanlık ve tehditkâr bir görüntü sergilerler. Sahnenin devamında fabrika alanındaki birbirine derme çatma üst geçitlerle bağlı yapıları görürüz, yüzyıllar öncesinden kalmış gibi duran terk edilmiş hissi uyandıran yapılar, kapalı havayla birlikte kasvetli bir görüntü oluştururlar. (Bkz. Görsel 4.14.).



Görsel 4.14. *Fabrika alanı kesit /Üst Geçit/Dış /Gündüz*

Zait makinesi onartabilmek için daha önce hiç görmediği Tamirci'yi bulmaya gider. Yol boyunca her yerde gözetleyen kameralar vardır, Zait her birine bakar. Orada olduklarını bildiğini, izlendiğinin farkında olduğunu söyler adeta. O kadar yürümesine rağmen hiç kimseyle karşılaşmaz ve bunu garipsemez. Her yer terk edilmiş gibidir. Uzunca bir yürüyüşten sonra fabrika yapılarından farklı tarihi bir yere gelir. Bitişik nizam yapılmış yapıların sütunları ve oymalı kapıları vardır. (Bkz. Görsel 4.15.). Kapılardan birini çalan Zait beklemeye başlar. İçeriden sesler gelir ama kapı açılmaz. İçeriye doğru seslenir: “Tamirci'yi arıyorum. Sen misin?” der. Kapının üzerindeki gözetleme yerinde bir göz belirir. Zait makinesinin bozulduğunu söyler. Tamirci inanmaz bir ifadeyle “buradaki hiçbir makine bozulmaz” der, hangi bölümden olduğunu sorar. Zait şaşırır kendilerinin dışında başka bölümler, başka işçiler olduğunu bilmemektedir. Tamirci “zamanın kısaldığını, artık yarı yarıya yaşadıklarını” söyler ve taze beyaz ekmeğinin olup olmadığını sorar,” fabrikadan” der. Zait yanında olmadığını sonra getireceğini söyler. Ama Tamirci gider. Ana karakter seslenir, zamanın kalmadığını kendisinin söylediğini o yüzden acele etmeleri gerektiğini, ekmeği sonra verebileceğini söyler. Tamirci ikna olur. Kendi argümanıyla Zait onu ikna etmiştir. Beraberce fabrikaya dönerler, iki hareketle Tamirci makineyi çalıştırır. Bu kadar basit bir şey için vaktinin harcanmasına kızar.



Görsel 4.15. *Tamirci'nin Yeri/ Tarihi Mekân/ Dış /Gündüz*

Zait gece yatarken nereden geldiğini anlamadığı birtakım sesler duyar, barakanın içini araştırır, seslerin ucu açık bir borudan geldiğini keşfeder. Merak unsuru uyandıran bu sahne bu kadardır. Zait'in makinesinin bir parçasının değişmesi gerekir, Tamirci'nin yanına giden Zait onu çalışırken izler. Tamircinin mekânı da fabrikanın içi gibi yeşil ağırlıklıdır. (Bkz. Görsel 4.16.).



Görsel 4.16. Tamirci'nin Mekânı/ İç /Gündüz

Tamirci başında büyüteçli bir aparatla işini yapar. (Bkz. Görsel 4.18.). Zait, Tamirci'nin mekânında kameralar olmadığını, izlenmediğini fark eder. O ana kadar sistemi içselleştirmiş olan, herhangi bir sorgulama yapmayan, kameralara da gözetime de denetime de alışmış olan Zait açısından bir uyanış gerçekleşir. Kendi yaşadıkları barakalardan, madene, fabrikaya, yemekhaneye, duşlara kadar her noktada sürekli onları gözetleyip denetleyen kameraların varlığını sorgulamaya başlar.



Görsel 4.18. Tamirci / İç /Gündüz

Zait bir gün madende çalışırken bir kapağa denk gelir. İçinde küçük piston benzeri borular vardır, bu boruların birinden fişkıran siyah bir madde boynuna gelir. Sonraki sahnede ortak duşlarda kadınlı erkekli yıkandıklarını, kameralar tarafından orada da izlendiklerini görürüz Haftalık erzak dağıtımını duvardaki kare şeklinde bir delikten otomatik olarak yapılmaktadır. O gün Zait'e erzak kutusu verilmez. Herkes şaşkındır. İlk defa böyle bir şey olmaktadır. Diğerleri gittikten sonra dağıtımın yapıldığı yerde bir süre daha, kapağın başında bekler. Arada üst taraftaki kameraya ve hoparlöre bakar. Bir şey

denmesini bekler. Ama hiçbir şey olmaz. Neden olduğunu anlamaya çalışır. Gece dışarıda olmaması gerektiği halde birilerine, yöneticilere, yetkililere ulaşmak için yönetimin olduğu yere gitmeye çalışırken, yeni gelen çocuk bir anda arkasında belirir. Beraber yönetim yerine giderler. Koridorun ucunda üzerinde kamera olan bir odanın önünde dururlar. “Kimse yok mu” diye seslenirler. Cevap gelmez. Zait kapının üzerindeki kameraya doğru konuşur “Görüşebilir miyiz? Çok önemli”. Yine cevap gelmez. Zait dönüp gitmeye çalışırken, yeni gelen çocuk meraklı bir havayla duvardaki delikten içeride kimse olup olmadığını görebileceklerini söyleyerek, tabure gibi bir şeyin üzerine çıkar. Kameranin kablolarını çekerek o delikten içeriye bakmaya çalışmak istemektedir. Bir anda kablolar elinde kalır, kamera kablosunun ucu boştaadır. Kameraya bakarlar ama kamera hala çalışmaktadır, üzerindeki yeşil ışık yanmaktadır. Çocuk kamerayı takılı olduğu yerden söker, kameranin yeşil ışığı hala yanmaktadır. Hızlıca kamerayı cebine saklar ve oradan çıkarlar. Barakada elindeki kameraya bakan Zait kamerayı kendine tuttuğunda yeşil ışığın yandığını, başka bir yere çevirdiğinde ise söndüğünü görür ama nasıl olduğunu anlamaz. Hiçbir yere bağlı olmamasına rağmen kamera çalışmaktadır. (Bkz. Görsel 4.18.).



Görsel 4.18. Ana Karakter ve kamera/Baraka/İç/Gece

O gece kuralları yine çiğneyerek erzak dağıtımının yapıldığı yere gidip oturup bekler. Olan biteni anlamaya çalışmaktadır. Sistemin başındakilere, işletenlere ulaşma çabaları, kameraların aslında hiçbir yere bağlı olmadıklarını, kabloların uçlarının boşlukta olduklarını keşfetmesini sağlamıştır. Bu durum sistemle ilgili yeni sorulara neden olur. Boynuna sıçrayan o siyah sıvıdan sonra vücudunda tuhaf yaralar çıkmaya başlamıştır.

Sistemin onu cezalandırdığını, hasta ettiğini düşünmektedir, konuşmak için tekrar yönetimin olduğu yere gider. Kamera yerine takılı olduğunu görür. Kapıyı çalar yine cevap alamaz. Ertesi gün yeni gelen çocuğa kamerayı yerine taktığını gördüğünü söyler. Çocuk kamerayı kendisinin takmadığını, kameranın hala kendisinde olduğunu söyleyince şaşırır. Yeni çocuk kamerayı getireceğini söyleyerek yanından ayrılır, bu sırada yemekhanede yemek yemekteler. Bir süre sonra dışarıdan bir ses gelir, işçiler koşturarak ne olduğuna bakmaya giderler. Yeni çocuk yönetimin olduğu yerin önünde kapının önünde yatmaktadır, başına bir şey gelmiştir. Çocuğu hep beraber oradan çıkarırlar. Ardından Yeni çocuk ortadan kaybolur. Zait onu ararken yeni işçilerin geldiğini öğrenir. Rütbesi düşürülmüş, hiyerarşik düzen kaymış, bir başkası yeni karşılama sorumlusu olmuştur. Her şey gittikçe tuhaf, anlaşılması güç bir hal almaya başlamıştır, Önce makinesinin arıza yapması, borudan gelen sesler, boynuna sıçrayan sıvının sebep olduğu yaralar, erzağının kesilmesi, rütbesinin düşürülmesi, kameraların boşa olması ve son olarak Yeni gelen çocuğun yok olması gerilimi gittikçe yükseltir. Zait'in sinirleri iyice bozulmuştur. Çalışırken bir anda eline aldığı demir çubukla, kendi çalışma bandını gözetleyen kamerayı kırar. Sonrasında dış kısımdakilerin de bazılarını kırar. Sistemi yürütenlere, yetkililere ulaşamamaktadır. Kameralar onun ve diğerleri için yönetimin temsilidir. Fabrika içinde bir anons duyulur işçilerden servis toplanma bölgesinde toplanmaları istenir, işlerini bırakıp hepsi denileni yapar. O sırada bir sarsıntı olur, endişeyle beklerler. Sarsıntı bitince yerlerine geçmeleri talimatı gelir. Bunun arkasından "İzleme sistemlerine müdahale etmeyiniz. Kendi çalışma bölgenizin dışına çıkmayınız" anonsu yapılır. Bu direk olarak Zait'e söylenen bir uyarıdır. O gece yemekhanede işçiler arasında tartışma çıkar. Kameraları Zait'in söktüğünü bildiklerini söylerler. Fabrikanın kapanmasına kendilerinin gönderilmesine sebep olacağını söyleyerek üstüne gelirler. Zait bir şey olmayacağını kameraların arkasının boş olduğunu bir yere bağlı olmadıklarını söyler. Gece barakada, Zait'i sırtına, vücudunun yaraların olduğu kısımlarına çamur sürerken görürüz, yaralar tüm vücudunu sarmıştır. Ertesi gün yemekhanede hiçbir işçiye yemek verilmez. Zait sisteme dair aradığı cevapları bulmak amacıyla Tamirci'ye gider. Tamirci döngü tamamlanana kadar felaketlerin çoğalarak süreceğini söyler, Zait bütün bunların arkasındakinin kim ya da ne olduğunu anlamak istemektedir. Tamirci, Zait'i bir yürüyüşe çıkarır. Fabrika alanından uzaklaşırlar, uzun bir süre yürürler. Sonunda bir yere varırlar, eski bir yapının içine girerler. Başka hiçbir şeyin olmadığı bu yerde sadece merdiven ve bir kapı vardır. Zait kapıyı açar içeri girerler. Şaşkındır, Tamirci'nin mekânı

karşısında durmaktadır. O kadar yol yürümüşler başladıkları noktaya dönmüşlerdir. Tamirci “Bildiğim tek şey şu an buradayız” der. Sistemle ilgili bir şey bilmediğini, tek bildiğinin “her şeyin birbiriyle bağlantılı ve birbirine bağlı kapalı bir sistem olduğu” der.

Fabrikadaki bütün sistem durur. Yemek ve su verilmemektedir. Zait yemekhanede diğer işçilere kameraları kastederek “*Sadece seni görmek istiyor O. O bir “Makine”. O bizim gibi makine*” diye haykırır. Kendilerinden başka kimsenin hiçbir yetkilinin olmadığını söyler. Diğerleri şaşkın ve inanmaz durumdadırlar. Bir gece işçiler hep birlikte yetkililerin olduğunu düşündükleri yere gidip, oradaki kameraya, içlerinde hasta birinin (Zait) olduğunu, O’nu yanlarında istemediklerini, sadece çalışmak istediklerini söylemişlerdir. Ardından tüm sistem bir anda açılmış, çalışmaya başlamış, su ve yemek gelmiştir.

Son bölümde doruğa ulaşmış olaylar çözülmeye başlar. Zait, filmin başından beri bir iki kez arka planda kadrāja giren dışarıda otlayan atın yanına gider. Atın boynundaki halat bir yere bağlı durmaktadır. Zait ipi bağlı olduğu yerden sökmek için uğraşırken aslında ipin bir yere bağlı olmadığını, ucunun boşta olduğunu görür. Aslında özgürdür. Ama gitmez. At da onlar gibidir. Zait Atı alıp işçilerin sağlık kontrolü için bekledikleri yere götürür. Diğerlerinin şaşkın bakışları altında, Atı sağlık kontrol kabinine sokar. Görülmediklerini, kameraların arkasında kimsenin olmadığını göstermek istemektedir. Tarama makinesi at ile insanı ayırt edemez. Atı insan sanır, normal kontrolleri yapar ve sağlıklı olduğunu makinesinin başına geçebileceğini söyler. Zait haklı çıkmıştır. Ama sistem her şeyi görüp uygunsuz olan her davranışı cezalandırmaktadır. Genç işçilerden biri kontrol sonrası atla binadan çıkmaya çalışırken üzerlerine bir vinç parçası düşer. At ölür. Çocuğu diğerleri kaldırıp götürürler. Bu Zait için olayların zirveye ulaştığı doruk noktasıdır, sistemin tam olarak nasıl ve ne şekilde çalıştığını tam çözmemiştir ama buna gerek de yoktur. Bu andan sonra Zait eline kazmasını alıp büyük bir öfkeyle fabrikanın ve madenin tüm kameralarını söker, tüm makinelerini, bağlantılarını kırar. Fabrikada patlama ve yangınlar çıkar. İşçiler dışarıdaki bir çukurun başında toplanırlar. (Bkz. Görsel 4.19.). Zait elinde söktüğü, kırdığı kameraları sürükleyerek getirir, hepsini çukura atar. Sistemi yıkmıştır. Uzaktan fener ışıkları görünür. Gelenler sistemin başka bölgelerinde çalışan diğer işçilerdir. Finalde hep beraber çukurun etrafında gülümseyen yüzlerle birbirlerine bakarlar.



Görsel 4.19. *Final sahnesi/ Fabrika Alanı/Dış /Gece*

4.2.2. Mekân / Maden Fabrikası

Mekanlar sinemada kullanımına göre ikiye ayrılmaktadır: birincisi fon olarak kullanılan mekanlar diğeri anlatım aracı olarak kullanılan mekanlardır. Fon olarak kullanılanlar mekanlar, çoğu zaman arka planı doldurmak amacına hizmet eder, ön plandaki karakter ve figürlere odaklanılmasını engellemeyecek şekilde görüntüde yer alırlar. Anlatım aracı olarak kullanılan mekanlar ise özellikle tür filmlerinde yaygın olarak kullanıldığı gibi, karakterler ve olay örgüsü kadar önemlidir. Anlatının akışında belirleyici bir etkinlik gösterirler. Kracauer, mekânı ön planda tutan yönetmenlerin, filmlerinde mekânı temsil kaygısı ile kullandıklarını, bu tür filmlerde mekânın yönetmenin iletmek istediği mesajın anlaşılmasını destekleyerek, öyküye aktif olarak katıldığını söyler (2015, s. 59). Abuhela ise mekanların filmlerin inandırıcılığına çok büyük katkısı olduğunu belirtir, özellikle geleceği yansıtan filmlerde perdeye yansıyan dünyanın tasarımı, kullanılan görsel unsurlar daha önemli olmaktadır (akt. Erol, 2015, s. 55).

Beyaz perdedeki anlatılarda mekanlar hikayelerin atmosferini yansıtmaya ve temaları güçlendirmeye destek olacak şekilde tasarlanmaktadır. Distopik anlatılardaki mekanlar genellikle endüstriyel şehirler, post-apokaliptik çevreler, totaliter devlet binaları, geleceğin teknolojisiyle biçimlenmiş, ileri teknolojiyi yansıtan mekanlar, sıra dışı yerler ve marjinalleşmiş mekanlardan oluşur. Endüstriyel şehirlerde, yüksek binalardan, karmaşık altyapı sistemlerinden, kirli sokaklardan oluşan gri tonundaki puslu görüntülere, çevre kirliliği eşlik ederken, doğal çevrenin insanlık tarafından yok edildiği, teknolojinin kontrolü altındaki bir gelecek tasvir edilir. Büyük bir felaket sonrasındaki

dünyayı yansıtan post-apokaliptik mekanlar, harap olmuş yapılar, terkedilmiş şehirler, doğanın insanlardan geri aldığı alanlarla temsil edilir. Marjinalleşmiş ortamları yansıtan mekanlar, toplumdan dışlanmışların, muhaliflerin, “öteki”lerin yaşadığı barakalar, yıkık dökük mekanlar, yer altı yerleşimleri olarak yer alır. Distopyalardaki şehirlerde dikey bir hiyerarşinin hüküm sürdüğü sınıfsal bir ayrışma da söz konusudur. Şehirlerin dış kısmında ya da kimi zaman yeraltında, alt sınıf olan “öteki”lerin yaşadığı harabeler ve çöplükler mekânsal olarak da ayrışmanın göstergesidir.

İlk distopik metin olarak nitelendirilen Jack London’ın *Demir Ökçesi*’nde (1908) romanın geçtiği Chicago şehri, oligarşik devlet ve işçi çatışmalarının merkezinde, gökdelenlerle örülü, kapitalizmin yarattığı cehennemvari bir şehir olarak sunulur. İçinde örgütlü emekçilerle oligarşik sermayenin silahlı kuvvetleri arasında sürekli bir çatışmanın ve kanlı bir savaşın olduğu şehir, mekânsal olarak ikiye ayrılmıştır: şehir içi ve dışı. Şehir dışındaki mekanları “öteki”lerin, romandaki ifadesiyle “uçurum insanları”nın yaşadığı, yıkıntı, harabe ve çöplüklerin meydana getirdiği gettolar oluşturur. Kapitalizmin en alt sınıfının yaşadığı bu mekanlar, romandaki sınıfsal ayrışmanın mekânsal göstergeleridir. Zamyatin’in *Biz*’in de başrahip “Velinimet”in yönetimindeki “Tek Devlet”te şehir cam binalardan oluşur. Dairelerin aralarındaki duvarlar bile şeffaftır, içlerindeki birbirlere göre bilmelerine imkân sağlar. Şehrin dış sınırı yeşil duvarlarla örülmüştür. Duvarlar, “kontROLSÜZ ve matematiksel olmayan”, kirli, vahşi ve duyusal doğayı dışarıda tutmak amacını taşır. Bu şekliyle tasvir edilen mekân güvenli, temiz, korunaklı görünüşün yanında distopik yapının sıkı kontrol ve gözetimine olanak tanır. Lang’ın *Metropolis*’i büyük gökdelenleri, geniş yolları, bol ışıklı aydınlatmaları, uçan araçlarıyla fütüristik bir sanayi şehrini yansıtırken, işçilerin yaşadığı yeraltı bunun tam zıttı niteliklere sahip, karanlık, basık, ilkel, şehrin atıklarıyla kirlenen, yoksul ve yoksun bir görünüm sergiler. *THX 1138*’de kurgulanan yeraltı dünyası ise her yerin ve her şeyin beyaz ve minimalist olduğu soğuk bir atmosferin tasviridir. Toplu alanlar daha geniş ve ferah sunulurken, insanların yaşadığı evler, bembeyaz, küçük hücreler gibidir. Bu beyazlığın içinde insanların kıyafetlerinin de beyaz olması, onların mekanların içinde görünmez olmalarına, mekanlar tarafından adeta yutulmuş gibi algılanmalarına yol açar.

Distopik filmlerde çok sık yer alan bir başka mekân tasarımı totaliter devlet/hükümet/iktidar binaları oluşturmaktadır. Otoriter yönetimin/rejimin gücünü ve kontrolünü simgeleyen bu yapılar, soğuk, karanlık ve tehditkâr bir görüntü sergilerler. *Metropolis*’te Joh Freder’in (şehrin yöneticisi) binası bunun örneklerinden biridir. Son

derece yüksek ve büyük bir kütle olarak görünen yapı, karşısındakinde küçüklük, kaybolmuşluk, güçsüz hissi yaratıp, yapının temsil ettiği güce itaat etme duygusu uyandırır.



Görsel 4.20. *Ana Karakter ve Maden Fabrikası/Dış/Gündüz*

Beyaz perdede fabrikalar çoğunlukla endüstriyel çağın ve modernizmin simgesi olarak yer almaktadırlar. Bu yer alışı toplumsal bir sınıf olarak işçi sınıfını, onların çalışma düzenlerini, sömürüyü, adaletsizliği, kapitalist sistemi ve tüketim kültürünü yansıtabilecekleri gibi endüstriyel ortam ve çalışma koşullarından kaynaklanan rutinlerin insanlarda yarattığı yabancılaşmayı temsil etmek için de kullanılabilirler. “*Gölge*”nin filmsel mekânı “*maden fabrikası*” filmin anlatısında etkin bir rol üstlenerek, distopik dünyanın kurulmasının baş aktörü gibidir (Bkz. Görsel 4.20.). Eski Sovyetler Birliği döneminden kalma ama hala aktif olarak çalışır durumdaki maden fabrikası filmsel mekânın inandırıcılığına oldukça büyük bir katkı sağlamıştır. Kırık camları, kirli görünümü ve gri-yeşil ağırlıklı tonlarıyla fabrika, geçmiş yüzyılın özelliklerini yansıtan bir yapıya sahiptir. İçinden gelen yüksek gürültü, mekanik makine sesleriyle, işçilerin günlük rutini düzenleyen fabrika sirenleriyle, her yerden sarkan kablolarıyla, her yeri çevreleyen borularıyla, tek hatta gidip gelen teleferikleriyle maden fabrikası, boğucu ve daraltıcı bir atmosferin yaratılmasını sağlar. Perdeye yansıyan fabrika alanı, maden fabrikası, taşların çıkarıldığı madenin kendisi, fabrika, yemekhane, işçilerin kaldığı barakalar ve toplanma alanları gibi çok sayıda bölümden oluşmakta, bazı bölümler geçitlerle birbirine bağlanmaktadır. Filmde fabrika canlı bir organizma gibi yansıtılır, canlılığının temsili fokurdayan yeşil sıvıyla temsil edilmektedir. Her yeri kaplayan borular, damarlar gibi fabrikanın her yerini sarar Sistemin kalbi olan fabrika, kendisine ya da sisteme zarar verildiğinde sarsıntılar göndermekte ya da acı çektiğinde

çatlaklarından siyah bir sıvı akıtmakta, gelişen olaylara karşı bir tepki vermektedir. (Bkz. Görsel 4.21.)



Görsel 4.21. *Canlılığın sembolize eden fokurdayan su/Fabrika/İç/Gündüz*

4.2.3. Tema

Distopik anlatılarda genellikle kontrol, gözetim, totaliter iktidar, teknolojik ilerleme, doğal ve küresel felaketler, nüfus artışı, kuraklık, açlık, insan neslinin tükenmesi, uygarlık krizi, bireyselliğin ve insani vasıfların kaybı temel olarak gözlenen temalardır. Beyaz perdede sıklıkla karşılaşılan temalar; bireysel özgürlüklerin kısıtlandığını, yok sayıldığını, baskı, sansür, propaganda yoluyla işleyen otoriter/totaliter yönetimler, 1984'te, *THX 1138'de*, *Logan's Run'da*, *Brazil* de olduğu gibi; teknoloji eliyle bireylerin sürekli kontrol altında tutulduğu, gözetlendiği, denetlendiği toplumlar, 1984'ün "Büyük Birader" ve "Tele Ekran"ları, "Düşünce Polisi", Biz'in "koruyucuları" gibi; sınıfsal ayrım, bireylerin sisteme kayıtsız şartsız itaatlerinin sağlanması için yabancılaştırılıp, izole edilmeleri, THX 1138'deki gibi; teknolojinin kullanım amacına göre yaratabileceği ahlaki sorunlar, insan doğası üzerindeki etkileri, *Cesur Yeni Dünya'da* kuluçka makinelerinde üretilip büyütülen, hipnopedya ile şartlandırılan insanlar gibi; çevresel kirlilik ve kaynakların tükenmesi, nüfus artışı nedeniyle mevcut besin kaynaklarının yetmemesi, açlık *Soylent Green'de*, *Logan's Run'da* olduğu gibi. Bu çalışmanın odak noktasını oluşturan "Gölgele İçinde" distopik anlatılardaki temalar bağlamında incelenmiş ve şu temalar tespit edilmiştir; işçi sınıfı bağlamında gözetim-denetim, makineleşme ve yabancılaşma.

4.2.3.1. İktidarın gözü – gözetim

Distopik anlatılardaki toplumsal yapılarda, toplumsal denetimi sağlamak, kollektif bir bilinç yaratmak ve istikrarı korumak amacıyla kullanılan en önemli unsur gözetimdir. Sistemlerin dayandığı en zorunlu niteliklerden biri olan istikrar, doğası gereği değişimi reddetmekte, değişim ihtimalini gündeme getirebilecek tüm bireysel farklılıkları yok saymaktadır. Bu karanlık düzenlerde istikrar ancak bireylerin aynılaştırıldığı bir toplumla mümkün olmaktadır.

Denetimin zorunlu bir parçası olan gözetim bu anlatılarda genellikle teknolojik araçlarla, biyolojik olarak ve ilaçlar yoluyla sağlanır. Teknoloji eliyle yapılan gözetim ve denetim neredeyse tüm distopik dünyaların ayrılmaz bir parçasıdır. Bu yolla toplumda sürekli korku, güvensizlik ve paranoya yaratılır, otokontrol geliştirilmesi sağlanır. Günümüze kadar uzanan “Big Brother” etkisiyle “1984” deki gözetim ve denetim mekanizmaları bunun en belirgin örneğini oluşturur. 1984’teki hem alıcı hem verici niteliğine sahip, bireylerin bulunduğu her noktada yer alan “Tele-ekran”lar teknolojik gözetim mekanizmalarının en etkililerinden biridir. Okyanusya’da yaşayan herkes “Tele-ekran”larca izlenmekte, kaydedilmekte hatta yüz ifadeleri bile kayıt altına alınarak, marşları coşkuyla söyleyip söylemedikleri, herhangi bir duruma beklenen tepkiyi verip vermedikleri sorgulanmaktadır. Benzeri bir mekanizma *Fahrenheit 451*’in düzeni korumak, gözetim ve denetimi sağlamak için üretilmiş olan robot köpeği “mekanik tazi”sidir. Koku hafızasındaki verilere göre herhangi birinin yerini saptayıp etkisiz hale getirebilmektedir.

Kameralar, kayıt cihazları gibi farklı tarzda teknolojik gözetim ve denetimin yanı sıra Cesur Yeni Dünya’daki “Bukanovski Yöntemi” gibi biyolojik yöntemlerden de söz etmek mümkündür. Bilimsel gelişmelerle yaratılan bu yöntemle, kuluçka makinelerinde üretilen ve büyütülen insanlar, toplumun ihtiyacı doğrultusunda belirli sınıflara ait olacak şekilde dizayn edilirler. Bukanovski yöntemi ile kullanılan “Hipnopedya” büyüme sürecinde hem sınıf algılamasını hem de düzenin istikrarı için olması gereken şartlandırmaları sağlar. Sistemin dışındaki her şeye karşı elektrik şoklarıyla olumsuz bir algı ve tutum yaratılır, belirlenen kavramlar acıyla ilişkilendirilir ve bu uygulama çok uzun süreler boyunca devam eder. Bu görülmeyen gözetim ve denetim, bireylerin bedenlerini ve bilinçlerini biçimlendirerek, sorgulama yetisi, güçlü duyguları, insani özellikleri olmayan insanlar üretir. Distopyalardaki psikolojik gözetim ise korku,

güvensizlik, sistemin işaret ettiği belirli bir isme ya da kavrama yöneltilecek öfke gibi duyguların yaratılmasını sağlar. Okyanusya'daki (1984) toplu halde yapılan "İki Dakikalık Nefret" söylemi, rejim düşmanlarına yönelik nefretin zorunlu ve toplu ifadesidir. Yine Okyanusya'daki "Sevgi Bakanlığı" rejim karşıtlarının sorgulandığı, işkence gördüğü insanlarda büyük bir korku yaratan bir yerdir.

"*Gölgeler İçinde*"de arkasında kimin olduğunu bilmediğimiz bu düzen, "gözün iktidarı" olarak kurulmuş olan panoptik bir kontrol ve tahakküm sistemidir. Sistemin yaşayakalması, sistem içindeki bireylerin sorgulamamasına, tam anlamıyla itaatkâr olmalarına bağlıdır. Filmde kameralar sadece gözetlemez, hoparlörlerden gelen sesle işçilere direktifler verilip hareketleri de kontrol edilir. Kameralar bir yere bağlıymış ve birisi tarafından yönlendiriliyormuş gibi algılanır. Her yerde olan kameralar sürekli olarak insanlara (üzerlerinde yanan yeşil ışıkla) gözetlendiklerini söyler. İnsanlar da yemek yerken, az da olsa bazen bir şey söyleyecek ya da yapacakken sürekli kameralara bakarlar, gözetlendiklerinin farkındadırlar. Bu noktada bu sistemin insanlar üzerindeki baskısı, iktidarı gün ışığına çıkar. Sürekli gözetlendiğini düşünen, bilen insanlar üzerinde "gözetleme yönünden bir iktidar" kurulduğu hissettirilir. Panoptikonu çağrıştıran bu durum, Bentham'a ve Foucault'a gönderme yapmaktadır.

Gözetimin sistematik bir şekilde yapılması ifadesine ilk olarak Karl Marx'ta rastlarız. Marx gözetimi, emek ve sermaye arasındaki mücadelenin bir unsuru olarak görür. Sanayileşme ve kapitalizmle birlikte emek biçim değiştirmiş, fabrikalarda, atölyelerde düşük ücretlerle yüksek üretim yapma isteği sermayenin emeği denetlemesi gereğini doğurmuştur. Marx gözetim ve denetimin kapitalist sistemde sermayenin bir işlevi olduğunu belirler. Ayrıca gözetimin kapitalist bir işlev olduğunun altını çizer (Marx,1975, s. 9-38). Michel Foucault, modern toplumda değişen iktidar anlayışını *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde *Görülmeden Gözetim Altında Tutan Hapishane Sistemi* adlı bölümde analiz etmiş ve bu yeni iktidarın metaforu olarak panoptikon kavramını kullanmıştır (2019, s. 245-289). 1785 yılında mimar Jeremy Bentham tarafından inşa edilen panoptikon bu düzenlemenin mimari biçimidir. Foucault görünmeden gözetleyen sistemleri bir distopya olarak görür ve bunu "gözün iktidarı olarak" tanımlar. Foucault, disiplinin eksiksiz biçimini "Panoptikon" kavramında bulduğunu ifade eder (2019,18) Panoptik gözetlemeyi günümüz toplumunun karakteristik özelliklerinden biri olarak değerlendiren Foucault, bunu bireylere uygulanan bir iktidar

biçimi olarak nitelendirir. Bu iktidarın unsurlarını, sürekli gözetim, denetleme, itaat ve ıslahı sağlamak için cezalandırma olarak belirler.

Panoptikonda esas kontrol mekanizmasını, izlenip izlenmediğinden asla emin olmadan “sürekli görünür” halde olduğun duygusu oluşturmaktadır. Bu durum izlenende gözetleyenin kurallarına, işleyişine uyma zorunluluğu yaratır. Hapishane, hastane, okul her yere uygulanabilen bu sistem güç kullanmadan, kilitlere, demir parmaklıklara gerek olmadan kontrolü sağlar. İzleme, görme, bu bilgiye sahip olma iktidar açısından egemenliğin sağlanmasında etkili ve gereklidir. Görülebiliniyorsa egemenlik altına alınabilir, denetlenebilir (2019, s.238-252). Yunancadan, ‘panaptos’, herkesçe görülen ve ‘panaptēs’, her şeyi gören, kelimelerinden türemiş olan panoptikon kelimesi ve aslında birleştirilmiş bir teleskop ve mikroskobu nitelemektedir. Foucault’ya göre panoptikonun en önemli sonucu gözetim altındaki kişide iktidarın otomatik işleyişini garanti altına alan bilinçli ve sürekli görünürlük durumu yaratmasıdır (2019, 39). Gözetim toplumu böyle ortaya çıkmaktadır.

Bu sistemde bir gardiyana ihtiyaç yoktur, amaç “daima gözetleniyorum” şüphesi yaratmaktır. Filmde yansıtılan fabrika sistemi gibi, sistem insanların içine işler, herkes kendi kendini gözetler duruma gelir. Gözler her yeredir. Çoban, panoptikon sisteminin kapalı kurumlar dışında uygulanmasının, iktidar açısından toplumu kontrol edip, disiplin altına almak için etkili ve verimli bir yol olarak ortaya çıktığını belirtir. “Toplumsal tek tipleşme, tüm toplumu iktidarın rahatlıkla gözetim altında tutabileceği ve çoğunlukla toplumsal öznelerin, birbirlerinin gardiyanı haline getirildiği bir toplumsal akıl tutulması durumudur (Çoban,2009, s. 120). Bentham yaratılmak istenilenin gözetim altındaki bireylerin, her saniye gözetlendiklerine inanması veya gözetlenip gözetlenmediğinden emin olamayarak gözetleniyormuş gibi davranmaları olduğunu söyler. Bunun sağlanabilmesi ise yapılan gözetim ve denetimin çok sıkı biçimde uygulanıyor olmasına bağlıdır. (2008, s. 13). Gözetim teması distopyalarda yaygın olarak kullanılan bir temadır. Dolgun, bu durumu geleceğin tasvirinden çok, gözetim kuramlarının taşıdığı distopik niteliklere bağlar; teknoloji egemenliği altındaki insana ve insanın saf dışı bırakılmasına. (2005, s. 192). Bauman, gözetim sayesinde bireylerin pasifleştirildiklerini böylelikle iktidarın nesneleri haline geldiklerini, süreklilik arz eden gözetimin bireylerde davranışları kısıtlayarak, tek bir boyuta indirdiğini söyler. Kitleler üzerinde tek tip davranış formları ile tek boyutu olan bedensel bir ritim yaratılır. Öznelerden oluşan kitle,

nesneleştirilmiş bireylerden oluşmuş, kontrol edilebilir, istenen davranışların sürdürülmesini sağlayan bir kitleye dönüştürülür (2016, s. 52).

Çoban ise, gözetlemenin ana organı olan “göz” ün iktidarların topluma dayattıkları, doğallaştırdıkları baskı ve denetimin tek gerçekliği olduğunu söyler (2009, s. 122). Gözetim, doğal olarak mahremiyet kavramıyla bağlantılıdır. “Gözetim Toplumu ve Sinema” da Paydak, insanın bir oyuncak gibi mekanik ya da elektronik gözün denetiminde olduğunu, beynini, ruhunu ve bedenini kaybettiğini belirterek, mahremiyetin yok olmakta olduğunu ve gelecekte ise hiç olmayacağını ifade etmektedir söyler (Paydak, 2004, s. 227). Nitekim filmde işçilerin banyo yaptıkları yerler bile kameralarla çevrilidir. Bu alanda bile düzen biraz mahremiyete izin vermemekte, işçiler ise bu durumu yadırgamamaktadırlar. Filmdeki sistem gibi, kapalı sistemlerin içindeki bireyler, sistemin içinde olmaya ve yaşamaya alıştıkları, bunun dışındaki dünyayı deneyimlemediği için, dışarıdaki dünyadan habersizdirler, kendilerini, çalıştıkları makinenin bir uzantısı olarak görürler. Filmdeki ana karakter de çalıştığı, madenden çıkan taşları temizlediği bantla bütünleştiğinden ve işleyen sistemi içselleştirdiğinden, arıza olduğunda bireysel olarak çözüm yolu bulmaya tamirciye ulaşmaya çalışır. Ana karakterin çalıştığı üretim bandı bozulduğunda sadece o değil diğer işçiler de panik olurlar. Banttaki arıza sebebiyle tüm sistem kapatılır. İşçilerden biri “sistemi kapattılar, sistemi kapattılar” diye bağırır. Üretimin durması onlara ihtiyacın kalmamasıyla eş anlamlıdır. Bu yüzden ana karakteri sisteme zarar verdiği için dışlarlar, sistemin dışına iterler. Gözetlenenlerin sistemi sekteye uğratabilecek davranışları ağırlıklı olarak cezalandırılır böylece tekrar itaat ederek sistemin içine döndürülmeleri amaçlanır. Gözetim sisteminin ana aktörlerini bulmak amacıyla harekete geçen ana karakter, ceza sisteminin yeniden ve yeniden devreye girmesine neden olur, bu ise kendilerini sistemin bir parçası olarak kabullenmiş olan diğerlerinin öfkelenmesini ve dışlamalarını beraberinde getirir.

4.2.3.2.Makineleşme ve yabancılaşma

Holloway’ın “Bizler kendi hayatlarımız üzerindeki iktidarımızdan yosun bırakılanlarız. Kişinin kendi hayatı üzerindeki iktidarına yabancılaşması, insanın kendisini yitirmesidir” (2008, s.69) diyerek tanımladığı yabancılaşma, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te “belli tarihsel şartlarda, insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu

etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişik biçimde kavranması” olarak tanımlanır. Özbudun’un aktardığına göre; köken itibariyle teolojik bir kavramdır ve insanın kendinden, bedeninden, köklerinden ayrılıp daha üst bir varlıkla bütünleşmesini içerir. D. Beel’e dayandırarak Özbudun’un bildirdiğine göre; kavramın kökeni addedilen, Grekçe “alloisis” ve bundan türetilen Latince “alienatio” sözcükleri, “ekstasis” esrime, kendinden geçme, benliğin dışına çıkma anlamına gelmektedir (Özbudun vd. 2008, s.14-15). Türkçe etimolojik sözlüğe göre; Farsça kökenli yaban (boş, ıssız yer) sözünden türetilmiştir, ağırlıklı olarak yabani, yabancı, “elden olan, yerli olmayan, bildik olmayan kimse” anlamını içermektedir (Eyüboğlu,1995, s. 714). Felsefe Sözlüğü’nde yabancılaştırmanın tanımına geniş bir yer veren Ahmet Cevizci, yabancılaştırmayı özgün anlamı içinde; “bir şeyi ya da bir kimseyi, başka bir şeyden ya da kimseden, uzaklaştıran, ona yabancı hale getiren eylem ya da gelişme”, psikiyatrik anlamda; “normalden sapma”, çağdaş psikoloji ve sosyoloji de “kişinin kendisine ve içinde yaşadığı topluma, doğaya ya da başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissi “olarak tanımlar (1996, s.906).

Durkheim, Simmel, Weber gibi isimler ise yabancılaştırmayı makineleşme, rasyonalizasyon ve bürokrasi gibi olgularla ilişkilendirir. Modern insan şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde yalıtılmış, kendisine ve topluma yabancılaştırmış durumdadır. Eski ve geleneksel değerlerle bağını koparan modern insan, yeni rasyonel ve bürokratik düzende hiçbir şeye güvenmez. Etrafında olan biten her şeye karşı inançsız olmuştur (Cevizci, 1996, s. 908). Öncüllerinden farklı olarak Marx yabancılaştırmayı, üretim ilişkilerini temelinde, tarihsel, toplumsal ve ekonomik bütünsellik içinde, insanın ve toplumun tarihsel gelişim sürecinin bir sonucu olarak ele almıştır, yabancılaştırma Marx’ta aşılabilir bir durum olarak görülmektedir. Yabancılaştırma özellikle 1844 El Yazmaları’nda ön plandadır, Emile Bottigelli, eserin sunuş yazısında, 1844 El Yazmaları’nın temel kavramının su götürmez bir biçimde “yabancılaştırma” olduğunu söyler (Marx, 1976:83). Marx’ta yabancılaştırma “emek” ve “emeğin yabancılaştırması”na dayanır. Çünkü emek, sadece insana özgü, özgür, bilinçli, yaratıcı bir çabayı ifade etmektedir. İnsanları diğer canlılardan ayıran bu özgül çaba, insanın yaratıcılığını kullanarak, belirli bir amaca dönük tasarladığı bir şeyi üretmesi, hayalindekileri dışsallaştırmasıdır ki bu dışsallaştırma sırasında insan hem doğayı dönüştürür, dünyasını biçimlendirir hem de kendini gerçekleştirir. Marx, kapitalist düzende, insanın emeğini neye ne kadar harcayacağını,

neyi ne kadar ve nasıl üreteceğini belirleyen, kendisi dışında üretim araçlarını elinde bulunduranlarda olmasını yabancılaşmayla bağlantılandırır (Marx, 1976, s.150-165).

Booker, Marx'ın kapitalizm altındaki yabancılaşmış işçi tanımlamasının, distopik anlatıların aşına olduğu bir tanım olduğunu, bu kahramanların onları insanlıktan çıkaran bir toplumsal sistemin baskıcı gücüne karşı bireyselliklerini savunmaya çalışan tipik “yabancılaşmış bireyler” olduklarını söyler (1994, s. 33). Metropolis'in şehre enerji sağlamak için durmaksızın çalışan işçileri de Gölgele İnde'nin işçileri de köle gibi, kendileri dışında birileri tarafından (mevcut sistem) belirlenmiş bir düzende, çalıştıkları makinelerin bir parçasıymış gibi yaşamaktadırlar. Bu durum kapitalist sistemin, makineleri ön planda tutan anlayışının eleştirisi olarak ortaya konur. Kapitalizm bir yanda iş gücünün değerini düşürmekte diğer yanda ise hala işçiye olan ihtiyacın devam ediyor olması işçilerin belirli kalıplara sokularak, makineleştirilmelerine neden olmaktadır. İşçilerden çalıştıkları makineler gibi, mekanik hareketlerle belirli bir tempoda, aksatmadan üretim yapmaları beklenmektedir. Chaplin'in “Modern Zamanlar” da (1936) görselleştirdiği gibi makine çarklarıyla çalışan işçiler o çarklardan biri haline gelmektedirler. Kapitalist sistem, üretimi fabrikalardaki bant üretimine dönüştürmüş, üretim süreçleri birbirinden ayrılmış, işçiler birbirinden yalıtılmış, her birinin sadece yaptığı işe odaklanması sağlanmış bunun sonucunda insanlar üretim sonunda oraya çıkan ürünün kendi emekleriyle oluştuğu bilincini kaybetmişlerdir.

Fromm, modern toplumdaki endüstriyel ve tüketim odaklı yapının, bireyleri doğal yeteneklerinden ve insani ilişkilerinden uzaklaştırdığını, makineleşmenin ve iş bölümünün, insanların işlerini anlamlı ve yaratıcı bir şekilde yapmalarını engelleyerek, onları sadece birer üretim aracı haline getirdiğini belirterek, modern dünyayı yabancılaşmanın kaynağı olarak görür. Üretim asli olarak yaşamı daha iyi kılacak bir araç olmaktan çıkarılıp modern dünyada amaca dönüştürülmüştür. Yaşamını bu amaca, üretime adanmış insan, iş bölümü, makineleşme ve toplumsal sınıflaşma büyüdükçe, bu süreçte kendisinin efendisi olacağına, bu çarkın bir parçası haline gelmiştir (1990, s. 138). Makineleşme, iş süreçlerinde insan emeğinin makinelere ve otomasyona giderek daha fazla bağımlı hale gelmesidir. İşçiler, artık ürettikleri şeyleri kişisel olarak kontrol etmediklerinde ve bu ürünler sadece birer mal olarak değerlendirildiğinde, emeğin anlamı ve değeri kaybolur. Makinenin parçası gibi algılanmak, bozulduğunda yerine yenisinin konulabiliyor olması, işçinin ikamet edilebilir bir parça olması sonucunu getirmektedir.

George Simmel makineleşme sonucu yabancılaşmayı insanın bütünlüğünü tehdit eden kapitalizme dayalı modern kültürün kaçınılmaz sonucu olarak görür. Makine, insanın işinin giderek artan bölümünü üstlenir ve bütünleşirken insan, bütünlüğünü yitirerek makinenin bir parçasına indirgenir. Böylece mekanize üretim ve kitlesel tüketim sonucu insanlar arası ilişki nesneler arası ilişki haline gelir (Simmel, 2009, s. 42). Filmde sağlık kontrolünden geçemeyip, çalışamaz olarak nitelenen ve sistemin dışına çıkarılanlar yerine yenilerin geliyor olması bu durumu yansıtmaktadır. İşçiler ikame edilebilir olmalarının farkında olarak, sadece hayatta kalmalarını sağlayacak kadar temel ihtiyaçları karşılayan sisteme karşı herhangi bir tepki göstermeden, düzeni aksatmadan makineler gibi çalışmaya devam etmektedirler. Ne ürettikleri, kimin için ürettikleri, neden kesintisiz sürekli üretim yaptıkları gibi soruları yoktur. Hayatlarının tek amacı ve tek gerçeği çalışmak ve karınlarını doyurabilmektir. Bu durum Marksist anlamda insanların ürettiklerine ve kendilerine yabancılaşmalarına neden olur, üretimlerinin, emeklerinin sonuçlarına dair sorularının olmaması beraberinde yabancılaşmayı getirmektedir. Marx, işçinin kendisini, iç dünyasını ne kadar yoksul duruma getirirse, emeğin nesnesine ne kadar kendinden aktarırsa, kendisini o derece yoksullaştıracağını, azaltacağını, emeğin nesnesinin değerini arttırdıkça kendi emeğinin, kendinin değerinin düşeceğini ifade eder (1976, s.154).

“İşçi ne kadar çok üretirse, o kadar az tüketecek nesnesi vardır; ne kadar çok değer yaratırsa, o kadar çok değerden düşer ve saygınlığının azaldığını görür; ürünü ne kadar biçimliyse işçi o kadar biçimsizdir; nesnesi ne kadar uygarsa, işçi o kadar barbardır; iş ne kadar güçlüyse, işçi o kadar güçsüzdür; iş ne kadar us işi olmuşsa, işçi o ustan o kadar yoksunlaşmış ve doğanın o kadar kölesi durumuna gelmiştir” (1976, s.156).

Marx, insanlık tarihinde her zaman var olmuş olan emeğin yabancılaşması olayının kapitalist toplumda en uç noktasına ulaştığını ve işçi sınıfının diğer sınıflardan daha fazla yabancılaşmış olduğunu vurgulamaktadır. Bu yargının dayandığı temel, işçinin üretimin örgütlenmesi, planlanması ve kontrolünde hiçbir etkisi olmaması ve bir makine niteliğinde değerlendirilerek istihdam edilmesi nedeniyle, sermayeye bağımlı bir “şey”e dönüştürülmüş olması düşüncesidir (Tolan, 1981, s. 289). Marx yabancılaşmanın ikinci boyutunu üretim eyleminin içinde, üretici etkinliğin kendi içinde görür. İnsana özgü bir nitelik olan emek; insan istediği, ihtiyaç duyduğu zaman, istediği şekilde, istediği kadar

üretim yapabildiğinde anlam kazanır. Ama insan yaşamını sürdürebilmek için zorunlu olarak, başkaları tarafından belirlenen şartlarda ve şekillerde üretim yapıyorsa, bu üretici etkinlik insanı baskı altına alıp sınırlayan, zorla dayatılan ve ona acı çektiren bir faaliyete dönüşür.

Emeklerinden başka bir şeyleri olmayan insanlar sınıfın büyümesi işçilerin rekabetini bir o kadar arttırır, fiyatlarını düşürür...birkaç kapitaliste daha büyük bağımlılık içine düşer...artık işçi bulmadaki rekabetleri hiç kalmamış ve işçiler arasındaki rekabet o kadar büyük, o kadar doğaya aykırı ve o kadar zorlu bir duruma gelmiştir. (Fromm, 1990, s. 134).

Bu durumda diyebiliriz ki insan kendisine yabancı olmuştur. “Kendisini dünyanın merkezi, edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine edimleri ve bu edimlerin sonuçları, onun boyun eğdiği hatta taptığı efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan başka herhangi birinden koptuğu gibi kendisinden de kopmuştur” (Clastres, 2011, s. 123). Filmdeki işçiler, makinelerle birlikte, makinelerin bir uzantısı gibi, sistemin onlara biçtiği ritme göre, birbirlerine uyararak, bütünün parçası olarak davranarak çalışırlar, çok az konuşurlar. Söz ile güç arasında bir ilişki olduğunu söyleyen Clastre göre, konuşmak konuşabilme gücüne sahip olmak demektir, yalnızca efendiler konuşur, uyruklar sadece suskunluğu paylaşabilir. Güç sözün kaynağıdır, güce sahip olan söze de sahip olur (2011, 129).

Gölgeler İçinde, “ne zaman ve nerede” sorularını cevapsız bırakan, bilinmeyen bir yerdeki ve zamandaki bir maden fabrikasında yaratılan distopik dünyada, gölgelerin içinde sistemin dışlıları gibi sorgusuz, sualsiz çalışan, sessiz insanların, işçilerin hikayesini anlatmaktadır. Film özellikle kapitalist üretim sistemin işçiler üzerindeki gözetleme ve kontrol mekanizmalarıyla yoluyla, üretimin ve sistemin devamlılığını sağlamasına eleştirel olarak yansıtmaktadır.

4.2.4. Karakterler

Filmde tüm karakterler yalnız konumlandırılmakta böylece sistemin kontrol ve tahakkümü karşısında, onların çaresizlikleri, güçsüzlükleri ortaya konulmaktadır. Karakterlerin hiçbirinin herhangi bir aile, arkadaşlık gibi bir ilişkilerine, bağlılıklarına yer verilmezken, barakalarda bile gözetleniyor olmaları, iktidarın üzerlerindeki yarattığı

egemenliği, baskıyı yansıtmaktadır. Genelde distopik filmlerde bireylerin kimliksizleştirilmesi, kişisizleştirilmesi gibi amaçlarla karakterlerin “isim” yerine rakamlar, kodlarla nitelenmesi gibi, filmdeki karakterlerin de isimleri değil “yeni çocuk”, “tamirci” gibi işaret edenleri vardır.



Görsel 4.22. Ana karakter/Fabrika Alanı/ Dış/Gündüz

Ana karakter; diğerkleri gibi biraz donuk, robotlaşmıştır. Diğerklerine nazaran fiziksel olarak daha güçlü, bedensel performansı daha yoğundur. Yüzü ve ifadesi öyküdeki kırılma noktasından, uyanıştan sonra daha sert, daha güçlü bir hal alır. Başlangıçta diğerklerinden farklı değıldir ama hiyerarşik yapıda yeni gelenleri karşılama ve yerleştirme gibi önemli bir rolü var. Bu sistemin onaylayıp, takdir ettiği bir işçi olduğunu göstermektedir. İşleyen düzenin bir parçası iken hiçbir sorgulama yapmayan karakter, makinesi bozulup sistemin dışında kalınca, kendi düzeni, rutini bozulunca sistemi sorgulamaya başlar. Sorgulama sürecinde bir yandan fazlasıyla içselleştirdiği sistem diğerk yanda o sistemin ortaya çıkan gerçekleri karşında bocalar, bir çatışma yaşar. Sistemin onu dışarı itmesi, düzenin dışında kalması çatışmayı ortadan kaldırır. Bu durum yaşadığı düzenin belirsizliklerine karşı öfke duymasına, arka plandaki gerçekleri keşfetmek için güçlü bir istek duymasına neden olur. (Bkz. Görsel 4.22.).

Tamirci; ana karaktere / kahramana yol gösteren, rehberlik eden, bir anlamda onu kollayan, ana karakterin uyanışına aracılık eden, “yaşlı bilge” kişi. Tamirci, sistemin bir parçası olup fabrika alanının dışında ayrıcalıklı bir konumdadır. İzlenmez, gözetlenmez. Ana karaktere aktardığı, sistemi çözme çabalarının sonuçsuz kalacağına dair bilgisi

öncesinde bu konuda kendisinin yaptığı araştırma ve sorgulamalara dayanır. Yaşadığı durumu ve sistemi ağırbaşlılıkla kabullenmiştir. (Bkz. Görsel 4.23.).



Görsel 4.23. *Yaşlı Bilge-Tamirci/Tamirci'nin Mekânı/İç/Gündüz*

Yeni gelen çocuk; Sisteme yeni dahil olduğu için diğerlerinden daha meraklı, daha cesurdur. Ana karakterin kameraların ardında bir şey olmadığını, boşlukta olduklarını keşfetmesinde önemli rol oynar.

4.2.5. Aydınlatma, kostüm, makyaj ve renk

Sinemada aydınlatma, görsel anlatımın, atmosferin yaratılmasında kritik rol oynayan önemli bir unsur olarak duygusal etkiler yaratmak, hikâye anlatımını güçlendirmek ve temayı vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Aydınlatmanın ne şekilde, nasıl olacağı filmin türüne ve öyküye göre değişmektedir. Örneğin, gerilim filmlerinde kontrastlı ve gölgeli bir aydınlatma, gerilimin etkisini yansıtırken, romantik komedide yumuşak bir aydınlatma filmin temasını, atmosferini güçlendirir.

Aydınlatmayla, kontrast ve gölgeler aracılığıyla dramatik etkiler yaratılır. Yoğun kontrastlar ve belirgin gölgeler, gerilim veya gizem atmosferi oluşturabilirken, daha yumuşak geçişler ve azalan kontrastlar daha sıcak ya da romantik bir his yaratır. Aydınlatmanın rengi de duygusal etkileri ve atmosferi belirlemede etkili olur, bir duyguyu veya temayı vurgulamak için renk filtreleri kullanılarak, belirli bir renk paleti tüm filme yayılabilir ya da sadece belirli sahnelerdeki çekimlerde kullanılabilir. Mekân

aydınlatmaları, atmosferi belirleyen etkin bir unsur olarak, ışık ve gölgelerle mekânın genel havasını ve duygusal tonunu belirler.

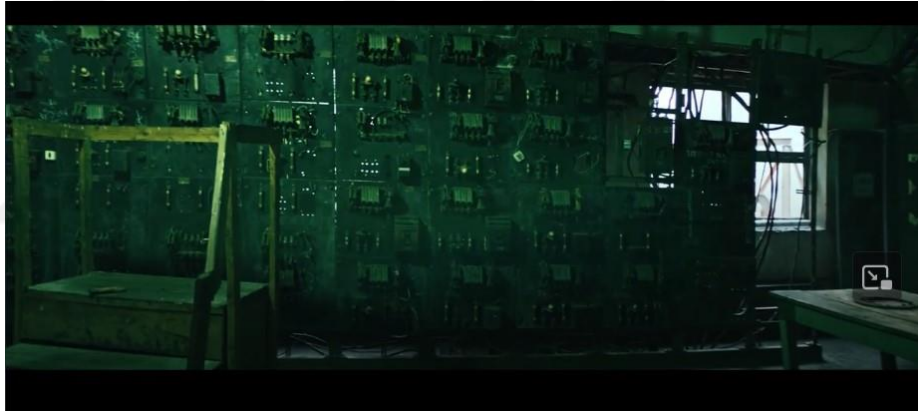
Sinemada aydınlatma, çerçeve içindekilerin istenilen şekilde yansıtılmasını sağlamaktadır. Doğal ışık ya da yapay ışık kullanımı mekân, olay, karakter ve aksiyonun ne şekilde sunulmak istediğine bağlıdır. Bazı yerlerin daha aydınlık ya da gölge içinde olması yönetmenin dikkat çekmek ya da gizlemek istediği ayrıntıları oluşturabileceği gibi, distopik filmlerde sıklıkla kullanıldığı gibi daha loş, puslu, belirsizlikler içeren aydınlatmalar karamsar bir atmosfer oluşturmayı desteklemektedir (Bordwell, 2017, s. 121). Filmde gece- gündüz ve iç-dış çekimlerde aydınlatma kompozisyona göre, anlatının temasını bozmayacak biçimde loşluğu koruyarak verilmiştir. Gün ışığının kullanıldığı gündüz çekimleri parlak, aydınlık bir ortam yaratmayacak biçimde, tema dışına çıkmadan oluşturulmuştur. Maden ve fabrikanın iç çekimlerinde detayları belli etmeyecek loş hafif karanlık aydınlatma tercih edilerek anlatı desteklenmiştir.

Sinemada kostümler, genellikle karakterlerin kişiliği, statüsü, mesleği, döneme ait özellikler veya karakterin o sahnedeki ruhsal durumu hakkında bilgi verirken, kullanılan renkler de karakterlerin psikolojik durumlarını, filmin temasını ya da sembolizmi yansıtabilmektedir. Bordwell, sinemada kostümlerin sadece görünen anlamlarıyla değil, filmin teması bağlamında etkileriyle değerlendirildiklerini, kostümlerin anlatıya etkilerinin çoğu zaman dekorla birleşerek öyküsel ve tematik kalıpları güçlendirdiğini ifade etmektedir (2017, s. 119). Filmde kostümler, yaratılmak istenen tek düze yaşamın, işçilerin monoton döngüsünü ve sınıfsal özelliklerini vurgulayacak niteliktedir. İşçilerin soluk gri ve soluk açık kahve tonlarındaki, tozlu, vücutlarına uyumsuz işçi tulumları (kimilerinin kolları, paçaları daha kısa, kimilerinin vücutlarına daha büyük gelen) hem sınıfsal bir temsili işaret ederken, yoksunluğu, önemsizliği vurgulamaktadır. Ana karakterin kostümü diğerleriyle aynıdır, ayırt edici bir özelliği bulunmaz.

Aynı şekilde filmde oyunculara uygulanan makyaj, yaratılmak istenen anlatı yapısına uygun olarak, işçilerin yorgun, robotlaşmış ve duygusuzlaşmış ifadelerini yaratacak biçimde kullanılmıştır. Filmde ağırlıklı olarak maden içinde, kazma, kürek, baret gibi oyuncuların kullandığı aksesuarlar anlatıya uygun olarak seçilerek gerçeklik duygusu desteklenmiştir. Tamircinin kullandığı gözlük ve büyüteç bilimkurgu yapımlarında sıklıkla kullanılan bir tarzı yansıtmaktadır. Özön, ressamın renk paletini istediği duyuları aktarmak için özgürce kullanması gibi, yönetmenin de renkleri istediği

duyguları yaratmak ve aktarmak amacıyla, kendi yüklediği anlamlarla kullanabileceğini söyler. Filmde çoğunlukla kullanılan renkler gri, açık kahve ve yeşildir. Bunların da hep soluk tonları tercih edilmiştir. İşçiler kıyafetleriyle içinde bulundukları maden fabrikasıyla, boruların, kabloların, makinelerin bütünleştiği gibi bütünleşmişlerdir.

Sağlık kontrolünün olduğu yerde parlak, baskın bir mavi tonu ortamın soğukluğunu yansıtırcasına kullanılırken, Yeni çocuk karakterinin turuncumsu iç kıyafeti diğerlerinden farklılaşmasına neden olmuştur. Bu farklılık filmin kırılma noktasında, Ana karaktere yardım eden Yeni çocuğun meraklı ve heyecanlı bir tavırla kameraları çekip aslında bir yere bağlı olamadıkları keşfettiklerini desteklemektedir. Yeni çocuk diğerlerinde olmayan bir merak ve cesaret taşımakta belki de henüz tam olarak sistem tarafından biçimlendirilmiş olması vurgulanmaktadır. Benzer şekilde Tamirci'nin mekânı da fabrika ve barakalara kıyasla daha canlı renkler taşımaktadır.



Görsel 4.24. *Fabrikanın Beyni Kontrol Paneli/Fabrika/İç/Gündüz*

Fabrikanın içinde yeşilin kirli ve soluk bir tonu, özellikle fabrikanın canlılığını işaret eden yerlerde kullanılmıştır, fabrikanın beynini temsil eden kontrol panelinde, kalbini temsil eden fokurdayan suda olduğu gibi. (Bkz. Görsel 4.24.). Filmde aydınlatmadan aksesuarlara, kostümden makyaja kadar tüm unsurlar yönetmenin yaratmak istediği distopik dünyayla uyumlu, onu destekler biçimde kullanılmış ve düzenlenmiştir. Mizansendeki bu titizlik filmin gerçeklik duygusunun oluşturulmasında ve film boyunca devam etmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

5.SONUÇ

20. yüzyıl ütopyaların distopyalara dönüştüğü dönem olmuştur. Modernizmin insanlara daha mutlu, daha güzel ve rahat bir hayat ve toplum düzeni getireceği umutları, savaşlarla, ekonomik çöküntülerle, sanayileşmenin toplumsal ve bireysel anlamdaki sonuçlarıyla, yaşanan felaketlerle çökmüş, distopyaya dönüşmüştür. Gelecek hayalleri umut değil umutsuzlukla şekillenmiştir. Sinemadaki distopik anlatılar da edebiyatta olduğu gibi bu dönemde yaşananlara paralel biçimde beyaz perdede kendilerine yer bulmuşlardır. Özellikle 1950'ler sonrası bilimkurgunun altın çağı olarak değerlendirilen dönemde, dünya savaşının etkileri, yoksulluk, güvensizlik, yıkılmış harap olmuş şehirler, milyonları bulan kayıplar ve atom bombasının yarattığı hayal kırıklığı, gelecekle ilgili karamsar düşünceleri ve endişeleri daha da arttırmış, bu korku ve paranoyalar sinemaya yansımıştır. Jean-Luc Godard'ın *Alphaville*'i (*Aphaville*, 1965), Francois Truffaut'nun *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), Stanley Kubrick'in Otomatik *Portakal*'ı (*A Clockwork Orange*, 1971), Georg Lucas'ın *THX 1138* (1971), Richard Fleischer'in *Soylent Yeşili* (*Soylent Green*, 1973) ve Michael Anderson'ın *Logan'ın Kaçışı* (*Logan's Run*, 1976) gibi filmler bu karamsarlığın ürünleridir. Distopyalar korkutucu ve olumsuz bir geleceği, genellikle baskıcı bir hükümetin, iktidarın veya toplumsal düzenin hâkim olduğu, özgürlüklerin yok denecek kadar sınırlı olduğu, insan haklarının ihlal edildiği, çevresel, doğal yıkımın yaygın olduğu bir dünyayı tasvir etmişlerdir.

Aydınlanma ile yaşanan araçsal aklın yükselişi ile kapitalizm, yeni baskı mekanizmaları ve bütün alanlarında hissedilen bir tahakküm yaratarak bireysel özgürlükleri sınırlandırmıştır. Sanayileşme, kapitalizm, totaliter rejimler, Dünya Savaşları ve atom bombası gerçeğine eklenilen teknolojik gelişmeler geleceğin mevcut durumdan daha da karamsar olarak görülmesine neden olmuştur. Aşırı denetimci, despot iktidarların ve yasakların altında bastırılmış, kısıp kalmış insanlar, karmaşa, umutsuzluk, karanlık, iç karatıcı ortamlar, yoksulluk, açlık, sefillik gibi temalar bu doğrultuda şekillenerek distopyalarda sıklıkla kullanılmıştır. Genel olarak egemen iktidarın dışında kimsenin söz sahibi olmadığı, muhalif düşünce ve seslerin susturulduğu bir düzen yansıtılırken, teknolojik ilerlemenin insanlar için umdukları gibi iyi olmayacağını, hayatlarını kabaşa çevirebileceğinin, insanları yalnız, robotlaşmış hale sokacağını altı çizilmiştir. Bürokrasi, sansür ve propaganda, bireylerin duygu, düşünce ve davranışlarını kontrol etmek ve denetlemek amacıyla distopyalarda etkin öğeler olarak yer almıştır.

Çalışmada çözümlemesi yapılan “*Gölgeler İçinde*” Türk Sineması’ndaki az sayıda distopik örnekten biridir. Film genelde distopik eserlerde olduğu üzere, zamanın ve mekânın tanımsız olduğu, bilinmeyen bir yerdeki bir maden fabrikasında geçmektedir. Film, gölgelerin içinde sistemin dişlileri gibi sorgusuz, sualsiz, makineleşmiş gibi çalışan insanların/gölgelerin hikayesini, kapitalist sistemin işçiler üzerindeki gözetleme ve kontrol düzenine eleştirel bir bakışla anlatmaktadır. Sadece hayatta kalmak için maden fabrikasında çalışan, karşılığında su, yemek ve barınabilecekleri bir baraka alan bu insanlar, neden orada olduklarını, ne için ve kimin için çalıştıklarını, kameraların ardında kimlerin olduğunu, hoparlörlerden gelen uyarıları, direktifleri kimlerin verdiğini, neden kendileri dışında kimseyi görmediklerine dair sorular sormazlar. Cezalandırmaya dayalı gözetim ve denetim sorgulama yeteneklerini, bilinçlerini engellemiş gibidir. Makineleşmiş’likleri yüzlerine, bakışlarına ve hareketlerine yansıdır. Makinelerin birer uzantısı gibidirler. Filmin bir sahnesinde ana karakter diğerlerine, kameraları ve arkasındakileri kastederek “Sadece seni görmek istiyor O. O bir “Makine” ... O bizim gibi makine” diye bağırır. Kendilerini makine gibi gördükleri kendi ağızlarından dile getirilir. “*Gölgeler İçinde*” filminde tasvir edilen, “gözün iktidarı” üzerine kurulmuş bir kontrol ve tahakküm sistemidir. Sistemin arkasında kimlerin olduğunun bir öneminin olmadığı, önemli olanın bu tarz sistemlerin varlığı olduğu vurgulanır. Farklı şekiller de olsa benzer sistemler her yerde ve her zaman mevcuttur. Bu sistemlerin yaşayakalması, sistem içindeki bireylerin sorgulamamasına, tam anlamıyla itaatkâr olmalarına bağlıdır. Bu açıdan filmdeki kameralar sadece gözetlemez, hoparlörlerden gelen sesle işçilere direktifler verilip hareketleri de kontrol edilir.

Filmde tüm karakterler yalnızdır. Böylelikle sistemin kontrol ve tahakkümü karşısında, onların çaresizlikleri, güçsüzlükleri ortaya konulur. Karakterlerin hiçbirinin herhangi bir aile, arkadaşlık gibi bir ilişkilerine, bağlılıklarına yer verilmezken, barakalarda bile gözetleniyor olmaları, iktidarın üzerlerinde yarattığı egemenliği, baskıyı yansıtmaktadır. Genelde distopik filmlerde bireylerin kimliksizleştirilmesi, kişisizleştirilmesi, “özne”likten çıkarılarak “nesne”leştirilmesi amacıyla karakterlerin “isim” yerine rakamlar ve kodlarla nitelendirilmesi gibi, bu filmde de karakterlerin isimleri değil “yeni çocuk”, “tamirci” gibi işaret edenleri vardır. Filmin mekânı olan “*maden fabrikası*” filmin anlatısında etkin bir rol üstlenerek, distopik dünyanın kurulmasında önemli bir rol oynar. Fabrika, yüksek gürültülü, mekanik makine sesleriyle,

işçilerin günlük rutini düzenleyen fabrika sirenleriyle, her yerden sarkan kablolarıyla, her yeri çevreleyen borularıyla, tek hatta gidip gelen teleferikleriyle maden fabrikası, boğucu ve daraltıcı bir atmosferin yaratılmasını sağlar.

Distopik filmlerde sıklıkla kullanılan, kahramanın bir olay ya da biriye tanışarak bir uyanış gerçekleştirmesi deseni analizi yapılan filmde de mevcuttur. “*Gölgeler İçinde*” sistemin içindeyken yaşadığı bir olay sonucu uyanan – ki burada üretim bandının bozulması sonucu, kameraların arkasında kimsenin olmadığını fark etmesidir-sorgulamaya başlayan, sistemi çözme girişimleri cezalandırılrsa da vazgeçmeyen ve sonunda sistemi yok eden ana karakterin ve diğerlerinin öyküsü anlatılır. Ana karakter yaşadıkları distopyayı yok ederek yıksa da filmin sonunda derinden gelen fabrika sesi, sistemin hala yaşadığının ve yaşayacağının belirtisi olarak duyulur.

Distopyalarda aktarılan korku ve endişeler haklı sebeplere dayanmaktadır. Teknolojideki son on yirmi yıllık sürede gerçekleşen ilerlemeler ve ilerlemelerin hızları, birkaç on yıl öncesinin distopyalarının gerçekleşmesini olasılığını artmış bir şekilde önümüze koymaktadır. Ama her distopik anlatı örtük bir umudu da yansıtır. Sistemi değiştirme ya da sistemden kaçıp kurtulma umudu hep vardır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayıncılık.
- Alsayyad, N. (2006). *Cinematic Urbanism*. Routledge Press.
- Akbulut, H. (2010). *Film Çözümleme*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R.Tamdoğan, Çev.; 14.Basım). Hil Yayınları.
(Orijinal yayın tarihi 1932)
- Aytekin, M. (2010). *Sinemada Türler*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Bacon, F. (2007). *Yeni Atlantis*. (Ç. Dürüşken, Çev.;21.Basım). Kabalıcı Yayınevi.
(Orijinal yayın tarihi 1626).
- Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics*. Harcourt, Brace & World, Inc
- Balı, F. (2016). *Sinemada Distopyanın İnşası*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi].
Ordu Üniversitesi.
- Bauman, Z. (2016). *Sosyalizm Aktif Ütopya*. (A. Araşan, Çev.;9.Basım). Heretik Basım.
(Orijinal yayın tarihi 1976).
- Bauman, Z & Mazzeo, R. (2019). *Edebiyata Övgü*. (A. Pilgir, Çev.; 2.Basım). Ayrıntı.
(Orijinal yayın tarihi 2019).
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema? Volume I*. University of California Press
- Bentham, J. (2008). *Panoptikon, Gözün İktidarı*. (B. Çoban-Z. Özarslan, Çev.; 18.Basım).
Su Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1791).
- Berker, D. (2023). Mükemmel Bir Dünya Yanılsaması İçinde Canavarlaşan Düzen ve
Körleşen Bireyler: Körlük filmi. İçinde Z. Akmeşe Demir – Ö. Demir (Ed.)
Sinema ve Distopya. (1. Basım, s.61-77). Literatürk.
- Best, S.&, Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*. (M. Küçük, Çev.; 7.Basım). Ayrıntı.
(Orijinal yayın tarihi 1991).
- Bezel, N. (1984). *Yeryüzü Cennetlerinin Sonu*. Say Yayınları.
- Bezel, N. (2000). *Yeryüzü Cennetleri Kurmak*. Güldiken Yayınları.

- Bilge, M. (2015). *Children Of Men Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Booker, M.K. (2012). *Ütopya, Distopya, Toplumsal Eleştiri*. (O. Tecimen, Çev.; 4. Basım). Notos Kitap. (Orijinal yayın tarihi 1994).
- Bordwell, D. (2017). *Hollywood'un Film Dili*. (Z. Atam-Y. Ekinci-B. Tanyeri Çev.; 2. Basım). Doruk Yayınları. (Orijinal basım tarihi 2006).
- Bradbury, R. (2007). *Fahrenheit 451*. (Z.Kayalıoğlu - K.Kayalıoğlu, Çev. ; 17. Basım). İthaki Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1953).
- Butler, J. (2013). *Kırılğan Hayat*. (B. Ertür, Çev.; 2. Basım). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2004).
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.; 2. Basım). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal yayın tarihi 2015).
- Büker S.ve Topçu, G. (2008). *Sinema/Tarih/Kuram/Eleştiri*. İletişim Yayınları
- Campanella, T. (1996). *Güneş Ülkesi*. (V. Günyol-H. Kazgan, Çev.; 19. Basım). Sosyal Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1602).
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. Ekin Yayınları.
- Claeys, G. (2017). *Distopyanın Kökenleri: Wells, Huxley ve Orwell*. Cambridge Edebiyat Araştırmaları Ütopya Edebiyatı. (Z. Demirsu, Çev.; 3. Basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2016).
- Clastres P. (2011). *Devlete Karşı Toplum*. (M. Sert- N. Demirtaş, Çev.; 3. Basım). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1974).
- Cresswell J. (2023). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (S. Beşir-M. Bütün, Çev.; 7. Basım). Siyasal Kitabevi. (Orijinal yayın tarihi 2009).
- Çörekçioğlu, H. (2015). *Modernite ve Ütopya*. Sentez Yayınları.
- Demir, Ö. (2020). *Bilimkurgu Türünde Yapısal Kavramlar ve Değişim Arrival Filmi Örneği*. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED)*. 6, (1), 136-154. <https://orcid.org/0000-0001-9273-7672>.

- Demir, Z. Ve Demir, Ö. (2023). *Sinema ve Distopya*. Literatürk
- Diken, B. ve Laustsen, C. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (S. Ertekin, Çev.; 1. Basım). Metis Yayınları. (Orijinal 2007).
- Erol, V. (2015). *Bilimkurgu Sinemasında Distopya ve Siberpunk Çerçevesinde Dönüşen Gelecek Tasvirleri*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Ersümer, O. (2013). *Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk*. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Eyüboğlu, İ.Z. (1995). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. Sosyal Yayınları
- Fârâbî. (2023). *İdeal Devlet “El-Medinetü’l Fâzıla”*. (A.Arslan, Çev.; 17. Basım).İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 912).
- Fromm, E. (1990). *Umut Devrimi*. (Ş. Yeğin, Çev.; 11. Basım). Payel Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1968).
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. Kılıçbay, Çev.;8. Basım). İmge Kitabevi. (Orijinal yayın tarihi 1975)
- Favoro, A. (2017). Distopik Filmlerde Teknolojik Evrenler. *Doğubatu Dergisi* "Distopya"20 (80), 200-221.
- Gledhill, C. (2008). *Tür Kavramını Yeniden Düşünmek*. (H. Akbulut, Çev.;1. Basım). Gazi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2000).
- Gordin, M. D&H. Tilley & Prakash, P. (2020). *Ütopya-Distopya: Tarihsel Olasılığın Koşulları*, (A. Turan-E. Kartal-C.Kayalığil, Çev.; 3.Basım). Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2010).
- Göktürk, A. (1982). *Ada*. Adam Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (U. Kutay-M. Çavuş, Çev.;2. Basım). Es Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1996).
- Huxley, A: (2021). *Cesur Yeni Dünya*. (Ü.Tosun, Çev.; 17. Basım).İthaki Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1932).
- James, E. (1995). *Science Fiction in The 20th Century*. Oxford University Press.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları.

- Kaplan, N.- Ünal, G. (2011). *Bilimkurgu Sinemasını Okumak*. Derin Yayınları
- Kierkegaard, S. (2013). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (M. Yakupoğlu, Çev.;9. Basım). DoğuBatı Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1846).
- Kır, Y.E. (2007). *Klasik ve Çağdaş Ütopyalarda Din ve Toplum*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Kırel, S. (2010). *Sinema Araştırmaları- Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak*. Derin Yayınları.
- King, G. (2010). *Yeni Hollywood'da Tür Dönüşümleri*. (B. Karamış, Çev.;1. Basım). De Ki Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2002).
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (F. Ertınaz, Çev.;1. Basım). De Ki Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2011).
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*.(Ö.Çelik,Çev.;11. Basım). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1960).
- Kumar, K. (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya*. (A. Galip, Çev.;4. Basım). Kalkedon Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1991)
- Kurtyılmaz, D. (2014). *Ütopyalar ve Karşı-Ütopyalar Bağlamında Modern Felsefi Düşünce ve Eleştirisi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi,
- Lapouge G. (1993), Ütopya ve Olanaksızın Kaygan Yeri. (F. Nayır Deniztekin, Çev.;;) *Varlık*, 10, (1025), 24-30
- Levitas, R. (1990). *Concept of Utopia*. Syracuse University Pres
- Lorenzo, D. (2023). *Dünyanın Sonundaki Kentler*. (N. Bingöl, Çev.; 1. Basım). Notabene yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2014).
- Lyon, D. (2006). *Gözetlenen Toplum*. (G. Soykan, Çev.;1. Basım). Kalkedon Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2001).
- Marx, K. (1976). *1844 El Yazmaları*. (K.Somer, Çev.;). Sol Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1932).

- Marx, K. & Engels, F. (2018) *Komünist Manifesto* (C. Üster-N. Deriş, Çev.;28. Basım). Can Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1848).
- More, T. (2019). *Ütopya*. (S: Eyüboğlu-V. Günyo-M. Urgan Çev.; 29. Basım). İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1515).
- Neydim, N. ve Polatel, A. (2020). Distopya Romanlarının Oluşumu ve Tarihsel Gelişimi; Çevirilerinin İncelenmesinde Öne Çıkan Kuramsal Yaklaşımlar, *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi- Istanbul University Journal of Translation Studies* 12, (2020), 53-75. <https://doi.org/10.26650/iujts.2020.12.0004>
- Omay, M. (2009). Ütopya Üzerine Genel Bir İnceleme. *Sosyoloji Dergisi*, 3(18), 35-46.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. Agora Kitapevi.
- Orwell, G. (2011). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. (C. Üster, Çev.;24. Basım). Can Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1949).
- Oskay, Ü. (1992). *Çağdaş Fantazya*. Ayko Yayınları
- Özbudun, S., Markus, G. ve Demirer, T. (2008). *Yabancılaşma*. Ütopya Yayınları
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. İmge Kitabevi
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. Agora Kitaplığı
- Öztürk, S. (2021). “Ütopya ve Distopya Edebiyatının Toplumsal Temelleri ve Eleştirel Kimliği” [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Platon. (2019). Devlet. (S. Eyüboğlu-M. A. Cimcoz, Çev.;39. Basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi yaklaşık 340).
- Postman, N. (1994). *Televizyon: Öldüren Eğlence. Gösteri Çağında Kamusal Söylem*. (O. Akınhay, Çev.;6.Basım). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1985).
- Rand, A. (2021). *EGO*, (Ş. Yıldız, Çev.;1. Basım). Pegasus Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1938).
- Riot-Sarcey, M.& Bouchet,T. Picon, A. (2003). *Ütopyalar Sözlüğü*. (T. Ilgaz, Çev.;1. Basım). Sel Yayıncılık. (Orijinal yayım tarihi 2002).

Roloff, B.& SeeBlen, G. (1995). *Ütopik Sinema*. (V. Atayaman, Çev.;3. Basım). Alan Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi 1995).

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. Metis Yayınları. (T. Birkan, Çev.; 3. Basım). (Orijinal yayın tarihi 1911).

Tolan, B. (1981). *Anomi ve Yabancılaşma*. A.İ.T.İ.A. Yayınları.

Tunç, A. (2018). Bilimkurgu Sinemasında "Mars". [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi.

Vieira, F. (2017). *Ütopya: Sözcük ve Kavram*. Cambridge Edebiyat Araştırmaları Ütopya Edebiyatı. (Z. Demirsu, Çev.; 3. Basım). İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 2016).

Uyanusta, M. (2015). *Distopik Filmlerde Zaman ve Mekânın Yeniden Yaratımı*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Yarımbaş, M. (2021). *Bilimkurgu Sinemasında İktidar ve Teknoloji İlişkisi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Zamyatin, Y. (2022) *BİZ*, (B. Zeren, Çev.;3. Basım). İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1921).