

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**BİLİMKURGU SİNEMASINDA GÜNCEL KORKULARIN
YANSIMASI: POST APOKALİPTİK FİLMLER**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Fatih YÜRÜR

KOCAELİ 2015

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

BİLİMKURGU SİNEMASINDA GÜNCEL KORKULARIN
YANSIMASI: POST APOKALİPTİK FİLMLER

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Fatih YÜRÜR

Danışman: Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE

KOCAELİ 2015

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**BİLİMKURGU SİNEMASINDA GÜNCEL KORKULARIN
YANSIMASI: POST APOKALİPTİK FİLMLER**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Fatih YÜRÜR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 17.06.2015/12

Jüri Başkanı: Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ



Jüri Üyesi: Prof. Dr. Füsün ALVER



Jüri Üyesi (Yedek): Yrd. Doç. Dr. Sevim KOÇER

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2015

**BİLİMKURGU SİNEMASINDA GÜNCEL KORKULARIN YANSIMASI:
POST APOKALİPTİK FİLMER**

İÇİNDEKİLER	1
ÖZET	4
ABSTRACT	5
GİRİŞ	6
KONU	12
HİPOTEZ	13
AMAÇ VE YÖNTEM	14
EVREN VE ÖRNEKLEM	15

BİRİNCİ BÖLÜM

BİLİMKURGU SİNEMASININ TEMEL UNSURLARI	17
1.BİLİMKURGU NEDİR?	28
1.1. Bilimkurgu Türünün Kökenleri	32
1.2. Güncel Bilimkurgu Sineması	41
1.2.1. Güncel Bilimkurgu Sinemasını Oluşturan Temel Kavramlar	50
1.2.1.1. Fütürizm Kavramı	53
1.2.1.2. Teknofobi Kavramı	60
1.2.1.3. Ütopyalar ve Distopyalar	77
1.2.1.4. Kıyamet ve Felaket Kavramları	87
1.2.1.5. İstila ve Keşif Kavramları	92

İKİNCİ BÖLÜM

YAKIN TARİHSEL SÜREÇTE BİLİMKURGU SİNEMASINI BİÇİMLENDİREN KORKULAR	96
2.TARİHSEL OLAYLARIN POPÜLER BİLİMKURGU SİNEMASINA ETKİLERİ	99
2.1. II.Dünya Savaşı İle Gelen Paranoya	104
2.1.1. Otomasyon ve Hızlı Üretim	108
2.1.2. Savaşın Getirdiği Yeni Kaygılar	109
2.2. Soğuk Savaş Dönemi ve Nükleer Korkusu	118
2.2.1. Kitlesele Yok Oluş Paranoyası	123

2.2.2. McCarthy Dönemi ve Komünist Avı	127
2.3. Soğuk Savaş Sonrası Dönem.....	134
2.3.1. Soğuk Savaş Döneminde Şekillenen Yeni Bilimkurgu Sineması.....	135
2.3.1.1. 1960 Dönemi: Yabancı Korkusunun Başlangıcı.....	140
2.3.1.2. 1970 Dönemi: Çevresel Duyarlılık.....	146
2.3.1.3. 1980 Dönemi: Yükselen Yeni Muhafazakârlık.....	155
2.3.1.3.1. Reagan Dönemi.....	160
2.3.1.4. 1990 Dönemi: Bilimkurgu Sinemasında İdeolojiyle Yüzleşme....	166
2.3.1.4.1. Bush – Cheney Yönetiminin Bilimkurgu Sinemasına Etkisi..	168
2.3.1.4.2. 11 Eylül Sonrası Dönemde Bilimkurgu Sineması	174
2.4. Yeni Binyıl İle Birlikte Değişen Bilimkurgu Sineması	182

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POST APOKALİPTİK FİLMLER	188
3.POST APOKALİPTİK KAVRAMI.....	189
3.1. Post Apokaliptik Filmlerin Temel Unsurları.....	195
3.1.1. Ekolojik Sorunlar	203
3.1.2. Yabancı Korkusu.....	210
3.1.3. Pandemi ve Salgın Korkusu	215
3.1.4. Nükleer Felaketler.....	221
3.1.5. Yeni Ahlâk Anlayışı ve Değişen Sosyal Yaşam.....	225
3.1.6. Genetiği Değiştirilen Yeni Tür: Mutantlar.....	228
3.1.7. Aşırı Nüfus Artışı, Kıtlık ve Kanibalizm.....	232

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.POST APOKALİPTİK SİNEMADA BENZER YAKLAŞIMLARA SAHİP FİMLERİNİN İNCELEMESİ.....	236
4.1. Araştırmanın Amacı	239
4.2. Araştırmanın Önem, Kapsam ve Sınırlılıkları	240
4.3. Problem Cümlesi, Araştırmanın Sorusu.....	240
4.4. Araştırmanın Varsayımları.....	241
4.5. Araştırmanın Yöntem ve Konusu	242
4.5.1. Snowpiercer: Postfordizm ve Devrim.....	242
4.5.2. Yol: Tahrip Olan Ekosistem ve Kanibalizm Faktörü.....	259

4.5.3. Mad Max: Fury Road: Post Apokaliptik Devrimde Kadının Gücü	265
4.5.4. Su Dünyası: Toplumsal Kıyamet Sonrası Evrim Olgusu.....	278
4.5.5. Son Umut: Kitlesele Pandemi ile Gelen Yok Olma Korkusu.....	281
4.5.6. Ölüler Ülkesi: Proletarya'nın Yeni Düzen Arayışı	286
4.5.7. Terminator: Teknofobik Kıyamet Vizyonları	293
4.6. Araştırmada Elde Edilen Bulgular	300
SONUÇ	302
KAYNAKÇA	310

BİLİMKURGU SİNEMASINDA GÜNCEL KORKULARIN YANSIMASI: POST APOKALİPTİK FİMLER

Fatih YÜRÜR

ÖZET

Bilimkurgu sinemasının popüler alt türlerinden biri olan post apokaliptik filmler, geçmişten gelen geleneksel kaygıların; güncel korkular ile yeniden şekillenmesine sebep olan ve gelecekte yaşanması muhtemel görünen toplumsal çöküş sürecinin ardından yaşanan daha karanlık bir döneme dair vizyonlara yer vermektedirler. Özellikle son yıllarda yaşanan çevresel ve ekolojik felaketler ya da bilim ve teknik alanındaki gelişmeler, toplumsal çöküş sürecinin hızlanacağı izlenimini güçlendirmektedirler. Bu yaklaşım; bireylerin içlerinde buldukları ve kendilerini çevreleyen ideolojik yapının yanlışlarını sorgulama tutumunun yanı sıra, bu yapıyı sahiplenmelerinin gerekliliğini de empoze etmekte ve bu türden filmleri, bireyleri mevcut yapıya bağlı hale getirebilmek için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Post Apokaliptik – Kıyamet Sonrası – Bilimkurgu – Pandemi – Küresel Isınma.

**REFLECTION OF CURRENT FEARS OF SCIENCE FICTION
GENRE: POST APOCALPTIC MOVIES**

Fatih YÜRÜR

ABSTRACT

Post apocalyptic movies are most popular subspecies of science fiction cinema. This genre has traditional concerns of the past and also bring actual anxieties for their stories. These elements re-shaped in post apocalyptic movies and also aftermath of the collapse of social processes that appear to occur in the future are likely to point to a darker period. Especially environmental and ecological disasters in recent years or scientific developments reinforce the impression that people are accelerating this process of social breakdown. This approach, leads to questioning some mistakes of “people inside their found” and ideological structures that surround them. This understanding leads the people of the social structure, enjoin of ensuring ownership of necessity and used as a tool to make them connected to the existing structure.

Keywords

Post Apocalyptic – Armageddon – Science Fiction – Pandemic – Global Warming.

GİRİŞ

“*Bilimkurgu Sinemasında Güncel Korkuların Yansıması: Post Apokaliptik Filmler*” başlıklı çalışmada, öncelikle sinemasal mecrada karşımıza çıkan “toplumsal kıyamet süreci” ve ardından gelen “toplumsal kıyamet sonrası süreç” kavramlarının geniş tanımlarına yer verilmektedir. Son yıllarda popüler sinemada daha sık işlenen bu türden konuların çıkış noktası üzerinde durulurken; bu iki kavramın da sinemasal yansımaları ön plana alınmaktadır. Bilimkurgu sinemasının popüler bir alt türü olan post apokaliptik kavramı, bu kavramın sunduğu güncel vizyonlar ve bu vizyonların alımlayıcı üzerindeki etkileri ön plana alınmakla birlikte; geleneksel bilimkurgu yaklaşımları ile aralarındaki benzerlikler üzerinde durulmaktadır.

Çalışmada ayrıca, bilimkurgu sinemasının, güncel tehditleri işlerken, bir taraflıyla da geleneksel korkular ile yeniden biçimlendirildiği 1990’lı yıllarla birlikte revizyona uğrayan bu alt türü besleyen öğelere yer verilmiş, hem yakın tarihsel süreçteki sosyal ve siyasal olaylardan, hem de aktüel unsurdan etkilenerek, yeniden biçimlenen bu türün doğumuna sebep olan kaygılar, güncel bilimkurgu sinemasında yer alan karşılıkları ile birlikte incelenmiştir. Ekolojik değişim, büyük çaplı çevresel felaketler, kimyasal ve nükleer çalışmalar, salgın hastalıklar, savaşlar ve teknolojik gelişmeler sebebiyle, gezegendeki hemen hemen tüm organik yaşam formlarına verilen zararlar, bu janrın paranoyasını besleyen yönelimler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Diğer yandan geleneksel ve revizyona uğramış olan inanç biçimleri de *toplumsal kıyamet süreci* ve *post apokaliptik* anlayışına yerleşen niş kavramların ortaya çıkmasında önemli birer etken haline gelmiştir. Bu bağlamda her iki kavramı da besleyen günümüz sosyo – kültürel yapısı ve geçmişten gelen, bu günün şartlarına göre evrilerek güncelliğini koruyabilen korkuların etkisiyle kendisini belli dönemlerde yeniden biçimlendirmektedir. Fakat dönüşüme uğrayan bu sosyo – kültürel yapılar, aynı zamanda bambaşka bir sistem ve öykü evreni fikrinin doğmasına da olanak sağlamışlardır.

Bilimkurgu sinemasının temel konuları arasına alabileceğimiz toplumsal kıyamet ve post apokaliptik kavramları, bugün “felaket filmleri” adı altında genel bir başlık halinde toparlanarak karşımıza çıkan yapımların ele aldıkları sürecin sonrasını

işaret etmektedirler. Kimi zaman başlı başına bir siyasal ve sosyal düzenin alegorik karşılığı olarak tasvir edilen bu yapımlar (George A. Romero'nun zombi filmleri gibi), kimi zaman da olası bir küresel felaket sebebiyle değişen – yıkılan – yeniden inşa edilen bir devlet / komün ya da bireysel anlamda hayatta kalabilme içgüdüsünün, anarşinin ya da illegal çetelerin varlığı ile şekillenen yeni bir düzen / düzensizlik ya da ahlâk anlayışını ortaya çıkarmaktadır (*Mad Max, Su Dünyası vs.*).

Her iki durumda da toplumsal kıyamet sonrasında yaşanan değişim / dönüşüm temasına sahip olan post apokaliptik yapımlar, ekolojik, teknolojik gelişmelerin sonucunda yıkılan bir siyasal, sosyal yapıyı karşımıza çıkarırlar. Bu yönüyle pek çok post apokaliptik anlatı, bilimkurgu sinemasının modern alt türlerinden biri olarak kabul edilen distopik anlatıların kapsamı içerisinde kalır. Yine de post apokaliptik vizyonlar ile distopik vizyonlar arasında önemli farklar da bulunmaktadır. Distopyalar çoğunlukla var olan sosyo-kültürel yapılanmanın yıkılarak, yerine yeni bir sosyal ve siyasal düzenin inşa edilmesi temeline dayanırken; post apokaliptik vizyonlar, çoğunlukla doğal afetlerden, teknolojik gelişmelerden, salgınlar sebebiyle yaşanan kitlesel ölümlerden ya da ekolojik faktörlerin tesir süreci sonunda gerçekleşen ve planlı bir şekilde değişime uğramayan yeni toplumsal yapıları konu almaktadırlar. Post apokaliptik anlatılarda, insan eliyle doğrudan yaratılmış ya da değişime uğratılmış bir sistem yerine; çoğunlukla dışsal faktörler ile şekillenmiş sosyo-kültürel yapılardan ve bu yeni ideolojik yaklaşımlar ile şekillenen gelecek vizyonlarının öngörüsünden söz etmek mümkündür.

Yine de köken bakımından hem distopyalar hem de post apokaliptik anlatılar yaratılan yeni öykü evrenleri, grafik öğeler ve ortaya çıkan yeni toplumsal yapılar açısından benzerlikler göstermektedirler. Post apokaliptik vizyonların, üst tür olan geleneksel bilimkurgu anlatılarının ideolojik mirasından etkilenmesinin sebebi de bu benzerliktir. 19. yüzyıldan başlayarak, günümüze kadar gelinen süreçte, gelişen “bilimkurgu” kavramı, her iki terimi de kapsayıcı bir nitelik taşımaktadır. Erken dönem kurgu-bilim temasına yerleşen; teknolojiye bakış açısı ya da sahip olunan teknolojinin “kontrolü” gibi, gündelik hayata yerleşen ve bu teknolojiden faydalanmakta olan insanları da ilgilendiren meselelere dayalı öyküler; iç ve dış faktörlerin de etkisiyle totaliter bir güce kavuşan siyasal yapılanmalar, kitlesel

anlamda toplum hayatını dönüşüme uğratabilecek makro değişimler; mevcut rejimlerin farklı bir yapıya bürünebileceğinin ve egemen sınıfın yer değiştirebileceğinin mesajını vererek bireyde, alışık olduğu sistemin dışına çekilebileceği algısını yaratmaktadırlar. Bu türden değişimlerin hız kazanması da; bireyin hayatını dengelediğini düşündüğü bu alışıldık sistemin yok olabileceği kaygısını ortaya çıkarmaktadır. Post apokaliptik anlatılar, yakın tarihsel süreçteki benzer tehditleri de içeriğine eklemeyerek, alımlayıcı kitlenin bu kaygılarının gerçeğe dönüşebileceği vizyonlara ev sahipliği yapmaktadırlar.

Dünya tarihi açısından oldukça trajik bir dönüm noktası olarak kabul edebileceğimiz II. Dünya Savaşı'nın ardından, sivil halkın da teknolojiye bakış açısı büyük oranda değişmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı bilanço, teknolojik gelişmelerin, sıradan insan için bir çeşit tuzak olduğu ve hayatı kolaylaştırırken diğer taraftan da büyük bir mağduriyet doğurduğu sonucuna ulaşılmasını sağlamıştır. Zaman içerisinde, bu teknolojik gelişmelerin, mevcut siyasal sistemlerin yönetim mekanizmalarını güçlendirmek için etkin bir araç olduğu algısı da yerleşmeye başlamıştır. Bu durum, sahip olunan bütün bu gücün yaratmış olduğu güveni de; bu gücün kontrolünün kaybedilmesi halinde yaşanacak olan krizin öngörüsünden kaynaklı kaygıları da eşit oranda sorgulayacak anlatıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu ikilem; ortaya çıktığı günden bu zamana kadar, modern insanın endişeleriyle şekillenen anlatılar tasarlayan bilimkurgu sinemasının beslendiği en önemli unsurlardan biridir. Bu gibi bireysel ve toplumsal korkular ile temellendirilen vizyonlar sayesinde, bireyi geleceğe dair kaygıya düşürecek içeriklere yer vererek; mevcut ideolojik yapıya olan bağlılığın pekişmesini sağlamaktadır.

Bu gün, sinemanın hem geçmişten hikayeler anlattığını hem de günümüz toplumunun kültürel, sosyal ve politik düzleminin aynası niteliğini taşıdığı tezine paralel olarak; bilimkurgu sinemasının da, gündelik kaygılara çoğunlukla alegorik bir biçimde yer veren fakat bu alegorik gücü, kendi bağlı olduğu sistemi kutsamak için kullanan bir anlatı aracı olarak değerlendirebilmemiz mümkündür. Bilimkurgu türünün popüler bir uzantısı olan post apokaliptik anlatılar, aynı zamanda hem bilimsel ya da ekolojik değişimlerin ön görüşünde bulunabilecek hem de gündelik düzlemin tamamen dışına çıkan öyküleri izleyicinin önüne koyabilecek yapıdadırlar.

Günümüzde, insanlığın karşı karşıya kalmış olduğu, çoğunlukla da toplumsal hayata dair tehdit oluşturabilecek kritik durumların da gelecek tasvirlerinin sunumu için yararlanılan alegorik temsiller ile sıkı bir ilişkisi bulunmaktadır. Yaşanan küresel felaketler, ekolojik değişimler veya bozulmalar, plansız nüfus artışı ve buna bağlı olarak artan kıtlık sorunu ya da pandemik vakalar; post apokaliptik sinemayı besleyen en önemli çıkış noktalarıdır. Fakat janrın asıl amacı salt bu kritik durumları izleyiciye hatırlatmak ya da sunmak değildir. Post apokaliptik filmler; çevresel ve ekolojik felaketler ya da bilimsel gelişmeler ile birlikte gelen yıkım korkusunun; toplumu, içinde var olduğu ideolojik yapıya bağlı hale getirmeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple post apokaliptik öykülerdeki karakterler her zaman “daha iyi bir sosyal düzenin” arayışı içerisindedir. Burada söz konusu sosyal ve siyasal düzen, toplumsal çöküşün öncesinde bireylerin varlığını sürdürdüğü “bu günün” baskın ideolojik düzenidir.

Bu çalışmada, her ne kadar sinema tarihinde özellikle Soğuk Savaş döneminde tekrar edilen temalara yer verseler de, son yıllarda hem edebiyat, hem popüler sinemada hem de güncel bir anlatı aracı olarak video oyun mecralarında karşımıza sıklıkla çıkan “post apokaliptik” anlatıların çıkış noktası, küresel felaketler sayesinde değişen sosyo – kültürel ve siyasal yapı ve bu düzleme entegre olan yeni ahlâk anlayışı ele alınmıştır. Dönüşüme uğrayan ya da tamamen ortadan kalkması muhtemel olan siyasal yapılar ile birlikte gelebilecek yeni yönelim ve düzenlerin; günümüz toplumlarındaki iz düşümleri irdelenmiştir. Ayrıca; birbirlerinden farklı çıkış noktalarına sahip olan küresel felaketler, salgın hastalıklar, hızlı nüfus artışı, sıcak savaşların sivil hayatı etkilemesi, kontrolden çıkacağı endişesi taşınan teknolojik gelişmeler ve mikro ölçüde toplumsal yapının işleyişini sekteye uğratan doğal afetlerden kaynaklanan köklü deformasyonlar ya da revizyona uğrayan sosyal yapılar arasındaki farklılıklar ve benzerlikler de ortaya konulmuştur.

Çalışmada, post apokaliptik sinemanın en popüler örneklerinin ortak özelliklerinin betimlenmesinin yanı sıra; birbirlerinden ayrıışan yönleri üzerinde durulmuş; yeni bilimkurgu sinemasının toplumsal kıyamet sonrası vizyonları sayesinde işlemiş olduğu korku unsurlarına yer verilmiştir. Post apokaliptik sinemanın bu türden kaygılara yer verme sebebi; bireyin gündelik hayatta baskın

düzenin politikalarını desteklememe tutumuyla ilişkilendirilebilir. Örneğin Soğuk Savaş sürecinde ve sonrasında yerleşen McCarthycilik, özde bireyin onaylamayacağı söylemlere yer verse de; dışsal bir etki tarafından şekillendirilen kitlesel yok oluş paranoyasını beslemesi açısından, baskın ideolojinin bu ayrıştırıcı söylemlerin geliştirilmesine onay vermiştir. Dönemin bilimkurgu filmleri de bu söylemleri onaylayacak bir rota izlemiştir. Örneğin *Merihthen Saldıranlar (Invasion of the Body Snatchers, 1958)* gibi filmler, dışsal bir tehdidin, toplumsal yapıyı nasıl yok edebileceğinin sinemasal yansıması olarak kabul edilebilir.

Benzer yaklaşım, günümüz bilimkurgu sinemasında da kendisini göstermektedir. 1990'lı yıllarla birlikte “geçmiş politikalar ile hesaplaşma” sürecine giren popüler bilimkurgu sineması, türün çıktığı yer olan ABD'nin geçmişteki politikalarının ve yapılan stratejik yanlışların, bu gün toplumun karşı karşıya kaldığı felaketlerin sorumlusu olduğunu onaylayan söylemlere yer vermektedir. Fakat bu onay, aslında “daha özgürlükçü” davrandığını iddia eden yeni konjonktürel yapının kendi politikalarını olumlaması için yeni bir fırsattır. Post apokaliptik filmler, bir yandan muhafazakâr yaklaşımların, bu türden felaketlere zemin hazırladığını itiraf ederken; diğer yandan da gelebilecek yeni bir sistemin yaratacağı olumsuzlukları da gözler önüne sermekte tutumunu bu yeni siyasal yapılarda da sürdürmektedir.

Post apokaliptik filmler, yukarıda bahsi geçen türden bir keskinliği pekiştirmek için, çeşitli felaket sonrası öykü evreni tasvirlerine yer vermektedirler. Küresel ısınma sebebiyle buzulların erimesinin ardından sular altında kalan bir dünya vizyonuna yer veren ve bu yeni ekolojik sürecin, insan üzerinde evrimsel değişime yol açabileceğini öne süren *Su Dünyası (Waterworld, 1995)*, yine küresel ısınma sebebiyle tüm dünyanın çöl haline geldiği ve anarşinin hüküm sürdüğü bir öykü evreni tasvirinde bulunan *Mad Max (1979)*, ekolojik değişimin, yeryüzünü neredeyse üzerinde yaşanamaz bir hale getirdiği ve toplumsal ahlâk düzeninin tamamen çöktüğü ve ahlâk kavramının bireysel minvalde ve kişinin vicdani yönelimleriyle belirlendiği bir gelecek portresi çizen *Yol (The Road, 2009)*, insan soyunun neredeyse tamamının kısır kaldığı ve yeni çocuk doğumlarının olmadığı bir başka pandemik gelecek öngörüsü sunan *Son Umut (Children of Men, 2006)*, yeryüzünün üzerinde yaşanamayacak kadar soğuyup buz tuttuğu bir dünyada, sürekli hareket

halinde olan bir trenin içerisinde yaşamakta olan insanların sınıf mücadelesini ön plana alan *Snowpiercer* (2013), yine pandemik bir salgın sonucunda zombiye dönüşen insanların saldırısından kurtulmayı başaran bir toplumun; inşa etmiş oldukları şehirlerde totaliter bir rejimin güdümüyle hayatlarını sürdürme çabalarını anlatan *Ölümler Ülkesi* (*Land of the Dead*, 2005) ve teknofobik yaklaşımın, post apokaliptik sinemadaki en önemli örneği olan ve insan eliyle üretilen teknolojik yapıların, yönetimi ele geçirme kaygısını konu alan *Terminator* (1984) gibi güncel filmler, detaylı bir biçimde irdelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde bilimkurgu türünün tanımına yer verilerek, bilimkurgu sinemasının yararlanmış olduğu geleneksel yaklaşımlar, konular ve kaygılar üzerinde durulacaktır. Türün kökenlerinin, ortaya çıkış amaçlarının ve bilimkurgu anlatılarını şekillendiren temel unsurlar üzerinde durularak; bu unsurların ne gibi ideolojik amaçlara hizmet ettiği sorgulanacaktır. Türü oluşturan fütürizm, teknofobi, distopya ve ütopya, kıyamet kavramı ve istila gibi başat öğelere üzerinde durulacak ve bu unsurlara yer veren anlatılar hem bilimkurgu sinemasını geleneksel yaklaşımları hem de aktüel karşılıkları ile tanımlanacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yakın tarihsel süreçte bilimkurgu sinemasını biçimlendiren temel korkulara, bu türün köklerini barındıran ABD’de yaşanan sosyal, kültürel ve siyasal gelişmeler ve bu gelişmeler çerçevesinde bilimkurgu türüne eklenendirilen temsillere yer verilecektir. Tarihsel olayların, popüler bilimkurgu sinemasını ne şekilde biçimlendirdiğinin üzerinde durulurken; ABD yakın tarihsel sürecindeki kronolojik değişimlerin, bilimkurgu sinemasında ne gibi karşılıklar bulduğunun altı çizilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, bilimkurgu sinemasının en popüler ve güncel alt türlerinden biri olarak kabul edilen post apokaliptik kavramının tanımına yer verilerek, janrın temel unsurları irdelenecektir. Post apokaliptik vizyonların altında yatan güncel süreçler ve toplumsal kıyamet sonrasında yaşanan yeni dönem ile birlikte, bu dönemin siyasal karşılıkları üzerinde durulacak, hem içerik anlamında hem de grafik anlamda türün gelişimini sağlayan ortak özellikleri açıklanacaktır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde, benzer tematlere ev sahipliği yapan türün güncel örneklerinin karşılaştırmalı incelemesine yer verilecek ve literatür tarama sonucunda, betimsel analiz yapılacaktır. Her bir yapıtta alımlayıcı karşısına çıkan öykü evrenleri arasındaki farklılıklar ve benzer dinamik öğeler ile birbirlerinden farklı kaygılara ev sahipliği yapan yapımların ortak özellikleri ve ayrıştıkları noktalar üzerinde durulacaktır.

Bu tez çalışmasında incelenen ve çözümlenen içeriklere ve tematik konulara örnek teşkil eden filmler, hem post apokaliptik tasvirleri açısından farklı grafik detaylar sunmaları hem de her birine ait farklı değişim süreçlerinin, hem sosyal hem de siyasal açıdan çeşitlilik taşıması sebebiyle seçilmiştir. Filmlerin incelenmesinde, toplumsal kıyamet sonrasında ortaya çıkan olağanüstü şartlar, bu şartları doğurduğu yeni kontrol ve izleme mekanizmaları ile birlikte, bunların üstünde yer alan yeni siyasal yapılanmaları mercek altına alacaktır. Bu sayede hem post apokaliptik durumunun ortaya çıkışı hem de sosyal revizyon açısından bu yeni politik ortamın çözümlenmesi yapılacaktır.

KONU

Çalışmada, Soğuk Savaş döneminden bu yana toplumsal yıkım sürecine dair vizyonlara yer veren post apokaliptik filmlerin; mevcut ideolojik düzenin yıpranması ya da onun tamamen yok olmasına dair kaygılara yer vermesinin ardındaki sosyal, kültürel ve siyasal sebepler yer almaktadır.

Post Apokaliptik türü nedir? Hangi kaygılar ile ortaya çıkmıştır? Nasıl bir motivasyonun ürünüdür ve izleyicisine sunmuş olduğu vizyonların temel sebepleri nelerdir? Çalışma, bu sorular üzerinden, bilimkurgu sinemasının bu alt türünün bahsi geçen içerikleri sunma amacını ön plana almakta ve bu içeriklerin bireyler üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerinin üzerinde durmaktadır. Temelde tıpkı popüler bilimkurgu sinemasında olduğu gibi, post apokaliptik filmler de birey ve ideolojik yapı arasında bir işbirliği olması gerektiğini vurgulamakta ve bu iki unsurun birbirinin varlığını sürdürmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

HİPOTEZ

Son yıllarda yaşanan çevresel ve ekolojik felaketler ya da bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, bireylerde toplumsal çöküş sürecinin, bu gibi faktörler sebebiyle hızlanacağı izlenimini güçlendirirler. Bu sebeplerle ortaya çıkması muhtemel vizyon ve içeriklere yer veren toplumsal çöküş ya da çözülme sürecinin ardından; sosyal, kültürel ve siyasal yapının yıkılacağına dair kaygılar, post apokaliptik sinemanın tematik açıdan yararlandığı söylemlere zemin hazırlamaktadırlar. Post apokaliptik filmlerdeki bu yaklaşım; bireylerin içlerinde buldukları ve kendilerini çevreleyen ideolojik yapının yanlışlarını sorgulama tutumunun gelişmesiyle beraber; bu baskın yapıyı sahiplenmelerinin gerekliliğini de empoze etmekte ve onları mevcut sosyal ve siyasal düzene bağlı hale getirmektedir. Post apokaliptik filmler, bireyin, sisteme olan bağlılığını güçlendirebilmek için, bilimkurgu sinemasının işlemiş olduğu geleneksel kaygıların yanı sıra, modern insanın hayatına sonradan eklemlenen güncel paranoyalara da yer vermektedirler.

Ekolojik, teknolojik ya da iç ve dış tehditlerin artmasıyla birlikte post apokaliptik sinemanın ön gördüğü toplumsal kıyamet süreci ve sonrasında yaşanan, bireyin ve toplumun kaygılarından beslenen yeni sinemasal anlatılar; neredeyse sinema sanatının kendisi kadar eski sayılan kaygılara yer vermektedirler. Araştırma; yakın tarihsel süreçte yaşanan ve dünya toplumlarının sosyal, ortak kültürel yaklaşımlarını ya da farklı siyasal yapılar içerisinde, bağımsız olarak değerlendirilebilecek gelişmelerin post apokaliptik anlatılarda nasıl şekillendiğini ve bu sinemasal temsillerin, alımlayıcı üzerindeki etkilerine, bu etkilerin kökenine ve sonuçlarına yer vermektedir.

Çalışmada, öncelikli olarak post apokaliptik temalı, toplumsal kıyamet sonrası vizyonlarının yararlandığı kaygılara yer verilmiştir. Soğuk Savaş sonrasındaki yabancı korkusu, nükleer silahların kullanımından kaynaklı kitlesel yok oluş paranoyası gibisinden, geleneksel sayılabilecek kaygılarla birlikte; pandemi, küresel ısınma, hızlı nüfus artışı sebebiyle kıtlığa başlayan kaynaklar, ekolojik felaketler, büyük depremlerin kamusal alanda oluşturdukları büyük çaplı tahribatlar gibisinden güncel kaygıların da birey üzerindeki olumsuz etkileri gündeme

getirilmiştir. Bu türden felaketler ile şekillenebilecek gelecek tasvirleri ile bir taraftan duyarlı bir yaklaşım geliştirilmesini hedeflerken; diğer yandan da bireyi mevcut ideolojik düzen ile iş birliğine teşvik etmektedir. Çalışma; ağırlıklı olarak post apokaliptik sinema ile hedef kitle arasındaki bu ilişkiye odaklanmaktadır.

Özellikle son yıllarda bilimkurgu sinemasının en sevilen alt türü haline gelen post apokaliptik filmlerin birey üzerindeki ideolojik amaçları gözlenmektedir. Bu tür filmler, modern bireyin geleneksel ve gündelik endişeleri üzerinde gerçekleştirilen yeni nesil algı işçiliğinin bir parçası olarak kullanılmakta ve alımlayıcı kitleyi sadece çevresel felaketler ya da genel anlamda bu türden zarar verici faktörler konusunda bilgilendirip, bilinçlendirmenin yanı sıra muhtemel yeni toplumsal düzenlemelerin, birey üzerinde yaratacağı olası negatif etkilere dair vizyonlar sunmaktadırlar. Post apokaliptik vizyonla, toplumsal düzenin çökmesiyle birlikte devletin ortadan kalkması ihtimalinin, bireyin güvenliğini tehlikeye atacağını ve medeniyetten koparak ilkel bir yapının parçası haline gelebileceğini düşündürmeyi hedeflemektedir. Gündelik hayatta bireyin karşılaşılabileceği ve uzun vadede negatif etkileri görülen, çevre sorunları, hızlı bir biçimde gelişen teknolojinin kontrolden çıkma ihtimali ya da büyük çaplı salgınlar, bu tür anlatılarda; medeniyeti yok edecek birer unsur olarak yer almaktadır. Bu tür içerikler, anlatılan öykünün “gerçekliğine” bireyi inandırmak için etkili birer araçtır ve devletin yok olmasının insanı sürükleyeceği sonu, yine insan odaklı dinamikler ile sunar. Bu yeni, yozlaşmış ve ilkelleşmiş yapı, bireyin bu gün bile kısmen hoşnut olmadığı siyasi ideolojiyi kabul etmesi için ikna edici bir gelecek tasviri sunmaktadır.

AMAÇ VE YÖNTEM

Güncel bilimkurgu sinemasında post apokaliptik içerikler; çoğu zaman grafik anlamda birbirlerine oranla farklılık gösterebilen vizyonlara sahiptir. Post apokaliptik kavramının ve bu kavram dahilindeki sinemasal yapıtlarındaki işlenen kaygılara sahip oldukları bu nüansa rağmen, temelde var olan düzenin “tamamen yok olması” korkusunu ortak bir biçimde ele almaktadırlar. Post apokaliptik sinema, genel anlamda bilimkurgu sinemasının taşıdığı temel kaygıların hepsine yer vermektedir.

Bu çalışmada, öncelikle baskın ideolojik yapının onaylayıcı mecralarından biri olan bilimkurgu sineması ve bu sinemasal türün yakın tarihsel olaylar ile ilişkisi incelenecek; sonrasında ise post apokaliptik vizyonların, güncel kaygıları işlemek için kullanmış olduğu ortak tematik yaklaşımlar irdelenecektir. Post apokaliptik türüne dahil olan popüler filmlerin ortak özelliklerini belirginleştirebilmek için, çalışmada yer alan filmler; niteliksel içerik çözümlemesinin yanı sıra literatür tarama ve betimsel ve durum saptayıcı analiz doğrultusunda irdelenecektir. Toplumsal kıyamet süreci ve sonrasında oluşan yeni sosyo-politik ve siyasal yapılanmalar diyalektik bakış açısıyla incelenerek; bu türden yaklaşımların oluşmasını sağlayan yakın tarihsel süreçte yaşananlar ile şekillenen yeni yapılar, özünden değişmesine rağmen, aktüel değişimlere da maruz kalan temaların karşılaştırmalarına yer verilecektir.

Post Apokaliptik janrı, küresel ısınma, salgın hastalıklar, teknolojik gelişmeler, çarpık kentleşme, hızlı nüfus artışı, sıcak savaş kaygısı, kitlesel yok olma ya da daha fazla güçlenerek acımasızlaşan, dünyayı yöneten devasa şirketlerin güdümündeki totaliter yapılar gibisinden, gündelik hayatta etkisini hissettiğimiz pek çok kaygıya yer vererek; bunların çok daha sert bir biçimde hissedildiği “bozulmuş” ya da “yozlaşmış” bir gelecek tasviri sunmaktadırlar.

Bu çalışmada, bütün bu dinamiklerin, hem bir alt tür olarak post apokaliptik sinemayı biçimlendirmesi hem de bu içerikteki anlatılarla, bireye verilmek istenen mesaj, yansıtılmak istenen duygular ve janrın ideolojik amaçları üzerinde durulmaktadır.

EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırma evreni, tematik açıdan post apokaliptik vizyonlar, bu vizyonların oluşmasını sağlayan faktörler ve bu etkiler ile oluşan yeni toplumsal ve siyasal yapılarıdır. Bu faktörler ile birlikte şekillenen bu yeni siyasal ve sosyal düzeni işaret eden post apokaliptik filmlerdeki yönetim modellerinin, günümüzdeki siyasal yaklaşımlar ile benzerlikleri ortaya konulmaktadır. Bu sebeple hem ekolojik

felaketler, hem ortaya çıkan yeni toplumsal düzenler hem de grafik farklılıklara rağmen ortak özellikler taşıyan fakat her biri farklı bir tesir ile oluşmuş toplumsal yapıları işaret eden yedi adet filme yer verilmiştir.

Snowpiercer, Mad Max: Fury Road, Terminator, Ölümler Ülkesi, Yol, Son Umut ve *Su Dünyası* gibi, çıkış noktaları, sunmuş oldukları toplumsal kıyamet sonrası tasvirler ve bu toplumsal yapılanmaları oluşturan dinamiklerin farklılık göstermesine rağmen; benzer kaygıları temel alan yapımlar incelenmiş; bu filmlerin güncel toplumsal yaşamında karşılık geldiği noktalar betimlenmiştir. Filmlerde ön plana alınan alt yapı ve üst yapı değişimindeki diyalektik döngüler incelenmekle birlikte, betimsel ve durum saptayıcı analizden yararlanılarak; sundukları ortak tematikler ve vizyonlar irdelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİLİMKURGU SİNEMASININ TEMEL UNSURLARI

Bilimkurgu kelimesinin pek çok dünya dilinde kullanılan İngilizce karşılığı “science fiction” dir. Bu karşılık, terim halinde ilk olarak ABD’de kullanılmıştır (Alpin, 2005: s. 21). Bu tanım, bilimkurgu türünün kendisinden önce gelen fakat kavramsallaştırılmamış olan pek çok bilimkurgusal terimin de adının konulmasına yardımcı olmuştur. Bilimkurgu, popüler bir edebiyat ve sinema türü çerçevesinde ele alındığında bir yirminci yüzyıl fenomenidir ve büyük ölçüde batı uygarlığının bilimsel ve teknolojik gelişme üzerindeki deneyimlerini yansıtmaktadır (Ersümer, 2013: s. 7). Terimin ilk olarak ABD’de kullanılmasının temelinde de bilimsel ve teknolojik gelişmelerin odak noktası olan ülkenin, sinemasal ve edebi alandaki öncülüğü örnek gösterebilir. Bu gün popüler bilimkurgu yazınına ve sinemasına dair vizyonların ABD kaynaklı olması da, Ersümer’in hipotezini desteklemektedir.

Bilimkurgu tanımını literatüre kazandıran yazar Hugo Gernsback olmakla birlikte bu tanım, ilk olarak *Modern Electrics* adlı dergide kendisine yer bulmuştur (Alpin, 2005: s. 21). Bilimkurgu teriminin; her ne kadar Gernsback tarafından bulunduğu öne sürülse de, eleştirmen Sam Moskowitz’in araştırmalarına göre, “science-fiction” terimi 1848 yılında, yayınlanan ünlü *Komünist Manifestosu* ile yaşıtt olarak kabul edilmektedir. Moskowitz, terimin ilk kez İngiliz şair ve eleştirmen William Vilson tarafından *A Little Earnest Book upon A Great Old Subject* adlı incelemesinde bir bölüm başlığı olarak kullanıldığını ortaya çıkartmıştır (Moskowitz’den aktaran: Bayar, 2001: s. 15).

Fakat bilimkurgu türüne dair yapılan bu ilk tanımın, bilimkurgu janrının içeriği hakkındaki düşünceleri net bir biçimde ortaya koyamadığı iddia edilmiştir. Atilla Dorsay’ın yapmış olduğu yoruma göre bilimkurgu; tanımlaması oldukça güç, kapsamı belirsiz bir alan olarak nitelendirilmektedir (Dorsay, 1986: s. 197). Bilimkurgu türünün kapsamı konusundaki bu kafa karışıklığı, günümüzde de devam etmekle birlikte, bu karmaşanın sebebi; janrın pek çok diğer edebi ve sinemasal tür ile ilişki içerisinde bulunması olarak görülebilir. Bilimkurgusal anlatılar, türün temel

unsurlarının oluştuğu süreç içerisinde fantastik ve korku gibi tür örnekleriyle de benzeşen içeriklere yer verdikleri için bu anlatılara da komşu olarak değerlendirilmişleridir.

Yüksel Batur'a göre ise, bilimkurgu türü kimliğini 1930'lu yıllarda bulmaya başlamıştır. Bu yıllara kadar nitelikli örneklere ev sahipliği yapmış olan bilimkurgu türü; kimi zaman güncel siyasal kaygılar sebebiyle dışavurumculuk yaklaşımının etkisi altına girmiş, kimi zaman da, yukarıda da belirtildiği gibi fantastik ya da korku türleri ile iç içe gelişmiştir (Batur, ty: s. 15). Buradan yola çıkarak bilimkurgu sinemasının, toplumsal ve siyasal hareketlilik ile birlikte büyüyüp gelişen bir tür olduğu sonucuna varabilmemiz mümkündür. Bu sebeple de kendisinde önce var olan fakat kavramsallaştırılmamış olan anlatıların şekillenmesi açısından kimi zaman diğer türler ile benzeşen ortak bir paydada buluşsa da; kendine has bir yapıya kavuşması da uzun sürmemiştir.

Batur, bilimkurgu sinemasının en parlak döneminin 1950'li yıllar olduğunu söylemektedir. Ona göre bunun temel nedenlerinden bir tanesi, II. Dünya Savaşının yarattığı karamsarlık ve bunun sonucunda ortaya çıkan soğuk savaş döneminde tırmanan gerilimdir (Batur, ty: s. 15). Bu ağıklama, bilimkurgu türünün içeriği ile yakın tarihsel süreçte ABD'nin yaşamış olduğu sosyal, kültürel ve siyasal değişimin ne kadar iç içe olduğunun da altını çizmektedir. Popüler bilimkurgu sinemasının gelişmesini ve nihayetinde kendi kimliğine kavuşmasını sağlayan süreç II. Dünya Savaşı sonrasında hızlı bir biçimde yaşanmıştır. Savaş sonrasında ortaya çıkan ekonomik buhran, Sovyet Rusya'nın elindeki kitlesel imha silahlarını kullanma ihtimalinden doğan, kitlesel yok oluş senaryoları; komünizm ile ABD'nin kapitalist anlayışı arasında yaşanan ideolojik çekişmeler ve sıcak çatışmanın cephe gerisine sıçrama ihtimali; bilimkurgu türünün salt keşif ve istila içerikleri dışında baskın ideolojik yapının da sözcüsü haline gelebileceği temaları ön plana çıkarmıştır.

Batur'un bilimkurgu türüne dair yapmış olduğu tanım; toplumsal paranoyayı tetikleyen unsurların bilimkurgu sinemasının şekillenmesinde önemli bir rolünün bulunması fikrini desteklemektedir. İnsanların, bir anda üzerinde yaşadıkları gezegeni tehdit eder duruma gelmesi gerçeğiyle yüz yüze kalması, toplumda büyük

rahatsızlık ve korku yaratmıştır. Toplumda ortaya çıkan –ya da bilinçli olarak yaratılan ve egemen ideolojik kanallar vasıtasıyla kurgulanan- bu yok olma korkusu, savaş ve savunma politikalarını dünyanın dışına taşımıştır. Batur, bu yılların; bilimkurgu sinemasının manipüle edilmesine yol açtığını ve anlatım yapısını bütünüyle değiştiren bir tür olarak, günlük yaşama ilişkin önemli motifleri bilimsel verilere dayandırarak inandırıcılığını ve etkisini arttırmaya çalıştığını ileri sürmektedir (Batur, ty: s. 15). Buradan yola çıkarak, bilimkurgu sinemasının temelinde bilimsel olguların yattığını söyleyebilmemiz mümkündür. Bu bilimsel olgular kimi zaman öykünün gerçekliğinin sınındığı birer kanıt olarak karşımıza çıkarken; kimi zaman da gündelik gerçekliğin bir yansıması olarak anlatıda yer bulmaktadır. Buradan yola çıkarak bilimkurgu sineması için ilk başat şartın “bilimsellik” niteliği taşıması olduğu ileri sürülebilir.

Bilim, anlatıda öne sürülen iddiaların niteliğini desteklemek için kullanılan bir araç ya da kanıt olarak kabul edilmektedir.. Lator’a göre bilim; siyaset, ekonomi, hukuk, din, teknoloji ve edebiyatın oluşturduğu dolambaçlı ağı detaylı bir biçimde çizer (Latour’dan aktaran Bould, 2015: s. 129). Latour tanımı; bilimkurgusal anlatılara eklenmiş olan bilimsel nitelikteki unsurların, sinemasal anlatının güvenilirliğini arttıran bir öge olarak karşımıza çıktığını desteklemektedir. Fakat sinemasal anlatılar, her ne kadar bilimsel bilgi sayesinde kendisiyle tutarlı bir yapıya kavuşsalar da bu ilişkinin sabit bir etkileşimle gerçekleştiğini ve istikrarlı kalabildiğini ileri sürmek yeterli olmayabilir.

Sinematik anlatı ve gösteri daima değişken ilişkiler içinde varolmuştur. Çoğu zaman kendi kendini yansıtır niteliği taşıyan, kültürel birikimi kendi yararına kullanarak anlatsal ve tematik gelişime katkıda bulunan –gösterinin cazibesi yalnızca duygulanım alanıyla sınırlı kalmamaktadır (King’den aktaran Bould, 2015: s.129). Bu yaklaşım da bilimkurgu sinemasının, gündelik ya da bilimsel içeriklere yer verirken diğer yandan da tarihsel süreçte yaşananları, ideolojik süzgeçten geçirerek yeniden şekillendirdiğinin altını çizmektedir. Oskay’a göre ise; bilimkurgu türü, tarihin yaşanışı ile tarihin sağladığı olanakların algılanması arasındaki genel sorunun belirli bir yoğunluğa erişme konusunda kritik bir dönüm noktası olma niteliği taşımaktadır (Oskay, 2014: s. 32). Burada söz konusu olan, tarih ve tarihsel

dönüşüm içerisinde bilimkurgu sinemasının yansıtmış olduğu genel diyalektik ilişkidir. Ünal ve Kaplan'ın yaklaşımı; bilimkurgu sinemasının içeriğini biraz daha açıklayıcı niteliktedir.

“Bilimkurgu sineması, adının da işaret ettiği üzere “bilimsel ve kurgusal” olma özelliği gerektiren bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Burada bilimsellik niteliği, bilim ve teknolojiadaki gelişmeleri; hem bir araç olarak kullanmasından yani “bir dil-bir anlatım biçimine” dönüştürülmesinden hem de anlatısı içinde eleştirel çerçevede tartışmasından kaynaklanmaktadır. Kurgusal yapısı ise; elbette ki temel olarak “yabancılaştırıcı kurgu” tekniğine dayalıdır. Bilimkurgu bize, sinemacının hayal gücüne bağlı olarak bir gelecek tasavvuru sunar.” (Ünal ve Kaplan, 2011: s. 1)

Althusser'in bilimkurgu konusundaki yaklaşımıysa, türü tamamen kurgusal bir süreç olarak sınırlamamakta, ona belli bir “yaşanmışlık” da atfedilmesi gerektiğinin üzerinde durmaktadır. Bilimkurgusal anlatılar; hem teknik açıdan hem de içerik açısından, eleştirel bir çerçevede ve yeniden anlamlandırılma olanağı sağlaması bakımından hem yaratanın hem de alımlayıcının hayal gücüne bağlı olan bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan bilimkurgu sineması, bilimin konusu olan yaşanmışlık koşulunu da taşımak zorundadır. Althusser'in bakış açısına göre; bilim, kavramlarla gerçekliği tanımaya ve anlamaya yönelik bir misyon üstlenmekle birlikte sanatın duyumsatma gücünden de faydalanma ihtiyacı hissetmektedir. (Althusser, 2004: s. 105). Dolayısıyla bilimkurgu sinemasının salt bilimsellik niteliğinin üzerinde durulması; öykü evrenindeki olayların, vizyonların ya da karakterlerin gerçekliğini pekiştirecek bir öge olmanın da ötesinde; türün sanatsal niteliklerini de ön plana çıkartan bir unsur olarak kabul edilebilir. Bu görüş, kurmacanın olanaklılığını, onun “yaratılmasıyla” ilişkilendiren Kripke tarafından da kısmi bir biçimde eleştirilir. Bilimkurgu sineması da kendi kurmaca dünyasının sınırları içerisinde gerçekleşme olanağına veya yaşanmışlığı sahiptir. Kripke, burada bahsi geçen olanaklılığın daha sonradan ortaya çıkarıldığının altını çizmektedir (Kripke, 1980: s. 43). Bu bakış açısı bilimkurgu sinemasında bahsi geçen yaşanmışlık olgusunun, “keşfedilme gerekliliği” ile ters düşen bir ifadeyi göstermektedir.

Bilimkurgu sineması, yeni sinemasal teknolojilerin gelişimini ve bu teknolojilerin kullanımını yönlendirir ve konusu itibariyle sıklıkla geleceğin ekran

teknolojilerini tasavvur eder. (Bould, 2015: s. 131) Bould bu konuya örnek olarak, *Louis Lumiere'in La charcuterie mecanique (1895)*, yapıtını göstermektedir. Bu tanıma göre; filmde fiziksel görüntüsü kamera/projektörü anıştıran, işlevi de sinemanın dönüştürücü kapasitesini ve zamansallığı yeniden oluşturabilme becerisini temsil eden bir teknolojik harikayı yansıtmaktadır. Bould'un örneği, yukarıda Althusser'in yapıta atfetmiş olduğu "yaşanmışlık" özelliğiyle de örtüşmektedir.

Baudrillard ise, Bould'un iddiasını en geniş kapsamlı biçimde ele almıştır. Fakat Bould'un aksine, Baudrillard, bilimkurgu kavramının gündelik hayata sızmasını çok da olumlu bir gelişme olarak değerlendirmemektedir. Ona göre; bilimkurgu sineması günlük yaşam pratiğindeki bilimsel ve teknolojik değişimlere dikkat çekmektedir. Fakat Baudrillard, bu özelliği sayesinde bilimkurgu sinemasının zaman içerisinde sıradanlaştığını öne sürmektedir. Yaşamın kurgu bilimsel bir haline geldiğini, buna bağlı olarak da sinemasal bir tür olarak bilimkurgunun, artık çekiciliğini yitirip ortadan kalktığını iddia eder (Baudrillard'dan aktaran Batur, ty: s. 16). Hızlı teknolojik dönüşümün, gündelik hayatımıza egemen olması, bilimkurgu sinemasının yönlendirici bir unsur olarak gücünü de ortaya koymaktadır. Artık gündelik hayatın bir parçası olan bilimkurgunun içeriğindeki "beklenmedik olma" durumu, teknolojik gelişmeler sayesinde, gelecek vizyonlarının "sıradanlaşmasını" sağlamıştır. Bu sıradanlık ise; ideolojik yapının korku vizyonlarını kullanabilmesi açısından olumsuz bir durum teşkil etmekte ve aktüel yaşama sızan bu türden unsurların bir gün kontrolden çıkabileceği fikrini doğurmaktadır.

Bainbridge; bilimkurgusal öğelerin hayatımıza daha fazla girerek içeriklerinin sıradanlaşması konusunda Baudrillard kadar katı bir yaklaşım sergilememiştir. Bainbridge, Baudrillard'ın aksine; bilimkurgu anlayışının eş zamanlılığını gündeme getirmek yerine, henüz gerçekleşip gerçekleşmediği üzerinde durmuştur. Ona göre; bilimkurgunun temel düşüncesi, gerçekleşmek üzere olan icat ve işleyişleri ve de onların insanlar, toplum ve uygarlıkların bakış açıları üzerindeki etkisini öngörmeyi mümkün kılmaktadır (Bainbridge'den aktaran Ersümer, 2013: s. 8). Bainbridge'in tanımı, teknolojik gelişmelerden etkilenen ve bu türden gelişmeleri etkileyen bir tutum sergileyen bilimkurgu sinemasının sunmuş olduğu vizyonların güncellikleri ile ilintilidir. Örneğin, 1950'li yılların bilimkurgusal anlatılarını süsleyen "uzay

gezintileri” artık modern dünyanın “gerçekliği” haline gelmiştir. Fakat uzay gezintilerinin tanım aralığını genişleten “uzay operaları” sayesinde, türe atfedilen fantastik nitelikler; türler evliliğine yol açsa da, bilimkurgusal niteliklerinin muhafaza edilmesinde önemli bir anlatı ögesi olarak karşımıza kmıştır.

Bayar’ın bakış açısının da Bainbridge’in yaklaşımını desteklediğini söylemek mümkündür. Bayar’a göre, bilimkurgunun ayrımını, bilim ya da teknolojik temelli zihinsel tasarımın henüz gerçekleşip gerçekleşmemesiyle ilişkilendirmek gerekmektedir. Fakat Bayar, bu bilimsel n görünün gerçekleşmiş olmasının, eseri bilimkurgu kulvarından kartacağını ileri sürmektedir. (Bayar, 2001: s. 18). Nitekim bu tanım tek başına yetersiz olmakla birlikte; Melies’nin fantastik ögelerle süslü olan *Aya Yolculuk (A Trip to the Moon, 1902)* filminin bilimkurgusal niteliklerini ya da günümüzde gezegeenler arası yolculuğun olanaklı hale geldiği düşünüldüğünde Stanley Kubrick’in yönetmenliğini üstlendiği *2001: Uzay Efsanesi (2001: A Space Odyssey, 1968)*’nin kurgu bilimsel tarafını reddedebilmemiz için yeterli görünmemektedir.

Bayar; bilimkurgu fikrinin; gerçekleştirildikten sonra bilimsel bir olgu olarak nitelendirildiğini söylerken, türün beslenme noktalarından biri olan fantezi ögelerini neredeyse tamamen yok saymayı tercih etmiştir (Bayar, 2001: s. 16). Bilimkurgu janrına dahil olabilmenin n koşulunu bilimsel gerçekliğe uygun düşmekle kısıtlı tutan bu bakış açısı kafa karıştırıcıdır. Popüler sinema filmlerindeki bilimsel tutarsızlıkların, onların kurgu bilimsel niteliklerini yok ettiğini söyleyebilmek olanaklı mıdır? Örneğin *Michael Bay*’in yönetmenliğini üstlendiği ve bir felaket filminden ziyade; gişe odaklı bir eğlence sineması rneği olan *Armageddon (1998)*; gündelik hayatımıza eklemlenen basit bilimsel gerçeklikleri hiçe saymakla birlikte felaket temasına sahip bir bilimkurgu anlatısı rneği olarak değerlendirilmektedir.

Michel Butor’un tanımına göre ise; bilimkurgu, bilimin izin verdiği lde mümkün olabilecek olanı kullanan bir yazın; gerçekçilikle sınırlandırılmış bir dşlktr (Butor’dan aktaran Bayar, 2001: s. 16). Butor ve Bayar’ın bakış açıları yer yer birbirlerinin hipotezlerini desteklemekle birlikte; türün tanımı açısından ayrıldıkları noktalar da bulunmaktadır. İkilinin çeliştiği en önemli nokta;

bilimkurgusal anlatının salt bilimsel gerçeklikle ilişkilendirilmesinin yaratacağı kavram karmaşasıdır. Bilimkurgu janrını tanımlarken; türü oluşturan ortak öğeler ile birlikte bu türün ortaya çıkış sürecinde, şekillenmesine sebep olan faktörleri de es geçmemek gerekmektedir. Bilimkurgusal anlatılar her ne kadar özde gündelik gerçekliğe bağlı kalsalar da, bu gerçekliğin temsili açısından düşü bir yaklaşım sergiledikleri söyleyebilir. Butor'un bahsetmiş olduğu şekliyle düşçülük, kurgu bilimsel türlerde işlenen istila ve keşif kavramlarını işaret etse de; modern bilimkurgu sinemasındaki gerçeğe uygun olma ve düşsellik dozajı, alegorik unsurlar ile dengelenmektedir.

Ersümer'in bakış açısı da yer yer Bayar ve Butor'un bakış açısına benzerlikler taşımaktadır. Ersümer; modern bilimkurgu sinemasını tanımlarken; türün geçmiş birikimlerinden bağımsız olarak değerlendirilemeyecek bir anlatı türü olduğunun da altını çizmektedir:

“Bilimkurgu, bilişsel nedenler peşinde olan, araştırmacı ve gizem dağıtıcı yaklaşımıyla, fantastik olana karşı da aynı mantık aracılığıyla mücadele içindedir. Düşsel, hayal ürünü, inanılmaz, olağanüstü, acayip, garip anlamlarına gelebilen fantastik sözcüğü, bilimkurguyla aynı dönemde fakat onun dayandığı temel mantığa ters biçimde ondokuzuncu yüzyıl pozitivizmine bir tepki olarak doğan fantastik edebiyata da adını vermiştir” (Ersümer, 2013: s. 13).

Bu yaklaşım, fantastik anlatının muhafazakâr yapısına karşılık, bilimkurgu janrını rasyonelliğini ortaya koyar nitelikte olsa da; janrın aslında ideolojik kökenli yaklaşımları destekler tarafını tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Bilimkurgu sineması, çıkış noktası olarak rasyonel ve düşünsel ağırlıklı bir dil sergilemekle birlikte; bu dilin yenilikçi altyapısına tezat oluşturacak biçimde muhtemel bir yeni dünya düzeninde toplumun karşısına çıkabilecek zorlukları ve adaptasyon sürecinde yaşanabilecek güncel sıkıntıları konu edinmektedir. Yenilenen dünya düzeni, çoğunlukla bireyi eskiye, daha dolaysız ve basit olana yönlendirir ve geçmişe dair özlem duymasını sağlar.

Bilimkurgu sinemasının içeriği kadar, ortaya çıkmış olduğu koşullar da gerçeklik ve düşsellik bağlantısını kurabilmek açısından önemlidir. Toplumsal, teknolojik ve siyasal olaylardan doğrudan etkilenmiş olan bilimkurgu türünün

rasyonelleşme süreci için; yakın tarihsel sürece göz atmak gerekmektedir. Doane'ye göre; sanayi kapitalizminin on dokuzuncu yüzyılda gelişip güçlenmesiyle birlikte, zaman mefhumu “şeyleşmiş, standartlaşmış, sabitleşmiş ve rasyonelleşmiş” böylece “insan öznesinin mevcut olduğu bir vasıta”dan “içselleştirilmiş” bir şeye dönüşmüştür (Doane'den aktaran Bould, 2015: s. 132). Bu durum, birey üzerindeki yakın tarihsel süreçteki kaygılar üzerinde, modern bilimkurgu sinemasının işlevini de ortaya koymaktadır. Doane'nin bakış açısı, bireyi özünden uzaklaştırarak, kalabalık bir yapının parçası haline getiren ve bu uzaklaşma sürecinin de kendisine baskı sağladığının altını çizen yeni bir yapılanmanın niteliklerini gözler önüne sermektedir.

Bould; zamanın rasyonelleşmesinin getirmiş olduğu baskı ve bu baskıya bağlı olarak zamanla ilgili algıyı bir süreklilik olarak değiştiren atomlaşma, cisimleşen ve somutlaşan bir söylemsel gerilim üretmeye başlamıştır. Film, kendi içinde birbirinden ayrı ve sabit karelere (aslında zaman ‘anlarına’) bölündüğü için ekrana yansıtıldığında sürekli bir zaman ve hareketlilik ilizyonu yaratır (Bould, 2015: s.133). Bu sinemasal kökenli bir gönderme ile Baudrillard'ın öne sürdüğüne benzer bir biçimde bilimkurgu ile sinemanın “eşzamanlılığını” vurgulayan bir tanım olarak değerlendirilmektedir. Bilime ve teknolojik gelişmelere bağlı kalma zorunluluğu, kurgu bilimsel anlatıları ve vizyonları baskı altında tutan ve kısıtlayan bir tutum olarak kabul edilmektedir.

Bütün bunlarla birlikte bilimkurgu sineması çoğunlukla kötü birer örnek olarak gösterdiği teknik imkânlar ile “gerçek zamanlı bir biçimde” varlığını sürdürebilen bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. İçinde bulunulan dönemin kaygılarını ve otoritenin özlemini metaforlarla yansıtan bilimkurgu sineması, inandırıcılığını arttırmak ve toplumda var olan korkuları pekiştirmek için de bilimi kullanır (Batur, ty: s.78). Bu noktada bilim, bir gerçeklik değil ama bir inandırıcılık mekanizması olarak değerlendirilebilir. Fanteziye ve açık bir biçimde muhafazakâr söylemlere yer veren bilimkurgu sineması için endüstriyel gelişim süreci; bir taraftan tedirginlik verici, diğer yandan da kaçınılmazdır. Bilimkurgu sinemasının bilime ve teknolojiye olan bağımlılığı düşünüldüğünde, bu ortaklığın kaçınılmazlığı hiç de garipsenmemelidir. Bilimkurgusal hikâyelerin, sinema teknolojisinin kendisiyle olan bu ilişkisi; kendini yansıtma özelliğinin de güçlü bir anlatısal öge olarak kullanılmasını sağlamıştır.

Kendini yansıtma özelliği sayesinde bilimkurgu sineması salt gündelik gerçeklik ya da bilimsel nitelikteki bilgilerin kıskacından kurtularak; alımlayıcıyı anlattığı öykünün gerçekliğine inandırabilecek farklı bir yol bulmuştur.

Sinema sanatı ile neredeyse eş zamanlı doğmuş olan janrın film içinde film anlayışı ile kendisini yansıtma biçimi sayesinde, izleyici karakterler ile özdeşim kurmayı başarabilmektedir. Bould'a göre; film içinde film anlayışının, ön plandaki metinlerarası anıştırmaların ve sinema hareketleriyle teknolojilerin arkeolojisinin de gösterdiği üzere, bilimkurgu, sinema aygıtı, sinema kültürü ve sinema deneyimiyle pek çok şekilde kendini yansıtan bir ilişki kurar (Bould, 2015: s. 130). Bu durum izleyici ve karakterin de özdeşleşebildiği, inandırıcılığı yüksek bir etki mekanizmasına benzetilebilir. Steven Spielberg'ün yönetmenliğini üstlendiği *E.T. (Extra-Terrestrial, 1982)* filminde ana karakter Elliot'un, uzaylı ile karşılaştığı ilk sahne bu kendini yansıtma biçimine güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Elliot, uzaydan gelen bu yabancı karşısında, sanki sinemada kendisini izler gibi bir tavır takınmaktadır. Popüler bilimkurgu sineması, bu özdeşlik sayesinde, izleyici ile dolaysız bir ilişkiye girerek onu "inandırma" işlevini başarılı bir biçimde yerine getirir. Bu avantajı da bilimkurgu türünün manipüle edici yönünü daha belirgin kılmaktadır.

Batı kaynaklı popüler bilimkurgu sineması, bir yandan baskın yapının her türlü ideolojik yaklaşımını bireye kabul ettirebilecek ikna yöntemlerine başvurursa da; diğer yandan bütün bu endüstriyel hamlenin aslında bir şov malzemesi olduğunun da altını çizmektedir. İzleyici; fantastik ve bilimkurgu temelli öyküleri alımlarken; bu türden vizyonların alegorik bir yansıma olduğunun farkına varır, fakat güncel ve geleneksel sorunlardan bağımsız bir biçimde bu yapıyı değerlendirmez. Önemli olan bu bahsi geçen gündelik ve tarihsel koşulların, anlatıya uygun bir biçimde, özdeşleşim kurabildikleri anlatı aracı içerisinde yer edinmiş olmasıdır.

Sinemanın inandırıcılığını destekleyebilmesi için bu türden hatırlatıcı yansıtma biçimlerine ihtiyacı vardır. Çünkü sinema, özellikle de bilimkurgu sineması; mevcut anlatısına yardımcı olan kurgusal hamleler, teknik müdahaleler ve öykü evreninin

kendine has unsurları sebebiyle çoğunlukla gerçeklik algısını kesintiye uğratan bir özelliğe sahiptir. Bould'a göre;

“Her bir bağımsız kare üretilirken, kamera önündeki dünyanın hareketi de kesintiye uğrar. Rastgele küçük anlar kaydedilirken, bu anları, olayları oluşturan bileşenlerin geri kalan kısımları ebediyen yok olur, ama bu karelerin kesintisiz gösterimi bu kaybı telafi eder. Öte yandan, bu donuk karelerin değiştirilmiş hareket oranlarının veya canlı varlıkların statik simulakrının kullanımı, filmin hareketli olanı hareketsiz kılma, daha sonra da hareketsiz olanı hareketlendirme becerisini, filmin maddi alt katmanlarını oluşturan sabit görüntülerin ve kayıp anların ilizyon olarak hayata döndürülebilmesini, ayrıca diğer yönlere meyiletme eğilimini ve son olarak da hafıza, öznellik ve duygulanım potansiyelini yansıtır.” (Bould, 2015: s. 135)

Sinemanın hareketsiz olanı hareketlendirme gücüne ilişkin benzer bir yaklaşım da, Soğuk Savaş sonrası dönemdeki paranoya atmosferini ve kitlesel yıkım korkusunu başarılı bir biçimde perdeye taşıyan, yönetmenliğini Ronald MacDougall'ın üstlenmiş olduğu post apokaliptik içerikli *The World, The Flesh and the Devil* (1959) filminde karşımıza çıkmaktadır. Irkçılık söylemlerinin tamamen ortadan kalkmadığı ve özellikle güney bölgesinde sert bir ayrışma propagandasının yapıldığı, toplumsal kıyamet temalarının kitleye sıklıkla hatırlatıldığı ve kızıl korku kavramının en ağır biçimde bireylere zerk edildiği böyle bir dönemde ortaya çıkan filmin ana karakteri Afro – Amerikalı bir maden mühendisi olan Ralph Burton'dur. Burton; bir maden kazası sonrası, bilinen hayatın neredeyse yok olduğu bir dünyaya gözlerini açmış ve bu kazanın ardından yeryüzüne çıktığında insanlığın neredeyse tamamen yok olduğunun farkına varmıştır. Fakat aslında sadece insanlar değil, bilinen tüm canlı hayatı ortadan kalkmış gibi görünmektedir. Hayvanların leşlerinin bile ortalıkta olmadığı bu toplumsal kıyamet sonrası sürecine girmiş olan yeryüzü, ürkütücü bir biçimde boşalmıştır. Burton, bilinen canlı hayatının ve kamusal düzenin yok olduğu bu yeni dünyada tek başına varlığını sürdürmeye çalışır. Maden kazasının öncesinde ikinci sınıf vatandaş olarak kabul gördüğü bu dünyanın alternatifsiz tek lideri olsa da; bu gelecek tasviri, onun bile eski sisteme duyduğu arzuyu gözler önüne sermektedir.

Sobchack, filmin bireyin sosyal hakimiyetinin yanı sıra; yaratmış olduğu bütün yapılar arasındaki tutsaklığının da filmde temsil edildiğinin altını çizecek bir yorumda bulunur. Ona göre; bütün teknik imkânlarıyla, devasa mimariler yüzünden

cüce gibi kalan insan, kalabalıklardan çekilip çıkarıldığında; bu uygar yapılanma içerisinde ne kadar küçücük kalmaktadır. Sobchack ayrıca filmde “hareketli varlıklarla adeta alay eden” durağanlığı vurgulandığını da ileri sürmektedir (Sobchack’tan aktaran: Bould, 2015: s. 136). Bilimkurgu sinemasına eklenen fütürizm kavramıyla birlikte vurgulanan hız faktörü, Burton’un gözünü açmış olduğu bu yeni ve sessiz dünyada artık anlamını yitirmiş unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Endüstri Devrimi’nden bu yana ilerleyen tüm bilimsel, siyasal ve sosyo kültürel yapı tamamen durmuştur.

McDougall’ın filmi, eski düzenin ortadan kalkmasını metinler arası olarak ima eder ve arkasında bıraktığı – ve sinematik hilelerden başka hiçbir şeyin hayata (hayata benzer bir şeye) döndüremeyeceği- dünyanın boşluğunu metin içi olarak göstermektedir. Geleceğe dair bu ümitsiz ve üzücü öngörü, dakikalar sonra Burton’un sağanak yağmurdan korunduğu bir kapı aralığında bir bebek arabasının hareket etmesiyle vurgulanmaktadır. Bu görsel anlatının grafik anlamda Eisentein’in *Potemkin Zırhı* (*Battleship Potemkin*, 1925) filmini anırtması da boşuna değildir. McDougall, ana karakterin, kendisinden başka hayatta kalan olup olmadığını araştırmak için şehre gittikten sonra Sy. Patrick Katedrali’nin çanlarını çalarak kendi varlığını haberdar etmeye çalışmasının ardından, farklı kesmelerle gösterdiği uyuyan, kafasını kaldıran ve kükreyen aslan heykelleri ile de Eisentein’a öykündüğü söylenebilir. Bu kısa kesmeler, tıpkı *Potemkin Zırhlısı*’nda olduğu gibi dolaylı bir sınıfsal uyanışı sembolize etmektedir. Bu sefer uyuşuk proletarya değil; ırkçılık ve nefret söylemlerine maruz kalan Afro-Amerikalı ana karakterin konumu ontolojik bir konuma denk gelmiştir. Ralph, kendi varlığını yıllar boyunca kabul etmeyen bu coğrafyada açık açık ben buradayım demektedir. Ne var ki değişen dünya düzeni ve karakterin bu uçsuz bucaksız “özgürlüğü” de onu yeni bir düzen arayışına –ya da eski baskın düzeni yeniden arzulamaya itmiştir.

İzleyici, bir taraftan bütün bunların kurgusal bir ilizyon olduğunun farkında olsa da; film, ilerleyen yıllarda; özellikle 60’lı yılların başlarında Kennedy ile birlikte güçlenen anti ırkçı bakış açısının ilk örneklerinden birine yer vererek, geleceğin dünyasında bu türden söylemlerin seyreleceğinin de iddiasını ortaya koymuştur. McDougall’ın sinemasal yaklaşımı, net bir biçimde anti-ırkçı söylemler ile

temellendirilmese de, dünya üzerinde kalan son adamın Afro-Amerikalı olması, söylem bağlamında olmasa bile grafik bağlamda, onu “kendisini daha üstün olarak gören” yaklaşımın tepesine oturtmuştur. McDougall bu söylemlere yer vererek, bilimkurgu sinemasının gelenekselci tutumuna da karşı çıkmakta ve günümüzde pek çok post apokaliptik anlatının söylemini güçlendirecek bir miras bırakmaktadır.

Bilimkurgu sineması, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi; dönemin sosyal faaliyetlerine eklenenebilen, onları pek çok açıdan etkileyen ve çoğunlukla da bu yaklaşımlardan etkilenen bir gelişim rotası izlemektedir.

1.BİLİMKURGU NEDİR?

Lüksemburg kökenli Hugo Gernsback, 20 yaşında Amerika Birleşik Devletleri’ne göç ederek elektrik ve radyo alanlarında buluşlara imza atacağı bir kariyere başlamıştır. Bu üretim süreci, Gernsback’i 1908 tarihinde *Modern Electrics* dergisinin içinde yayınlanan “bilimin harikaları” olarak adlandırılan makaleyi yayınlamaya itmiştir (Baudou, 2005: s. 7). Bilimkurgu türünün yeni teknik gelişmeleri kendisine temel alma yaklaşımı bu bakımdan Gernsback’in şahsi yaklaşımıyla da desteklenmektedir. Gernsback, bu yeni ve ileri görüşlü bir vizyona sahip olan dergide yayınlanan yazılar aracılığıyla, bilim ve teknikteki gelişmeler doğrultusunda ve kurgusal bir ifade biçimiyle, gelecek ile ilgili çeşitli varsayımlarda bulunmuştur.

Bu gün kullanılan biçimiyle *Science-Fiction* tanımı ise; ilk olarak 1924 yılında kurulan *Sciencefiction* dergisinde duyurulmuş ve 1929 yılında Gernsback’in kendisi tarafından kurulan *Science Wonder Stories* adlı derginin ilk sayısının sunuş kısmında kendisine yer bulmuştur. Gernsbeck’in bu tanımı, ilerleyen yıllarda artan popülaritesi ile birlikte edebiyatın yeni bir kıtasını da tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. (Baudou, 2005: s. 9). Her ne kadar bilimkurgu türünü tanımlamaya çalışan kelime bulunmuş olsa da; türe dair örnekler bu tanımın bulunmasından çok daha önceki yıllarda görülmeye başlanmıştır.

Moskowitz de bilimkurgu kelimesinin ilk olarak Vilson tarafından kullanıldığını ileri sürmekle birlikte, sözcük anlamıyla bu gün kullandığımız kavramı karşılayan “bilimkurgu” tanımının daha sonraki yıllarda dile yerleşmeye başladığını belirtmektedir (Clute ve Nicholls’tan aktaran: Ersümer, 2013: s.7). Gernback’ın kapsayıcı kabul edilen tanımı, bilimkurgu türüne bir isim vermiş ve 1930’lu yıllarla birlikte bu tanım artık hem edebiyatta hem de sinemada yeni bir anlatısal mecranın adı olmuştur.

Buradan yola çıkarak edebiyatta kullanılan “bilimkurgu” kavramının daha önceden üretilmiş sinemasal mahsulleri nitelendirmesi konusunda hayatımıza biraz geç girdiğini söylemek pek de yanlış olmaz. Nitekim Gernsback’ın bu tanımı kullanması; mucit sinemacı Melies’in yapıtlarından çok sonrasını hatta Fritz Lang’ın bilimkurgu başyapıtı olan *Metropolis* (1927)’in bile sonrasındaki süreci işaret etmektedir. Bilimkurgu sinemasının, neredeyse Gernsback’ın tanımının yedinci sanata yerleşmesiyle birlikte değişip, geliştiğini de söyleyebilmek mümkündür. Bu yeni yapıntı janrı, türsel nitelikleri saptanmadan önce kendi kalıbını bulmaya başlamıştır.

Baudrillard, bilimkurgu sinemasının ortaya çıkışı ve işlevi konusunda öncül tanımları güçlendirecek şekilde, türün kökenini 19. Yüzyılda başlayan siyasal ve sosyal hareketlilik ile ilişkilendirmiştir. Klasik anlamdaki bilimkurgu, yayılmacı bir politikanın egemen olduğu bir dünyaya aittir. 19. ve 20. yüzyılların kolonizasyon ve keşiflerine suç ortaklığı yapan, mekânsal araştırmayı ön planda tutan öyküler içinde kendilerine bir yer edinmiş gibidir (Baudrillard, 1998: s. 151). Said, bilimkurgu türünün tanımlamasını yaparken, onu bağlı bulunduğu geçmişten ayırmamayı tercih eder. Türün kökenlerini; geçmişi yaklaşık beş yüz yıl önceye dayanan Avrupa emperyalizmi ve sömürgeciliğinin zirve yaptığı 1879 ve 1914 arasında önem kazandığını ileri sürer (Said’ten aktaran: Bould, 2015: s. 162). Bu dönem, sinema ve bilimkurgunun ortaya çıkışıyla aşağı yukarı aynı zamana denk gelmektedir. Dolayısıyla, zaten teknolojik hareketlilikten etkilenen bilimkurgu türü, bu teknolojik gelişmeye de bağlı olarak büyük oranda şekillenmiştir.

Giray'ın tanımı da, bilimkurgu türünün genel bir anlatı birikiminin üzerine kurulduğu fikrini desteklemektedir. Ona göre; 19. yüzyılın ilk günleri, edebiyatta yeni bir türün doğulunu müjdelemiştir. Tıpkı yapıntı türlerinde olduğu gibi bilimkurgu türü de birden ortaya çıkmamış; yazın sanatındaki temelleri ilk çağlarda atılmıştır. Bu yeni anlatı türünün temelleri de ağırlıklı olarak “düşsel gezi ve ütopyalara” dayanmaktadır (Giray, 2013: s. 64). Bu sayede kendisinden önce gelen bilimkurgusal anlatıların hepsi Gernsback tarafından kavramsallaştırılarak sinemanın da öncesinde yaşamakta olan bilimkurgusal vizyonların varlığından söz edebilmeyi mümkün hale getirmiştir.

Bilimkurgu türü, ortaya çıktığı andan itibaren pek çok aşama kaydetmekle birlikte; farklı biçimlerde temsil edilmiş, değişikliğe uğrayarak başka türleri de kapsayan bir anlatı biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. Zaman içerisinde bu tanım aralığı, türün isim babası olarak kabul edilen Gernsback'in “bilimsel olgular ve kehanetlerle karışmış, düşsel, sürükleyici bir anlatı” tanımını da değişime uğratmıştır (Baudou, 2005: s. 11). Fakat Baudou da bilimkurgu sinemasında anlatının salt tutkulu birer okuma ile sınırlandırılmak yerine bilimsel bir temele dayanmasının ve didaktik bir bakış açısına sahip olması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Bu sebeple, türün ilk örnekleri bilimsel ve teknolojik bilgilere dayanarak gelecek hakkında bir genelleme sunmakla birlikte, modern toplumsal hayata yön veren belli başlı gelişim ve değişimlerden de hareket etmektedir.

Bilimkurgunun bir kitle edebiyatına dönüşmesiyle, pulp magazinler ile mümkün olmuştur (Roloff ve Seebler, 1995: s. 43). Bu sayede bilimkurgu, bir edebi tür olarak seçkin bir kitlenin alımladığı, bir anlatı biçimi olmanın yanı sıra, kitlelere ulaşabilen bir özellik kazanmıştır. Fakat yine de bilimkurgunun kazanmış olduğu bu yeni nitelikler, onu bağlı bulunduğu geleneksel birikimden koparmamış, sadece nicelik açısından daha geniş bir kitleye erişmesini sağlamıştır. Kavramsal anlamda yeni türemiş olmasına rağmen, önemli bir birikimin sonucu ortaya çıkan bu tür, daha sonra yeni yaklaşımların da gündeme gelmesiyle birlikte pek çok alt türe ayrılmış ve güncel anlatısal nitelikler kazanmıştır.

Dorsay, Brittanica'yı kaynak göstererek, bilimkurgu türünü “gelecekte, kurgusal şimdiki zaman veya geçmişte yer almakla birlikte, biline üstün veya yalnızca bilinenden farklı bilimsel keşiflere veya gelişmelere değgin bir tür” olarak tanımlamaktadır (Dorsay, 1986: s. 197). Geçmişte bilimkurgu türüne dair yapılan bu tanımların, geniş bir anlatı aralığına sahip olan mecrayı tanımlamakta zaman zaman yetersiz kaldığını söyleyebilmemiz de mümkündür. Bu sebeple hem edebi hem de sinemasal açıdan bilimkurgu janrına dair yapılan tanımlar dönemden döneme farklılıklar göstermiştir.

Dorsay, ayrıca Webster sözlüğün tanımından yola çıkarak; bilimkurgu tanımını şu şekilde aktarmaktadır; kimi zaman en öğretici, düşündürücü, araştırmacı yapıtlara kimi zamansa “en uyduruk” serüvenlere inanılmaz fantezilere yapılandırılan bir etiket olarak da değerlendirilmektedir (Dorsay, 1986: s. 197). Dorsay yine Webster sözlüğün tanımını aktararak, “güncel veya düşsel bilimin, bireyler veya toplum üstündeki etkisini ana konu olarak alan bir yaratı alanı, bilimsel bir ögeyi, temel bir yönlendirici olarak alan yazınsan fantezi” olduğunu belirtmiştir (Dorsay, 1986: s.197). Aslında bu tanım bile bilimkurgu sinemasının hem diğer türler ile hem de özelde fantezi öğeleriyle ne kadar içli dışlı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Bilimkurgu türü, düşünce deneyi kavramının en açık bir biçimde gözlemlendiği tür olarak nitelendirilmektedir. Davenport, bilimkurgusal anlatıların kurmaca gücünü de kapsayacak biçimde, düşünce deneylerinin uygulanabilirliğinden ya da uygulanamamasından tamamen bağımsız bir tanıma öncelik vermektedir. Davenport'a göre her düşünce deneyi bir senaryo olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla her düşünce deneyi hayali bir inşa bir kurmaca olarak karşımıza çıkmaktadır (Davenport'tan aktaran Erişen, 2015: s. 33). Bu açıdan, düşünce deneyleri ve kurmaca eserler arasında ontolojik bir benzerliğin varlığından söz edilebilir. Düşünce deneyleri öngüsellik ve karşıolgusallık açısından da gelecek vizyonları için önemli birer unsur olarak nitelendirilmektedir.

Her ne kadar bilimkurgu türüne dair yapılan belli başlı tanımlar ve bu tanımların dile yerleşmesi belli bir süreç gerektirmiş olsa da; sinemanın daha ilk yıllarından başlayarak kurgu-bilimsel anlatı türü, kendine geniş bir alan bulmuş ve

fantastik sinemayla da karışarak önemli bir gelişme göstermiştir (Vincenti, 2008: s.80). Bu tanıma göre her iki türün ideolojik yaklaşım açısından birbiriyle zaman zaman çeliştiği düşünülse de; farklı dönemlerde ya da farklı anlatılar içerisinde; birbirlerinin içeriklerinden ve vizyonlarından yararlandıkları söylenebilir.

Bilimkurgu sinemasının doğrudan hakim ideolojik yapı ile olan bu ilişkisi, onu çağın koşullarının aynası haline getirmiştir. Bu anlatı türü, zaman içerisinde değişen ve evrilen anlatı örnekleriyle birlikte hem politik süreçlerdeki değişimi hem de insanın doğa ve teknolojiye olan bakış açısındaki dönemsel farklılıkları temel almıştır. Öner'in bakış açısıyla, bilimkurgu, sınırlı sayıda olan örnekleri ve mitoloji, masal gibi bazı eserleri saymazsak; çağımızın oluşturduğu bir türdür. Tekniğin ve bilimin baş döndürücü bir hızla ilerlemesi, bilgi artışı ile insanların geleceği dair öngörülerde bulunabilmesi ve tahmin etme çabaları bilimkurgu türünü ortaya çıkarmıştır (Öner, 2015: s. 56). Bu özelliği bilimkurguyu, edebi ve sinemasal bir gelecek tahmini anlatısı olarak değerlendirmemizi sağlamaktadır. Bilimkurgu; insanların geleceğe dair sormuş oldukları sorulara kesin cevaplar vermeyen fakat soruların yerine yerleştirilebilen ikame gerçeklikleri kullanan bir tür olarak da nitelendirilebilir.

1.1.Bilimkurgu Türünün Kökenleri

Jean-Louis Leutrat, sinemada “tür” tanımını yaparken, bir türe dahil olması gereken filmler arasındaki ortak niteliklerden yola çıkarak; türün “hatırlatıcı bir değişken metin” düzeyinde var olabileceğinden ve tek bir sürekli metin olarak ele alınabileceğinden söz eder (Leutrat'tan aktaran: Abisel, 1997: s. 27). Bir türe dahil olan anlatı odaklı özelliklerin benzeşmesi, zaman içerisinde kendi dinamiklerini oluşturan bir yapıya evrilmekte ve kendine has özelliklere kavuşmaktadır. Bu benzeşen unsurların kendisini tekrar etmesiyle birlikte de tür kavramı ortaya çıkmıştır.

Andrew Tudor'a göre ise tür, göreceli olarak sabit bir kültürel kalıptır ve fiziki, tarihi çevreleri olduğu kadar, moral ve toplumsal dünyayı da tanımlar (Tudor'dan

aktaran: Abisel, 1997: s. 23) . Tudor’un yaklaşımı; Leutrat’ın tanımından farklı bir biçimde, türün zaman içerisinde şekillenen bir yapıya sahip bir mecra değil; kendine has özellikleri barındıran stabil bir özelliğe sahip bir olgu olduğunun altını çizmektedir.

Jancovich ise, tür tartışmasını, Tudor’un yaklaşımına benzer bir bakış açısıyla ele alarak, “metinlerle yazıldıkları dönem arasındaki ilişkiye” odaklanması gerektiğini öne sürmektedir. Örneğin *The Thing from Another World* ve *Invasion of the Body Snatchers* gibi 1950lerin işgal anlatılarını, Soğuk Savaş ideolojisi, Sovyet saldırısı korkusu, yabancı korkusu ve otoritenin sorgulanamazlığıyla ilişkilendirir. (Jancovich’den aktaran: Cherry, 2014: s. 168). Tür kavramının, güncel veya tarihsel olaylar ile doğrudan ilişkisi olduğunun altını çizen Jancovich; bahsi geçen bu koşulların, türün ortak niteliklerinin oluşmasına katkı sağladığını destekleyecek bir tanım ortaya koymaktadır.

Hem Tudor’un, hem Jancovich’in, hem de Letrat’ın bakış açısı, tür kavramını benzer nitelikler üzerinden ele alırken; bu niteliklerin zaman içerisinde dahil olunan bu türün klişeleri haline geldiğini öne sürer bir yaklaşım sergilemektedir. Bununla beraber; Tudor, bir türü belirleyen şeylerin yalnızca filmlerin kendilerine içkin niteliklerinden kaynaklanmadığını, aynı zamanda üretildikleri ve değerlendirildikleri kültürlerle de bağımlı olduklarını eklemektedir (Tudor’dan aktaran: Abisel, 1997: s.23). Bu bakış açısı bir tür olarak bilimkurgunun neden batı kültüründe daha önemli bir yere sahip olduğunun da ipuçlarını vermektedir. Bilimkurgu türü, teknolojik gelişmelerin son bir kaç yüzyılda hızlı bir biçimde yaşandığı batı toplumlarında daha hızlı gelişmektedir. Bu da Tudor’un hipotezini besleyen “dahil olunan kültüre bağımlılık” iddiasının yanıtı niteliğindedir.

Batur, bilimkurgu türünün güncel teknolojik gelişmeler ile ilişkisini ortaya koyacak ve kendisinden önceki iddiaları da destekleyecek bir biçimde bu türün, Sanayi Devrimi ile sıkı bir ilişki içerisinde bulunduğunu ileri sürmektedir. Ona göre bilimkurgu türü, zamanın ekonomik bir değere dönüştüğü Sanayi Devrimi dönemine ait bir türdür ve bu türün özelliklerinden biri olan; “zamana egemen olma” motifi içeriksel kaygıların sinemasal anlatılara yansımaya aracı olmuştur. Bu tanım,

bilimkurgu türünün sadece teknolojik gelişmeler ile beslendiğini değil aynı zamanda da bu gelişmelere yön verecek manipülatif bir güç olduğunu desteklemektedir.

Bu bakış açısı; genel anlamda bilimkurgu sinemasındaki zaman kaygısını da içeren bir yaklaşımı işaret etmektedir. Giray'a göre de türün en önemli özelliği bilim ile yakın ilişki içerisinde olması ve gerçekleşebilecek konuları seçerek, bilime de öncülük etmesidir. Bilimkurgu türüne dahil edilen filmler, henüz keşfedilmemiş, ulaşılmamış olanı işlemektedirler. Örneğin; önce Sovyetler Birliği'nin, daha sonrasında Werhner von Braun'un yönetimindeki NASA'nın uzaya füze göndermesi ile birlikte; bilimkurgu sinemasının geçmişte öncelikli olarak işlediği uzay yolculukları bir hayal olmaktan çıkmıştır (Giray, 2013: s. 65). Bilimkurgu sinemasının bu öngörüsül yaklaşımı; çoğu zaman bilim ve teknolojiye de öncülük etmiştir.

Bilimkurgu sineması, bir tarafıyla bilimden ilham alıp, bilimsel ilerlemeler doğrultusunda revizyona uğrarken; diğer yanıyla da bilime ilham kaynağı olmuştur. *Uzay Yolu (Star Trek, 1966-1969)* dizisiyle birlikte bireyin gelecek tasvirlerine eklemlenen otomatik açılıp kapanan kapılar ya da ilk defa Ray Bradbury'nin kitabından sinemaya uyarlanan *Fahrenheit 451 (1966)* filminde görülen ve bu gün plazma adıyla günlük hayatımıza giren duvar televizyonuna kadar bir çok buluşa bilimkurgu sinemasının grafik yaklaşımlarının zemin hazırladığı söylenebilir (Giray, 2013: s. 66).

Bilimkurgu, bu etkileşime rağmen salt bilimsel ve teknolojik gelişmelerin güdümünde ya da onları beslemeye odaklı değildir. Popüler bilimkurgu sineması, bilimsel olgu ve ilkelerden yola çıkan gelecek tahminleri olabileceği gibi bu olgu ve ilkelere açıkça aykırı düşen, bilim dışı bir nitelik de kazanabilmektedir (Onur, 2012: s. 66). Örneğin Melies'nin *Aya Yolculuk (A Trip To The Moon, 1902)* filmi, bilimkurgusal öğeler barındırmakla birlikte aslında fantastik bir filmidir. Fakat Melies'nin zaten başından beri fantezi öğeleriyle süslemiş olduğu filmine bu gün bakıldığında bilimkurgu tarafını törpüleyen en önemli unsurlardan biri, yaşanan teknolojik gelişmeler olmuştur. Basit bir kapsül ile aya seyahat etme fikri, zaman

içerisinde filmi bilimkurgusal eksenden tamamen koparmıştır. Bu da bilimkurgu türünün tarihsel süreçteki evrimi hakkında önemli ipuçları taşıyan bir örnektir.

Popüler bilimkurgu sineması, kullanmasını bildiği ve toplumun kimi mekanizmalarını anlaşılır kılmada birbirinden farklı çözümlene alanlarının hepsinden daha çok yararlandığı aslen sıradan olaylar ile ilgilenmektedir (Ferro, 1995: s. 216). Fakat bireyin günlük yaşamını doldurmakta olan bu olaylar, kendine has bir dil ve biçimsel özelliklerin de yardımıyla perdeye aktarılmaktadırlar. Bununla birlikte; bilimkurgu sinemasının en önemli özelliklerinden biri de bu gündelik vizyonlardan yola çıkarak, önemli bir gelecek öngörüsü sunmayı başarabilmesidir.

Fakat bilimkurgu bu ileri görüşlü yapısını çoğu zaman ideolojik bağlamda bir koz olarak kullanmaktan da çekinmemiştir. Bir tarafta bu teknolojik gücün sahibi olan baskın tarafı (Amerika'yı) kutsarken, diğer yandan da onun hâkim olduğu statükoyu ve politikalarını bu türden gelişmelerin gücüyle olumlayan bir tutum sergilemektedir.

Bilimkurgu sinemasının statükocu tavrı, Batur tarafından da benzer biçimde ifade edilmektedir. Zamanı, üretimi, ve üretimi yapan insanları kontrol etme kaygısı, mevcut statükonun işletmeye çalıştığı bir edim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda popüler bir tür olarak bilimkurgu, gelecekte, bugünle ilintilidir ve temelde statükoyu korumaya yönelik bir tutum sergilemektedir. Bu ideolojik yapı içinde türün, geleceği simgeleyen göstergelerden birisi olan teknolojiyle olan ilişkisi, çoğu kez bilimsellikten uzak bir karakter taşımaktadır (Batur, ty: s.47). Bu durumda bilimkurgu sineması her ne kadar teknolojik gelişmelerden beslenme ön koşuluyla hareket etmiş olsa da, bahsi geçen bu gelişmeleri tarafsız bir biçimde aktarmak ya da gündelik hayata eklemlenen pratik bir unsur olarak lanse edilebilecek bu gelişmelere sırtını yaslamak gibi bir amaç taşımamaktadır. Bilimkurgu sinemasının, teknolojik gelişmelerden beslenmesi, türü bu gelişmelere bağımlı kılmamakla birlikte, halkı geri plana çekerek, lideri ve çevresindekileri öne çıkarmaktadır (Batur, ty: s. 52). Bu şekilde ABD'nin yaratmaya çalıştığı "kahraman" ya da "yönetici lider" motifiyle örtüşen yeni anlatılar türemeye başlamıştır. Bu yeni lider figürü, bilimkurgu sinemasına yön veren diğer unsurların önüne geçerek; bireye ekilmiş olan gelecek

kaygılarından onu kurtarabilecek bir güce kavuşmuştur. Fakat kahraman arayışı bilimkurgu sinemasının öncesinde de var olan bir eğilimdir ve hemen hemen bütün türler içerisinde kendisini var edebilmektedir. O halde; Batur'un bilimkurgu sineması için öne sürdüğü hipotezleri genel olarak popüler sinemanın her türüne indirgeyebilmek mümkündür. Tıpkı Atayman'ın örneklendirdiği gibi; Sinema, kapitalist medyatik gerçekliğin, pazar ekonomisinin ya da meta dünyasının hakiki bir ilişkisini tekrarlamaktadır (Atayman, 2007: s. 102). Bilimkurgu türü, bu mevcut ilişkinin en belirgin biçimde gözlemlendiği mecra olarak nitelendirilmektedir ve batı kaynaklı popüler sinemada yer alan motiflere, kimi zaman doğrudan kimi zaman da alegorik birer unsur olarak yer verir.

Bilimkurgu sineması, popüler sinemanın tüm türlerinde olduğu gibi kültürel, sosyal ve toplumsal gelişmelere bağlı bir biçimde ilerlemiştir. Said, Avrupa'da yükselen emperyalizm ve sömürgecilik hareketlerinin, kurgu bilimsel anlatıları doğrudan etkileyen başat unsurlar olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, geçmişi yaklaşık beş yüz yıl önceye dayanan Avrupa emperyalizmi ve sömürgeciliği 1879 ve 1914 yılları arasında zirve yapmıştır (Said'ten aktaran: Bould: 2014: s. 162). Tıpkı Baudrillard gibi Said'in bakış açısı da bilimkurgu sinemasının temelinde emperyalizm ve sömürge hareketini yerleştirmektedir. Buradaki sömürü, öncelikli olarak bir toplumsal olguyu karşılarken, zaman içerisinde kavramsallaşmıştır. Sömürü, bir metafor olarak, bilimkurgu mecrasının pek çok alanında karşımıza çıkmakla birlikte özellikle türün "istila ve keşif" temalarını besleyen bir unsur haline gelmiştir.

Bu tanımlardan yola çıkarak, hem genel anlamda teknolojik birikimden faydalanan sinema sanatının, hem de bu sanat ile birlikte gelişip değişen bilimkurgu türünün emperyalist ve sömürgeci pratiklerle söylemlerin içinde yer aldığı ve bunlardan etkilendiğini kabul edebilmek mümkündür. Shohat ve Stam, bu etkileşimin kimi zaman karmaşık, kimi zaman da çelişkili olduğunu ileri sürmektedir. Teknolojinin bir getirisi olarak değerlendirildiğinde sinemanın, Batı medeniyetini ve bu medeniyetin ideolojik açıdan ilerlemesine katkı sağladığı söylenebilmektedir (Shohat ve Stam'den aktaran: Bould 2015: s. 162). Bilimkurgu sinemasının batı dünyasına hakim olan konjonktürel yaklaşımlarını destekleyici ve

olumlayıcı bir tutum sergilemesinin temelinde de bu benzerliklerin yattığı ileri sürülebilmektedir.

Oskay'a göre popüler bilimkurgu sineması, içeriğinde bütün bu dinamiklere yer verirken, çoğu zaman yaygın değerleri ve dogmaları onaylama eğilimi göstermektedir (Oskay, 2014: s. 56). Bu bakımdan konjonktürün güç aldığı bir araç haline gelmesi de oldukça normaldir. Oskay'ın bakış açısını destekler biçimde Batur da içinde bulunulan dönemin kaygılarını ve otoritenin özlemini metaforlarla yansıtan bilimkurgu türünün, inandırıcılığını arttırmak ve toplumda var olan korkuları pekiştirmek için de bilimi kullanmakta olduğunu belirtmektedir (Batur, ty: s.78). Bu yaklaşım, bilimkurgu sinemasının, bilimsel bilgiyi araçsallaştırarak, çoğunlukla salt gerçeklik sunmak için değil; mevcut ideolojiye olan güveni arttıran bir yaklaşım sergilediğini ileri süren bir bakış açısını doğurmaktadır. Yine bilimkurgu sinemasını yaratım amacına da aynı açıdan yaklaştığı söylenebilir. Batur'a göre bilimkurgu sineması, yarattığı mitik kahramanlarla "aydınlanma" düşüncesinin sona erdiğini ve gotik olanın yeniden egemen olmaya başladığını vurgulamaya çalışmıştır. (Batur, ty: s. 53). Sinemaya aktarılan bu yeni imaj, bilimkurgu sinemasının, popüler kültür kanallarıyla alımlayıcı kitlesini, karizmatik kahramanın üstlendiği maceralara ve savunduğu değerlere de kendisini yakın hissetmesini sağlayarak; onun "düşman" karşısında uygulamış olduğu her türlü yöntemi de meşru hale getirmektedir.

Bilimkurgu sineması tam da bu yöntemleri meşru bir hale getirebilmek için; reel yaşamla ve genel olarak statükonun kendisiyle çok sıkı bağlar geliştirmiştir (Batur, ty: s. 72). Bu bakımdan da, yukarıda da söz edildiği gibi sistemin yaptıklarını genellikle onaylayan bir bakış açısına yer verir. Diğer taraftan; popüler bilimkurgu filmleri gelişen ve değişen sosyo-kültürel ya da siyasal yapılanmaya uygun bir biçimde kendi dilini yeniden yaratabilir yada revizyona uğratabilir. Sistemin bu gün meşru gördüklerini onaylarken; günün koşullarına göre yeniden yapılandırılan ideolojik bakış açısının da etkisiyle; daha önceden onayladığı mevcut statükocu yaklaşımların tamamını da eleştirel bir dille reddedebilir.

Örneğin daha önce de değinmiş olduğumuz gibi Fritz Lang'ın filmi *Metropolis*; günün koşullarıyla örtüşen bir sömürü tablosu çizmektedir. Film, işçileri,

kapitalist üretim çıkarları adına robotlaştırmaya varana dek çalıştırma ideali olan bir patronun hegemonyası aracılığıyla, insanların neredeyse kaçışsız biçimde, merkezi bir noktadan kontrol ve baskı altında tutulduğunu anlatan temel yapımlardan biri olarak karşımıza çıkar (Ersümer, 2013: s. 109). Fritz Lang'ın teknofobi temelli bu karanlık distopyası; o günün koşullarında da fazlasıyla acımasız görünen sanayileşme sonrası süreçte, insan emeğinin ve iş gücünün değerini sorgulamakta olan, statükonun temel yaklaşımına eleştirel bir dille yaklaşmaktadır.

Bilimkurguda söz konusu edilen faşist tehdit, “toplumda açık olarak görülmeyen ancak demokratik kapitalizmin faşizmden ayrılamayacağını ve içinde totaliter ve faşist yapıyı ortaya çıkartmak için bir güç gizlediğini” vurgular (Wood'dan aktaran: Batur: ty: s. 170). Pek çok bilimkurgu filminin öykü evrenlerini biçimlendiren totaliter yapıların bir şekilde, diyalektik bir dönüşüm geçirse de; aslında yaygın anlamda, kültürel emperyalizm mekanizmasını elinde tutan bir gücün simgesi haline gelmiştir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında değineceğimiz ütopya – distopya ayrışması ve çatışması da bu diyalektik sürecin ortaya çıkardığı tutarsızlığın yarattığı temel kaygıları taşımaktadır.

Bilimkurgu türünün totalitarizm kaygısını şekillendiren süreç de II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan koşulların etkisiyle oluşmuştur. Soğuk Savaş sebebiyle ortaya çıkan, muhtemel bir nükleer saldırı sonrasında yaşanacak kitlesel kıyım veya baskın ideolojinin düşmanı olan komünizmin; kapitalist ve emperyalist çıkarları etkileyeceği korkusu; merkezi bir totaliter güç tarafından yönlendirilen başka dünyadan gelen robot yaratıklar, McCarthy Amerika'sında yaygın olan ve bizzat rejimin kendisi tarafından oluşturulan kaygıların dışavurumu olarak izleyici karşısına çıkmıştır (Vincenti, 2008: s. 82). Soğuk Savaş döneminde beyazperdeye aktarılan bilimkurgu filmleri her ne kadar, totaliteryalizm tabanlı yönetim modellerinden duyulan bireysel ve toplumsal kaygılara yer verseler de; aslında daha sonra ABD'de yükselecek olan ve bireysel özgürlükleri alabildiğine kısıtlayan yeni bir sağ ideolojinin onaylanmasına da zemin hazırlamışlardır.

1950'li yılların ortalarına gelindiğinde, savaş sonrasında bireyi, toplumu ve devleti tehdit ettiği öne sürülen unsurlar da şekil değiştirmeye başlamıştır. Bu

dönemde başlayan ve 1960’larda yoğunlaşan atom bombası dehşeti ve sonrasına ilişkin temalar, paranoya atmosferini güçlendiren en önemli öğeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Batur, ty: s. 79). Daha sonraki dönemlerde bu mevcut korkular tamamen yok olmamakla birlikte; farklı formlara bürünerek tür sinemasında, özellikle de bilimkurgusal ve korku-gerilim anlatılarına yerleşmişlerdir. Örneğin, Sovyet Rusya’dan gelebilecek bir saldırı sonucu büyük çapta bir yıkım yaşama endişesinin azaldığı 2001 yılında gerçekleştirilen 11 Eylül saldırılarının ardından, “yabancı korkusu” farklı bir forma bürünmüştür. Bu sefer varsayımsal bir unsur değil; ABD’de yaşayan sivil halkın yüzleşmek zorunda kaldığı bir gerçeklik olmuştur.

Her yeni tarihsel gelişme; baskın ideolojinin izlemiş olduğu öncül politikaların izini taşımakta ve bu politikaların yansımalarına yer vermektedir. Fakat yeni yaklaşım ve korkular, eskiye yönelik tedirginlikleri tamamen ortadan kaldırmamaktadır. Örneğin; savaşın ardından toplumda paranoyak bir durum yaratacak olan nükleer saldırı korkusu ve kızıl tehlike; bilimkurgu sinemasında, teknolojiye ve toplumdaki korkuları açığa vurmaya dayalı yeni temaların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Batur, ty: s. 26). Bu yeni temaları kullanması, bilimkurgu sinemasının mevcut geleneklere sırt çevirmesi anlamına gelmemektedir. Değişen korkular, aslında tarih sahnesinde yaşananlar ışığında şekil değiştirmektedir. Bu bakımdan da çok eski bir tür olmamakla birlikte bilimkurgu sinemasının da mevcut bir takım geleneklere sahip olduğu söylenebilir.

Benzer bir biçimde 1970’li yılların ortalarına gelindiğinde, geçmişe dair popülist korkular da şekil değiştirmeye başlamıştır. Örneğin *Soylent Gazi* (*Soylent Green*, 1973) ve *Rollerball* (1975) örneklerinde olduğu gibi büyük şirketlerin ekonomik gücüne ve toplumsal hayatı şekillendirebilme yaptırımlarına yönelik korkular daha popüler bir hal almaya başlamıştır (Batur, ty: s. 392). Buradaki epistemolojik eleştiri, o döneme kadar çoğunlukla mevcut iktidarın politikalarını kutsayan bilimkurgu anlayışının da değişmeye başladığının önemli bir kanıtıdır. Örneğin, Ridley Scott’ın yönetmenliğini üstlendiği 1979 tarihli *Yaratık* (*Alien*, 1979) filmi, büyük şirketlerin politikalarını eleştirme ve kontrolden çıkan kapitalizm ve insanın iş gücüne verilen değeri yeniden sorgulama gibi amaçlar taşımaktadır.

Gelecekte, totaliter rejimlerin yanında, ülke yönetiminde –tıpkı günümüzde olduğu gibi, büyük şirketler söz sahibi olmasından duyulan kaygıya yer veren yapım, iktidar ile devasa uluslararası şirket yapılanmalarının eş değer tutulduğu korku vizyonlarına yer vermektedir. Hatta çoğu zaman bu büyük şirketler, rejimin yerine geçmekte ya da rejime entegre olarak, yönetimde sözü geçen tek yapıyı oluşturabilmektedirler.

Nostromo adındaki bir geminin mürettebatının maruz kaldığı dış tehdidi konu alan *Yaratık* filmi de, kökeni, 1950’li yıllarda ABD halkına ekilen yabancı korkusu tematiğini içeriğinde barındırmakla beraber; eleştirisinin asıl çıkış noktası, artık küresel birer güç haline almış olan büyük şirketlerin hem emeği hem de insan sağlığını hiçe sayması ve insanları kolaylıkla gözden çıkarabilecek politikalar izlemesidir. Burak Göral’a göre; insanoğlunun doğal yaşam (ya da medenileştirilmemiş belki de ehlileştirilmemiş yaşam) ile giriştiği mücadeleyi fütüristik bir bakışla ele aldığı *Yaratık* filmi, sonrasında sık taklit edilen bir sistem eleştirisi kaynağı haline gelmiştir. (Göral, 2008: s. 27). 1970’li yıllarda yaşanan, batı dünyasındaki hızlı endüstrileşme sürecinden duyulan endişeyi de konu alan film; farklı dönemlerde vizyona giren devam halkalarıyla da buldukları dönemin mevcut kaygılarını yansıtırma biçimi arasındaki nüansın gözlemlenmesi adına önemli birer örnek olarak değerlendirilebilir. Yine Göral, bu hipotezi destekleyecek biçimde; Ridley Scott 1979 yılında *Yaratık* filminde kapitalizme yüklenmişken, James Cameron’un yazıp yönettiği devam filmi olan *Yaratık 2 (Aliens, 1986)* ile birlikte bu yaklaşıma militarizm eleştirisi de eklenmiştir (Göral, 2008: s. 26).

Yaratık filmine hâkim olan eleştirel yaklaşım, tıpkı Fritz Lang’ın *Metropolis* filminde olduğu gibi, kapitalist bir düzenin getirisi olan büyük şirket yapılanmalarını hedef almaktadır. İki farklı dönemde de, bireyin iş gücünün sömürülmesi ve hizmet etmiş olduğu sistem tarafından gözden çıkarılabilir olması eleştirilmektedir. Farklı tarihsel süreçte benzer biçimlerde ele alınan bu konu, günümüzde de aktüel yapısını korumaktadır. Bu türden korku vizyonları, hem en geleneksel hem de en güncel türleriyle, bu gün karşımıza çıkan kapitalist yaklaşımın, olabilecek en vahşi karşılığı ile şekillenen bir gelecek sunumu söz konusudur.

1.2.Güncel Bilimkurgu Sineması

Bugün karşımıza çıkan yeni bilimkurgu anlayışının hem türler arasında yeni bir ilişki kurduğunu hem de bu özelliğinden dolayı çeşitli konulara ev sahipliği yaparak geçmiştekine oranla “çeşitlendiğini” söyleyebilmek mümkündür. Oskay’a göre bilimkurgu filmlerinin kimisi bronz çağında, kimisi ise uzay çağında geçebilmekte, bir kısmı yer kürenin merkezinde geçerken, önemli bir kısmı da insan bedeninin içerisini ya da galaksinin uzak bir köşesini konu edinebilmektedir. Astronotlar, canavarlar, robotlar ya da kutsal varlıklar ile insan türü bu sinemasal mecranın öznesini oluşturmaktadır (Oskay, 2014: s. 179). Oskay’ın tanımı, bilimkurgu türünün içerik bağlamında günümüzde konu edindiği temaların çeşitliliğini özetlemektedir.

Her ne kadar yukarı bahsedilen türden pek çok konuya ev sahipliği yapsalar da, bilimkurgu türüne dahil edilen filmlerin hemen hemen hepsi salgın hastalıklar, kimlik yitirimi, homojenleştirim, kitlesel kıyımlar, birey veya toplum odaklı endişeler ve dehşet öykülerini işlemektedir (Oskay, 2014: s. 179). Aktüel bilimkurgusal motifler, hareket halinde olmalarına ve zaman zaman yer değiştirmelerine rağmen; bu gün bile atom çağının getirilerinden duyulan endişeyi veya Soğuk Savaş döneminden miras kalan toplumsal paranoyayı hatta McCarthy Döneminde başlatılan cadı avını dolaylı olarak içeren metaforlara yer vermektedirler. Toplumun çoğunlukla buhran yaşadığı dönemlere tekabül eden bu türden alegorik temsiller, bilimsel tarafıyla insanların var olan toplumsal yapı ya da yaşanan dünyaya ilişkin kuşku ve endişelerini; kurgusal yönüyle de bireyin daha iyi ve konforlu bir hayata ulaşma arzusunu taşımaktadırlar.

Bilimkurgu sinemasının güncel korkulardan beslendiğini söylemiştik. Bu bağlamda, kurgu bilimsel anlatının, aslında baskın olan ideolojik, sosyal ve kültürel koşullara göre biçim aldığı yinelemek gerekir. Yine de pek çoğu geçmişe kök salmış olan bu korkuların aslında hiç bir zaman tam anlamıyla terk edilmediği de söylenebilir. Batur, günümüzde bilimkurgu sinemasının, değişen konjonktürle birlikte ya da ihtiyaç duyulan yeni merak ve korku unsurlarıyla alanını ve popülerliğini genişlettiğini ileri sürer (Batur, ty: s. 16). Bu tanım bilimkurgu

sinemasının günün koşullarından etkilenme eşiğini desteklese de bu türden korkular aslında tarih boyunca insanlığın karşı karşıya kaldığı temel korkulardır.

Bilimkurgu filmlerinin konularının zaman – mekân bağlayıcılığının üzerinde olduğunu nitelemenin yanı sıra janra dahil olan filmler her ne kadar geleceğe ilişkin konulara ev sahipliği yapıyor olsalar da, şifrelenmiş görüntüler çözüldüğünde, ya da mevcut alegorik yapı aşıldığında, bu güne ilişkin korku ve kaygılara ev sahipliği yapmakta oldukları ortaya çıkmaktadır. Burada bahsi geçen “bugüne ilişkinlik” filmin çekildiği dönemin realitesini tanımlamaktadır. Bilimkurgu filmlerinin konuları hangi dönem içerisinde geçerse geçsin; genellikle, mevcut durumun korku ve paranoyasını ön plana almaktadırlar. Bu türden koşut bit kötümserlik ya da iyimserliğin yansıtılması; Oskay’a göre bilimkurgunun, kitlelerin yerine konuşan bir türde olma durumunu da ifade etmektedir. Bu türe dahil olan filmler; ister istemez kitlelerin yaşamlarını etkileyen dünya siyasetindeki değişimleri, kendi prizması içinden de olsa yansıtmak zorunda kalmaktadır (Oskay, 2014: s. 180). Hem Oskay’ın hem de Batur’un ifade ettiği biçimiyle değerlendirildiğinde bilimkurgu filmlerini iki farklı kategoride inceleyebilmek mümkündür;

İlk kategorideki bilimkurgu filmleri, reel dünyanın temsil modelleri yerine geleceğin dünyasının gelişini beklemekte sabırsız davranan bir ütopyan düşünce modeline yer vermektedir. İkinci kısımda yer alanlar ise; yaşamakta olduğumuz dünyanın zaten yitip gitmekte olduğunu ve yıkım sürecinin başladığını ifade ederek geçmiş dünyanın ve henüz bozulmamış olan toplumsal ve ekonomik yapının özlemine duyan bir yaklaşım sergilemektedir. Bu iki yaklaşım, çalışmanın başındaki distopya ve post apokaliptik vizyon arasındaki nüansı da akıllara getirmektedir. Oskay’ın ifade ettiği biçimiyle, bu türden filmlerde betimlenen “geleceğin dünyasının” aslında yalnızca bugünkü dünyaya yönelik bir satir olarak görülmesi gerektiğini söyleyen distopyanlara seslenmektedir (Oskay, 2014: s. 180). Totalde her iki biçim de bilimkurgu sinemasının geleneksel yapısı içerisinde kendisine yer bulmanın yanı sıra; aktüel koşullar ile şekillenen fakat gelecek vizyonlarına dair de bireyin tedirginliklerini yansıtan birer anlatı modeli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bayar'ın bilimkurgu türüne dair yapmış olduğu tanımlama da, janrın aslında durağan yapıda olmadığı; sürekli hareket halinde olduğunun altını çizmektedir. Ona göre bilimkurgu sineması; geleneksel ve aktüel sanat ve edebiyat biçimlerinden yararlanarak, bilimsel ve teknolojik gelişimin değiştireceği yaşamı, bu yeni yaşam biçiminin getireceği bireysel ve toplumsal sorunları, gelecek zaman boyutu içerisinde yansıtmaya sanatıdır (Bayar, 2001: s. 17). Buradaki tasavvur gücü, mevcut teknolojik değişimler sayesinde kendisini yeniler. Bayar'ın tanımı, fütürizm kavramını da kapsayacak biçimde, teknik ve mimari anlamdaki değişimle birlikte yaratılan gelecek vizyonlarını da anımsatmaktadır.

Bould, popüler sinema ve bilimkurgu türünün arasındaki ilişkinin oldukça sıkı olduğunu ileri sürerek; Shohat ve Stam'in bu ilişkiyi irdeleyen yorumunu şu şekilde aktarmaktadır:

“Sonuç olarak hem sinema hem de bilimkurgu emperyalist ve sömürgeci pratiklerle söylemlerin içinde yer almış ve bunlardan etkilenmiştir (bu etkileşim kimi zaman karmaşık, kimi zaman da çelişkilidir). Teknoloji olarak değerlendirildiğinde sinema, Batı medeniyeti ve bu medeniyetin ilerlemesinin (gayet ideolojik olan) anlatısına katkıda bulunmuş; bir kültürel pratik olarak da bu kavramları “kâşifler, mucitler ve bilim insanları hakkındaki biyografik anlatılar aracılığıyla”, “bir haritacı gibi” dünyanın haritasını çıkararak, olayları “bir tarihçi gibi” anlatarak uzak geçmiş “bir arkeolog gibi” ortaya çıkararak ve egzotik halkların geleneklerini bir antropolog gibi” gözler önüne sererek yeniden üretip dolaşıma sokmuştur..” (Shohat ve Stam'den aktaran: Bould, 2015: s.162)

Shohat ve Stam, bilimkurgu sinemasının mevcut baskın siyasi yapılanmalara ne şekilde hizmet ettiklerini daha farklı örneklerle ortaya koymaktadırlar. Onlara göre; sinema sadece temsili ırkçı yapılarını yeniden ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda Batı'nın küresel iletişim altyapısı üzerinde (ve bu altyapı aracılığıyla) gerçekleştirdiği tahakkümde de önemli rol oynamıştır (Bould, 2015: s. 162). Bu bakımdan, bilimkurgu sinemasının yer vermiş olduğu içerikler; ağırlıklı olarak bu içeriklere zemin hazırlayan teknolojik altyapıyı da elinde tutmakta olan süper güç olarak tanımlanan devletler tarafından üretilmiştir.

Bould, bu iddiayı kanıtlayabilmek için “zamanda yolculuk yaparak” geçmişteki hâkim konjonktürel dinamiklere de göz atılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunu

da Parry'nin tanımı ile destekler. Örneğin kurgu bilimsel anlatılar her ne kadar on dokuzuncu yüzyılın imparatorluk kurgularında da yer aldığı biçimiyle “kültürel açıdan sınırlı ve şişirilmiş hikayeler” olsalar da, imparatorluğun anavatanında hem bu uzak coğrafi bölgeler ve sosyal yapılarla, hem de sömürgecinin hâl ve tavrıyla ilgili hakiki hikâyeler olarak anlaşılmalıdır (Parry'den aktaran Bould, 2015: s. 162). Bu açıdan değerlendirildiğinde, bir anlatı türü olarak bilimkurgunun, özellikle emperyalist projeler yoluyla ulusal sınırlarının ötesine uzanmaya çalışan ülkelerde ortaya çıktığını yinelemek hiç de yanlış olmaz. Konjonktürel gücü elinde bulunduran yapının meşruluğu, hızlı bir biçimde sanayileşme başarısını göstermiş olan bu ülkelerde net bir biçimde onaylanma ihtiyacı hissetmektedir.

İmparatorluklar çağının yavaş yavaş kapanmasıyla birlikte, bilimkurgu türü “emperyalizmin İmparatorluğu”, gayri millileştirilmiş iletişimle hem etki eden hem de onun küresel denetimini sağlayan teknolojik bir rejime dönüşmesi yönündeki hayali bir arzuya” kapılmıştır (Csicsery – Ronay'dan aktaran: Bould, s. 172). Csicsery'nin tanımı; revizyona uğrayan sosyal ve siyasal yapılanmanın, bilimkurgu vizyonlarının da çehresini de değiştirdiği iddiasını desteklemektedir. Söz gelimi, imparatorluklar çağında savaş gerçeği ile yüzleşmek zorunda kalan insanın gündelik kaygıları çok farklı olmakla birlikte; hem soğuk savaş döneminde yaşanan paranoya hem de günümüzün sıcak çatışma dinamikleriyle birlikte sivil hayatın da tehdit içerisinde olma kaygısının çok büyük farklılıklar taşımadığı ileri sürülebilmektedir.

Giovanni Scognamillo, Csicsery ve Ronay ikilisinin, bilimkurgu sinemasını tarihsel süreçle ilişkilendiren yorumunu, biraz daha geleneksel bir biçimde ele alır. Ona göre; elektriğin yaygınlaşmasıyla birlikte gölgeler geriye itilmiş ve rasyonalizm tek geçerli odak noktası olmuştur. Bu durum tür filmlerinin de birbirlerinin geleneklerinden faydalanmalarını sağlamıştır. Örneğin korku türü, bilimkurgu ile güç birliği yapmıştır (Scognamillo, 1994: s. 12). Burada söz konusu olan yine en geleneksel anlamda korku faktörünün biçim değiştirmiş olmasıdır. Geleneksel korkular, yerlerini gündelik hayata eklemlenmiş ve modern insanın yaşamında önemli bir yere sahip olan aktüel korkulara bırakmış olsalar da; aslında bütün bu korkuların üzerine inşa edilen yeni paranoyalardan söz etmek daha doğru olur. Bireye tesir eden korkuların niteliğinin değişmesi, modern kaygıları daha farklı bir

görsel estetikle sinemaya taşıyan yapımların doğmasına ön ayak olmuştur. Hatta Scognammilo'nun bahsettiği türden ilkel korkuları ortadan kaldıran teknolojik gelişmeler bile başlı başına birer korku unsuru olarak bireyin karşısına çıkmaya başlamışlardır. Yani geleneksel korkulardan beslenen paranoyaların yerini alan yeni yaklaşımlar, öncüllerinden beslenmekle birlikte, onlara farklı bir boyut kazandırarak revizyona uğramalarını sağlamışlardır.

Türün ortaya çıktığı batı dünyasına bakıldığında, korku metaforu, kültürün doğrudan yüzleşemediği çeşitli endişeleri ifade etmeye yarayan bir araç oluşturmanın yanı sıra, anadamar Hollywood yapımına sığmak için fazlaca radikal kalan toplumsal motiflere de bir ifade düzlemi sunmuştur (Ryan, Kellner, 2010: s. 266). Bu ifade düzlemi söz konusu olduğunda, kurmaca ile gerçeklik arasındaki temsil farklılıkları daha belirgin bir biçimde kendini göstermektedir.

Baudrillard, bilimkurgu sinemasının gerçeklik ile ilişkisinden bahsederken, tarihsel değişim ve dönüşüm sürecinin, türün gelişiminden bağımsız olarak düşünülemeyeceğinin de altını çizmektedir. Ona göre; bilimkurgu sineması da tıpkı toplumların tarihsel değişimi gibi dönmek durumundadır. Çünkü günümüz dünyasında gerçek olgulardan yola çıkarak gerçek olmayan tamamen düşsel bir şeyler üretebilmek mümkün değildir (Baudrillard, 1998: s. 152:). Dolayısıyla, düşsel olarak tabir ettiğimiz tüm anlatsal yaratıların temelinde, bireyin gündelik hayatta karşı karşıya kaldığı olayların, çatışmaların, baskıların, endişelerin ve şiddetin yer aldığını yinelemek gerekmektedir.

1950'li yıllara kadar gelişen tarihsel süreçte bireyler ve toplumlar pek çok tehlike ile karşı karşıya kalmış ve bu türden muhataraları konu edinen bilimkurgusal anlatılar da büyük oranda bu unsurların yaratmış olduğu kaygılarla şekillenmiştir. Yabancı korkusu, işgal edilme korkusu, savaş korkusu, sürgün edilme korkusu, kıtlık korkusu veya savaş sonrasında yaşanan kızıl korku ve nükleer saldırı sebebiyle kitlesel olarak yok olma korkusu gibi pek çok kavram, ekonomik ve stratejik gücü elinde bulunduran statüko tarafından yapıntılara eklenmiştir. Amaç; bu üst yapılanmayı kabul etmeyen veya onun eylemlerinden, yaklaşımlarından ve politikalarından şüphe duyan bireyin, her daim bu türden muhataralar ile karşı

karşıya kalabileceğini hatırlatmaktır. Bu sayede sistemden ve sistemin getirdiklerinden rahatsızlık duyan birey; onun hakim ideolojiyi kabul etmekte veya ona tamamen bağımlı hale gelebilmektedir.

1950’li yıllara kadar kurgu bilim mecrasına bu türden içerikler yön verirken, savaşın ardından yaşanan atmosfer, bireylerin pek çok şeye bakış açısını değiştirmiştir. 1950’li yıllarda bilimkurgu filmlerinde yaşanan patlama da bu fikirselle değişimin temsillerine yer vermektedir. Bunun temel nedenlerinden bir tanesi, II. Dünya Savaşı ve bunun sonucundaki soğuk savaşın tırmanmasıdır. 1980’li yılların sonuna kadar süren bu süreç, aslen 1917 yılında Rusya’da patlak veren sosyalist devrim ile başlamıştır (Bould, 2015: s.26). Bu devrim, yayılcı ve emperyalist gelişim sergileyen ve bu anlayışa sarılarak sömürge düzenini elinde tutmak isteyen askeri ve teknolojik anlamda güçlü olan batı dünyası için bir tehdit unsuru oluşturmaktadır. Bu sebeple, dünyadaki hakim güç olarak nitelendirilen ABD ile Sovyet Rusya arasındaki çatışma; temelde kapitalist ve komünist ideolojilerin savaşı olarak nitelendirilmektedir. Batı dünyası için komünist bir düzen; bireyin kendisini rahat hissetmeyeceği, hak ve özgürlüklerini savunmasına engel olan dışsal bir tehdit olarak lanse edilmiştir. Diğer taraftan komünist bir yapılanmanın ABD’ye sıçrayabileceği korkusu, “iktidar kaybı kaygısı” ile doğrudan ilişkilendirilebilmektedir.

Baucom’un yukarıda bahsedildiği şekliyle ele aldığı “kayıp hissi” tanımı, bilimkurgunun hareket alanı üzerinde bizleri düşündürmektedir. Peki bu hissin kaynağı tam olarak nedir? Baucom, bu hissin kaynağının “arzu edilen nesnenin yok olması” değil “bozulması ya da öznenin gözünde küçülmüş ve eksilmiş olmasından” kaynaklandığını belirtmektedir (Baucom’dan aktaran: Bould, 2015: s. 184).

Batı dünyası için emperyalizm, sarsılmaması ve korunması gereken bir model olarak kabul edilmektedir. Sovyet Rusya’da yaşanan devrim, bu hakim anlayışa bir alternatif teşkil etmekle birlikte; onun temellerine ve pratiklerine zarar verebilecek, başat ideolojik yaklaşımı ile tamamen ters düşen bir takım özelliklere sahiptir. Baskın ideolojik yapı, kendi imtiyazlarını “muhafaza edebilmek” için elindeki imkânları kullanmaktan çekinmez. Bir kitle manipülasyon aracı olarak popüler

sinema ve onun en sevilen türlerinden biri olan bilimkurgunun gücü de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu da genel anlamda sanatın “gelenekselci” tutumunu ortaya koyar.

Bilimkurgu filmlerinin çoğunun genellikle tutucu – gerici bir anlayışa sahip olduğu iddia edilir (Onur, 2012: s. 67). Bu iddianın temelinde de aslında kaybedilmesinden korkulan ideolojik gücün muhafaza edilme eğiliminin yattığını söyleyebilmek mümkündür. Daha önce de değindiğimiz gibi, Soğuk Savaş yıllarında ortaya çıkan kızıl tehlike ve dünyanın sonuna gelindiğine dair korkular, ABD’nin dünyaya yayılma girişimleri için uygun bir ortam hazırlamış ve yaşanan bu devrim hareketinin, kendi ideolojik çerçevesinden revizyona uğrayarak, hedef kitlede yeni bir algısal süreç yaşanmasına sebep olmuştur..

Hem mevcut konjonktürün amaçlarına hizmet eden hem de ideolojik birer psikolojik savaş aracı olarak kullanılan bilimkurgu filmleri; ABD’nin yaratmış olduğu ve meşrulaştırılmış birer tehlike şeklinde resmedilen iç ve dış düşmanlara, potansiyel terör faaliyetlerine, sivil halkı doğrudan etkilemesi muhtemel sosyal sıkıntılara yer vererek; aktüel korku temalarını şekillendirmektedirler. Bu algı operasyonu ile birlikte; baskın ideolojinin egemenliğini kaybetme ihtimali, bireyde ve toplumda savunmasız kalacağı izlenimi yaratmaktadır. Tasvir edilen bu düşmanlardan korunabilmenin yolu da çoğu zaman ya devletin himayesini kabul etmekten ya da ideolojik yapının çıkarlarını korumakla mükellef olan militarist güce teslimiyetten geçmektedir. Sivillerin, kendilerini güvende hissedebilmeleri için askere veya kolluk güçlerine ihtiyaç duymaları gerektiğine yönelik bu koşullandırma; var olan muhafazakâr yapıyı koruyup kollayan militarizmin de yükselmesini sağlamıştır.

Bu algı işçiliğinin revizyon süreci, popüler sinemanın kurmaca gücünün de geleneklerinden beslenerek; bireyin içinde bulunduğu bütün bu eklektik yapının gerekliliğini aşılacaktır. Kurmaca yapıtlar, gerçekliğin yerini alan inanılmayacak söylenceler değildir. Aristoteles’in Poetika’nın birinci kitabında kurallarını belirlediği gibi, bir kurgusal yapıt, bir temsili olaylar ardışıklığı, bu olayların geçtiği bir özgün zaman – mekân yapısı ve gerçeğe uygunluk sistemi oluşturma

operasyonudur (Gönen, 2007: s. 99). Bu bağlamda hem bilimkurgu hem korku hem de fantezi türüne dahil olan sinemasal anlatıların, alegorik temsil biçimlerinden beslendiğinin altını bir kere daha çizmek gerekmektedir. Gönen, kurmacanın inandırıcılığının ardındaki püf noktasının “gerçeği yansıtma biçimi değil, ampirik gerçekliğin de üst katmanında yer alan bir yapıdan kaynaklandığını ileri sürmektedir.

“Kurmacanın inandırıcılığı, olguların ampirik gerçekliğini yansıtmak değildir. Olguların kendiliğinden hiçbir etki yaratmayan sosyal ve tarihsel ampirik gerçekliğiyle kurgusal yapının hakikati ve inandırıcılık etkisi farklı şeylerdir. Kurmacanın inandırıcılığı, zorunlu nedensellik ardışıklığı içindeki rasyonel ilişkilendirme operasyonlarının yarattığı olası bir kurgusal – gerçeklikten gelir. İşte bu nedenle Aristoteles, kurmacanın “olabilecek-olan” olayları ampirik bir rastlantısallık içinde sunan ampirik gerçekliğinden üstün tutar. Olgusal gerçekliğin rastlantısallığı hiç bir etki yapmazken; kurmacanın imgesel tarzda, zorunlu nedensellikler içinde olayları ilişkilendirmesi, bir kurmaca-gerçeklik inancı yaratmaktadır.” (Gönen, 2007: s. 99)

Bilimkurgu sineması da, salt ampirik gerçekliğe başvurmaksızın, baskın ideolojinin yaratmış olduğu ve zaman içerisinde her biri arketip halini alan unsurlar tarafından desteklenmektedir. Her ne kadar güncel koşullar, popüler ve sinemasal trendler değişse de, bu arketiplerin tam anlamıyla değiştiğini söyleyebilmek zordur.

Peki bilimkurgu sinemasının özellikle batı dünyasında bu kadar popüler olmasının ya da ağırlıklı olarak batı coğrafyasında üretilmesinin ardında, ideolojik kaygılar dışında başka sebeplerin de yattığını söyleyebilmek mümkün müdür? Baykan, bu konuyu, sosyo-politik içeriğinin dışında, kültürel karşılığıyla da ilişkilendirerek şu açıklamayı yapmaktadır; Bilimkurgu türünün Batı sineması dışında ilgi görmemesi de önemli bir konudur. Türe olan bu ilgisizliği, bilimkurgunun temalarının Batı dışı dünyanın toplam beşeri durumuna karşılık gelmemesinden aramak daha doğru olacaktır (Baykan, 2012: s. 61). Baykan’ın yaklaşımı, bilimkurgu sinemasının zaman içerisinde diğer kültürlerde kendisine tam anlamıyla yer bulamamasıyla da ilişkilendirilebilir. Neticede türün büyüüp gelişmesini sağlayan tüm dinamikler, ait olduğu coğrafyada iç içe geçmiş bir şekilde bulunmaktadır. Batı kültürü, hem bilimkurgu sinemasını doğuracak başat tedirginliklere hem de türün karşılıklı bir alış verişi halinde olduğu teknolojik

altyapıya sahip olduğu için, bilimkurgusal anlatılar bir süre sonra o kültürün gerçekliği haline gelmiştir.

Örneğin; Baudrillard'ın tasvir etmiş olduğu hipergerçeklik dünyası Batı dışı toplumlar için ancak sınırlı bir geçerlilik taşımaktadır (Baykan, 2012: s. 61). Bu sınırlılık, türün doğup geliştiği coğrafya dışındaki toplumların, janra yaklaşılabilesinin önünde büyük bir engel oluşturmaktadır. Bu sebeple popüler bilimkurgu sinemasının en önemli örneklerine Hollywood'un ev sahipliği yapmasının yanı sıra, türün gelişimi ile ABD'nin yakın tarihsel süreçte geçirmiş olduğu dönüşüm arasında önemli bir paralellik bulunmaktadır.

Baykan'ın yukarıda yer alan yorumu, türün diğer coğrafyalarda tam anlamıyla ciddiye alınmamasının ya da temalara eklememesinin sebebini de açıklayıcı niteliktedir. Farklı kültürlerde, parodi ya da göndermesi bol tür filmlerinin oluşmasına ön ayak olan bu bakış açısı; ana karakterleri de çoğu zaman türün gerçek sahiplerinin anlatılarında edilgen bir biçimde karşımıza çıkartmaktadır. Fakat çoğu zaman bilimkurgu türüne ait olan örnekler, uyarlandıkları kaynağı birebir taklit etmekten ziyade, ülkelerin ve kültürlerin kendilerine ait olan tarihsel deneyimleriyle ilişkilendirilmektedir. Tam bir kültürel adaptasyon söz konusu olmasa bile, teknolojik liderliğin batı dünyasına ait olduğu gerçeği de es geçilmemektedir. Teknolojik liderlik, aynı zamanda teknolojik gelişmelerden beslenen bu türü hangi kültürün şekillendirdiği sorusunun da yanıtını vermektedir.

Yine de bu gün bilimkurgu sinemasına ve içeriklerine bakıldığında, pek çok ülkenin kendi tür anlatısını oluşturduğunu, janrı ciddiye almaya başladığını ya da türe dahil olan filmlerin politik sistemini ve ideolojisini eleştirme gibisinden yönelimlere sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Daha farklı bir kültürel coğrafyadan örnek vermek gerekirse; Japonya'daki imparatorluk sonrası melankoli pek çok başka filmin yanı sıra şu filmlerde belirgindir *Gojira (2002)*, *Sengoku jieitai (1979)* ve *Bekushiru: 2077 Nihon sakoku (2007)*. Bu filmler hem toplumsal düzen hakkında bireyin kaygı duyduğu hem de dışsal bir tehdidin kendi hayatını sınırlayacağı, yok edeceği algısının oluşturduğu

dönemde ortaya çıkmışlardır. Japonya'nın popüler canavar alegorisi olan *Gojira*, yapılan nükleer ve radyoaktif testlerin oluşturabileceği mutasyonun “toplumsal yıkıma gidiş” sürecini tasviri açısından önemli bir canavar filmi motiftir. Elbette bu yaklaşım, savaşın iki tarafından biri olan Japonya'nın kendi ideolojik yaklaşımının bakış açısını ve toplumsal anlamda yaşamış olduğu deneyimi sunmaktadır.

1.2.1.Güncel Bilimkurgu Sinemasını Oluşturan Temel Kaygılar

Bilimkurgu sineması zaman içerisinde kendi alt türlerini oluşturmuş, özel bir janr olarak gelişimine devam etmiştir. Batı dünyasının yaşamış olduğu yakın tarihsel süreçte birey ile toplumun kaygılarının ve devletlerin uyguladığı politikaların değişimi ya da revizyonu; türün de kendi içerisinde belli başlı ortak özelliklere sahip alt türlere ayrılmasını sağlamıştır. Bilimkurgu anlatıları, geçmiş eğilimleri tamamen bırakmamakla birlikte, farklı sinemasal türlerle birlikte şekillenen ya da yeni kaygılara ev sahipliği yapan temalar ile zenginleşmiştir.

Temelinde bilimsel gelişmelerden kaynaklı bir çeşit keşif algısının hakim olduğu bilimkurgu sinemasının en saf hali, uzay yolculukları, yeni gezegenleri keşfetme ve farklı yaşam biçimleriyle karşılaşma ihtimalimizin olup olmaması gibisinden sorulara ev sahipliği yapar da; zaman içerisinde türe şekil veren kaynaklar da çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Özellikle 1950'li ve 60'lı yıllarla birlikte, bilimkurgu filmleri hem edebi hem de sinemasal alanda; insanoğlunun uzaya yayılmasını, uzay yolculuklarını ve yeni medeniyetlerin keşfini konu edinmişlerdir.

Bilimkurgusal anlatıların çıkış noktasının bu türden arayışların almasının sebebi, bilimkurgunun ilk hedefinin uzay olmasıyla ilintilidir (Baudou, 2005: s. 68). Bu dönemde yer küreyi terk etmek, keşif yolculuklarına çıkmak, bir anlamda da bilimsel gelişmeler ile şekillenen yeni bir merak ve ilgi noktasını oluşturmuştur. Tıpkı edebiyatta olduğu gibi bilimkurgu sinemasında da türün ilk örnekleri bilinmeze olan bu merakı konu edinmiştir. Fakat uzay yolculuğu temasının bu durağan yapısının kırılabilmesi için; çoğu zaman başka konularla birleştirilmesi, geliştirilmesi

gerekmıştır. Bu da bilimkurgu sinemasının bilimsel bir tabandan hareket etmekle birlikte çoğu zaman fantezi öğeleriyle içli dışlı olmasını sağlamıştır.

Temelde insanoğlunun uzaya yolculuk edebilmesini takiben, uzayda kolonileşme yaklaşımı bu tür yapıtlarda kendisine yer bulmuş ve geçiş sürecinde çoğunlukla insanlığın diğer gezegenlere yayılmasını ve galaksi uygarlığı oluşturmasını sağlayan içeriklere yer verilmiştir. Bilimkurgusal anlatıların geçirmiş olduğu bu değişim yakın tarihsel dönemde ABD'nin oluşmasını sağlayan post-kolonyal dönemin dinamiklerini anımsatmaktadır. Yaşadığımız gezegeni terk etme eğilimi, başlangıç aşamasında bir çeşit merak olarak değerlendirilse de, zamanla bu merak unsuru emperyalist güdümlerde gerçekleşen işgal motifine evrilmiştir. Diğer yandan, tarihsel süreçte yaşanan kaygılar, yeryüzündeki ekosistemin insan eliyle uğratıldığı negatif dönüşüm sebebiyle; uzay yolculuklarının temel aldığı “keşif” kavramının, “kaçış” temalarına dönüşmesini sağlamıştır. Ekolojik kaygılar ile birlikte bilimkurgu sinemasına eklenen bu yeni yaklaşım; insanlığın varlığını sürdürebilmesi açısından bir çeşit zorunluluk haline gelen gelecek vizyonlarına dönüşmüştür. Bu değişim daha önce Onur'un da bahsettiği gibi, bilimkurgu sinemasının genel anlamda toplumsal felaketleri yansıtan bir biçim olduğunu da vurgular niteliktedir.

Uzaya ve bilinmeyene duyulan bu merak, bilimkurgu sinemasında ortaya çıkan yabancı istilası kavramının, popüler bir yapıtı haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. H.G. Wells'in çok satan bilimkurgu romanı *Dünyalar Savaşı*, bu gün bildiğimiz anlamda Soğuk Savaş kaygılarının yaşandığı dönemin çok daha öncesinde; 1898 tarihinde basılmış ve ilerleyen yıllarda patlak verecek olan kızıl korku olgusundan bağımsız bir biçimde, insanoğlunun, henüz tanınmayan bir canlı türüyle olan mücadelesini konu almıştır. Wells'in ilginç bir biçimde, kaleme aldığı dönemin sonrasındaki tarihsel süreçte ortaya çıkan yabancı odaklı kaygıların alegorik bir örneği işlevi gören bilimkurgu öyküsü; ilerleyen yıllarda ince işlenmiş bir kültür işçiliğiyle bilimkurgu sinemasının popüler anlatılarına kaynaklık etmiştir.

1950'li yıllarda ortaya çıkan bir diğer önemli bilimkurgu yönelimi ise; II. Dünya Savaşı süresince Amerikalı yazarlar tarafından iletişim bağlamında ele

alınmaya başlayan “bağlantı” temasıdır. Bu temada, farklı kültürlerden dünya dışı canlılar ile kurulan ilişkilerin dilsel, ırksal ve politik bir takım zorluklara takılması işlenmiştir (Baudou, 2005: s. 78). Spielberg’ün *E.T.* filmi Baudou’nun tanımına iyi bir örnek olmakla birlikte Neill Blomkamp’ın yönetmenliğini üstlendiği daha güncel bir örnek olarak *Yasak Bölge 9 (District 9, 2009)* gibi güncel yapımlar da, bu ilişki üzerinden; mültecilik gibi gündelik sorunlara yer vermektedirler. İletişim problem, salt bilimkurgusal nitelikte bir yaklaşım değil, aktüel bir problem olarak türe eklenmiş bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Bilimkurgusal anlatıların eleştirel yanını ön plana çıkaran bu yönelimin tam tersine de rastlayabilmek mümkündür. Kimi zaman tamamen saldırgan çözüm önerileriyle sonuçlanan dünya dışı varlıklarla kurulan bu iletişim; kimi zaman da dışsal bir tehdidin, kendi varlığını ya da mensup olduğu sosyal yapıyı korumak adına dünyayı tamamen ortada kaldıracacağı felaket filmlerine de konu olmuştur. *Dünyanın Durduğu Gün (The Day the Earth Stood Still, 1951)* bu türden endişelerin perdeye taşındığı popüler filmlerden biridir. Filmde Klaatu adında, dünya dışından gelen bir “elçinin” gezegen üzerinde barışın sağlanabilmesi için dünya üzerindeki insanların yok edilmesini talep etmesine yer verilir. Bu sayede ekosistem yeniden eski halini alacak ve dünya, üzerinde insanlar yaşamadan önceki ilkel haline geri dönecektir.

Yine savaş sonrası dönemde bilimkurgu sinemasına hâkim olan bu anlayış, sıcak savaş sürecine tanık olan bireylerin genel kaygılarından yola çıkan bir yok oluş temasının inşasını sağlamaktadır. Klaatu, türün benzer örneklerinde olduğu gibi brutalist değil; tamamen nihilist ve barışçıl bir amaç uğruna insan ırkından vazgeçilmesi gerektiğinin üzerinde durmaktadır. Bu yaklaşım özünde; insanın yine insan ırkından duymuş olduğu kaygıyı betimlemektedir.

Soğuk Savaş kavramı, bilimkurgu janrının etki alanını genişletmekle birlikte, türün ortaya çıkış aşamasındaki baskın tema olan “merak ve bilimsellik” içeriklerinin yavaş yavaş kaybolarak, ideolojik yanı güçlü vizyonlara ağırlık vermesini sağlamıştır. Artık, türün ilgi alanı salt bilimsel temelli keşifler değil; bu gelişmelerin yol açtığı felaketler ve toplumsal yapı ile baskın ideolojik anlayışa tehdit teşkil edebilecek tüm etki mekanizmaları yardımıyla kurulan korku vizyonlarıdır.

Örneğin atom bombasının atılması, nükleer felaketlerin nelere yol açabileceği konusunda trajik bir ön izleme sağlamıştır. Savaş sonrası yaşanan ekonomik krizler, salgın hastalıklar, yaşanan yıkım, radyasyon sebebiyle insanların yüz yüze kaldıkları fizyolojik deformasyona dayalı mutasyon, hızla ilerleyen teknolojik ve bilimsel gelişimlere bağlı olarak yaşanan teknofobi; bilimkurgu türünün muhtevasının değişmesini sağlamıştır. Bütün bu kaygılar, çalışmanın başında da bahsi geçen “toplumsal kıyamet” kavramına da zemin hazırlamayan unsurları şekillendirmektedirler. Toplumsal kıyamet, kamusal çöküş ya da dışsal bir unsur tesiriyle kitlesel yok oluş temasının bilimkurgu sinemasının algı işçiliği açısından önemli öğeler olduğu söylenebilir. Bilimkurgu sineması, anlatisına entegre edilen kaygıları fütürizm, teknofobi, istila, keşif ve felaket kavramlarının da etkisiyle biçimlendirmektedir.

1.2.1.1.Fütürizm Kavramı

Fütürizm ilk olarak İtalya'da F.T. Marinetti (1876-1944) ve taraftarlarının 20 Şubat 1909'da Fransız "Le Figaro"da yayımladıkları *Manifesto du futurisme* ile sesini duyurmuştur (Parer, 2002: s. 45). Bu gün fütürizmin kurucusu ve teorisyeni olarak kabul edilen Marinetti; yayınlanan bu manifesto ile birlikte fütürizm kavramının çok yönlü sanatsal amaç ve ilkelerini saptamıştır.

Fütürizm manifestosunu takip eden yıllarda İtalyan ressam, Carlo Carra, Boccioni, Luigi Russolo ve sonrasında Giacomo Balla, Gino Severini, Milano'da Marinetti ile buluşarak XVIII. Yüzyıldan o güne kadar durgunluk içinde bulunan İtalyan sanatının durumunu inceledikten sonra onu daha dinamik bir akım yoluyla canlandırmak ve bu suretle batı dünyası içinde kaybetmiş olduğu sanat ve fikir itibarını çağdaş espriye ulaştırmak suretiyle yeniden kazandırmak yolundaki düşüncelerini “Fütürist ressamlar” bildiriyle genç sanatçılara duyurmayı kararlaştırmışlardır (Sanat Teorisi, 2006: parag. 12).

Manifestonun ardından fütürizm kavramı genişlemiş ve bu ressamların çalışmaları sayesinde de hızlı bir biçimde altyapısı oluşmaya başlamıştır.

Kaplanoğlu, fütürizmin tanımını yaparken; bu yaklaşımın endüstrileşmeyle gelen, teknoloji çağına geç giriş yapan İtalyanların, ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanımlanan avangart bir akım olduğunu ileri sürmektedir. Bütün bu amaçlarıyla birlikte fütürizm, “gelecekçilik” anlamına gelmektedir (Kaplanoğlu, 2008: s. 177). Akımın ortaya çıkmasının ardında yatan en önemli sebep ise, teknoloji ve sanayi devriminde, İngiltere, Fransa ve Almanya gibisinden süper güçlerin gerisinde kalan İtalya’nın, tarım toplumu mantığını terk etmeye başlayarak, bu sürece ortak olma arzusudur.

Adam, bu mevcut sosyo-kültürel ve teknolojik konumunun İtalya’yı bir arayışa soktuğunu iddia etmektedir. Ona göre;

“Böylesi bir ortamda, ülkenin geri kalmışlığını endüstrileşme ve modernleşme ile aşacağına dair inanç geliştiren, geleceğin sanatını yapma iddialarını savunan Fütüristler diye adlandırılan bir grup ortaya çıkar. Ani değişikliklere yol açan bu hızlandırma sürecinin bir parçası olarak, eski değerleri yok edip, yeni koşulları yücelten Fütürizm, gelenekselleşmiş tüm kurumlara, özellikle müzelere, akademilere, eski Roma’yı öven geleneksel kurumlara karşı bir başkaldırı hareketi olarak karşımıza çıkar.” (Adam, 1997: s. 664)

Bu bakış açısı ilk etapta fütürizmi yıkıcı bir tavır halinde göstermektedir. Buna göre, bilimsel ve teknolojik açıdan hareket kabiliyeti kazanabilmek, tüm geleneksel yapıların ortadan kaldırılmasıyla mümkün olabilmektedir. Fakat bu bakış açısı da tek taraflılığını muhafaza etmeyi başaramamıştır. 19. ve 20. Yüzyılda bilimsel bilginin paralelinde büyük bir ivme kazanan teknolojik gelişme ve endüstrileşme karşısında sanat alanında verilen tepkiler de çeşitlenmiştir. Bu bağlamda her türlü bilimsel gelişmeyi kuşkuyla reddedenler ve geleneksel dinamikler ile teknolojik gelişmeleri bağdaştırmaya çalışanlar olmak üzere iki farklı grup oluşmuştur. (Kaplanoğlu, 2008: s. 178).

Bu farklı bakış açılarının temelinde de, yine baş döndürücü teknolojik gelişmeler karşısında tam olarak ne yapması gerektiğini bilemeyen insanın şaşkınlığının yattığını söyleyebilmek mümkündür. Kaplanoğlu’na göre fütüristler, 20. Yüzyılın ilk tanıklarındır ve bu yeni çağın akıl almaz hızını, değişkenliğini ve gelişimini, yaşamın her alanında şiddetle duyumsamışlardır. Çağa damgasını vuracak olan teknolojik gelişmelerin etkileşimlerini önceden sezen, modern yaşamın

toplumsal olaylara sunmuş olduğu alternatifleri gören fütüristler, bu yeni yaşamın getirilerine karşı saygı duymaları gerektiği konusunda hemfikir olmuşlardır (Kaplanoğlu, 2008: s. 178). Zaman içerisinde bu yaklaşımın hemen hemen tüm fütüristler tarafından benimsendiğini söyleyebilmek mümkündür. Hem sosyal hayatta, hem de üretim pratikleri içerisinde makinenin varlığının kaçınılmaz olmaya başlaması, fütürist sanatçılarda, bu makinenin varlığını yok saymak yerine, onun tasarımını estetik bir hale getirme fikrinin oluşmasını sağlamıştır.

Çağdaş uygarlığın en önemli öğeleri olan hız ve hareketi, dinamizmi, savaşın güzelliğini (akımın bir anlayış olarak görüldüğü dönemde yaşanan savaşın etkilerinden yola çıkılarak) anlatan fütürizm, bir İtalyan akımı olarak çağdaşlık ve vatanseverlik tutkularına ilişkin yorumlarda bulunmuş, günün koşullarına eklemlenmiş olan bazı politik eğilimleri de sanata yansıtılmıştır (Sanat Tarihi 2: s. 111). Bu değerlendirme, fütürist sanatçıların, hız ve teknoloji takıntısına ve kaygısına rağmen; bu teknolojiye ve hıza zaman zaman yenik düştüklerini düşünmemizi sağlayabilmektedir. Bu gün daha ziyade “çağın ilerisine” yönelik ön görülerimiz için kullandığımız “gelecekçilik” tabirinden farklı olarak, akımın ortaya çıktığı dönemde, İtalya’nın arzusu olan bu geçiş aşamasını tamamlama sürecinde aceleci davranıldığını da ileri sürmek mümkündür.

Temelde fütürist bakış açısının da tıpkı bilimkurgu sinemasının kendisi gibi, insanların geleceğe dair duyduğu kaygılardan ve yarına dair sorulan sorulardan ortaya çıktığını söylemek pek de yanlış değildir. Bu yaklaşımın ortaya çıktığı dönemde sömürge ve sanayileşme yarışına geç katılan İtalya’da yetişen sanatçıların, diğer süper güçlerin gelişiminden duydukları endişe kabul edilebilir türdendir. Diğer taraftan gelecek vizyonlarının, insanları umut aşılması gerektiği de savunulmaktadır. Bu sebeple; bu gün dilimize yerleşen ve bilimkurgu sinemasının temel motiflerinden biri olan fütürist vizyonlar ile bu bakış açısının ortaya çıktığı dönemde vurgulanması planlanan grafik yaklaşımlar belli başlı farklılıklar göstermektedirler.

Kayaer, fütürist bakış açısının bu komplike ve uzun vadede kendisiyle çelişik yapısına değinirken; umut ve karamsarlık öğelerinin çatışmasını kaynak alır.

Gelecek, insanlara çoğunlukla umut vermektedir. Her alanda ve her anlamda kendisini hissettiren bu yaklaşım; insanların gündelik yaşamını gelecek üzerine kurmasını sağlamıştır. Kayaer, fizyolojik ihtiyaçlarımızın bile gelecek kaygısı taşıdığıın üzerinde durarak, insanların nesillerini sürdürme içgüdüsünü de aslında “türünü var ettirebilme” kaygısı ile bağdaştırmaktadır. Buradan yola çıkarak da, geleceği, bu günün koşullarına bağımlı bir biçimde ele alınması gerektiğini ileri sürmektedir. (Kayaer, 2013: s. 73).

Fütürizm, 1909 yılına kadar teolojiyle ilgili bir kavram olarak varlık göstermiştir. Kutsal metinlerde yer alan ve olacağı söylenen kehanetlerin henüz gerçekleşmediğine dair inancı içermektedir. 1909 yılında bir kültür adınının adı olmuştur (Coşkun, 2011: s. 36). Bu sebeple ilk fütürist vizyonlar ile günümüzde post apokaliptik sinemanın ya da modern distopya örneklerinin görsel ve biçimsel anlamda benzeştiğini söyleyebilmek mümkündür. 1909 yılına gelindiğinde ise fütüristik bakış açısı, kaçınılmaz bir endüstriyel ilerlemenin muhtemelen sonuçlarına dair imgeler barındırmaya başlamıştır.

1914 yılına gelindiğinde, fütüristlerin etkisinde kalan ama onlardan farklı olarak sinemayı bir sanat olarak görüp bu konuda tasarılar yapan Aldo Molinari; *Mondo Baldoria* adlı bir film yapmıştır. Bu filmde dönemin fütürist sanatçılarının etkileri açık bir biçimde görülmektedir. *Mondo Baldoria* ve sonrasında çekilen fütürist filmlerde amaç; fütürizm kavramının temel ilkelerinden yola çıkarak bir film yapmak değil; daha çok sinemasal anlatıdan yararlanarak fütürist yaşam ve düşünce hakkında bilgi vermektir (Coşkun, 2011: s. 41). Fütürizm içerikli filmlerin ilk örnekleri, sinemayı bir sanat olarak görmekten çok, onu kendi düşüncelerini yaymak için bir araç olarak düşünce biçiminin eseri olmuşlardır.

Günümüzde kullanıldığı biçimiyle fütürizm kavramı, çoğunlukla bilimkurgu türünde karşımıza çıkan gelecek tasvirlerinin tamamını kapsamaktadırlar. Bu bakımdan, İtalya’daki kökenlerinden biraz daha farklı olarak görsel ve sözel gelecek tasvirleri için kullanılan genel bir kalıp haline geldiğini söyleyebilmek mümkündür. Fütürizm akımının sinemadaki temeline inebilmek için ise zamanda biraz geri gitmek gerekmektedir. Zeynep Sönmez’in aktardığı biçimiyle; bir “rüya fabrikası” veya

“fantezi makinesi” olarak adlandırılan sinema; 1895’de ortaya çıkışından günümüze kadar, özündeki hareket, göz-görme ilişkilerinde büyük değişime uğramış; sessiz sinemadan sonra, bünyesine sesi ve rengi de alarak, bugünün teknolojik olanaklarından en üst düzeyde faydalanmaya başlamıştır. Bu bağlamda sinema, icat edilmiş değil; “ortaya çıkmış” bir sanat olarak algılanmalıdır. (Sönmez, 2009: parag.1). Daha özel bir tanıma indirgemek gerekirse; Sönmez’in yaklaşımı, teknoloji ile doğru orantılı bir biçimde gelişim gösteren sinemasal anlatımın, aslında bu sürecin sonunda kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıktığını betimlemektedir.

19 yüzyılın sonuna doğru bilimsel ve teknolojik gelişmeler hızlanmıştır. Zaten yukarıda da belirtildiği gibi teknolojik sürecin ardından ortaya çıkan bir sanat dalı olan sinema da bu değişikliklerden doğrudan bir biçimde etkilenmiştir. Sinema ile birlikte fütürizmin de toplumsal dinamiklerinin hazırlandığı bu dönemde; hız kavramı yüceltilmiştir. Yine Sönmez’in bakış açısına göre başkaldırının kutsandığı bir manifestoyla ortaya çıkan bu akım, hareketsizliğe ve yavaşlığa karşı bir meydan okumayla hareket haline geçen bir sanat akımı olmuştur (Sönmez, 2009: parag.2).

Sönmez’in bakış açısından yola çıkılarak, kent hayatının, hareketin ve hızlı devrimin teşvik edici bir unsur olarak fütürizmden beslendiğini söyleyebilmek mümkündür. Fütürizm, bu yeni teknolojik devrimi sağlayacak tüm araçlara övgüler dizmiş ve “geleceğin dünyası”nın oluşabilmesi için bir çeşit referans noktası oluşturmaya başlamıştır. Fakat bu hızlı dönüşüm sürecinin olumsuz etkileri, fütürist sanatçılar tarafından es geçilmiş gibi görünmektedir. Teoride; sanatçıların, dönüşüm sürecine ortak olma arzuları; pratikte pek de olumlu sonuçlar doğurmamıştır. Günümüzde fütürist vizyonları besleyen; hızlı nüfus artışından kaynaklı olarak gündelik hayatımızın bir parçası haline gelen çarpık kentleşme faktörü, bu hızlı dönüşüm sürecinin olumsuz bir karşılığı olarak örneklendirilebilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi fütürizm akımına dahil olan sanatçılar, gelenekleri tamamen terk etme ya da gelecek çizgisi içerisinde hem eski hem de yeni yaklaşımları birbirleriyle barıştırma arasında bocalamış gibi görünmektedirler. Fütürizm, geçmişin tamamen geride bırakılması gerektiğini söylerken, kendi geleceğini de yıkıcı etkisi altına almıştır. (Sönmez, 2009: parag. 14). Bu bakış açısı,

bu gün sinemada “toplumsal kıyamet” temalarına ya da distopik anlatılara zemin hazırlayan yeni bir anlayışın da ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Fütürizm de tıpkı popüler bilimkurgu filmlerine olduğu gibi geleceği belirleme çabası içinde olan sanatsal biçimlerden birisidir. Fütürizmle birlikte, vurgulanmak istenen gelişmiş sanayi kentleri, teknolojik ilerlemeler ve teknolojinin yarattığı hız vb. öğeler bu akımın tapınma noktalarını oluşturan zaman kavramını da yeniden biçimlendirecek olan güncel sanatsal formları ortaya çıkarmıştır. Bu bakımdan fütürist yaklaşım ile bilimkurgu türü, zaman kavramına yeni bir anlam vermenin yanı sıra, teknolojinin kullanımındaki benzerlik, geleceğe ilişkin tasarımlar, toplumsal şiddete yol açan pratikler ve bu şiddetin kullanımı gibi bir çok biçimsel benzerliği taşımakta ve içerik düzeyinde de birbirleriyle benzeşmektedirler (Batur, ty: s. 48). Bu benzerlikten ve karşılıklı olarak birbirini etkileme özelliğinden yola çıkarak, fütürizmin, bilimkurgu sinemasının başat kaynakları arasında yer aldığını söyleyebilmek mümkündür. Gerek *Bıçak Sirtı (Blade Runner, 1982)* ya da *The Matrix* gibi karanlık gelecek tasvirlerinde gerek Steven Spielberg’ün yönetmenliğini üstlendiği Philip K. Dick uyarlaması olan *Azınlık Raporu (Minority Report, 2002)* gibi daha steril örneklerde birbirlerinden farklı fütüristik yaklaşımların farklı biçimlerini görebilmek mümkündür. Fakat bütün bu bilimkurgusal yapıntı örnekleri, ortaklık teşkil edecek biçimde; hızlı dönüşüm sonucu aniden değişen gelecek vizyonlarına ev sahipliği yapmaktadırlar.

Son dönem popüler bilimkurgu sinemasında karşımıza çıkan fütürist yaklaşımlar, çoğunlukla negatif gelecek vizyonlarıyla desteklenmektedir. Modern bilimkurgu sinemasında ön plana çıkardığı “geleneği reddetme” yaklaşımını olumsuzlayacak bir biçimde, bu türden fütürist yaklaşımlara sahip olan öyküler, çoğunlukla distopya türünü ya da post apokaliptik filmleri dizayn etme çabasındadırlar. Geleneksel yaklaşımlardan ve hakim olan ahlâk anlayışından yalıtılmış olan birey, bu tür öyküler yoz bir örnek olarak sunulmaktadır. Batur’a göre, son yıllarda hakim olan bu tekinsizlik kavramının doğrudan gelecek kaygısı ile ilişkisi bulunmaktadır. Bilimkurgu türünün, gelecek zaman içinde tasarladığı öykülerde, genel olarak karamsar bi atmosfer bulunmaktadır. Çünkü genel anlamda insanlık gelecek konusunda karamsar görünmektedir (Batur, ty: s. 46). Batur,

karamsarlığı ön plana alan motiflerin, türün içeriğinden ziyade; sahip odluğu endişeleri sürekli değişime uğrayan insan ile alakalı olduğunu belirtmektedir.

Tabi bu durum sadece insanın karakter özellikleriyle sınırlandırılmamalıdır. Oskay'a göre; bu karamsar atmosferin, türün kendi gelenekleri ile de ilişkisi oldukça güçlüdür. Bilimkurgu sinemasının en temel özelliklerinden birisi "dünyadaki gerilim ve yumuşama dönemlerinde son derece kötü bir kötümserlik ya da iyimserliği yansımasıdır (Oskay, 2014: s. 175). Uzun vadede çeşitli örneklerine rastlayabileceğimiz bu türden yansımaların, Soğuk Savaş dönemi söz konusu olduğunda iyimser bir içerik taşıdığını söyleyebilmek ise pek mümkün görünmemektedir. Bu konuda Batur ile Oskay'ın düşünceleri birbirleriyle çelişmektedir. Batur'a göre bilimkurgu filmlerinin konuları hangi dönem içerisinde geçerse geçsin, genellikle mevcut durumun korku ve paranoyasını yansıtmaktadır (Batur, s. 78). Bu tezat düşünceyi oluşturan, hiç kuşkusuz; günümüze doğru gelindikçe, mevcut ideolojik yapıyı savunmaktan vazgeçmiş gibi görünen bilimkurgu sinemasının, aslında değişen siyasal yaklaşımlara paralel olarak kendi çehresini de değiştirmeye başlamasıdır. Bu sebeple popüler bilimkurgu sinemasının temellerini de atmış olan yapıyı (ABD'yi ve politikalarını) eleştiriyor gibi görünüp aslında tarihsel süreç içerisinde yapılan yanlışlar ile yüzleşerek, yine bu sürecin güncel yansıması olan hakim yapının politikalarını onaylamaktadır.

1970'li ve 1980'li yıllara gelindiğinde bilimkurgu sineması fütürist temalara daha fazla yer vermeye başlamıştır. Bu içerikler bu gün de bilimkurgu sinemasının vazgeçilmez etkilenim noktalarından birini teşkil etmektedir. *Star Wars* serisi gibi fantezi yanı güçlü olan uzay operaları ile büyüyen yeni kuşak sinemacılar ve alımlayıcılar, ilk fütürist sanatçıların aksine; gençliklerinde tüketmiş oldukları popcorn ziyafetlerini taklit etmekte oldukça ağır kalmışlardır. *The Matrix*, *The Crow*, *Dark City*, *Gattaca*, *X-Men* gibi filmler özellikle Gen-X sinemacıları tarafından yapılmış önemli fütürist filmlerden bazıları olarak göze çarpmaktadır (Hanson, 2003: s. 184). Gen-X sinemacılarının, bilimkurgu öykülerine, yeni fütüristik bakış açıları getirmekle birlikte, hız faktörüne tam anlamıyla uyum sağlayamadıkları da söylenebilir.

Fütürist yaklaşımın öncelikli kaygısı olan hız kavramının uzun vadede teknofobik anlatılar ile de dirsek temasında buldukları söylenebilir. Nitekim teknolojik gelişmeler sayesinde erişilen hız, insan şuurunun dayanma gücünü aşmakta ve zaten sınırlı olan kabiliyetlerini zorlamaktadır (Şentürk, 2011: s. 51). Burada fütürizmin ana meselesi; hız faktörünün ortaya çıkardığı teknolojik gelişmeler ile insan anatomisinin ve yeterliliğinin karşı karşıya kalmasıdır.

Temel soru oldukça basittir. Böylesine tembel, sınırlı bir vücut ve şuur, teknolojik gelişmeler sayesinde erişilen hıza ve yeni taleplerine nasıl uyum sağlayabilir? (Şentürk, 2011: s. 51). Şentürk'ün sorusunun cevabını bilimkurgu filmlerinde farklı biçimlerde görürüz. Biyoteknoloji ya da Oskay'ın da bir sonraki konu başlığında açıklayacağı biçimiyle teknoloji ile kaynaşma, erime odaklı işbirliği bu sorunun üstesinden gelmeyi sağladığı gibi bireyi hiçleştirme ya da tektipleştirme gibi bir sorunla da karşı karşıya bırakmaktadır.

1.2.1.2.Teknofobi Kavramı

Teknofobi kavramının kökenlerini ve ortaya çıkmasını sağlayan sosyo kültürel yapının temellerini de Sanayi Devrimi sürecinde ve sonrasında aramak mümkündür. Sanayi Devrimi sayesinde teknoloji, geleceğin sınırsız olanakları düzeyine yükseldiğine dair güçlü bir izlenim bırakmıştır. Bu gelişmeler, burjuvazi bir sınıf olarak nitelendirilen makinelerin (teknolojinin) metafiziği içinde, kendi sömürücü, sefil pratiğini gizlemeye çalıştığında; bundan böyle, teknolojinin hem geleceğe yönelik perspektif ve umutlarını hem de metafiziği estetik bir dile dönüştüren ve bunları kitlesel olarak yaygınlaştırabilen bir anlatı biçiminin yaratılmasının önünü açmıştır diyebiliriz (Roloff ve Seebler, 1995: s. 36). Bu anlatı biçiminin evrilmesiyle birlikte, konformist pratiklerini ortaya çıkarması hedeflenen makinelerin, aslında bir kitle olarak insan faktörü karşısında tehdit oluşturabileceği yaklaşımı da doğmuştur. Bu çatışmalar, makinelerle ve robotlarla gelen yeni bir devrim, savaş ya da başkaldırı ihtimali kaygısını yaratmıştır.

Bu sayede teknoloji faktörü, popüler anlatıları şekillendiren serüven olgusuyla birleşmiş, bu gelişme sonucunda da teknofobik içerikli öyküler, sömürge mitolojisinin bir nevi uzantısı haline gelmiştir. Roloff ve Seeblen'e göre bu birleşim, spekülatif yaklaşımın yerini bilimsel-sosyalizmin toplumcu ütopyasına bırakmasını sağlamıştır. Bu yeni teknolojik yaratılar, bir süre sonra bilimkurgusal anlatıları doğrudan besleyen öğeler olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Baudou'ya göre; insanlar tarafından üretilmiş yapay yaratıklar yaratma fikri, VIII. Yüzyılda Vaucanson'un ya da Jaquet-Droz'un "otomat"larına dek giden oldukça eski bir fikirdir (Baudou, 2005: s. 102). Bu fikir öncelikli olarak edebiyat mecrasında kendisine yer bulmuştur. Fakat Vaucanson ve Droz'un ürettiği bu otomatlar, endüstriyel birer ürün değil; her biri tek ve özel üretim olan prototiplerdir. Bu yanıyla ereksel bir amaç için oluşturulan otomatlar, teknofobik anlatıların yaygınlaşma sürecinin öncesinde, salt pratik birer araç olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Fakat bu günkü anlamda teknofobi kavramının temellerini atan, yazar Ambrose Bierce olmuştur. Bierce; yazmış olduğu *Moxon'un Sahibi (1893)* adlı kitabında; belli bir "özerklik" ile donatılmış bir otomatın, yaratıcısına başkaldırışını anlatmakta, ve daha sonra furya haline gelecek olan teknofobi kaynaklı bir serinin öncülüğünü yapmaktadır (Baudou, 2005: s. 102). Bu gün bilimkurgu sinemasının perdeye taşımış olduğu en yaygın kaygılardan biri olan, "yaratıcısına isyan eden makine" temasının çıkış noktası, Bierce'in kaleme aldığı, asi otomatın şahsi devrimini konu alan bu öykü olmuştur.

Bu sürecin bir sonraki aşaması ise; kendi kendine hareket edebilen, mekanik bir uygarlık mevhumu olmuştur. Didier de Chousy'nin 1883 yılında kaleme almış olduğu *Ignis* adlı romanda bahsedilen *Atmophytes* adındaki, insan olmayan işlevsel ve *Indutria* adındaki hayali kentteki tüm görevleri üstlenebilen robotlar anlatılmaktadır (Baudou, 2005: s. 102). Chousy'nin yaratmış olduğu öykü, sanayi devrimi sonrasında yaşanan üretim sürecinin niteliksel özelliklerine dayalı bir seri imalattan söz etmektedir. Burada söz konusu olan kitlesel bir robot üretimi ve daha

sonra bilimkurgu sinemasının sık sık başvuracağı “efendiye isyan” yaklaşımı daha geniş bir öyküye yayılmaktadır.

Yaşanan çeşitli teknolojik gelişmeler, bireylerin hayatlarını kolaylaştırdığı gibi bu konformist yaklaşıma tezat oluşturacak nitelikteki belli başlı endişeleri de beslemiştir. Bu gün teknoloji yaygın olarak hayatın hemen hemen her alanına girmekle birlikte modern sanayileşme sürecinin sonrasında insan hayatını önemli bir ölçüde kolaylaştıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir. İletişim teknolojisi sayesinde, uzağımızdaki insanlarla iletişim kurabilme olanağı bulmamızın yanı sıra, ulaşım, haber alma ya da sağlık sektöründe de teknolojik gelişmeler ile çevrelenmiş olan bir modern insan figürü karşımıza çıkmaktadır. Teknofobik yaklaşımlar bir yönüyle isyan eden ve insan odaklı yapıyı ele geçirmeye çalışan makinelerin devrimsel hareketini konu edinirken; aslında temelde gündelik hayatında büyük yer kaplayan bütün bu pratik araçlardan mahrum olma kaygısını taşıyan insanı özneleştirmektedir.

Bilimkurgu sinemasının yeni teknik gelişmeler karşısında izlediği tutum avangarde bir yaklaşım değil; geleneksel bir karşı duruştur. Filmlerin bilime ve teknolojiye bakış biçimi, bu yaklaşımı daha önceden sergilemiş olan korku filmlerinin söylemlerinin yinelenmesi üzerine kuruludur. Oskay’a göre grafik anlamda farklar bulunmasına rağmen; korku türündeki “symbiosis ilişkisine yeniden sürüklenme korkusu”ndan kaynaklı bir biçimde perdede temsil edilen şeytan, kurtlaşmış insan figürlerinin karşılığı; bilimkurgu sinemasında makinenin veya genel anlamda teknolojinin hem faşizan bir güç olarak (kötü ana) hem de hayranlık verici ve kendisiyle birleşmesi gereken bir sistem, teslim olunması gereken bir güç olarak görülmesi şeklinde bilimkurgu sinemasına yansımaktadır (Oskay, 2014: s. 137). Sinemadaki temsil modelleri değişmiş olsa da, farklı türlerin çağdaş insanın aktüel endişelerini perdeye yansıtma biçimleri çoğunlukla birbirleriyle benzerlikler göstermektedir.

Daha dolaysız bir biçimde ifade etmek gerekirse, bilimkurgu sineması, geçmişte korku türünün yapmış olduğu işi, günümüzün bilim ve teknolojisinden oluşan korkutucu yeni öğeleri kullanarak revizyona uğratmayı başarmıştır. Oskay’a

göre, korku filmlerinde karşımıza çıkan, çocuklarının iyiliğini istediği halde onları bunaltarak sosyal anlamda sıkıntıya sürükleyen kötü ebeveyn faktörü; bilimkurgu sinemasında da, insanlığın işlerini daha pratik bir hale getirebilmek için yaratılmış olan makinelerle benzeşmektedir (Oskay, 2014: s. 139). Bilimkurgu sineması, zaman zaman, okült unsurunun yerini alacak biçimde; insanın kişiliğini yitirerek onu manevi anlamda öldürmeyi başaran çağdaş teknolojiyi konumlandırmaktadır. Kurgu bilimsel eserlerin sıklıkla altını çizdiği şekliyle, sağlıksız ve insan doğasına zarar verecek bir biçimde gelişim göstermiş olan, bireyin yaşadığı dünyayı etkisi altına alan modern teknoloji, insanın kanını emerek onu dönüştürmeyi hedefleyen vampirler gibi kişiler üzerinde hipnotik bir tahakküm kurmuştur.

Teknolojiye eleştirel biçimde yaklaşanların en çok kullandığı göstergelerin başında insan görünümlü robotlar gelmektedir. Çekçe bir kelime olan robot, Karel Capek tarafından, RUR adlı eserinde, organik doğaları olan yapay yaratıkları tanımlamak için kullanılmıştır (Baudou, 2005: s.102-103). Fakat zaman içerisinde, insan eliyle üretilen ve prototip olarak tasarlanan otomatlar ile birlikte robot tanımı da bilimkurgusal çerçevede değişime uğramıştır. İlk aşamada, Capek tarafından “organik” olarak tanımlanan bu yaratılar, zaman içerisinde mekanik olarak yeniden tanımlanmış ve bu gün kullanılan anlamıyla Android terimine dönüşmüştür (Baudou, 2005: s. 103). Morfolojik anlamda insanı andıran bu teknolojik yaratılar ile birlikte “yanılsama” korkusunu da ortaya çıkmaya başlamıştır.. Özellikle 1950’lerin “düşman kim” temalı, insan formundaki uzaylı korkusunu temellendiren figürler ile benzeşmekte olan bu sibernetik varlıklar; pek çok bilimkurgusal anlatıdaki varlık amaçları olan hizmet ve itaat ederek insanı, efendisini tehlikelerden koruma misyonundan sapmıştır.

Teknoloji, basit bir makineleşme sorununun çok ötesinde, son derece önemli bir ideolojik figürdür (Kellner, 2014: s. 380). Kellner’in bakış açısını destekleyen unsur ise özellikle 80’li yıllardan sonra karşımıza çıkan cyborg ve siberpunk esaslı filmlerde, özgürlüğüne kavuşarak, kendini temsil edebilme şansı bulan veya kendisini baskılayan, kullanan ve araçsallaştıran sisteme karşı isyan eden makinelerdir. İnsan tarafından yaratılmış olmakla birlikte; kendi ideolojisine sahip bir unsur olarak karşımıza çıkan bu yeni temsil modeli; teknolojik gelişim sürecini

kendi başına, başat bir güç halinde değerlendirmektedir. Bu yeni ideolojik figür, çoğunlukla işgal üzerine kurulu olan etkin bir güç olarak temsil edilmektedir. Bu yaklaşım, endüstri devrimiyle birlikte hızlı bir biçimde üretime geçiş döneminde hakim olan yayılmacı tutumunu akla getirmektedir. Bu türden anlatılarda, makineler, zaman içerisinde üzerlerindeki insan odaklı tahakkümden kurtularak kendi özgürlüklerine kavuşmuşlardır. Ne var ki, bu anlayış en basit haliyle, modern insanın yayılmacı tutumunun alegorik bir yansıması gibi görünmektedir.

Bu kaygının temeli de tıpkı fütürizm olgusunda olduğu gibi endüstriyel devrime dayanmaktadır. Endüstri Devrimi'nin etkisiyle hızlı bir makineleşme sürecine girilmiştir. Günümüzde yapay zekanın da denkleme dahil olmasıyla birlikte insanı zihinsel açıdan da alt edebilecek insansı varlıkların yaratacağı muhtemel tehditler, bilimkurgu sinemasında kendisine sıklıkla yer bulmaya başlamıştır (Ünal, 2011: s.89). Bu durum, teknofobi kaynaklı bilimkurgusal anlatıların en sık başvurduğu endişedir.

Oskay'ın bakış açısına göre, teknolojik gelişim söz konusu olduğunda sürecin yanlış başladığı fakat bu yanlışın hangi toplumsal koşullardan meydana geldiği belli olmamakla birlikte; insanoğlu için yıkım anlamına gelmektedir. Forbin Projesi'nde teknolojinin özdeksel görünüşü yani makine ve makineler sistemi, insanlar için Frankenstein olmuştur (Oskay, 2014: s. 148). Bu türden endişelerin kaynağı aslında özünde yine insandır. İnsan kendi eliyle geliştirmiş olduğu bu sistemin günden güne içinde sıkışmaya başlamış ve hareket kabiliyetini, yönetim yetkilerini yavaş yavaş yitirmektedir. Onun yerine bu yeni sistemin bir ürünü olan ve sisteme daha kolay entegre olmayı başarabilen makineler söz sahibi olmaya başlamıştır.

Oskay; korkulan, nefret edilen, insana yaşama olanağı bırakmayan bir unsur olarak tasvir edilen bilimin ve reel dünyanın karşısında tam bir teslimiyet benimseyen, bu yapı içerisinde eriyerek yer alma arzusu duyulan sistemin, bizlere merhamet duyma ihtimalinin de varlığından söz etmektedir (Oskay, 2014: s. 137). Bu yaklaşım, sosyal hayatta karşımıza çıkan ve bilimsel gelişmelerin birer uzantısı olarak yaşamımızı daha kolay ve pratik bir hale getirdiği iddia edilen teknolojik gelişmelerin, pratikte bize yarar sağladığı düşüncesini benimsememiz ile

törpülenmektedir. Neticede teknoloji, insanın sorgu mekanizmasını kusursuz bir biçimde işletemeyeceği şekilde, oldukça hızlı gelişmekte olan bir süreç doğrultusunda çağdaş insanı çevrelemiştir.

Bu baş döndürücü gelişmelere rağmen, teknolojiyi kullanmayı öğrenen ve bu yeni bilgilere adapte olmayı başarabilen modern insan, kullanmakta olduğu bu teknik ürünlerin kaynağı konusunda çoğunlukla fikir sahibi değildir. Diğer taraftan kişiler yer yer bu türden bilgi teknolojilerini kullanabilmek konusunda da kendilerini yetersiz görmektedirler. İşte bu teknik yetersizlikten kaynaklı olarak bazı korku ve endişelerin, çağımız insanının gündelik kaygılarına tesir ettiğini söyleyebilmek mümkündür. Sisteme zarar verme veya tüm sistemi ortadan kaldırma korkusu, bu gün modern insanının, internet ve bilişim teknolojileriyle de yeni bir çehreye kavuşan, yıkım ihtimalini düşünmesini sağlamıştır. Tüm sisteme zarar vererek işleyişi durdurma korkusu, kişiyi de bilgi teknolojilerinden uzaklaştırmaktadır (Sam'den aktaran: Uslu, Şahin, Çam, 2012: s. 82). Bu durum hem iş hayatında hem de yaşamın diğer alanlarında bilgi teknolojileri uygulamalarıyla gerçekleştirilemediği zaman, bir tercih unsurunu doğurmaktadır. Kişi, değişen yaşamın bu pratik kaynaklarının birinden vazgeçmek zorunda kalır. Dolayısıyla teknofobi temelli kaygılar, aslında bireyin iş yükünü arttıran bir unsur olarak yeniden kendisine geri döner.

İnsanoğlu yapı itibarıyla çoğunlukla kendisine sunulan yeni anlayışları kabul etmekte zorlanmıştır. Vincenti'nin bakış açısına göre, insanın kendi yaratımının ürünü olan makinelerin öz denetimden çıkması korkusunu, sanayi devrimi ile başlayan baş döndürücü gelişmeler ve insanın bu gelişmeleri yakalayamayacağı kuruntusuyla ilişkilendirebilmektedir. Vincenti'ye göre; belli bir noktaya gelmiş olan teknolojinin, kendini yaratan insanı denetimi altına alabilme olasılığından korkulmaktadır (Vincenti, 2008: s. 82). Diğer taraftan; bilimkurgu türü, yeni teknolojik hareketliliğin nasıl kullanılacağını bilerek; teknolojik ürünlere ya da yapay zekâya sahip bilgisayarlara; yaratıcıları ve programlayıcıları karşısında belirli bir özerklik atfetmiştir.

Vincenti, bu kaygının öncelikli olarak bireysel bir kaygı olduğunu öne sürmektedir. Bu mevcut güvensizlik hali ilk olarak bireysel düzeyde, her birimizin içinde harekete geçirilen güdülerde, sonrasında da toplumsal yapı içerisinde yaşanır (Vincenti, 2008: s. 82). Bu açıdan değerlendirildiğinde; teknolojik gelişmeler karşısında yaşanan bireysel korkuların, toplumsal algıyı büyük oranda şekillendirdiğini söyleyebilmek mümkündür. Bu tümevarımcı söylem, odağına bireyin teknolojik gelişim sürecinde yaşamış olduğu kaygılara vurgu yapmış olsa da; teknofobik algı, salt bireyin tasavvurundan ya da kaygılarından beslenmekte olan bir unsur değildir. Bu yaklaşımı doğuran bir diğer önemli unsur da, yeni medya hareketliliğidir.

Teknofobik yaklaşımın yeni medya hareketliliği ile sıkı bir bağı bulunmaktadır. Burada söz konusu kaygıyı besleyen en önemli unsur teknoloji kavramına atfedilmekte olan olağanüstü güçtür. Üretim tarzındaki teknik girdiler, başat konuma getirilmekte; toplumsal ilişkiler marjinalleştirilmekte ve analiz nesnesi dışında bırakılmaktadır. Bu bakış açısı devrim hareketinin insan değil teknoloji temelli olacağı düşüncesini bireye zerk etmektedir. Ordu ve devletin yanı sıra, teknoloji de siyaset arenasında belirleyici bir faktör olmakta ve bu yanı sıra kamusal katılımı da sınırlamaktadır (Narin, 2011: parag. 29-30). Bu sınırlılık, bireyi, süreçten uzaklaştıran teknokratik tutum ile de ilişkilendirilebilmektedir. Zaten endüstriyel süreçteki bu uzaklaşma, bireyin “bilinmez olandan” duymuş olduğu çaresizlik ile doğrudan ilişkilendirilen bir kaygıya ev sahipliği yapmaktadır.

Yeni teknolojik yaklaşımların, tüm kontrolü insanın elinden alacağı korkusu günümüzde internet teknolojisinin yaygınlaşması ve bireylerin neredeyse tüm kimlik teslimiyetini gerçekleştirdiği bu yeni yapılanmanın tıpkı fütürizmde olduğu gibi hız kaynaklı dinamikleri ve etkileşimleri sebebiyle de korkutucu bir hal almıştır.

Bilimkurgu sinemasındaki dirençli teknofobinin ilk bakışta modernliğe ve endüstriyel çağa ilişkin hoşnutsuzluklara işaret ettiği görülmektedir (Baykan, 2012: s.69). En doğrudan tanım ile bu korku, yukarıda da bahsedildiği gibi “yeniliklere açık olmayan” muhafazakâr insanın korkusudur. Ryan ve Kellner’e göre, “teknoloji, muhafazakâr toplumsal kurumların sürekliliğini tehlikeye sokacak yeniden inşacı bir

olasılığı da devreye sokmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 389). Bu gün yaşanan bilimsel gelişmelerin çehresi değişse bile, bu türden bir teknofobik yaklaşımın, teknik gelişmelere olan mesafesi benzerlik teşkil etmektedir. Diğer taraftan, tıpkı savaş döneminde olduğu gibi, teknofobik kaygılar, cephe gerisinde kalan sivil halk için de tedirginlik yararmıştır.

James Cameron'un yönetmenliğini üstlendiği *Terminator (1984)* filmi bu türden bir teknofobi korkusunu, güçlü bir alegorik altyapı ile sinemasal mecraya taşımaktadır. İnsana benzer fiziksel niteliklere sahip olan makinelerin; askeri amaçlar çerçevesinde üretilmesinden ve kullanılmasından doğan korkulardan ilham alan öyküde; bilimsel sürecin sonucunda ortaya çıkan bir tehdit olan yaratı; en yalın biçimiyle bir savaş makinesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir taraftan cephede teknolojinin kullanım biçimine, yaratması muhtemel tahribata dikkat çeken film; diğer taraftan da sibernetik teknoloji ve tüm dünyayı sarmaya başlayan internet ağının denetimi üzerinden, insan zekâsını aşarak onu ele geçiren dışsal bir faktör olarak yapay zeka kavramına korkutucu bir unsur olarak yer vermektedir.

Filmde, Skynet adı verilen askeri denetimdeki bir bilgisayar sistemine bağlı olan makinelerin, kendi bağımsızlıklarını ilan ederek insanlara karşı savaşması konu alınmaktadır. Skynet özünde, baskın ideolojik yapının militarist çıkarlarına hizmet etmesi hedeflenen bir kurumdur ve bu kurumu ayakta tutacak olan tüm teknik denetim yine ordu tarafından sağlanmaktadır. Fakat bir gün bu denetim insanların tahakkümünden kurtularak tamamen makinelerin eline geçer. Bu aşamadan sonra da insanlar ile makineler arasında ölümcül bir savaş başlar.

Buradaki teknofobik faktörler, iki farklı biçimde ele alınmaktadır. Birincisi, insan eliyle yaratılmış ve önemli bir kısmı insana anatomik açıdan benzeyen robotlar ile yaşanan sıcak savaş sürecidir. İnsanlığın direnişinin lideri olan John Connor'ı öldürmek için gelecekte gönderilen T-800 adlı robot modeli, sibernetik bir organizma olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk bakışta insandan ayırt edilemeyen bu makineler, kolay bir biçimde toplum içine sızabilmektedirler. Tıpkı Soğuk Savaş döneminin en çarpıcı bilimkurgu filmlerinden biri olan *Invasion of the Body Snatchers*'da olduğu gibi dışsal bir unsurun, toplumun içine karışarak onu yok etme

kaygısını sağlaması gibi T-800 adındaki “insansı” model de, toplumun arasına karışarak hedefine ilerler.

İkinci unsur ise Skynet’in çoklu kontrol mekanizmasıdır. Program sadece zeki bir yapay zekanın zincirlerinden kurtulmasını sağlamaz, aynı zamanda hükümetin elinde bulunan ve olası bir sıcak savaş halinde hayata geçireceği nükleer silahların da kontrolünü ele geçirir. Hem nükleer bombalar ile gerçekleştirilen kitlesel yıkım hem de makineler ve insanlar arasında yaşanacak olan sıcak çatışma, kısa bir zaman dilimi içerisinde yeryüzünü yaşanılmaz bir hale getirecektir. Bu felaket tasviri, her ne kadar Soğuk Savaş döneminin son aşamasına geçmiş olan batı dünyasında, bir ferahlama sürecinin öncesini teşkil etse de; aslında teknofobinin en sert tasvirini ortaya koymaktadır.

Terminator serisinde vurgulanan, üzerinde yeterince düşünülmeden geliştirilen teknolojik yeniliklerin, insanın geleceğini tehdit edebileceği tezidir. Film kendi içerisinde bu tezi yıkar çünkü bütün bu öyküyü oldukça yüksek teknoloji barındıran bir alt yapıyla izleyiciye sunar (Batur, ty: s. 104). Sanayileşme sürecinin koşulları içinde teknik donatımlar ve bunlarla gerçekleştirilebilen biçim ve anlatımlar, özel efektler ve günden güne gelişen ve adeta olanaksız tanımayan bilgisayarlandırılmış teknolojilerle her tür hayâl, gerçek ve kâbusu olası duruma getirmiş bir sanayinden söz edilmektedir (Scognamillo, 1994: s. 23). *Terminator* gibi filmler bir taraftan bu sanayinin getirmiş olduğu korku faktörünü gözler önüne sererken diğer yandan da Hollywood sinemasının bu imkânlarından sonuna kadar faydalanmaktadır.

Serinin devam filmi olan *Terminator 2: Judgment Day* (1994) ise 27 Ağustos 1997’de milyonlarca insanın yok olacağı bir nükleer savaş kehanetinden yola çıkmaktadır. Bu bakımdan, yakın dönemde Hollywood bünyesinde makyajlanarak pazarlanan pek çok post apokaliptik kıyamet filminin izlediği anlatı rotasını takip etmektedir. Buradaki tablo sadece teknofobik bir yaklaşımla değil, Soğuk Savaş dönemindekine benzer bir algıyla yoğurulmuş olan muhtemel bir toplumsal kıyamet sonrası sürecini ele alan bir öyküye evrilmek üzeredir. Filmde; toplumsal kıyametin yaşandığı süreçten öncesi konu alınmaktadır. Savaştan kurtulanlar için “toplumsal kıyametin” yaşanmış olduğu bu tarih “mahşer günü” olarak adlandırılmaktadır.

Terminator serisi, bilimkurgu sinemasının temel motifleri olan makine-insan ikilemi çerçevesinde ele alınan bir filmidir. Dünya bir nükleer savaş yaşamış ve bilinen anlamdaki tüm siyasi yapılanmalar ortadan kalkmıştır. Kurtulabilen bir grup insan, geçmişte savunma ağı oluşturulması için geliştirilen makinelerle (Skynet) savaşmak zorunda kalır. Çünkü makineler tüm insanları kendileri için bir tehdit olarak görmeye başlamıştır (Batur, ty: s. 103). Bu türden makine-insan çatışması daha sonraki yıllarda da kendisini sıklıkla tekrar eden bir laytmotif olarak post apokaliptik anlatıları da sıklıkla beslemiştir.

Terminator serisinin içeriğine baktığımızda aslında tamamen bir fantezi ürünü olmanın yanı sıra günümüzdeki teknolojik gelişmelerin reelliği altında yaşanmakta olan kaygının pek de yanlış olmadığını öne sürmektedir. Şentürk'ün özetlediği biçimde düşünersek, kendisini teknoloji tarafından kısıtlanmış hisseden insan aslında bilimsel bilgi ile sıkı bir ilişki içerisinde.

“Günümüzde vücutlarımız sürekli artan biçimde, mikro makinalarla nüfuslaştırılmakta ve bilgisayar destekli nano-teknolojilere raptedilmektedir. İnsan ve makine arasındaki ayırım çizgisi bedene doğru kaymaktadır. Artık protezle yapılan vücut hareketlerinin, dışarıdan yönlendirilmesinden veya zarar gören beyin fonksiyonlarının beyin çipleriyle tedavi edilmesinden bahsedilmektedir (...) Nanoteknoloji çağdaş insan için inanılmaz imkânlar sunmaktadır. Moleküler teknoloji yardımıyla mikroçipler, bir başka deyişle, sonsuz küçük ve oldukça hassas araçlar yapılmakta ve bunlarla, zarar görmüş hücreler tamir edilmektedir.” (Şentürk, 2011: s.57)

Teknolojik gelişmeler, yeni bir dünyayı ya da bedeni olanaklı kılmakta gibi görünmektedir. Diğer taraftan da bilimsel yaklaşımların tahakkümü altında iğdiş edilme korkusuyla birlikte Oskay'ın değindiği gibi bu türden bilimsel nitelikli dışsal faktörler içerisinde eriyip gitme kaygısı da bireyi teknofobi hususunda ikileme sokmaktadır.

Veysel Atayman'ın bakış açısına göre; teknoloji ile sıkıntısı olan sadece bireyin ya da ideolojinin kendisi değildir. İdeolojinin yayılmasına yardımcı bir araç olarak düşünülen sinema sanatının kendisi de çelişkili bir biçimde teknolojiden ya da genel anlamda ilerleme sürecinden, evrimden, değişimden korkmaktadır. Atayman'a göre sinema, teknik anlamda ilerlemenin hayalini kurmasına rağmen, teknolojiden

korktuğu kadar hiç bir şeyden korkmaz (Atayman, 2007: s. 95). Bu paradoksal ilişki, bu gün popüler sinemanın teknik gelişim dinamiklerine bel bağlarken, teknoloji korkusunu da elindeki son teknoloji ürünleri kullanarak bireye zerk etmekten geri durmamaktadır.

Popüler mitolojinin teknoloji korkusunu besleyen ve onu teknolojik hazla bir arada sunan bu numara şöyle özetlenebilir: Teknolojik geleceğin içindeki tehdit edici ve yabancı şey, ya koza içine alınır ya da çok çok uzaktadır ve “buraya” getirilir; çökertilir, ayrıştırılır, parçalara ayrılır. (Atayman, 2007: s. 97). Teknoloji unsuru her ne kadar bireyin elinde kavramsal bir araç haline gelmiş olsa da, bu biteviye olmayan ilerleyiş biçimi onu bireye hem yaklaştırır hem de alabildiğine uzaklaştırır.

Bilimkurgu sinemasında teknoloji ve insan arasındaki ilişkinin de önemli paradoksal nitelikler taşıdığını öne sürmek mümkündür. Çoğunlukla hem birey ve makine arasında brutalizme varan bir çatışma gözlense de; türün popüler örneklerinde, teknolojiye ya hayranlıkla ya da korkuyla yaklaşılmaktadır. Fakat Oskay’a göre, makinenin yapmış oldukları tek başına kendi marifeti değil tüm bir teknolojik sürecin geldiği son aşamanın ürünü olduğu gözden kaçırılmaktadır (Oskay, 2014: s. 140). Bu tutum, bilimkurgu sinemasına sinmiş olan “makinelere öz denetimden çıkarak insanlara zarar vermeye başlaması ya da tüm insanlığın efendisi olması” gibisinden uç fantezi ürünlerinin çehresini de değiştirmektedir.

Oskay, insan ve makine arasındaki çıkarımını Adorno ve Horkheimer’in yaklaşımı ile desteklemektedir. Onlara göre çağdaş toplumdaki bir çok olumsuz gelişme, güncel teknolojinin ve bilimin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bugünkü teknolojinin ve bilimin, çağdaş toplumlar üzerinde güç ve etkinlik kazanmasının temelinde teknolojinin ve bilimin ardındaki “toplumsal ve ekonomik üstünlükleri en büyük olanların” bulunduğuna hiç değinmemektedirler (Adorno ve Horkheimer’den aktaran: Oskay, 2014: s. 189). Totalde teknolojik gücü elde etmenin, ideolojik yapının doğrudan birey veya diğer toplumsal yapılanmalar üzerinde tahakküm kurma arzusu ile doğrudan doğruya ilişkisi bulunmaktadır. Bu şekilde yaşam alanı da kısıtlanan çağdaş insan, makineleşmekte ve dönüşmekte olan bu yeni

sistem sebebiyle toplumsal sistem dışındaki varoluş alanını da yitirme kaygısıyla karşı karşıya kalmaktadır.

Bilimsel buluşları ve teknik gelişmeleri toplumsal üretime adapte edebilecek olan sınıf her halükarda egemen sınıfın kendisidir. Egemen sınıf ayrıca, bu teknolojik gelişmeleri alt sınıfı temsil eden insanlardan önce keşfetmektedir. Oskay'a göre bu mantık, toplumsal yaşamın karmaşık yapısını alt sınıflar için anlaşılmasız kılmakta ve muhtemelen bu yanlış anlaşılmasız olan açıklamayı kabul etme eğilimi göstermesini sağlamaktadır (Oskay, 2015: s. 197). Bu sürükleniş öncelikli olarak bireyin daha sonra da bireyden hareketle toplumun, bilim ve teknolojiden duyduğu korkuyu kitleselleştirmektedir. Alt sınıf ve üst sınıf arasındaki bu kaygı; teknokratik anlayışın yaratmış olduğu kaygıyı bir kere daha akıllara getirmektedir.

Buradaki yaklaşım, teknolojik yapılanmanın salt makine ve makineler sisteminden ibaret olmayıp, ölü olanı canlı olanın üzerinde egemen duruma getiren (makineyi insanın üzerine konumlayan), toplumsal ilişkiler olduğunu unutturmaktadır. Adorno, Horkheimer ve Piccone'nin göstermiş olduğu gibi çağdaş teknolojinin rasyonalitesinin bugünkü toplumlardaki egemenlik yapısının kendi rasyonalitesinden kaynaklandığını göz ardı eden bir yaklaşım olduğunun da altının çizilmesi gerekmektedir. (Oskay, 2014, s. 140). Fakat burada eleştirilmesi gereken salt makine ve makinelerin işleyişi değil; insan eliyle yaratılmış olan bu yapılanmanın çağdaş toplumsal hayatta yine bizzat insan tarafından konumlandırıldığı yerdir. Bu noktada hem ilerlemek için teknolojiye başvuran hem de bu gelişimden kaygı duyan insanın, kendi içerisinde ve toplumsal hayatta yaşamış olduğu derin ikilem söz konusudur.

Popüler kültürün fantezisinde ilerleme korkusu ile ilerleme hazzı arasındaki dengeyi kurmanın bir başka yolu da, ilerlemeyi doğrusal bir gelişme olmaktan çıkartıp, zamanı dairesel bir harekete dönüştürmektir. Popüler mitolojide, kahramanlar, hayata yönelik tehditleri geriletip romantik bir mutlu son mevhumu ile "yerleşikleştirirler." (Atayman, 2007: s. 99). Bu bakış açısı, teknofobik temelli yapıntıları iki farklı biçimde karşımıza çıkarmaktadır. İlk biçimde, bilimsel gelişmenin ya da yeni teknik imkânların kesinlikle olumlu olduğu yanılığısı yer alır.

Diğer biçimde ise makineler ve insanlar arasındaki zaaf avı bulunur. Burada söz konusu; kötü ve işgalci dışsal bir güç olarak sistemi ele geçirmeye, bozmaya ya da çözmeye odaklı kötü teknoloji ve o teknolojinin toplum üzerinde yaratacağı total kaosun önüne geçmek için seferber olan iyi “insan” portresidir. *Terminator* ya da *The Matrix* gibi post apokaliptik temelli bilimkurgu filmlerinde örneklendiği haliyle, insan eliyle yaratılmasına rağmen, bireyin gündelik ihtiyaçlarını ya da yapmak istemediği uğraşları yapmak zorunda bırakılan makinenin kendisini yaratmış olan bu sisteme olan isyanı “kötü” bir tutum olarak değerlendirilmektedir.

Atayman, bilimkurgu sinemasındaki saldırgan teknolojik eğilimlerin gündelik hayatımızı şekillendiren önemli bir faktör olduğunu doğrulayacak biçimde; bu devrimsel hareketin temellerini, teknolojiye bağımlılaşan modern insan üzerinden verir. Kötü teknoloji olarak tanımlanan teknoloji, bireyin öznelliğini ortadan kaldıran, onu kitleselleştiren, onu büyük bir makinenin aksamına dönüştüren teknik birikimdir. Kötü teknolojinin en yeni biçiminde ise birey kendi üzerine fırlatılır ve dış gerçekliğe ulaşmasına bir türlü fırsat verilmez (Atayman, 2007: s. 102). Atayman’ın özetlediği biçimden daha kısa bir tanım aralığı gerekirse; birey istese de istemese de teknolojinin kölesi haline gelmiş ve bu “nizami” yapının şekillendirdiği bir organizmaya dönüşerek, kaçınılmaz bir biçimde tektipleşmiştir.

Fakat bilimkurgu sinemasında karşımıza çıkan teknofobik içerikler her zaman brutalist bir biçimde işlenmemiştir. Bunun örneği yine teknik denetim konusuna varoluşçu bir yaklaşım getiren *2001: Uzay Efsanesi* filminde görülmektedir. Herşeyin programlanmış olduğu bir keşif gezisi sürecinde, gemideki insan ve makine simbiyosisi tam olarak gerçekleştirilmiş biçimdedir. Fakat bu gezinin bütün denetimi aslında astronotlarda değil, süreç içerisinde yapılması gereken her şeyin programlanmış olduğu HAL’in kontrolü altındadır. Astronotlar, sosyal yapılanmaların dışında varlıklarını sürdürmeye çalışırken aslında makineleşmeye, duygusuzlaşmaya başlamışlardır.

Oskay’a göre, gemide insani tepkiler gösterebilen ya da yaşanan süreçten endişe duyan tek varlık HAL’in ta kendisidir. Otomatize olan astronotların aksine oldukça “insani” tepkiler vermeye başlamıştır. Diğer yandan makine insan

dengesinin bozulmaya başladığı her durumdan ilk etkilenebilen ve bundan tedirginlik duyan bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır (Oskay, 2014: s. 159). Aslında HAL'ın zaman içerisinde insani kaygılar göstermeye başlaması, meselenin insanın yaratmış olduğu teknoloji ile değil; kendisiyle, alışkanlıklarıyla ve toplumsal kimliği ile ilgili olduğunu da özetler niteliktedir.

Habermas'ın yaklaşımı, bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile ideolojinin ilişkisinin zorunlu bir iş birliği olarak nitelendirilebileceğini destekler biçimdedir. Oskay'ın doğrudan açıkladığı biçimiyle;

“Jürgen Habermas günümüzde bilimsel ve teknoloji alanına yeniden ideolojiye de kendi içinde yer vermesi gerektiğini zorunlu görmektedir. Üstelik bu ideolojik alanana işlevi olan gerçekliğin bilimsel olarak ussallaştırılması ile insanın dünyasının yorumunu yapmaya çalışan bir değer yüklü dünya görüşünün oluşturulmasını, birbirinden ayırmamayı, bunları birlikte ve uyum içinde gerçekleştirmeyi de şart koşmaktadır. İki işi birbirinden ayrı tutmayı kabul edecek olan bir ideolojik alan oluşturma girişimi, Habermas'a göre ideolojik eleştirinin yükleneceği görevini kuramsal olarak haklı kılmaktan kendisini alıkoymasına varacaktır. Bilimin böylesi bir kısıtlamaya sürüklenmemesinin yolu ise söz konusu ideolojik alanına “gerçekliğini biçimlendirmek yerine, bilinci aydınlığa kavuşturmayı işlev edinmesi” olacaktır.” (Habermas'tan aktaran: Oskay, s. 212)

Bu gün her ne kadar bilimkurgu sinemasının sevilen mevhumlarından biri olarak değerlendirilse de çağdaş teknolojinin başta yedinci sanat olmak üzere bir çok sanat ve zanaat mecrasını beslediği gerçeğini de kabul etmek gerekmektedir. Çağdaş teknolojinin sunmuş olduğu yeni imkânlar sayesinde sanat yeni üretim olanaklarına kavuşmuştur. Fakat modern ve modern sonrası sanat akımlarının alabildiğine yararlandığı bu faktörler modern toplumu tedirgin etmektedir.

Özellikle 80'li yıllarda karşımıza çıkan Cyborg filmleri ya da yukarıda örneklediğimiz ve çalışmanın örnekleme dahilinde de geniş bir biçimde incelenecek olan *Terminator* gibi yapımlar, teknofobik vizyonlara çoğunlukla brutalist bir bakış açısı getirmiş olsalar da aydınlanma geleneğinin yaklaşımı, teknoloji ile bireyin özgürlüğünün kısıtlanması arasında kurulan bağ açısından fazlasıyla önemlidir.

Günümüz modern toplumlarında, bilim ve teknolojinin bu denli gelişmesine karşılık “insan”ın özgürleşip gelişebilmekten alıkonulmasından ileri gelen gündelik yaşamımızdaki ussallık dışılığın bu denli yaygınlaşması pek de şaşılacak bir durum değildir (Oskay, 2014: s. 233). Aydınlanma geleneğinde öne sürülen toplumun gelişmesini ön plana alan fakat bireyin gelişmesine karşıt olan toplumsal gelişim anlayışı; yeni makineleşmiş ve teknolojik açıdan hızlı bir gelişim içerisinde olan dünyanın da zemini hazırlamıştır.

Teknofobi algısı sadece, bilimsel gelişmeler ile birlikte deneyimlenebilir hale gelen uzay seyahatlerinin, distopik anlatıların ya da post apokaliptik bilimkurgu vizyonlarının konu edindiği bir unsur olmamıştır. Örneğin; George Lucas’ın yaratmış olduğu *Yıldız Savaşları* serisinin devam halkası olan *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones* (*Yıldız Savaşları: Bölüm 2 – Klonların Saldırısı*, 2002) gibisinden “uzay operaları” da klonlama ve genetik mühendisliğine dayalı teknolojik gelişmeler ile ilgili genel korkulara ev sahipliği yapmaktadırlar. Klonlardan oluşan bir ordu, bir nevi makinelerin yerini ve değersizleşerek, gözden çıkarılabilir hale gelen insana dair alegorik yaklaşımlar sunmaktadır. Filmde, galaktik barışı koruması için tasarlanan bu yeni kolluk kuvvetleri, yapılacak darbeye etkin bir biçimde kullanılarak, Galaktik Cumhuriyet’in en büyük düşmanı haline gelerek, yeni bir dikta rejiminin kurulmasında etkin bir rol oynamaktadırlar. Lucas’ın filminde makine ile bütünleşen insan ya da cyborg (Darth Vader) gibi grafik öğeler söz konusu olduğunda, bireyin çıkarına hizmet eden bu yapı; klon ya da droid orduları söz konusu olduğunda, totaliter yapının devamlılığı için araçsallaştırılan birer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teknofobi kaygısı, zaman zaman, baskın hegemonik yapının muhafazakâr söylemlerinin dışına çıkabilen *Bıçak Sırtı* gibi filmler tarafından absorbe edilmiştir. Örneğin, bütün karanlık futuristik yapısına ya da ilerleyen teknolojik gelişmeleri tahakküm altında tutma arzusunun açık bir biçimde dile getirilmesine rağmen; filmin tamamen teknoloji karşıtı söylemlere yer verdiğini söyleyebilmek pek de doğru değildir. Kaplan ve Ünal’a göre, *Bıçak Sırtı* filmindeki tüm gösterenler, mekânsal düzlemde geçmişin ve şimdinin temsili figürleriyle, uygarlığın insanlığa kazandırdıklarının önemine gönderme yapmaktadır. Filmdeki replicantlar, uygarlığın

(rasyonel düşüncenin ve teknolojinin) kazanımıdır ve “insan”ın gösterenidir (Kaplan, 2011: s.73). Dick, öyküsünde bunu bir çeşit iş birliği ya da insanın teknoloji ile ilişkisinin ileri bir aşaması olarak sunmuştur. Filmde de bu iş birliği; Eckhart ile Rachael adındaki replicant arasında yaşanan “duygusal” ilişki ile onaylanmaktadır.

İnsan ve makine arasındaki barışma sürecini en belirgin biçimde işleyen eserlerden bir diğeri de Isaac Asimov’un dilimize *Galaksi Şeytanları* biçiminde çevrilen kitabıdır (*Nightfall One and Other Stories*). Öykü, bilimin doğayı ve insanlığı kontrol ederek, bireyin tahakküm altında kalmasına itiraz ediyor gibi görünse de; pozitivist eleştirinin tamamen dışında; bilimsel ve teknolojik gelişim ve birikimin güvence altına alınmasını arzulamaktadır. Çünkü Asimov’un öyküsünün çıkış noktası, bilimsel bilginin yeni bir olgu değil, yüzyıllarca süren bir birikimin sonucu olarak, insanlığın ortak mirası olmasıdır. Bu birikimin tamamen ortadan kaldırılması bambaşka bir sorunsalı ortaya çıkaracağı için, korunması ve güvence altına alınması çok önemlidir.

Teknofobik kaynaklı anlatıların dayandırıldığı bir diğer unsur da “yapaylık” anlayışının dinsel söylemlerdeki karşılığıdır. Yapay insan sorunu, kuşkusuz sadece teknolojik değil aynı zaman da en az onun kadar da “tanrıbilimsel” bir sorundur (Roloff ve Seeblen, 1995: s.63). Roloff ve Seeblen’in de bu konuyu dayandırmış olduğu tanrıbilimsel anlayış; tıpkı Mary Shelley’in *Frankenstein* öyküsünde olduğu gibi; doğal olana yapılan müdahale, tanrısal kaynaklı bir unsur olan bilinmeze el atmak, lanetlenmek ve meşum, anlaşılmasız güçleri harekete geçirmek anlamına gelmektedir. Bu tutumdan dolayı robot ile insan eşdeğer bir biçimde değerlendirilmez ve robotlar, toplumsal bir sınıfın karşılığı olarak kabul görürler. Bu tasarımda, robotlar, insanların oluşturmuş olduğu üst sınıfın gerisinde yer almakla birlikte, onlara hizmet etmektedirler. Bilimkurgu sineması, bu ayrıştırma dinamiği ile post modern bir kast sistemi yaratmaktadır. Bu sistemde robotlar, insana hizmet etmeyen, itaat eden, sorgulamayan, yeri geldiğinde totaliter yapının korunmasına yardım eden “serf” sınıfı olarak nitlendirilebilir.

Bu fikir; robotların ya da makinelerin, insan yaratımı olan bir teknolojik üretim olarak yine insana olan bağımlılığını da onaylamaktadır. İnsan tarafından üretilmiş

makinelerin “alt sınıf”ın alegorik bir yansıması olarak karşımıza çıkması, teknofobi kaynaklı bilimkurgu filmlerindeki çatışmanın, aslında sınıfsal bir çatışma olduğunun altını bir kere daha çizmektedir. Haraway’e göre ise; bilimkurgu sineması için teknolojinin geldiği noktayı da gösteren cyborg kavramı cinsiyet, ırk ve sınıf bilincini; sömürgeciliğin ve kapitalist anlayışın korkunç tarihsel deneyimlerinin de göstergesidir (Haraway, 2006: s. 56).

Teknofobik içeriklere yer veren bilimkurgu filmleri, bir devrimsel hareket olarak ve tanrıbilimsel söylemde “doğal olana müdahalenin ilahi cezası” biçiminde iki farklı söyleme yer vermektedir. Roloff ve Seeblen’e göre; yapay insan yaratmanın günah olarak karşılanması tutumunda olduğu gibi, teknolojik ürünlere insani özellikler atfetmek de aynı şekilde tanrısal kökenli olana karşı çıkmak ile eş değer bir davranıştır. Bu Homunculus kaynaklı mitoslar, aslında Hıristiyanlık öncesi çağlara kadar ulaşmaktadırlar (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 57). Çalışmanın başında da belirtildiği gibi, bilimkurgu türünün kendisinin olduğu gibi, bu türü besleyen bir öge olarak teknofobi kavramı da zengin bir geleneksel yapıya sahiptir. Homunculus mitosları da, türün kavramsallaşmasının öncesinde yer alan anlatılarda var olan unsurlardır. *Frankenstein* örneği; bu türden ortaçağ mistisizmine dayalı olan yaratıların, dini söylemlere karşı çıkılması halinde insanın karşı karşıya kalacağı “laneti” dolaysız bir biçimde örneklendirmektedir.

Bilimkurgu türü içinde, teknolojik gelişmenin muhtemel ürünü olarak, spekülative düşüncenin tasarladığı robot anlayışının yanı sıra, “mitik” bir nesne olarak ortaya çıkmış robot da yer almaktadır. Bu iki özelliği de insana yönelik birer içsel tehdit olarak ele alan Roloff ve Seeblen şunu söylemektedir:

“Robotlardan kaynaklanan insana dönük tehlikeyi iki öbekte toplayabiliriz: Büyük direnme güçleri ve insanınkini kat be kat aşan zekâları sayesinde günün birinde her türlü iktidar ve yönetimi ele geçirmeleri kaygısı ya da insani yanları git gide artarak, deyim yerindeyse “sinsice” ve yavaş yavaş insanın yerine geçebilmeleri korkusu.” (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 65)

Bilimkurgu sinemasının, genel anlamda teknofobik yaklaşımı desteklemekle birlikte; çoğunlukla bu unsuru yok etmek gibi bir kaygı gütmeyeceğini de

söyleyebilmemiz mümkündür. Bilimkurgu sineması, teknolojinin kullanılması için gerçekleştirilmesi gereken bir mücadele yerine, teknolojiyle yüzleşilmesi gerektiğini anlatır (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 116). Bu yüzleşme, kimi zaman *The Matrix* serisinde olduğu gibi karşılıklı çatışmanın “ateşkes” ile sonuçlandığı bir çözüme ya da *Blade Runner* örneğinde olduğu gibi bir eşit iş birliğine evirilebildiği gibi; *Terminator* serisinde de insanların yenide dizginleri ele alarak makineleri yönetmeye devam etme arzusuna da dönüşebilmektedir.

Bilimi hemen hemen tüm değerlerin üzerinde gören pozitivist yaklaşım ile onu insanın özünden uzaklaştıran bir araç olarak gören ve tamamen pasifize etmeye ya da yok etmeye çalışan muhafazakâr yaklaşımlar benzer dönemlerde farklı söylemlerle karşımıza çıkmışlardır. 1950’li ve 60’lı yıllarda ortaya çıkan bilimkurgu anlatılarında, bilimsellik, insan bedenine ya da sağlığına müdahale etme olguları her iki cenahın da birbirleriyle çatışmasına fırsat veren sinemasal anlatıların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1.2.1.3.Ütopyalar ve Distopyalar

a.Ütopyalar

Ütopya fikrinin isim babası Thomas Moore’dur. 1515 yılında, Londra’da ticaret hukuku avukatlığı yapan Moore, iş için Anvers ve Londra arasında gidip gelirken, Louvain’de (1516) yayımlanacak olan *Ütopya* adlı eserinin fikrini oluşturmuştur (Baudou, 2005: s. 18). Moore, bu çalışmasıyla birlikte, yeni bir türün doğmasını sağlamış ve insanın refah seviyesinin daha yüksek olabileceği ideal ülke kavramından yola çıkarak, eşitliğe dayalı bir toplum modeli oluşturmanın temel özelliklerini ortaya koymuştur. Bu eserin yayınlanmasıyla birlikte “ütopya” bir eser adı olmaktan çıkarak edebi bir anlatı aracına dönüşür (Urgan, 1984: s. 85). Baudou ve Urgan’ın tanımlarıyla birlikte; sosyal alandaki pek çok alanı ve bilim dalını ilgilendiren bir kavram olarak ütopyanın standart bir tanımını yapabilmek de oldukça zordur.

Moore'un eseri, yaşamış olduğu çağın toplumsal yapısına yöneltilen bir suçlama, bir eleştiri olarak görülmektedir. İdeal bir ülke tasviri yaratarak, günün bireysel ve toplumsal kaygılarını anlatan Moore; kurgusal bir düzlemde yeni politik söylemlere yer vererek, belli başlı tabusal unsurlara karşı çıkan bir "hayali toplumsal yapı" tasviri sunmuştur. Thomas Moore'un yaratmış olduğu bu yeni yazınsal tür, pek çok yazar tarafından; bir cezaya çarptırılmadan veya sansüre uğramadan, oturmuş bir politik rejime karşı fikirlerini ortaya koymak, her tür tabuyla savaşmak için benzer formüllere başvurmuştur (Baudou: 2005: s. 18). Bilimkurgu tanımından çok önce ortaya çıkan bu kavramlar, bu gün bilimkurgu sinemasının da sıklıkla başvurduğu bir hayali imgelem unsuru olarak da desteklenmektedir. Tıpkı bilimkurgu türü gibi ütopyalar da çoğunlukla geçmişe dönük bir özlem, asla ulaşılamayan altın çağ, yeryüzüne yeniden dönüş gibisinden temalara yer vermektedirler.

Boudou'ya göre, ütopyalar, olmayan dünyalardaki "ideal toplum modelini" tanımlarken hareketsizlik özelliklerini ön plana çıkarmaktadırlar (...) ütopya kavramı, düşgörenlerin ya da gezginlerin sunmuş olduğu şekliyle bitimsiz bir şimdiki zamanda donup kalmış bir dünyayı anlatmaktadır (Boudou: 2005: s. 19). Bu yeni toplumsal yapılarda, gündelik kaygılardan, ideolojik yapılanmanın kendisini sömürüp ezmesi gibisinden huzursuzluklardan arındırılmış insanların yaşadığı kentler tasvir edilmektedir.

Bilimkurgunun, ütopya-karşıtı toplumsal imajlarında modern refah toplumunun tüketim zorlamasına dair de eleştiriler bulunmaktadır (Roloff ve Seeblen, 1995: s.57). Roloff ve Seeblen'in bakış açısı, anti ütöpic yaklaşımların, güncel bireysel ve toplumsal tutumların ve hükümet politikalarının uzun vadeli bir sonucu olduğu iddiasını da desteklemektedir. Fantezi unsuru, her ütopyanın gerçekliğe dair çelişkilerinin gözler önüne serildiği bir mitos olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilimkurgu anlatısı dahilindeki pozitif ütopya, sürekli istila ve savunma halindeki bir toplumun savaşa yönelik hareketliliği anlamına geliyorsa (gerçekten ya da görünürde bu tanıma uymayan bir kaç örnek bulunmakla birlikte) negatif ütopyalarda da, zorla kabul ettirilmiş barışın yol açtığı hareketsizliğe bağlı korku vizyonlarının ortaya çıktığı var sayımlara dayanmaktadır (Roloff ve Seeblen, 1995: s.

109). Buradaki karşıtlık, bilimkurgu türünü besleyen bir unsur olarak her iki türün de kendi içerisinde yaşamış olduğu çelişkileri gözler önüne sermektedir.

Aslında ütopyaların temel problematiği, kendi gerçekliğini koruyamama endişesinin bir yansıması olarak sayısız bilimkurgu öyküsünde temel motif olarak karşımıza çıkmıştır. Bunun yanı sıra komünizm odaklı ütopyalar bir başka tarihsel psikolojik paradoks üreterek; tıpkı yukarıdaki hipotezde yer aldığı gibi farklı türden bir çelişkiyi de ortaya koymaktadırlar. Bu çelişik bakış açıları, günümüzdeki ütopya tanımına yerleşmiş olan, “ideal olma” özelliğinin gerçekleşmesinin artık imkânsız olduğu ve tamamen hayal ürünü vizyonlar olarak; aktüel yaşantımızı çevreleyen baskın ideolojik doğrudan bir ilgisi olmadığına dair algının da yerleşmesini sağlamıştır. Bütün bunlarla birlikte ütopyanın, gelecek ile ilgili bir öngörü olduğunu düşünmek yanlıştır. İdeal bir devlet anlayışı ve bu yeni rejime uygun bir toplumun ortaya çıkışını tasarlayan anlatılar; geleceğe dair arzulara yer vermekle birlikte; malzemesini içinde bulunan çağın olumsuzluklarından sağlamaktadır. Ütopyalar net bir biçimde, çağının sorunlarına dikkat çekerken, bu sorunların ileride ortadan kalkacağına hayallerini kurmaktadır.

Gökşen’e göre, bu tarihsel sürece işaret etmekle birlikte ütopya kavramı batıya yönelik bir anlatı türünü temsil etmektedir. Batı düşünce dünyasında çok gelişmiş bir tür olan ütopya ve distopya, Doğu toplumlarında kendisine çok da sık yer bulamamıştır (Gökşen, 2015: s. 188). Bu ayrışım, batı siyasal tarihinin niş olayları arasındaki ilişki ile açıklanabilir. Kölelik, post kolonyal süreç, teknolojik değişimler gibi sosyal ve kültürel yaşantıyı hızlı bir dönüşüm içerisine sokan gelişmeler, tıpkı bilimkurgu sinemasını olduğu gibi ütopya ve distopya kavramlarını da doğrudan şekillendirmiştir.

Roloff ve Seeblen, ütopya anlatılarının içeriklerini pozitif bir örnek olarak doğrudan sosyalist ütopyanın kendisi ile ilişkilendirmektedirler. Onlara göre; kesin, nihai ütopya anlamındaki sosyalist ütopya; çeşitli toplumsal ve bireysel tepkileri teşvik eden bildik sosyal ilişkiler sistemini de tehdit edici bir unsura dönüştürmüştür (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 96). Bu bakış açısı, genel anlamda bilimkurgu sinemasının diyalektik gelişimini de hatırlatmaktadır. Sosyalist ütopya anlatıları ve

vizyonları bir taraftan sosyal ilişkilerin işleyişi konusunda pozitif örnekleri betimlerken, diğer yandan da aynı ilişkileri ve bakış açısını yıkıma uğratma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştır. Bu tehdit unsuru; ilerleyen yıllarda anti-ütopya vizyonlarını şekillendirecek olan tehdidin, sistematik bir dönüşümü olarak distopya adıyla kavramsallaşmış bir biçimde karşımıza çıkmıştır.

Ütopya ve anti ütopya vizyonlarının temelde benzer kaygılar ile ortaya çıktıklarını söylemek mümkündür. Bu sebeple Moore'un yapıtından ilham alarak oluşturulan ve ideal toplumsal düzeni işaret eden ütopya örnekleri; özendirici nitelikler taşımakla birlikte; bunun tam tersi olan korku ütopyaları, aynı kaynaktan beslenmekte ve bu günün toplumsal koşullarının yaşatmış olduğu kaygılara ev sahipliği yapmaktadırlar.

b.Distopyalar

Distopyalar, ütopyaların olumsuz örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Distopyalar, ya da daha az kullanılan tanımlarıyla anti-ütopyalar veya karşı-ütopyalar, Pierre Versins'in bakış açısına göre, ütopyaların tezatını teşkil etmektedir. Versins'e göre, "ütopya hayali kurulan bir dünyayken; karşı-ütopyalar, korkulan dünyanın bir betimlemesidir" (Baudou, 2005: s. 19). Bu sebeple distopik anlatılar; ütopyaların aksine gerçekleşmesi daha muhtemel, gündelik kaygıları daha net bir biçimde yansıtan bir anlatı aracı olarak değerlendirilmektedirler. Gerard Klein'in ifadesi ise; distopya türünün ortaya çıkış kaygısının, popüler bilimkurgu sinemasının geleceğe yönelik tasvirlerine yaklaştırmıştır. Klein'a göre bilimkurgu "ilerleme isteği ve bundan kaynaklanabilecek olası sapmalar"ı anlatan bir çok distopya örneği üretmiştir (Baudou, 2005: s. 20). Bu sebeple distopya kavramının, popüler bilimkurgu sinemasının en önemli kaynak noktalarından biri olduğu hatta pek çok açıdan çağdaş bilimkurgusal vizyonlar ile örtüştüğünü söylenebilir.

Roloff ve Seeblen; bilimkurgunun türüne entegre bir biçimde değerlendirilen distopyaların, içeriğinin kaynağının mevcut gerçeklik yani hayatın anlamı olduğunu savunmaktadırlar (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 97). Her iki vizyon yaratımının da

temelinde günümüzün sosyal, kültürel ve siyasal koşullarının ve aktüel tedirginliklerin yer aldığını söyleyebilmek mümkündür. Ütopik ve distopik anlatıların yapıntısal nitelikleri, popüler bilimkurgu sinemasında olduğu gibi, yakın tarihsel süreçte yaşanan gelişmeler ile birlikte şekillenmiş ve değişime uğramıştır.

Distopya terimi ilk defa Stuart Mill tarafından kullanılmıştır. Yunanca kökenli olan bu kelime, günümüzde ve gelecekte ideal olan toplumun (ütopyanın) giderek kötüleşeceğini, özellikle düzenin, insanları terörize edip, toplumsal bağların yok olacağını ortaya koyan bir bakış açıdır (Yeşilmen, 2015: parag. 1). Çalışmanın başında, distopya kavramı ile post apokaliptik öykülerin birbirleriyle dirsek temasında bulduklarından bahsetmiştik. Günümüzdeki sosyo-kültürel koşulların en karanlık olasılıklarını ön plana alan distopik filmlerde, totaliter bir rejimin varlığından ve muhafazakâr bir yaklaşımdan söz etmek mümkünken; post apokaliptik filmlerde bu yapı çok farklı biçimlerde, genellikle daha uzun vadeli bir sürecin sonucunda karşımıza çıkabilmektedir.

Distopya kavramının en basit tabirle, ütopyaların daha kötümser tasvirleri olduğunu söylemek mümkündür. Anlamı “kötü yer” olan bu tabir, gerçekleşmesi mümkün olmayan ideal toplum yapısını işaret etmekte olan “ütopya” kelimesinin taban tabana zıttıdır (Doğan, 2013: parag. 2). Bu tanım, Thomas More’un kullandığı tanım olan “yaşanası yer” kavramına da tezat bir betimsellik sunmaktadır. More’un kitabında ütopya daha iyi, daha huzurlu, adaletli, haksızlığın yaşanmadığı dünya anlamlarına da gelmektedir (More, 2009: s. 7). Distopya ise; More’un yapıntına eklememiş olduğu bütün anlamların tam karşıtını işaret etmektedir. Diğer bir anlamda da distopyalar More’un yapıntının olumlu niteliklerinin, aktüel şartlar içerisinde aslında baskın ideolojik çerçeve içerisindeki olumsuzlukları işaret ettiğini destekler bir biçime sokmaktadırlar.

Distopya, karşı - ütopya ya da ters ütopya şeklinde de ifade edilmekle birlikte, ütopya kelimesinin kelime anlamının tam tersine, adaletsiz, savaşın olduğu, huzursuz, mutsuz bir dünya tasvirine yer vermektedir (İslamoğlu, 2013: s. 4). Günümüz toplumsal ve sosyo kültürel dinamiklerine baktığımız zaman distopya kavramına denk düşen tanımların, güncel koşullarına denk düşen pek çok

benzerliğinin de bulunduğunu iddia edebilmek mümkün görünmektedir. Bu niteliği distopyayı, ütopyalar kadar “imkânsız” kılmamakta ve ona belli oranda gerçeklik atfetmektedir.

Bezel’in tanımı da ütopya ve distopya karşıtlığını vurgular biçimdedir. Ütopyalar, bir çeşit yeryüzü cenneti önermekteyken, distopyalar akıllarında bir yerde gizli olan cenneti inşa etmeye çalışanların yarattığı cehennemi sergiler; ütopyalar mutluluk için uyum gereğini vurgularken, distopyalar uyum düzeni adına yol açılan korkuyu ve acıyı anlatmaktadır (Bezel, 1993: s. 17). Bezel’in karşıtlıklara dayalı olan tanımı da en yalın haliyle ütopya – distopya arasındaki niteliksel tezata vurgu yapar ve iki türün de bağlı bulunulan güncel sosyal yapı içerisinde çıkabileceğini doğrular.

Hasan Yeşilmen’in distopya tanımı ise; anti-ütopya algısının tamamen sınıfsal modeller ile alakalı olduğunu destekler niteliktedir. Yeşilmen’in tanımına göre; yönetenlerin, tahakküm kuranların ütopyası, yönetilen kesimin, ezilenlerin anti-ütopyasıdır. (Yeşilmen, 2013: parag. 5). Yeşilmen, aynı zamanda distopyaların, bireyin özel hayatının ortadan kaldırılmasından duyulan dehşet üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. Özel hayatın, bireyin elinden alınması; onu diğer insanlardan ayıran mahremini, kişisel ahlaki yaklaşımını da yok etmektedir.

Bilimkurgu türü, komünizmin ütopyasına karşı savunmalar geliştirmek amacıyla, türün sınırları içinde gerçekleştirilebilmesi mümkün toplum eleştirisini, burjuva-kapitalist topluma yöneltilen eleştiriye, sırf komünizm idealine katkıda bulunmamak için örtük bir eleştiriye dönüştürmüştür (Roloff ve Seebler, 1995: s.112). distopik yaklaşımların özellikle ABD kaynaklı olmasının temelinde de bu ideolojik çatışma yatmaktadır. Bu sayede, komünist ya da sosyalist ütopya anlayışı yıkılarak, kendi çıkmış olduğu kaynağa ihanet eden, ona zarar veren ve çoğunlukla da totaliter bir rejime evrilen vizyonlar olarak sunulmaktadırlar. Bu çatışmanın temelinde de II. Dünya Savaşı sonrası süreçte yaşanan ABD ve Sovyet Rusya arasında patlak veren ideolojik mücadelenin izlerini bulabilmek mümkündür.

Kurgu-bilimsel anlatılarda; herhangi bir şekilde ayakta duran ve işlevlerini yerine getiren gelecekteki bir toplumun dört başı mamur kurumları ve parçalarıyla ayrıntılı bir tasarımı aranmaktadır (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 54). Bu tasarım modeli, modern distopya örneklerinin sunmuş olduğu yapıntısal içeriklere benzemektedir. Bu türden anlatılarda öncelik bireyde değil toplumdadır. Toplumu oluşturan bireylerin ilişkileri, kaygıları ya da yaşayışları yerine belli başlı toplumsal alanlar öne çıkarılmaktadır. Bu toplumu oluşturan denetim mekanizmalarının irdelendiği bu türden anlatı ve vizyonlarda, insan düşüncesinin denetimi ve manipülasyonu; onun bir birey olarak kendi başına hareket edebilmesinin önünü tıkayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hemen hemen bütün distopya örneklerinde, iktidar ve gücü elinde bulunduran sınıfın gelecekte totaliter bir rejim kurabileceğine dair kaygılar yer almaktadır. Güncel bilimkurgu öykülerinde sıklıkla yer alan bu endişe, toplumdaki farklı sosyal grupları geriletmesi ya da yüceltmesi gibisinden gündelik kaygılara yer vererek, ideolojinin bu kavram karmaşasını ortadan kaldıracak şekilde her bireye eşitlik sağlayacağı algısının yaratılmasını sağlamaktadır. Fakat bu türden yaklaşımlar artık statükocu bir hal almaya başlamıştır. Orwellci yapılarda karşımıza çıktığı biçimiyle, mevcut her baskın ideolojik yapı kendi doğrularını yaratmakta ve geçmişte olumsuz bulduğu ideolojik yaklaşımları tekrarlamaktadır.

Distopyalar, yaşanan güven krizinin de katkısıyla 70’li ve 80’li yılların gelecekteki bir zaman dilimine dair yapıntısal içerikler sunan filmlerin de yararlandığı başat tarzı teşkil eder. Distopyalar, genellikle içinde bulunulan anın korkularını geleceğe yansıtır ve temaları çoğunlukla, krizi niteleyen kaygıları şifreler: Denetimden çıkmış şirketler, güvenilmez liderler, meşruiyet krizi, suç olaylarındaki tırmanış vb. (Kellner, 2014: s. 392). Kellner’in yaklaşımı distopik temelli anlatıların, modern insanın güncel korkularıyla ne kadar benzeştiğini kanıtlar niteliktedir. Yönetmenliğini Pete Travis’in üstlendiği *Dredd (2012)* ve *Mad Max* gibi filmler, post apokaliptik sinema ile distopya kavramlarının çoğu zaman nasıl iç içe girdiğini gösterir nitelikte olmakla birlikte; biri yeni, acımasız ve sert bir totaliter rejim modeli, diğeri ise mevcut tüm ideolojik yapıların ve kamusal düzenin yok

olduğu bir gelecek tasviri sunmasına rağmen; modern distopyanın yapıntısal özelliklerini taşımaktadırlar.

Bu iki filmde yola çıkararak, post apokaliptik anlatılarda yerel ve genel yönetimlerin yerini; çoğunlukla özel Şirketlerin aldığını, devlet olgusunun ya ortadan kalktığını ya da bireylerin can ve mal güvenliğini sağlayamayacak kadar pasif bir hale geldiğini ve devlet – birey arasındaki simbiyotik ilişkinin yok olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Her iki filmde de meşruiyet derin bir sorgu sürecinde tabi olmakla birlikte, suç olaylarında astronomik ölçüde artışlar görölmektedir. *Dredd* filminde, adalet, hem suçluları yakalama hem de kendi iradesine göre yargılama yetkisine sahip, tam donanımlı ve nerdeyse mekanikleŐmiŐ olan yargıçların denetimindedir. Kolluk kuvveti olan yargıçlar, bir üst organa ihtiyaç olmaksızın suçlu gördükleri bireyleri yargılama hakkına sahiptirler. Uygulanan bu yeni yöntem; suç oranının günden güne arttığı bir Őehirdeki adaleti hızlı bir biçimde sağlayabilmek adına uygulamaya koyulmuŐ bir çözümdür. *Mad Max* serisinde ise, anarşinin hakim olduğu yeni bir dünya düzeni betimlenmektedir. Bu post apokaliptik gelecek anlatısında da, tıpkı *Dredd* filminde olduğu gibi çeteleŐme faktörüne bağlı olarak, toplumdaki suç oranları artmış, hakim yapının kendi kolluk kuvvetleri bulunmasına rağmen, bireylerin güvenliğini sağlayabilmek için yetersiz kalmıştır.

Bu filmler, kapitalist etik ve kurumların popülist ve radikal muhalifleri için bir ifade aracı oluşturur (rekabetçi kapitalizmin vahşi ilkeciğinin karşısında ekolojik bir liberal umut görüşü çıkaran *Mad Max: Road Warrior* örneğindeki gibi) (Kellner, 2014: s. 392). Çoğunlukla, kapitalist yaklaşıma, militarist ideolojilere ya da muhafazakâr totaliter anlayıŐların hakimiyetine rağmen; bu türden gelecek vizyonlarına, eskiden olduğundan daha karmaşık ve karanlık bir düzen hakimdir. Sosyo-kültürel ve siyasal açıdan her geçen gün biraz daha çökmekte olan bir dünya düzeni mevcuttur. Fakat bu düzenin zeminini hazırlayan yalnızca çağın getirdiği buhranlar ile sınırlı tutulmamalıdır.

Adorno'ya göre totaliter örgüt karakteristiği sadece modern zamanlarda değil, Roma yönetimi ve ortaçağın feodal yapısında da görölmektedir. Feodal sistemin sonrasında liberal ekonomiye geçilmesiyle birlikte hem girişimi hem de paralı iş

gücü ihtiyacı doğmuş bu durum sadece mesleki açıdan değil, antropolojik açıdan da bir yeterlilik ihtiyacı doğurmuştur. Bu görev bilinci sayesinde de birey otoriteye bağımlı bir hale gelmiştir (Adorno, 1990: s. 97-102). Çağdaş distopya anlayışının temelinde de bu bağımlılığın en sert biçimde sinema ve edebiyattaki yansıması vardır. Bu tür yapımlarda bireyler, tüm benlikleriyle sistemin bir parçası olmayı “vazife” haline getirmektedirler. Kendi düşünsel süreçlerinden, bireysel ihtiyaçlarından arındırılarak, kendilerini çevreleyen bu sistemin yaşayabilmesi için çalışan; hem baskın ideolojik yapıya bağımlı hem de sistemi var eden, ilerlemesini sağlayan ve onu muhafaza eden birer koruyucu olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Aslında Adorno'nun bahsettiği biçimiyle, feodal yapının kırılmasının sonrasında, sistemin hiyerarşik yapılanması da bozularak batı toplumundaki insanı bilinçdışı bir korkunun içine sürüklemiştir. Bu korku; batı insanının karmaşık bir kararsızlık içinde, özgür ve onurlu birer birey olmanın sorumluluklarından kaçmasına da sebep olmuştur. Modernleşme sürecine girmiş olan insan, özgürlükten kaçmaya ve totaliter baskıya karşı bir istek duymaya başlamıştır. Bilinçdışı yetkeye boyun eğme ihtiyacında olan bu bireyler, ilk etapta anne babaya sonrasında da daha büyük bir sisteme ihtiyaç duyarlar. Fakat bu teslimiyet, diğer yandan da aynı yetkeye karşı bilinçdışı ve saldırgan bir tutum geliştirmelerine de yol açmıştır. Fakat burada söz konusu olan saldırganlık ve isyan faktörü çoğunlukla otoritenin kendisinden ziyade dış grupları hedef almaya başlamıştır (Tolon, İsen, Batmaz, 1985: s. 296). Bu durum; bireyi kendisine uygulanan baskı sürecine ve “normalleştirme” talimlerine adapte ederken diğer yandan da o mekanizmaya koşullu bir tepki göstermesini de sağlamıştır.

Yukarıdaki örneklerden yola çıkarak bireyin sistem ile olan ilişkisinin oldukça karmaşık olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Sistem ve birey en totaliter rejimde bile birbirlerini besleyen iki önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Horkheimer ve arkadaşlarının yapmış oldukları ampirik araştırma da bu karmaşık süreç hakkında önemli ipuçları vermektedir. Biryıldız'ın aktarmış olduğu biçimiyle, “Almanya’da Politik Görüş” adını taşıyan ampirik araştırmada, sosyal demokrat olduklarını ileri süren Alman işçilerin bile yaygın ideolojiye boyun eğme tutumu içerisinde oldukları saptanmıştır. Kendilerinin sosyal demokrat olduklarını ileri süren

işçilerin bile oldukça yetkeci bir kişiliğe sahip oldukları anket sorularına verilen cevaplardan çıkarılmıştır (Tolon, İsen, Batmaz, 1985: s. 296). Bu durumda Nazi Almanya'sında iktidara gelen Hitler'in yeni, baskıcı ve faşist bir yönetim kuracağına dair Horkheimer ve ekibinin yapmış oldukları çalışmadaki öngörüler de doğru çıkmış olur. İktidarın karşısında olan bireylerin büyük bir kısmı yine bu mevcut iktidarın yok olmasıyla birlikte kendilerini güvensiz hissedeceklerdir. Geleceğe dair bireyin algısına yerleşen güvensizlik hissi onun yetkeci tutumunun da gelişmesini sağlamıştır. Buradaki yetkeci tutum, bilinmeze karşı bireyin geliştirmiş olduğu bir çeşit güvenlik alarmıdır.

İdeolojik yaklaşım ile ilgili soru ve sorunların dışında modern insanın daha manevi kaygılarının da distopyalarda kendilerine karşılık bulunduğu söylenebilir. Cherry'e göre, bu türden manevi kaygılar daha bireysel bir çöküşü temsil etmektedirler. Genel olarak bakıldığında 20. Yüzyılında yaşayan çağdaş insanın sorunu, yüzünün silinmiş olmasıdır. Yani insanlar hem kendilerine, hem de başkalarına, çevrelerine, yaşamın bütünlüğüne karşı duydukları yabancılaşmadan dolayı, sanattaki varoluşçuluk da bu konuda yoğunlaşmaya başlamıştır (Cherry, 2014: s. 133). Modern insanın bu kaygısı, distopyalarda karşımıza çıkan, tektipleştirilmiş, iğdiş edilmiş ve kendisini tam anlamıyla ifade edemeyen; kendi çıkarları, çoğulcu çıkarların gerisine itirilen ve bu geri planda olma hissinden rahatsızlık duyan bireyin durumuyla benzeşmektedir. Bireyler, çoğunlukla kendilerinden talep edilen bir hayatı yaşamakta ya da kendilerine dayatılan bir kültürü alımlamak zorunda bırakılmaktadırlar.

Cherry, bireyi kısıtlayan bu kültür inşasının, yaşam biçimine kadar sızdığını destekleyecek şekilde; çağdaş kentleşmeyle birlikte ortaya çıkan çarpıklıklar, suç, cinayet ve şiddet ya da savaşın neden olduğu bunalımın Amerika'ya yansımaları ile birlikte toplumun yaşadığı güvensizlik duygusu, işsizlik, enflasyon, korku, endişe vb. ile dolu bir dünyanın beyaz perdeye yansıtıldığını da ileri sürmektedir (Cherry, 2014: s. 170). Bireyin karşı karşıya bırakıldığı tüm bu iç tehditler, hem kültürün hem de toplumsal ahlâkın yozlaştırılmasına sebep olmaktadır.

Bu gün disyopya kavramı çoğu zaman post apokaliptik kavramı ile eş değer görülmektedir. Bazı edebi ve sinemasal eserler her iki kavramı da karşılayacak nitelikte anlatılara yer vermektedirler. *Snowpiercer* örneği, siyasi anlamda post modern bir distopya yapıntısı olarak kabul edilirken, öykü evrenine hakim olan koşullar sebebiyle de post apokaliptik niteliklere sahiptir. Fakat distopyada amaç, öncelikli olarak toplumsal koşullardır. Süreci oluşturan faktörlerden ziyade, bireyin karşısına çıkan yeni toplumsal yapıyı ön plana almaktadır. Post apokaliptik anlatılarda da buna benzer bir tasvir olmasının yanı sıra, toplumu ve siyasi yapıyı değiştiren / dönüştüren bir süreçten, felaketten ya da yıkımdan söz etmek gerekmektedir. Bu bakımdan her post apokaliptik yapıyı distopya olarak kabul etmek doğru olmaz çünkü Orwell'in *1984*'ü ya da Zamyatin'in *Biz* adlı kitabındaki gibi distopya öykülerinde ani bir yıkımdan ziyade, uzun vadeli politik değişimler bu yeni totaliter ve baskıcı düzenin oluşmasına zemin hazırlamaktadırlar. Bu bakımdan çoğunlukla birbirlerine yakın hatta birbirlerinin yerine geçebilen anlatılar olarak kabul edilseler de aralarında önemli farklar da bulunmaktadır. Post apokaliptik öykü evreninin döngüsel yapısı onu distopyaya dönüştürebilir fakat her distopyada, dönüşüm süreci kıyamet sonrası olarak adlandırılan ve çoğunlukla dışsal bir sebep ile son bularak yeniden başlayan yapıyı ifade etmemektedir.

1.2.1.4. Kıyamet ve Felaket Kavramları

Hollywood sineması, ekolojik ya da teknolojik bir takım gelişmelerin, izlenen yanlış çevresel politikaların, kontrolsüz biçimde artan popülasyonun, salgın hastalıkların, kitlesel imha silahlarının kullanılmasının ya da yeni teknolojik gelişmeler ile birlikte değişen sıcak savaş anlayışının, toplumsal kıyamete yol açabileceğine dair çeşitli vizyonlara ev sahipliği yapan yapımlar üretmekle birlikte; bu yapımlar sayesinde mevcut ideolojik yapının olumlanmasını sağlamaktadır. Çevresel ve ekolojik felaketler ya da kontrolden çıkan bilimsel gelişmeler çoğunlukla beraberinde “yıkım” ya da tamamen yok olma korkusunu da getirmektedir. Bu anlayış, birey ve onun üzerinde hakimiyet kuran yapı arasında sıkı bir bağ kurulmasına da zemin hazırlar.

Fakat toplumsal kıyamet sürecini konu edinen yapımların da öncesinde, bu yaklaşımları ortaya çıkaran güncel tedirginlikleri oluşturan temel unsurların altını bir kere daha çizmek gerekir. Özellikle post apokaliptik sinemanın ya da belli başlı distopyaların bu kadar etkin birer alt tür haline gelmesinin sebebi birbirinden farklı kaygılardır. Dünyanın dört bir tarafını etkisi altına alan büyük çaplı çevresel felaketler, elektronik sistemlerin çok kısa bir süre devre dışı kalması ya da denetiminin sekteye uğraması bile; toplumsal çöküşe dair vizyonları benzer oranda etkilemektedir. Nükleer sızıntılar, küçük yerleşim birimlerinin tamamen ortadan yok olmasını sağlayan büyük çaplı sel felaketleri, yüz binlerce insanı evsiz bırakan kasırgalar ve depremler, toplumsal kıyametin geçici birer vizyonunu teşkil etmekte olan ve her daim bireyin gündelik yaşamının bir parçası olarak kabul edilen ve sosyal yaşantısına eklemlenen içeriklerdir.

Bu türden yıkımlar, bireyin hem devlete hem de din olgusuna güvenme eğilimi göstermesini sağlamaktadır. Popüler felaket filmleri, bireylerin bu türden paranoyalarından faydalanacak biçimde, hem bilimsel rasyonaliteyi hem de dini yaklaşımları bir araya getirerek, iki farklı kutbun da söylemlerine yer verirler. Popüler kültürdeki algıların oluşmasında etkili olan tanrıbilimsel söylemler ile de yakından alakalı olan bu türden tematikler; özellikle son yıllarda, bilimin rasyonel yaklaşımları ile dini motiflerin bir arada yer aldığı yeni yaklaşımları ilişkilendirme kaygısı gütmektedirler.

Teolojinin geleneksel yapısının modern çağdaki karşılığı olarak; rasyonel yaklaşımlar ile çekişme içerisine girmiş olduğu bu tür; daha sonra mevcut bütün ahlaki ve teolojik yapıların yıkılarak çoğu zaman yerine yenilerinin inşa edildiği post apokaliptik vizyonlara da zemin hazırlayan bir “öncüllük” sunmaktadır. Bilici, Hollywood filmlerinde; Hristiyanlığın kültürel üretim biçimini şu şekilde açıklamaktadır:

“Hollywood filmleri bağlamında Hristiyanlığın kültürel olarak nasıl üretildiği ve aktarıldığı konusu, sadece Amerika veya Batı dünyasının dinsel algılarının filmler aracılığıyla nasıl oluşturulduğu veya yeniden-üretildiği sorusuna bir cevap bulmanın ötesinde, televizyon aracılığıyla odalarımıza kadar giren bu filmlerin kendi toplumumuzun dinsel algısındaki etkisini anlamlandırmak noktasında da önem taşımaktadır.”(Bilici, 2007: s. 140).

Bilici'nin yaklaşımına göre, Hollywood zaman içerisinde, kendi başat kültürünü ön plana alan bir sorgulama içerisine girmiş ve aslında batı dünyasının dini algısını, tüm dünyanın genel algısıymış gibi sunmayı başarmıştır. Bilici, apokaliptik yaklaşım söz konusu olduğu zaman, Hristiyanlığın geleneksel yapısının takip edilmesiyle birlikte iki farklı kaynağa ulaşıldığının da altını çizmektedir. Buna göre;

“Apokaliptik dünya algısının Hristiyan gelenekteki izlerini takip ettiğimizde iki ana kaynağa ulaşmaktayız. İlki Eski Ahit'in bir kısmını oluşturan Daniel Kitabı'dır ve yaklaşık olarak M.Ö. 164 yılında İsrailoğulları'nın Seleucid Krallarından Antioklu Epiphanes'e karşı yenilmeleri ve bu kralın onların inançlarını yasaklayıp tapınaklarına hakaret etmesiyle birlikte patlak veren Maccabaen İsyanı sırasında yazılmıştır (...) İkinci kaynak ise; Yeni Ahit'in bir kısmını oluşturan Vahiy Kitabı'dır. Bu kitabın yazıldığı tarih ve sosyal-tarihsel bağlam hakkında çeşitli spekülasyonlar mevcut ise de, genel olarak, bu kitabın M.S. 96 yılında Anadolu'da Efes'te yazıldığı kabul edilmektedir” (Bilici, 2007: s. 147).

Bu gün pek çok apokaliptik ve post apokaliptik temelli vizyonun temelde teolojik anlatılardan faydalandığını söyleyebilmemiz mümkündür. Modern bir post apokaliptik film olan *Tanrı'nın Kitabı (Book of Eli, 2009)* filmine baktığımızda da, hem modern mitosların hem de Yahudi-Hristiyan dini metinleri ile temellendirilmiş olan bir tür kıyamet öncesi vizyonunun yer aldığı toplumsal çöküş ve yozlaşma süreci sonrasında ön plana alan bir yapı karşımıza çıkmaktadır. Kıyamet sürecinin ardından bireyin karşısına çıkması muhtemel görülen iki yaklaşımdan birisidir aslında bu. Ya dinsel değerlerin tıpkı bürokratik değerler gibi yok olduğu, tamamen yıkıcı ve anarşinin hakim olduğu bir dünya tasvirinden ya da yok olan bürokrasinin, devlet anlayışının yeniden şekillendirilmeye çalışıldığı ve bu bağlamda da din faktörünün, insanları bir araya getiren merkezci yapısının devreye girdiği anlatılardan söz edilebilir. *Tanrının Kitabı*, ikinci kategoriye giren ve teolojik yaklaşımın, yeniden yapılandırılma için gerekli olduğunu öne süren bir modeli betimlemektedir. Filmin ana karakteri olan Eli, tıpkı dini bir elçi, ulak ya da peygamber gibi, yolculuk boyunca yanında taşıdığı kutsal metinleri, ortak bir kütüphaneye teslim ederek görevini yerine getirir. Bütün dini metinlerin yer aldığı bu kütüphane, daha sonra yeniden inşa edilecek olan ortak kültürel bir yeniden yapılanmanın sonucu olarak ortaya çıkması hedeflenen yeni medeniyet için kılavuz vazifesi görecektir. Burada da, bu yeniden inşa ve medeniyete dönüş sürecinin, teolojik temelli bir politikayla gerçekleştirilebileceği mesajına yer verilmektedir.

Burada söz konusu olan, apokaliptik teriminin içerdiği biçimde Tanrı'nın hakimiyeti altındaki yeryüzü anlayışının revizyona uğramasıdır. Dünyaya hakim olan egemen güç yine insanın kendisidir ve bütün toplumsal yıkıma da, yeniden inşa sürecine de insanın kendisi yön vermektedir. Bu yaklaşım, sinemada karşımıza çıkan modern kıyamet anlayışının da temelini oluşturmaktadır.

Yine doğrudan bilimkurgusal niteliklere sahip olmamakla birlikte, çoğunlukla post-apokaliptik süreci tetikleyen birer unsur olarak da değerlendirilebilecek olan felaket filmlerinin de; bilimkurgu sinemasının genel ideolojik yaklaşımlarıyla ters düşmeyecek biçimde benzer muhafazakâr motiflerden yararlandığını söyleyebilmek mümkündür. Genellikle büyük çaplı depremlerin yaratmış olduğu yıkım ve sonrasında yaşananları, sel, volkan patlaması ya da bir gök taşının dünyaya çarpması gibi potansiyel tehlikelerin yaratacağı kitlesel yıkımları konu alan felaket filmleri, kimi zaman devletin, toplumu korumak için gösterebileceği fedakârlıkları, konusuna eklemlerken; kimi zaman da felaketlerin sebebini ya da bu felaketler sonunda yaşanan süreci, yöneticilerin ihmalkârlığı ile ilişkilendirmektedirler.

Felaket filmleri, tanrıbilimsel söylemlerde olduğu gibi, ilahi bir kıyamet vizyonunu, yaşanması muhtemel büyük çaplı doğal afetlerle ilişkilendirebildiği gibi, bütün toplumsal altyapıyı dönüşüme uğratabilecek çapta değişimlere de ev sahipliği yapabilmeleri açısından post apokaliptik anlatılar ile kimi zaman iç içe de geçebilmektedirler. Temelde, insanoğlunun uyguladığı yanlış çevresel politikaların sonuçlarına dair abartılı felaket tasvirlerine yer veren bu filmler, en yalın haliyle “doğanın insandan intikam alması” temasına ev sahipliği yapmakta ve ekolojik sorunların dönüştürücü ve yıkıcı etkilerini gündeme getirmektedirler. Bunu yaparken de hem rasyonel bir eleştiri sunmakta hem de dini metinlerin ve modern mitosların gelenek ve birikimlerinden faydalanmaktadırlar.

Yönetmenliğini Roland Emmerich'in üstlendiği *2012 (2009)* filmi, felaket filmlerinin aktüel ve tecimsel bir örneği olarak, ekolojik yıkımlar ile birlikte gelecek olan çöküşü dini metinlerdeki kıyamet temasıyla ilişkilendirmektedir. Emmerich, kutsal kitaplardaki “dünyanın sonu” anlatılarını, Maya'ların ileri sürdüğü ve 2012 yılından sonrasının takvimlerde yer almaması ile ilişkilendirilen kehanetlerden yola

çıkarak, bunu küresel bir felaket ile görselleştiren bir popüler eğlence sineması örneğine imza atmış olsa da; Bush – Cheney yönetiminin Kyoto Protokolü’ne olan ilgisizliği ya da genel anlamda insanların çevresel duyarsızlıkları ile ilişkilendirilen ekolojik bozulma sürecini perdeye taşımaktadır.

Bu türden felaket filmindeki kurtuluş da tıpkı dini metinlerde yer aldığı haliyle modern bir Nuh’un Gemisi’nin inşasıyla, sular altında kalacak yerkürede hayatta kalabilme çabasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu açıdan hem güncel krizleri hem dini metinleri kaynak alması hem de mitoslarındaki ucu açık okumaları yeniden yorumlaması 2012 filmini hibrit içerikli bir felaket filmi haline getirmektedir.

Felaket filmlerinin muhafazakâr içeriklerini besleyen en önemli unsur ise toplumun en küçük birimi olan “aile kavramının önemine” yapmış olduğu vurgudur. Aslında bu yaklaşım en ilkel haliyle 60’lı yılların korku filmlerinde sonrasındaysa 80’li yıllarda “slasher” olarak adlandırılan korku türünün alt dallarında varlığını sıklıkla hissettiren bir vurgudur. Aile kurumunu yücelten felaket filmleri tıpkı türün en yeni örneklerinden biri olan *San Andreas Fayı* (*San Andreas, 2015*) filminde olduğu gibi, tüm aile bireylerinin hayatta kalabilmek için birbirlerine ihtiyaç duyduğu ve varlıklarını sürdürebilmelerinin temelinde de aralarındaki manevi bağı koparmamanın yattığı bir ilişkiyi ön plana almaktadırlar.

Toplumun ve daha üst bir kurum olan devletin ayakta kalabilmesi için, bu yapının temelinde yer alan aile kurumunun güçlü olması gerekmektedir. Bir toplumsal çözülme sürecine dair vizyonlara yer veren felaket filmlerinde, devletin meşruiyetini koruyabilmesi de, ailenin ayakta kalabilmesine bağlıdır. Öyle ki; üst yapının ulaşamadığı, bireyin can güvenliğini sağlayamadığı noktada yine aile vardır ve mevcut ideolojik yapının en küçük birimi olarak, kendi varlığını koruyabilme ve tayin edebilme gücüne sahip olması da, fertlerin dayanışması ile mümkün olmaktadır. Aile üst yapıyı şekillendiren bir unsurdur ve yönetim modeli ne kadar yozlaşırsa yozlaşsın, bu modeli ayakta tutan en küçük yapının muhafazası gerekmektedir.

1.2.1.5. İstila ve Keşif Kavramları

Bilimkurgu edebiyatının ve sonrasında bilimkurgu sinemasının ilk teması, dünyanın dışına çıkma arzusu olmuştur. Jules Verne'den H.G. Wells'e kadar pek çok yazarın ilgi alanı olan "dünya dışı varlıklar" ya da insanoğlunun dünya dışını keşfetme isteği; sinemanın ilk yıllarından beri vazgeçilmez bir içerik olarak kullanılmaktadır. Roloff ve Seeblen'in tanımı ise; bilimkurgusal anlatıların "keşif" olgusuna dair içeriklerini şu şekilde açıklamaktadırlar:

"Bilimkurgu türünü hazırlamış olan etmen, uzay gezintisinden ütopyik tasarımlara kadar belli temaların daha önceden gelişe gelişe bu basamağın önüne kadar uzanmalarından çok (bu temalar zaten ilkçağdan ortaçağa, hatta her uygarlıkta karşılaşılan temalardır), belirli yazınsal tekniklerle ele alınıp işlenen, kültürel, psikik bir havanın; yepyeni bir iklimin ortaya çıkmış olmasıdır" (Roloff ve Seeblen, 1995: s.36).

Roloff ve Seeblen'in tanımı, bilimkurgusal anlatıların normal dünyanın nitelikleri ve buna karşılık olarak anormalliklerin keşfini ön plana alan bir yaklaşıma ev sahipliği yapmaktadır. Bu özelliği bilimkurgu içeriklerinin, fantezi öğeleri ile olan yakınlığını da etkilemektedir. Bilimkurgu içinde asıl yapıögesini oluşturan fantezi unsuru, genelde kendi karşıtını, toplumsal, teknolojik ve bireysel düşünce yapılarını türün bu konudaki anlayışlarını doğrulama işlevini yerine getirmektedir (Roloff ve Seeblen, 1995: s.42). Bu rasyonel yaklaşım, uzay gezintilerinin de öncelikli dayanağı haline gelmekle birlikte; fantezi anlatılarındaki büyü unsuru, bilimkurgu sinemasında teknoloji ile ilişkilendirilerek karşımıza çıkmıştır. Teknoloji, hem fütüristik bir gelecek tasvirine olanak sağlayan vizyonlar sunmakta, hem de uzay gezintilerini olanaklı hale getiren bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat teknoloji kavramı, sadece insanoğlunun galaksiye ulaşabilmesi için bir araç olmanın ötesinde; istila temasını ön plana alan anlatılarda, dışsal güçlerin de elinde korkutucu bir silah olarak gösterilmektedir.

Bilimkurgu içinde asıl yapıögesini oluşturan fantastik, genelde kendi karşıtını, toplumsal, teknolojik ve bireysel düşünce yapılarını türün bu konudaki anlayışlarını doğrulama işlevini yerine getirmektedir (Roloff ve Seeblen, 1995: s.42). Bilimkurgu ile fantezi türleri arasındaki bu alegorik benzerlik, istila ve keşif temalarının da

kaynak noktalarını değiştirmiştir. Güçlü fantastik unsurlarla desteklenmiş olan bilimkurgu filmleri, teknolojik vizyonun ötesine fantezi unsurlarına yer vermekle beraber; rasyonel bir yaklaşımın ürünü olarak da karşımıza çıkmaktadırlar.

Her ne kadar doğrudan post apokaliptik faktörüyle ya da kıyamet temasını taşıyan filmlerin içerikleriyle örtüşmüyor gibi görünse de; Soğuk Savaş döneminin en şiddetli olduğu 1953 yılında izleyiciyle buluşan ve yönetmenliğini Byron Haskin'in üstlendiği *Dünyalar Savaşı (War of the Worlds, 1953)* kızıl korku kavramının yerleşmediği bir dönemde ortaya çıkmış olan Wells'in eserini kaynak almaktadır. Fakat Haskin'in filmi, aslen geleneksel politikaların bir sonucu olarak ortaya çıkan ve zaman içerisinde kavramsallaşan kızıl korku faktörünü dönemin paranoyasına uygun bir biçimde “dışsal bir tehdidin mevcut toplumsal düzeni yok etmesine” dayalı saldırgan bir yaklaşım şeklinde perdeye taşımaktadır.

Bu dönemde istila temelli “yabancı yaratıkların saldırısı” içeriğine sahip olan filmler; modernizmin tekçi ve rakip tanımayan düşünce sistemini yansıtmakta ve temelinde de insanın evrene hakim olma istencini dile getirmektedir (Uğur, 2015: s.67). Buradaki istila faktörünün temeli McCarthyliğe dayanmaktadır. Kendi ideolojik yaklaşımına biat etmeyen düşman olarak gören bu yapı, yeni bir “iç düşman” algısı yaratmıştır. Türün özünde; kendi yaşam alanını genişletmek için insanlığa düşman olan ve dünya dışından gelen yabancı yaratıkların yaratmış oldukları dehşet söz konusudur ve istilayı gerçekleştiren bu dışsal tehdit, özünde insanın negatif ereklarının izlerini taşımaktadır.

Daha sonraki yıllarda da Hollywood sinemasının vazgeçemediği temalar arasında yer alan istila faktörü, yine dolaylı bir biçimde “bilinmeze kapı ačan” uzayda herhangi bir gezegen üzerinde kolonileşme gibisinden yeni nesil öykülerde de, post apokaliptik ögelere rastlamak mümkün olmuştur. Bilimkurgu edebiyatının ilk örneklerinde masum bir merak eşliğinde yeryüzünü terk ederek uzayı keşfetmek isteyen insanoğlu; daha sonraki yıllarda, tüketmeye başladığı bu gezegen yok olmadan önce, uzayda yaşamını sürdürebileceği başka bir gezegene ya da galaksiye ulaşabilmeyi ve burada yeni bir sosyal ve kültürel düzen kurabilmeyi hedeflemektedir.

Fakat insanoğlunun kuracağı bu yeni düzen de çoğu zaman iç (devrim) ya da dış (dünya dışı varlıklar) unsurlar tarafından tehdit edilmektedir. Bilimkurgu sinemasının özellikle ortaya çıkış aşamasında en çok başvurmuş olduğu bu tema, zaman içerisinde felaket filmleriyle, uzaylı istilalarıyla ya da güncel sıcak savaş kavramlarının perdeye taşındığı yeni nesil uzay operalarıyla tür evliliğine gitmiştir.

Aslında hem keşif hem de istila anlatılarının temelde kapitalist ve emperyalist yaklaşımlarla ilişkilendirildiğini söyleyebilmek mümkündür. Uzayda “yabancılarla karşılaşma” fikri, ister istemez her iki tarafın da birbirinin maddi-manevi kültürel birikimlerini devralmaları sonucuna yol açmaktadır. Fakat keşif için yola çıkan öncü ekip – insan – grup, sonradan katılım gösterdiği bu yeni ve yabancı yapıda bir takım değişikliklerin oluşmasına yol açar. Öncü, çoğu zaman geldiği bakir ülkeyi sadece talan etmez, bu bakir dünyayla kaynaşıp bütünleşerek yepyeni bir birlik oluşturulmasını da sağlayabilir. Bu anlatı biçimi, Amerika Kıtası’nın keşfi sürecinde ve sonrasında yaşanan tarihsel çatışmaları anımsatmaktadır. Ne var ki insanoğlu aynı yaklaşımı uzay seyahatlerinde, keşiflerde ve tam tersi bir etkiyle ortaya çıkan istila vizyonlarında da yaşamaktadır. Roloff ve Seeblen, sömürge ve bilimsel araştırma kavramlarının, keşif anlatıları ile olan etkileşimi şu şekilde açıklamaktadır:

“Popüler kültürün bir çok türü için geçerli olan bir özellik, bilimkurgu için de geçerlidir. Kaynaklarından birinin Viktoria dönemi eğlence edebiyatından gelmesi (...) Bu dönemde insanlar için dünyayı araştırmak bir hak değil aynı zamanda bir görevdir. Emperyalist mistik ile birleşmiş bilme, öğrenme arzusu, her iki şeyi de birlikte körüklemiştir; sömürge ve bilimsel araştırmalar” (Roloff ve Seeblen, 1995: s.119)

Emperyalist anlayışın ürünü olan uzay destanları, dünyadan giden öncülerin karşısına çıkan farklı yaratıkları insan merkezci saplantılarının sınırına hapsedilmiş sömürgeciler için dünyadaki yabancı ırklar ile eş değerlidirler. James Cameron’un yönetmenliğini üstlendiği *Avatar* (2009) filminde, insanlar istilacı bir güç olarak resmedilirken; Na’vi ırkının da, Amerika Kıtası’nın keşif sürecinde, kıtaya yeni gelen birlikler tarafından habitatları katledilen kabilelerin mensuplarına benzetilmesi, popüler sinemada yer alan, istila temalı eleştirilere dair bilindik bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır.

Uzay operaları ve istila filmleri, az çok çetrefil bir biçimde, püriten anlayışın hakim olduğu bir toplumun, yanlış davranışlarına Tanrı'nın verdiği bir ceza olarak algılanan olası nükleer felaketlerden duyduğu korkuyu dile getirdikleri gibi; bastırılmış korku, alabildiğine histerik bir yansıtmayla siyasal rakibin somut varlığında şekillenmiştir (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 216). Kızıl korku faktörünün ya da Sovyet Rusya'nın saldırısı altında kalabilme ihtimali, izlenen yanlış politikaların ardından beklenen sıcak çatışma ya da nükleer gücün kullanımıyla doğabilecek kitlesel yok oluş endişesi de, püriten ABD toplumunun en büyük bastırılmış korkularından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışsal ad edilen tehditler, aslında ideoloji ile çatışan yaklaşım ve eleştirel tutumların sembolik birer yansıması olarak bu filmlerde karşımıza çıkmaktadırlar.

Tıpkı kitlesel yok oluş endişesi, ekolojik tandanslı felaketler veya teknofobik kaygılar gibi istila ve keşif filmleri de bir yönüyle yabancı korkusunun sinsî bir biçimde insanlara işlediği farklı anlatsal içeriklere de yer vermektedirler. Örneğin; uzaylıların, yeryüzündeki insanların arasına karışabilecekleri ve insanları denetleyebilme ihtimallerinin bir süre sonra türün empoze ettiği asıl korku halini alması, McCarthyci yaklaşımın mirası olmuş ve uzun yıllar boyunca bilimkurgusal anlatıların içini dolduran bir kaygı olarak karşımıza çıkmıştır. *Merih'ten Saldıranlar* ya da *The Thing* gibi filmler, dışsal bir düşmanın içeri sızarak var olan yapıyı nasıl değiştireceğinin, parçalayacağını ya da manipüle edilebileceğinin endişesini bireye zerk etmektedirler.

İstila anlayışın en somut biçimde işlenmesi ise, H.G. Wells'in öyküsünü kaynak alan Dünyalar Savaşı filmiyle gerçekleşmiştir. Film hem doğrudan bir dışsal saldırıya yer vermesi açısından, post-Sovyet endişesini körüklemekte hem de kıyamet imajının neredeyse dinsel bir boyutta karşımıza çıkartmaktadır. Bu sayede, toplumsal kıyamet öngörülerini açısından dolaysız bir yönü de bulunmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

YAKIN TARİHSEL SÜREÇTE BİLİMKURGU SİNEMASINI BİÇİMLENDİREN KORKULAR

Sözlük anlamıyla ele aldığında: “toplumsal” kelimesi, toplumu oluşturan grup ya da organik bütünü üyeleri arasındaki karşılıklı ilişkilerin tümünü ifade etmektedir. (Adanır, 2006: s. 17). Dolayısıyla toplumsal kavramını, toplum içi dinamikleri ile bir arada düşünebilmek mümkündür. Sinemanın da bu toplumsal bileşenler içerisinde yer alması oldukça doğaldır. Çünkü toplumu ve toplumun hayatının bir parçası haline gelen sinemayı ayrı ayrı düşünüp, değerlendirebilmek pek de mümkün değildir.

Yukarıdaki tanımdan yola çıkarak, yedinci sanatın, toplumsal olaylardan doğrudan etkilenen ve bu olayları etkileme gücü olan bir tür olduğunu söyleyebiliriz. Kellner, bu tanımın içeriğini biraz daha genişleterek şöyle ifade etmektedir; “Filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır” (Kellner, 2010: s. 38). Kellner’ın sinema ve toplum ilişkisine yönelik bu yorumu, yedinci sanatın sosyal gerçeklikle olan sıkı ilişkisini ortaya koymaktadır. Sinema, pek çok dönemde ideolojik ikilemlerde kalmış ve toplumsal, siyasal hareketlilik içerisinde tutturması gereken dengeyi sağlama çabası göstermiştir. Salt içerik kaygısının haricinde, ekonomik ve konjonktürel saldırılar da sinemayı yıpratın unsurlar olmuşlardır. Betton’a göre, özellikle Amerika’daki sinema anlayışı bir yanda ciddi ekonomik krizin, bir yandan da McCarthy’ciliğin yol açtığı ahlâk bunalımının üstesinden gelmek durumunda kalmıştır (Betton, 1993: s.89). Bu bağlamda sinema, toplumun hemen hemen her katmanına tesir eden bu durumlardan hem etkilenmiş, hem de bu bunalımların bireylere ve diğer kurumlara tesir sürecine de tanıklık etmiş bir sanat türü olarak tanımlanmaktadır.

Sanat, mikro düzeyde birey ile sıkı bir etkileşim içerisindedir. Sanatsal yapıtlar son tahlilde insanı değiştirmeyi amaçlamaktadırlar. Siyaset bilimi ise, sanatın bireyselliğine karşın toplumlara değiştirmeye hedefine sahiptir. (Dorsay, 2003: s. 27). Dorsay'ın tanımı, sinema sanatının insan düşüncesine etkisini yadsımamakla birlikte, toplumun yararlanabileceği bir kaynak olarak belge niteliği taşıdığını da destekler niteliktedir. “*Sinema ve Çağımız*” adlı kitabında Dorsay, sinema sanatında, diğer tüm alanlarda olduğu gibi bir savaşım ve çatışmanın varlığını öne sürmüş ve bu çatışmanın temelindeki hareketi; tutucu ve devrimci güçlerin mücadelesine indirgemıştır (Dorsay, 2003: s. 32). Fakat bu tanım, sinema sanatının çoğu zaman baskın ideolojik yapının amacına hizmet eden bir mekanizma olduğu gerçeğini de yok saymaktadır.

Dorsay'ın bahsettiği söz konusu çatışmanın, sinemanın dününden bu güne kadar süregeldiğini iddia etmek yanlış olmasa da; sinemanın işlevi konusunda bireyleri düşünmeye sevk eder. Nihayetinde sinema sanatı her türlü çelişkiyi de bünyesinde barındıran bir tür olarak kaşımıza çıkmaktadır. Günün konjonktürel yönelimleri, çatışmaları, siyasal hareketlilikleri, sosyal, ekonomik ve kültürel yapısı ister istemez sinemanın dilini, içeriğini ve biçimini de şekillendirmektedir. Popüler sinemanın etki gücü yüksek bir türü olan bilimkurgu anlatılarında da bu çelişkilerin tamamını gözlemlemek mümkün olmakla birlikte, türün ortaya çıkmış olduğu batı dünyasının genel eğilimlerine yer vermesi oldukça normaldir. Bu gün çağdaş batı yaşamı, bir yandan bireyi yücelterek, kişiye ait değerlere ayrıcalıklı bir önem verirken, diğer taraftan da ona tek tip, homojen bir yaşam tarzı sunarak, onu bu yaşam tarzına uyuma zorlamaktadır. Bu zorlama biçimi, toplumun yaşamından, alışkanlıklarından ya da güncel kaygılarından bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz tür sineması örneklerinde de kendisine yer bulabilmektedir.

Bütün bu çatışmanın altında dönemin sosyo-kültürel yapısına yön veren siyasal olaylarla birlikte; ekonomik kaygılar etkili olmaktadır. Marx, maddi hayatın üretim tarzını genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırıldığını savunmaktadır (Erbay'dan aktaran Onur, 2013: s. 53). Bu koşullanmanın, doğrudan sinema sanatının biçimlenmesine tesir ettiği söylenebilir. Sinema sanatının harç olarak kullandığı malzeme gündelik yaşantımızdır. Demuirgos, sadece düşünce ya da

filin veya hiçliğin bir evren yaratamayacağını ileri sürmüştür. Yedinci sanat, önceden var olanı, hazır malzemeleri kullanarak yaratan bir “Zanaatkar Tanrı” olduğunu belirterek muhtemelen bu detaya parmak basmak istemiştir (Gönen, 2007: s.51). Demuirgos’un bakış açısı da sinema sanatının öne sürdüğü neden – sonuç ilişkilerinin güncel ve bireylerin gündelik hayatına sızmış bir gerçeklikten beslendiği iddiasını güçlendirmektedir. Sinema, elindeki tüm imkânlarla birlikte aslında gerçeklik algısını yeniden biçimlendirmektedir. Gönen’in aktardığı biçimiyle;

“Sinemanın Demuirgos’u, zorunlu olarak, var olan gerçekliğin parçalarının (çekimlerinin) montajından bir kurgusal evren yaratmaktadır. Bu gerçekliğin, çekim öncesi değişik hilelerle değiştirilmesi (dekor, makyaj, kostüm vs.) bu açıdan hiçbir şeyi değiştirmemektedir. Kamera yine de önünde var olan (bu değiştirilen) gerçekliği pelikülün üzerine kaydetmektedir. Yani sinemanın Demuirgos’u, işte bu gerçeklik çekimlerinin farklı montajıyla imgesel bir evren yaratmaktadır ancak.” (Gönen, 2007: s.51)

Esra Biryıldız’ın tanımı ise aslında sanat üreticisinin konumundan yola çıkarak, daha geniş bir perspektif sunar. Demuirgos’un hipotezini, sinema sanatının işlevini, diğer sanat türleriyle de bağdaştırarak genişletmektedir. Ona göre; “Sanatın temelini yaşam oluşturmaktadır. Sanatçı, toplumsal olaylar karşısında sezgileriyle anladıklarını sanat yapıtının içinde yeniden ortaya koyar. Buna sanatta ‘yaratım’ adı verilmektedir. Sanatçı ürününü yaratırken ya gerçekliğin bir yansımasını sunar ya da gerçekliği tamamen dışlar. İşte sanatçının şahit olduğu, inandığı ya da reddettiği gerçeklik onun üslubunun işaretidir” (Biryıldız, 2002: s. 14). Biryıldız, daha genel bir tanımla, sanatçının işlevinden yola çıkarak, sanat üreticisinin, gerçeklik ile olan sıkı bağının da altını çizmektedir.

Her iki tanımdan da hareketle, sinema sanatının (ya da genel anlamda sanatın) var olan gerçeklikten yararlanırken, diğer yandan da mevcut gerçeklikle birlikte şekillendiğini ve onu yeni bir biçime sokabilme gücüne de sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu gün yedinci sanat olarak adlandırdığımız ve birey ile toplumun alışkanlıklarından, yaşayışından ve endişelerinden bağımsız olarak ele alamayacağımız sinema tarihinin, bir noktada insanlık tarihinin mikro tasviri olarak karşımıza çıktığını ileri sürebilmemiz de mümkündür.

Bu tasvir biçimi, bilimkurgu sineması için de önemli bir hareket ve referans noktası oluşturmuştur. Neredeyse sinema tarihi kadar eski olan bilimkurgu sineması kavramının da bu değişen sürecin en belirgin biçimde gözlemlenebildiği sinemasal anlatı türü olduğu ileri sürülebilir.

2.TARİHSEL OLAYLARIN POPÜLER BİLİMKURGU SİNEMASINA ETKİLERİ

Çalışmanın ilk kısmında, güncel bilimkurgu sinemasının, tarihsel süreçte yaşanan gelişmelerden tamamen bağımsız bir biçimde değerlendirilemeyeceğine dair pek çok örneğe yer verilmiştir. Ayrıca bilimkurgusal anlatıların, toplumu derinden etkileyen tarihsel olaylardan ya da gündelik koşullardan bağımsız olarak ele alınmasının zorluğu üzerinde durulmuştur. Dönem koşullarının, birey ve toplum üzerindeki yıkıcı ve yapıcı etkilerini çağdaş bilimkurgu sinemasının yararlandığı anlatılarda gözlemlenmenin mümkün olduğu ve mevcut siyasal iktidarın, yaşanan ekonomik buhranların ve sivil halkı büyük ölçüde etkilemeye başlayan sıcak savaşların, hem sosyal hayatı hem de bireyin algısını değiştirmekle kalmamış; bu değişen formların sinemaya aktarılmasında büyük rol oynadığı belirtilmiştir.

Popüler sinemayı, özellikle de ağırlıklı olarak teknolojik gelişmelerin yaşandığı batı kültüründe doğup büyüyen ve bu kültürün başat dinamikleriyle şekillenen popüler bilimkurgu sinemasını irdeleyebilmek için ticari zincirlerini elinde bulunduran Amerika'daki yakın tarihe bakmak gerekmektedir. 1960'lardan günümüze kadar ABD kültürü, toplumu ve siyaseti yoğun siyasi çekişmelere sahne olmuştur (Kellner, 2014: s. 11). Bu çekişmeler sonucu yaşanan güvensizlik ve paranoya, dönemin popüler bilimkurgu filmlerinin de atmosferini, biçimini ve içeriğini şekillendirmiştir.

Kellner'e göre; sinema, bir dönemin toplumsal ve siyasal tercümesine yardımcı olabilir. Örneğin Oscar kazanmış olan filmler, çoğunlukla bir dönemin ruhunu perdeye yansıtmaktadırlar (Kellner, 2014: s. 27). Kellner'in örneği; hem bir sanat biçimi, hem bir eğlence aracı hem de manipülatif bir mekanizma olan sinemanın,

tarihsel süreç ile ilişkisini bir kere daha gözler önüne sermektedir. Kellner, tanımını şu şekilde genişletmektedir.

“Sinema yapıtlarının, gösterime girdikleri dönemi bire bir yansıtması bir zorunluluk değildir. Burada önemli olan, tarihsel süreçte, içinde bulunulan dönemde yaşanan kültürel benzerlikler taşımasıdır. Bir yapıtın fantastik öğeler barındırmasına rağmen, günlük koşulları anımsatan alegorik içeriklere yer verebilir. Kellner’e göre; Bush – Cheney yönetiminin son yıllarında vizyona giren başarılı filmler oldukça karamsar portreler çizmektedirler.” (Kellner, 2014: s. 27).

Sinema, kitlenin algısını, düşüncesini ve alışkanlıklarını şekillendiren bir araç olarak değerlendirilmektedir. Belirli kişiler için spesifik olarak değil, herkes için genel, bütün kitle için yapılmış bir iletişim aracı olarak da kabul görmektedir.(Tezcan, 1968: s. 172). Bu sebeple sinemayı etkileyen dinamikleri ya da başvurmuş olduğu araçsal yaklaşımları; kitle ve kitlenin alışkanlıklarından, yaşayışından, ekonomik gücünden, kültürel bütünlüğünden bağımsız bir biçimde düşünebilmek pek de mümkün değildir. Sinema da tıpkı kültür gibi sürekli olarak hareket halindedir. Kitleyi oluşturan tüm unsurlar da bu harekete dahil olmaktadır.

Tezcan’ın daha doğrudan bir biçimde tanımladığı haliyle; sinema, bir ülkenin toplumsal problemlerini yansıtır. Gençlik sorunları, mülkiyet, aile, cinsel sorunlar, işçi sorunları, göçler, kadın, suçluluk, siyasal sorunlar gibi problemleri ele almaktadır (Tezcan, 1968: s. 174). Bu birbirinden farklı, fakat aşağı yukarı aynı dönemlerde toplumun ve bireylerin karşısına çıkan yaklaşımlar, ya sinemada doğrudan temsil edilir ya da alegorik bir biçimde, dolaylı bir yoldan kendilerine yer bulurlar. Kellner, sinemasal eserlerin farklı farklı meseleleri gündeme getirdiğini ve içinde bulunduğumuz anın öne çıkan kaygılarıyla ilgili tartışmaları ön plana çıkardığını söylemektedir. (Kellner, 2014: s. 35). Bu çeşitlilik, sinema sanatının ele aldığı konuların ve onu besleyen farklı kültürel kaynakların da çeşitliliği hakkında önemli ipuçları vermektedir.

Yine Kellner’e göre, filmler günümüz kültürlerinin hayati bir parçasını oluşturmuş ve içinde bulunduğumuz çağın temel ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel boyutlarında kök salmıştır (Kellner, 2014: s. 35). Bütün bu kaygıları popüler sinema ile olduğu gibi onun ideolojik amaçlarına en fazla hizmet eden anlatı

türlerinden biri olan popüler bilimkurgu sinemasıyla da ilişkilendirebilmek mümkündür. Örneğin; Ridley Scott'ın yönetmenliğini üstlenmiş olduğu *Yaratık* filmi salt eğlence sineması adı altında incelenebilecek bir tür canavar filmi motifini karşımıza çıkarmakla yetinmemektedir. Scott'un perdeye aktarmış olduğu öykü; ucuz iş gücünden, karar verme mekanizmasının salt eril bireylerin elinde olmasına; devlet kontrolünden neredeyse tamamen çıkarak, büyük şirketlerin yönetim modellerinin gücünün mutlak kaynağı haline gelen kapitalist anlayıştan, Soğuk Savaş'ın ardından kızışan yabancı korkusuna kadar oldukça derin bir içeriğe sahiptir. Kellner'in örneklediği gibi, yaşanan döneme ve bu dönemi hazırlayan unsurların yerleştirildiği bir önceki yakın tarihsel sürece ayna tutmuş bir bilimkurgu – korku türü örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna benzer bir yaklaşım Darko Suvin tarafından da dile getirilmektedir. Suvin'e göre; bir tür olarak bilimkurgu, kapitalist pazarın yabancılaştırıcı ve seviyesizleştirici etkisi altındadır (Suvin'den aktaran Oskay, 2014: s. 27). Bu bakımdan kurgu bilim yapıntılarının hem içinde bulunulan sistemin politikalarını olumlayıcı bir yanı olduğu hem de bu öyküleri araçsal bir hale getirerek, eleştirdiği siyasal yapının bir parçasına dönüştürüp; birer tüketim maddesi olarak da bireye sunduğu (oyuncak, figür, maket, baskılı materyaller) gerçeğinin de üzerinden geçmiş olur.

Bilimkurgu filmleri her ne kadar başlangıç döneminde, uzay gezilerini ve keşif arzularını perdeye taşımış olsalar da; sinemanın erken dönemlerine tekabül eden sosyal dönüşümden ve yeni üretim koşullarının yaratmış olduğu ekonomik ve kültürel gelişmelerden etkilenmiştir. Örneğin; 1930 yılından önce, dünyanın sosyal yapısı yeni baştan şekillenmiş, üretimin ve tüketimin, tarihin hiçbir döneminde olmadığı seviyelere çıktığı gözlemlenmiştir. Fakat bu iyimser tablo, 1929 kriziyle birlikte yerini çok büyük bir hayal kırıklığına bırakmıştır (Doğan ve Özdemirci, 2006: s. 5). Yaşanan bu hayal kırıklığının içtimai bir takım kaygılara yol açtığını ve bu belli başlı kaygıların, sinemasal yapıntılarda kendisine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Bu gün hem felaket filmlerinde hem de post apokaliptik vizyonlarda bireyin karşısına çıkarılan “kıtlık” olgusunun temelini, 1929 krizi ile birlikte baş gösteren işsizlik ve geçim sıkıntısının yaratmış olduğu makro ölçekteki bizarlık ile ilişkilendirmek mümkündür. Ayrıca sanayileşme sürecini sekteye uğratan bir buhran olarak değerlendirilen bu büyük çaplı kriz; uzun vadede, makineleşme, hızlı üretim

ve değişen modern çalışma koşulları ile birlikte gelecek olan konformist yapının bozulacağı korkusundan da yola çıkarak teknofobik çağrışımlar ile benzeştirilebilir.

Bu türden olumsuz gelişmelerin önemli bir kısmı, ilk olarak sinemanın emekleme çağına denk gelmiş ve henüz gelişiminin başlarında olan bu sanat dalının eleştirel bir geleneğe sahip olmasında önemli bir rol oynamıştır (Doğan ve Özdemirci, 2006: s. 5). Bu toplumsal hezimet, sinema sanatının da toplumun kaygılarıyla birlikte büyüyüp geliştiğine duyulan inancı olumlayıcı bir kanıttır. Dönemin filmleri de bu toplumsal ve ekonomik etkileri bünyesinde barındırmaktadırlar. Bu periyotta karşımıza çıkan sinemasal yapıtlar, sanayileşme sıkıntılarını, büyük kente göç edenlerin dramlarını, çalışanların işlerine ve kendilerine yabancılaşmasını, kentleşen toplumların problemlerini ve işsizliği ana tema olarak kendilerine seçmişlerdir. Bütün bu sosyal ve kültürel etkenler, distopya anlatılarıyla benzeşecek olumsuzluklar barındırmaktadırlar. Geleceğe dair karamsar ön görümler, II.Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki bu devrenin şartlarının etkisiyle şekillenmeye ve sosyal hayatta karşılık bulmaya başlamışlardır.

Fritz Lang'ın yönetmenliğini üstlendiği *Metropolis* filmi; kriz dönemine olan içeriksel ve grafiksel yakınlığı ile dikkat çekmektedir. Dışavurumcu Alman Sineması'nın en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen film; modernitenin problemlerine yaptığı değinmeler nedeniyle ilk gösterime girdiği günlerden bu güne kadar parmak bastığı konular anlamında güncelliğini yitirmemiş bilimkurgusal paradigmayı başarılı bir biçimde yansıtan yapıntısal bir emsal olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda bir distopya örneği olan *Metropolis*, sadece yapım tarihinden tam iki yıl sonra Amerika'da yaşanacak olan ekonomik buhran ile ilişkilendirildiğinde de oldukça ilginç iz düşümlere ev sahipliği yapmaktadır. Yüksekli; filmi genel manada daha sonra ortaya çıkacak 1930 kriziyle de ilişkilendirecek bir biçimde totaliter bir düzenin betimleyici bir unsuru olarak değerlendirmiştir;

“Film boyunca totaliter bir toplumsal düzen betimlenmektedir. Makine-teknokentin tasarımcısı ve yöneticisi, daima saatine bakan, düzen ve kontrolü sağlayan John aynı zamanda bir diktatördür. Beyazlar giyen seçkinlerin güce ve imtiyaza sahip olduğu, ‘cennet bahçeleri’nde eğlendiği ve buna karşılık tek bir kütle gibi davranan, koyu renk tektip elbiseler içinde kimliksizleştirilmiş, bıkkın işçilerin ise köle olduğu

teknolojik-totaliter bir düzen kurulmuştur. Zaman herkes için tanımlanmış, bölümlenmiş bir kontrol mekanizmasıdır. Bu nedenle işçilerin çalıştığı bölümde vardiyaya değişim saatlerini içeren biri onluk sistemde düzenlenmiş diğeri ise onikilik sistemde düzenlenmiş iki ayrı saat vardır. Sporun hatta eğlencenin bile dikkatlice düzenlenmiş, kuralları belirlenmiş bir ritüel olduğu bu düzende Fredersen'in oğlu Freder'i eğlendirmek için seçilecek olan kadınların bile belli bir düzende takdim edildiği görülmektedir. Hem Yukarı Kent'te yani Metropolis'in asillerinin yaşadığı bölgede hem de Aşağı Kent'te yani işçilerin yaşadığı bölgede insan ruhuna dair bir şeylerin kaybolduğu açıktır." (Yüksekli, 2013: s. 64).

Film bu açıdan, güçlü bir eleştirel alegorik yoruma ev sahipliği yapmakla birlikte, hem sanayi devriminden sonra değişen – dönüşen sosyal, kültürel ve siyasal yapının endüstriyel strüktürünün değişme sürecini ve vahşi bir kapitalist yaklaşımı gözler önüne serecek biçimde sunmakta hem de işçi sınıfının gelmiş olduğu yeni ve kaygı verici konumu gözler önüne sermektedir.

Burada bahsi geçtiği şekliyle eleştirel alegorik yorum, toplumsal koşul ve deneyimlerin sinemadaki temsillerinin ardında yatan gerçeklikleri araştırmayı gerektirmektedir (Kellner, 2014: s. 31). Bu gerçekliklerin izlerini görebilmek için dönemin koşullarına yakından bakmak yeterlidir. Tarihsel sürecin, diyalektik bir biçimde işlediği ön kabulüyle, yükselişe geçen her yeni modelin, toplumsal yapıyı kendi yönelimine göre etkilediği sonucuna varılabilir. Hem bu yapıyı savunan hem de bu yapıyı eleştiren modellerin her ikisi de aynı ortak paydadan hareket etmektedir. *Metropolis* örneği bu konstrüksiyonel transformasyonunu aktarırken; günün koşulları içerisinden çekip çıkarma amacı taşımaz. Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan üretim biçimi, makineleşme ve bu teknolojik gelişimlerin üretim modeline eklenerek ona yeni nitelikler kazandırmasının yanı sıra bütün bu evülasyondan duyulan endişeler fütüristik bir görsel anlatı yardımıyla sunulmaktadır. Fritz Lang, filminde bütün bu hızlı gelişen sürece adapte olmakta zorlanan bireyin ve makro ölçüde de işçi sınıfının, bu yeni üretim modelinde kendisine biçilen rolünün üzerinde durmaktadır. Bu sebeple de film, günün içtimai koşullarının yansımalarını barındıran bir distopya olarak değerlendirilmektedir.

Dönemin toplumsal koşullarını dikkate aldığımızda özellikle işletme yönetiminde belli başlı trampalar olduğunu görebilmemiz mümkündür. İnsan davranışlarında sosyal ihtiyaçların büyük rol oynadığını ve bu ihtiyaçların karşılanma

oranının bireyin verimliliği ile doğrudan ilişkili olduğunu ileri süren Hawthorne; bu konuda işletme yönetimi adına önemli bir adım atmış olsa da; 1920’li yılların yapısı itibariyle Hawthorne’un araştırmalarının pek de fazla rağbet görmemesi ilginçtir. Bu fikrin yaygınlaşabilmesi, II. Dünya Savaşı’nın sonrasında gerçekleşmiştir. (Doğan ve Özdemirci, 2006: s. 1). İşçinin değişen teknik imkânlarla birlikte, işlevindeki, yaşam standartlarındaki ve görmüş olduğu hiyerarşik muameledeki bu yansıması, ileride artacak olan teknofobi ve anti-fütürist yaklaşımlarında en önemli sinyallerini vermiştir.

2.1. II.Dünya Savaşı İle Gelen Paranoya

Dışsal bir gözdağı ile ilişkilendirilen “yok etme” tehdidinin kaynağı her ne kadar yakın tarihsel süreçte ABD’nin işaret ettiği biçimde Sovyet Rusya olarak değerlendirilmiş olsa da; bu kaynak her zaman net bir biçimde ifade edilmemiş ya da şekil değiştirebilmiştir. Ya da başka bir deyişle bu tehdit kimi zaman “anormal” gözükken bir canlı ya da nesneden kaynaklanmamıştır. Bunun en tipik örneği ise “savaş” olgusudur (Abisel, 1995, s. 155). Özellikle sıcak savaş anlayışının form değiştirdiği ilk iki dünya savaşı döneminde, sivil halk daha farklı ve tesiri daha hızlı hissedilebilen korkularla yüz yüze kalmıştır. Bu korku, kendi varlığına doğrudan bir tehdit teşkil eden “düşman” formu olarak da, savaş halinde bulunulan “karşı taraf” olarak görülür. Abisel, bireyin karşı karşıya kaldığı yok olma tehdidini özellikle II. Dünya Savaşı süreci ve sonrasındaki dönemi de kapsayacak biçimde şu şekilde ele almaktadır;

“Daha uzun süren ancak kullanılan savaş, teknolojisi nedeniyle daha az sayıda insanın öldüğü savaşların ardından gelen iki dünya savaşıyla, nükleer silahların oluşturduğu tehdit, dünyanın topyekün yok olması korkusunu yaratmıştır. Böylece nükleer savaş konusu sinema için zengin bir malzeme oluşturmuştur” (Abisel, 1997: s.155).

Savaş koşullarının değişmesi ve değişen bu koşulların kendine has zorlukları, toplumsal yapıyı ve bu yapıyı oluşturan bir üst mekanizmanın mevcut politik yönelimlerini sorgulatması son derece normaldir. Sinema, özellikle savaş koşulları gibi, sivil halkı etkisini alan toplumsal olaylar sırasında oldukça etkin bir rol

oynamıştır. Peki propaganda amacıyla kullanılmasının dışında sinema, savaş koşullarından nasıl etkilenmiş ve ne şekilde kitlenin alışkanlıklarını şekillendiren bir araç olmaya başlamıştır?

II. Dünya Savaşı öncesinde Amerika'nın izlemiş olduğu dış politikanın temel amacı; ABD'nin fiziki sınırlarının güvenliğini korumak ve bunu ittifak anlaşmaları ve askerî güçle değil ülkeyi okyanuslarla diğer kıtalardan izole eden jeopolitik konumunu kullanarak gerçekleştirmek olmuştur. (Özkan, 2011: s. 8). F. D. Roosevelt Hükümeti, II. Dünya Savaşı'nın (1939-1945) başlarında, sıcak çatışmaya aktif olarak girmeyi tercih etmemiş ve 1941'den önceki periyodu, müttefiklerine destek olarak geçirmiştir (Karakas, 2009: s. 22). Bu durum ilk başlarda Roosevelt hükümetini tarafsız göstermiş olsa, ilerleyen dönemde ABD'de savaşta yerini almıştır.

ABD'nin savaştaki konumu ile II. Dünya Savaşı'nda Hollywood Sineması'nın üstlenmiş olduğu misyon arasında önemli bir ilişki olduğunu söyleyebilmek mümkündür. II. Dünya Savaşı'nın patlaması ve ABD'nin savaşa katılması sayesinde Hollywood topyekün göreve çağırılmış ve yıldız oyuncuların da katılımıyla birlikte her biri birer reklam kampanyası olarak değerlendirilebilecek modern mitoslar yaratılmıştır (Scognamillo, 1994: s. 19). Bu durum, savaşta Nazi Almanya'sına karşı durduğunu açık bir biçimde belirten ABD'nin çatışmadaki konumunu ve liderliğini, sonraki yıllarda da meşru kılacak bir sanayi kolunun kurulumu ve desteğini almak ile neredeyse eş anlamlıdır. Yaratılan bu yeni ve güçlü mitoslar ABD'nin savaş sürecinde ve sonrasında uyguladığı hemen hemen bütün politikaları haklı göstermektedir. Hollywood, kitlesel bir iletişim aracı olan popüler sinemanın gücüyle, ABD'nin ideolojik yaklaşımlarını destekleyecek yapımlara imza atar. Bu şekilde de, baskın siyasal yapıya ya da genel anlamda emperyalist ve kapitalist bakış açısına dair olumsuz yaklaşımları da; kendi kurduğu bu yeni ve güçlü iletişim dilinin paradigmaları sayesinde yeniden biçimlendirerek, kabul edilebilir bir yapıya kavuşturur.

Fakat bu fırsatın da öncesinde; ABD hükümetinin savaşa karşı mesafeli duruşu yine Nazi Almanya'sının politikalarından dolayı değişmiştir. Almanya'nın agresifleşmeye başlayan büyüme politikası ve Ödünç Verme ve Kiralama

Kanunu'nun senatodan geçmesinden dokuz ay kadar sonra Japon Askerleri tarafından gerçekleştirilen Pearl Harbor (1941) saldırısı, ilerleyen zamanlarda ABD'nin de savaşa dolaysız bir biçimde dahil olmasını sağlamıştır (Karakaş, 2009: s.22). Bu durum, başlangıç aşamasında kendi milli savunma kaygıları için savaşın taraflarından biri haline gelen ABD'nin aslında teknolojik anlamda bu gün de kendisiyle yarış halinde olan iki önemli güç olan Almanya ve Japonya açmış olduğu bir savaş olarak da değerlendirilebilir.

ABD hükümetinin savaşa katılımıyla birlikte, savaşın çehresi de değişmeye başlamıştır. Hobsbawm, bu katılımın yaratmış olduğu yeni stratejik denge ile birlikte, savaşın ABD'ye olan etkilerinin de altını çizmektedir. Ona göre; II. Dünya Savaşı, tüm dünyayı olduğu gibi Amerika'yı da sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda değiştirmiştir. Ülkede meydana gelen başlıca değişikliklerin en önemlisi hızlanan mobilizasyon olmuştur. Erkeklerin büyük çoğunluğunun savaşa gitmeleri nedeniyle, kadınlar zorunlu olarak iş hayatının en önemli üretici gücü haline gelmişlerdir (Hobsbawm, 2006: s. 429). Dolayısıyla, savaştan daha doğrudan bir biçimde etkilenen Avrupa'nın aksine; ABD, sıcak savaş sürecinde cepheyi boş bırakmamakla birlikte, üretim faaliyetlerini de durdurmamıştır. Üretimin sekteye uğramaksızın devam edebilmesi, savaşı ABD çıkarlarına yönelik bir propaganda aracı haline getiren Hollywood sektörünün de sorunsuz bir biçimde üretime devam edebilmesini sağlamıştır. Bu geleneğin devamlılığı; daha sonrasında popüler sinemanın en çok rağbet gören türlerinden biri olan bilimkurgu sinemasının da gelişimini doğrudan etkilemiştir.

Bilimkurgu sinemasının ağırlıklı olarak ABD kaynaklı bir üretim olduğunu belirtmiştik. İngiliz ve Amerikan edebiyatıyla birlikte hayatımıza giren bu unsur; günümüzde hemen hemen her ülkede benzer ya da tezat oluşturacak yaklaşımlar ile edebiyat arenasına, televizyona yönelik projelere, bilgisayar oyunlarına ya da beyazperdeye aktarılmaktadır. Bu durum, bilimkurgu sinemasının (tıpkı sanatın kendisi gibi) hem evrensel hem de ulusal temellere dayandırılmış bir tür olduğunu akıllara getirmektedir.

Bilimkurgu sineması evrensel bir anlatıdır ancak evrensel olabilmesi için ulusal temellere dayanması gerekmektedir. Amerikan sinemasının evrensel olduğu söylenmekle birlikte, diğer ülkelerde kurmuş olduğu tahakküm ve bu tahakkümün etkisi ile yaşanan adaptasyon süreci, bu önermeyi doğrular niteliktedir. Bu formülde yer aldığı şekliyle evrenselliği korumanın yolu, tümünden ulusal olan ürünlerin imali ile sağlanmaktadır (Scognamillo, 1994: s. 57). Bu gün pek çok ülkede üretilen bilimkurgu sineması örnekleri; bu türün geleneksel köklerinin bağlı olduğu ABD'nin yaklaşımı ve kültürel bakış açısıyla yorumlanarak, türün klişelerine ve dönemin siyasal yönelimine, ideolojisine uygun olabilecek şekilde yorumlanmaktadır. Bu tanım; bilimkurgu türünü hem ulusal hem de evrensel bir biçim olduğunu desteklemektedir.

Elbette her ülke sineması çapı, olanakları ve kapasitesi ne olursa olsun, bilinçli ya da bilinçsiz, programlı veya programsız, o ülkenin değerlerini yansımasıdır. Amerikan Sineması, Amerika'yı abartmak pahasına yansıtmakla yetinmemiş; ABD'nin dünya hakkındaki niyet ve bakışını kendi dramaturjisi içerisinde somutlaştırarak en açık ve en dürüst gibi görünen örnekleriyle bu niyet ve bakış açısını sorgulamıştır (Scognamillo, 1994: s. 81). Özde ise Amerika'nın bakışı aslında yine Amerika'yadır. Kendi kültürünü bu yolla tanıtarak, ülkesinin siyasal yapısına ve burada meydana gelen çeşitli çalkantılara bakmaktadır. Bu durum alegorik bir üslup barındıran bilimkurgu sineması için de geçerli bir durumdur. Bilimkurgu sinemasının izleyici karşısına çıkarmış olduğu tüm kaygılar, ABD'nin yerel olan fakat evrensel bir kaygı gibi sunulan meseleleriyle yakından ilgilidir.

Peki bu kaygılar nelerdir? Savaş sürecinde bireyin öncelikli kaygıları, sıcak çatışma ile gelen bireysel yok oluş, savaşın yenilen tarafı olarak, farklı (düşman) bir ideolojik yapı altına girme korkusu, muhtemel bir nükleer savaşın ardından gelebilecek kitlesel yok oluş, cephedeki hastalıklardan kaynaklı epidemik korkusu bu tedirginlik unsurlarının başlıcalarıdır. Fakat bu türden, dönemin koşullarına göre güncel olarak kabul edilebilecek korkuların yanı sıra, uzun vadede yeni kaygıları biçimlendirecek olan gelişmelerden de söz edebilmek mümkündür. Örneğin, mobilizasyon, endüstriyel yükseliş ve üretim faaliyetlerinin hızlanmasıyla birlikte ABD halkının yüz yüze kaldığı yeni otomasyon modeli, savaşın ardından toplum

hayatına eklemenecek ve günümüze kadar bilimkurgu sinemasında kendisine yer bulacak bir başka kaygıyı ön plana almıştır.

2.1.1. Otomasyon ve Hızlı Üretim

ABD’de kadınların etkin bir biçimde üretim faaliyetine katılmasıyla birlikte dengelenen üretim pratikleri, akıllara yeniden Lang’in *Metropolis* filmindeki çalışma koşullarını getirmektedir. Fakat ABD’deki otomasyonun sonuçlarına bakıldığında; kadının etkin bir rol oynadığı bu hızlı üretim periyodu, ekonomik anlamda oldukça başarılı bir dönemi işaret etmektedir. Yani yaşanan süreç; her ne kadar uygulama açısından *Metropolis* filminin görsel vizyonlarıyla örtüşmese de; ideolojik açıdan filmin yansıtmış olduğu ideolojik söylemlerle benzeşen yönleri bulunmaktadır. Yalçın, savaş sonrasında hareketlenen ABD ekonomisinin genel çerçevesini şu şekilde çizmektedir.

“Amerika’nın II Dünya Savaşı sonrası durağanlaşan ekonomisini canlandırmak için uygulamaya karar verdiği silah ve teçhizat/destek malzemeleri satışı bir bakıma Sovyet yayılmasına karşı bir destek olmuştur. Diğer taraftan ise bu gelişmeler kendi ekonomisini canlandırmak, eldeki demode silahları değerlendirmek ve üretimi arttırmaya yönelik bir girişim olmuştur. Bu dönemde Avrupa için açılan kredi miktarı 13 milyar dolar civarındadır. Daha sonra bu süreç genişleyerek devam etmiş ve Amerika dünyanın en büyük silah üreticisi ve pazarlayıcısı konumuna gelmiştir.” (Karluk ve Türk’ten aktaran: Yalçın, 2013: s. 432)

Bu üretim süreci, ABD’nin ekonomisindeki zayıflama dönemindeki hasarı en aza indirmişti. Ülkenin savaştan minimum hasarla çıkmış olması; onun kapitalist rekabetini de arttırarak, sahip olduğu dominant ideolojiyi yayma konusunda elini güçlendirmiştir. Bu rekabeti etkin kılan en önemli öğelerden biri de sinema sanatının / pazarının kendisi olmuştur. ABD, popüler sinemanın imkânlarından faydalanarak kendi ideolojik strüktürüne tehdit oluşturabilecek tüm siyasal yaklaşımlara, çatışmacı bir biçimde göz dağı vermeyi ve sahip olduğu yarı totaliter rejimi güçlü kılabilmeyi hedeflemiştir. Kısaca ABD’nin bir süper güç olarak konumunu koruyabilmek adına popüler sinemasal anlatıları, en son teknoloji ürünü araçlarla aktarabilmesinin en önemli sebebi; savaş sürecinde ve sonrasında yaşanan bu otomasyon ve hızlı üretim süreci olmuştur. ABD’nin hem teknolojik hem de ekonomik anlamda lider

pozisyonunu korumasıyla birlikte, zaten teknoloji ile yakından ilgili olan bilimkurgu sinemasının da yeni formlara bürünmesini sağlanmıştır.

2.1.2.Savaşın Getirdiği Yeni Kaygılar

Popüler batı sineması bir güç olduğunu, kalabalıkları sadece duygularla değil de, eylem anlamında da harekete geçirebildiğini aslen I. Dünya Savaşı sürecinde fark etmiş; kendi ideolojik çıkarlarına uygun bir biçimde hareket eden siyasal hareketlerin hizmetine girerek onları beslemiştir (Scognamillo, 1997: s. 182). Savaş döneminde şekillenen yeni sinemasal anlatılar, değişen çatışma koşullarıyla birlikte gelen şiddeti millileştirme gibi bir kaygı gütmüştür. Şiddet genel olarak baskın ideolojik yapıya karşı bir tehdit oluşturan “düşmana” yönelik olduğu için haklı bir tutum olarak değerlendirilmiştir. Bu haklılık, ulusal ya da uluslararası çaptaki yıkıcı savaşlarla birlikte, bir ulusun doğması için doğaya karşı yapılan savaşlarda ya da tamamen fantezi yönü güçlü olan uzay savaşları gibi anlatılarda benzer siyasi duruşu yansıtmaktadır. Bu tutum McCarthycilik ile birlikte daha etkin hale gelen milli güvenlik sineması içinde önemli bir adım olmuştur.

Amerikan Sineması, dünyanın büyük bir çoğunluğuna ve kendisine bağımlı olan ülkelere empoze ettiği imajların şekillendirdiği algının geçerliliğini ve emperyalist eğilimlerini yansıtabildiği sinemanın aslında tahmin edildiğinden daha büyük bir güç olduğu düşüncesini II. Dünya Savaşı ile birlikte uygulamaya geçirmeye başlamıştır. Bir gösteri sanayisi olarak Amerikan Sineması, emperyalist emellerini gizlememekle birlikte, kuruluşundan beri iç ve dış pazarlarında verdiği savaşlar ve elde ettiği zaferler ile elindeki bu gücü yaymak için çaba sarf etmiştir (Scognamillo, 1997: s. 194). Bir kültür taşıyıcı olarak Amerikan Sinemasının güdümündeki popüler bilimkurgu sineması da, bu sektörün elindeki tüm gücü etkin bir biçimde kullanabilmektedir. Bunun sebebi de, hem ideolojik hem de teknolojik anlamda baskınlığını II. Dünya Savaşı'nın ardındaki süreçte tüm dünyaya kanıtlamayı başarmasıdır. Bütün bu sürecin düzgün bir biçimde işleyebilmesi, savaş sürecinde izlenen ekonomik politikanın bir sonucudur.

II. Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında toplumsal yapıya tesir eden bütün kaygılar, bilimkurgu sinemasını şekillendiren motiflerin şekillenmesine katkı sağlamıştır. Savaş döneminde çoğu zaman daha çığ bir şekilde izleyiciye sunulan ve şiddet dozajı artan belli başlı özümlemeler, sıcak çatışmanın ardından gelecek olan ve uzun bir süre ABD'nin başat kaygılarını etkileyen Soğuk Savaş sürecinin başlamasıyla birlikte yerini yavaş yavaş alegorik anlatılara bırakacaktır. 1960'lar ile 1970'lerin krizleri çoğunlukla korku ve felaket filmleri ile diğer türlerde alegorik olarak tasvir edilmiştir (Kellner, 2014: s. 119). Artık doğrudan çatışma vizyonlarına yer veren sinema dilinin yanı sıra; göstergibilimsel yanı da güçlenen bilimkurgu sineması, yeni grafik temsillere ev sahipliği yapmaya başlayacaktır.

ABD'nin II. Dünya Savaşı'ndan minimum hasarla kurtulmuş olması, dünyadaki sosyo-politik ve siyasal hareketliliği tamamen kontrol edebilmesini sağlamıştır. Fakat bu avantajlı konumu, ABD'nin savaşın ardından yaşamış olduğu sıkıntılı dönemi toplumsal ve bireysel düzeyde hiç bir etki altında kalmadan atlatabildiği anlamına gelmemelidir. Savaş sonrası yaşanan siyasi, ekonomik ve sosyolojik krizler, politik arenada sağ kanadın yükselmesine de zemin hazırlamıştır. Sağ ideolojinin ve muhafazakâr bakış açısının hızlı bir biçimde yükselmesi, bilimkurgu sinemasının içeriğine eklenen geleneksel meyilleri de büyük oranda etkilemiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı'nda başlayarak 1950'li yıllara kadar savaşın etkilerinin sürdüğünü ve toplumsal hayata tesir eden bütün öğelerin bilimkurgu sinemasında kendisine yer bulduğunu söyleyebilmemiz mümkündür.

1950'li yıllara kadar bilimkurgu filmleri, ABD kapitalist ideolojisinin propaganda aracı olmayı sürdürmüştür. Kâh ekonomik bunalım, kâh Soğuk Savaş'ın etkisi bilimkurgu sinemasını biçimlendiren önemli etkenler olmuştur. Örneğin; Irwing Pinchel'in yönetmenliğini üstlendiği *Aya Seyahat (Destination Moon, 1950)*, Christian Nyby'in yönettiği *Başka Dünyadan Gelen Yaratık (The Thing from Another World, 1951)*, *Kızıl Gezegen Merih (Red Planet Mars, 1952)* ve *Uzaydan Geleneler (It Came From Outer Space, 1953)* gibi bilimkurgu filmleri, temelde militarist çıkarlara hizmet eden filmlerdir. Askerler, bilimkurgu filmlerle insanlara verilmek istenen imajların daha etkili olacağını bildikleri için bu yolu tercih etmişlerdir. (Ekem, 1992: s. 73). Filmlerdeki bu militarist yönelim, ABD'nin katılmış

olduğu savaşların genel olarak onaylanmasını talep eder niteliktedir. Bu türden filmler, tıpkı Amerika Kıtası'nın keşif sürecinde olduğu gibi; başka bir coğrafyaya giderek oradaki hayata müdahale eden fakat bunu bir gereklilik olarak da lanse eden baskın Amerikan ideolojisini olumlamaktadır. Bu sayede militarist yaklaşımı, bu keşif, meşruiyet sürecinde ideolojik yapıyı zafere götürecektir bir unsur olarak değerlendirirken; Soğuk Savaş'ın ardından hızla yükselecek olan yabancı korkusunu da aşlamayı hedeflemektedir.

Kurgusal bir sürecin ardından bireylere “ekilen” bu türden korkuların salt ABD için etkin bir propaganda aracı olduğunu söylemek tek başına yeterli değildir. Örneğin; Alman dışavurumculuğunun büyük korku filmleri döngüsü Weimar Cumhuriyeti'nin yaşadığı çok ciddi toplumsal kriz döneminde ortaya çıkmış, klasik Hollywood canavarı ilk kez bunalım döneminde yüzünü göstermiştir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 266). Toplumsal bunalımın, savaş sonrası histerik ortamın ve ekonomik krizlerin; hem sinemada hem de edebi anlatılarda kendilerine yer bulması hemen hemen her dönemde, mevcut konjonktürel gücün baskı döneminin hemen ardında (ya da çoğunlukla dönemle eş zamanlı olarak) sinema izleyicisiyle buluşturulmuştur.

Bilimkurgu sineması, baskın olan üst yapının doğurduğu sonuçları da tasvir eden eklektik bir düzendir. Bilimkurgu filmleri, bu türden kaygıları ve çeşitli sınıfsal yapılara mensup bireylerin yaşadığı sorunları gündeme getirirken; dünyayı değiştirme gibi bir misyon edinmek yerine, var olan eğilimleri tasvir etme gibisinden bir amaca hizmet etmektedir. Yönetimin getirmiş olduğu yeni bakış açılarını gözler önüne sererek aslında mevcut ideolojinin yaygın olduğu döneme uygun bir biçimde oldukça muhafazakâr bir portre de çizmektedir. Gönen'in bakış açısına göre;

“Bir kurmaca sanat olarak sinemanın politikası, ne dünyayı doğrudan değiştirmektedir, ne de insanları mutlulukları için doğrudan herhangi bir eyleme yönlendirmektedir. Bir kurgusal operasyon olarak sinemanın politikası, öncelikle duyulur (estetik) bir insanı – devrim gerçekleştirmektir: İnsanın kendi kendisiyle, ait olduğu topluma ve yaşadığı dünyayla olan imgesel – kurgusal ilişkisini görünür ve düşünülür kılarak radikal bir başkalaşıma, bir öznel-özgürleştirmeye olanak sağlamaktır.” (Gönen, 2007: s. 104)

Göner'in tanımı, sinemanın, kişiyi, bireysel bir devrime yönelttiğini doğrular nitelikte olmakla birlikte, kitlesel bir kışkırtmaya oldukça uzaktır. Göner'in daha kısa bir biçimde ifade ettiği şekliyle; "Sinemanın politikası, kendi özgün operasyonlarıyla ve kurgusal yapısıyla bir estetik duyarlılık ve sanatsal düşünce yaratmaktır" (Göner, 2007: s. 105). 1950'li yıllara kadar baskın ideolojik yapının "yerleştirdiği" yabancı korkusu ya da doğrudan Sovyet Rusya'ya yönelik bir tanım olarak da kabul edilebilir olan "kıvılcık korku" algısı; uzaylı işgali, felaket filmleri ve canavar filmleri aracılığıyla topluma zerk edilmiştir. Ünsal Oskay, buna benzer bir tanımı özellikle bilimkurgu ürününü kapsayacak bir biçimde yapmaktadır. Yaygın türden bilimkurgular, egemen konuma gelen yeni bir sınıfın bir süre sonra tahakkümcü, gelişme ve özgürleşme konusunda kısıtlayıcı olmaya başlamasından sonra ya da devri kapanmaya yüz tutmuş bir sınıf haline gelip de, kendi kurduğu dünyanın içindeki değişimci güçleri önlemek zorunda kaldığı bu işi yaparken değişimin seslerinden paniğe kapılması üzerine ortaya çıkmaktadır. Bu türden alt bilimkurgu eserlerinin amacı, insanlığın mitolojiden çıkışını değil; mitolojiye dönüşünü amaçlamaktadırlar (Oskay, 2014: s. 28). Oskay'ın burada bahsetmiş olduğu "yaygın türden bilimkurgu filmleri" bu gün de Hollywood kaynaklı yapıtların en fazla gişe yapan eğlence sinemasına yönelik olan yüksek bütçeli filmlerdir. Bu türden bilimkurgu filmlerinin baskın ideolojiyi yayma aracı olarak kullanılmasıdır. Popüler sinemanın bireysel algı üzerindeki analitik yaklaşımı 1950'li yılların o karanlık soğuk savaş günlerinden günümüze gelene kadar çok büyük bir değişim göstermemiştir.

II. Dünya Savaşı'nın sonrasındaki toplumsal çalkantılar, tarihin belli dönemlerinde tekerrür etmiş ve insanlardaki gelecek kaygısı ve yabancı korkusunu, çoğu zaman konjonktürel güçlerin bilinçli yönlendirmeleriyle diri tutmuştur. Yaşanan hızlı üretim süreci, artan makineleşme gibi temalar, savaştan yıllar sonra bile bilimkurgu sinemasında kendisine yer bulmuştur. Örneğin; insansı makinelerin, askeri amaçlar çerçevesinde üretilmiş oluşu bilimkurgu temelli bir vakıadır. *Terminator* adı üzerinde ve düz anlamıyla bir savaş makinesidir (Baykan, 2012: s. 60). Bu yeni bilimkurgu yönelimi her ne kadar biçimsel ve teknik anlamında farklı bir soluğa sahip gibi görünse de aslında geleneksel kaygıların, diyalektik bir süreç

sonrasında benzer gündelik kaygılara evrilmesi sonucunda bu günkü hallerini almışlardır.

Sonuç itibariyle ABD'nin kapitalist çıkarlarına ulaşabilme hedefinin süratle gerçekleşmeye başladığı II. Dünya Savaşı ve sonrasındaki yıllarda ortaya çıkan dünya olayları, yeni sorunları doğurmakla birlikte; insanların bilim karşısındaki tutumlarının da değişmesini sağlamıştır. Özön insan ve makine arasındaki bu olumlu ilişkinin ilerleyen yıllarda daha da sarsılacağından üzerinden durmaktadır. Ona göre insanın teknolojiye olan güveni savaşın etkileriyle sekteye uğramıştır. Çünkü bilim ve teknikteki ilerleme ürkütücü boyutlardadır (Özön'den aktaran Onur, 2012: s. 68). Bu ilerleyiş, kitlesel imha silahlarının üretilmesini ya da sıcak savaş sırasında cephe gerisinde yer alan sivil halkın, kamu alanlarının zarar görmesini sağlayacak silahların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler, bireyin varlığı karşısında açık bir tehdit oluşturmaya başlamıştır. Bu kaygılar da da teknofobik temelli sinemasal içeriklerin hazırlanması için ilk adımların atılmasını sağlamıştır. Fakat teknofobi kavramının gerçek anlamda muhafazakâr cenahın elinde bir çeşit kaygı kaynağına dönüşmesi; ilerleyen yıllarda yaşanacak ekonomik kriz, kaybedilen savaşlar ile birlikte rasyonel düşünce yapısının mevcut ideolojik yapıyı sorgulama gücünün farkına varmasıyla yakın zamanlı olarak gündeme gelecektir.

Bu varsayımdan hareketle, bilimkurgu sinemasında baş gösteren teknofobik muhtevanın, II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan bilimsel gelişmeler sayesinde tepe noktalara ulaştığı sonucunu çıkarabilmek olanaklı görülmektedir. Her ne kadar savaş sonra ermiş olsa da; savaş sırasında kullanılmış olan atom bombası, yaşanan maddi ve manevi tahribat ve sivil can kayıpları, bilim ve teknik alanındaki gelişmelerin ürkütücü sonuçları olarak görülmektedir. Buradaki teknofobi ve teknofobik yaklaşım ile dirsek temasında bulunan nükleer felaket korkusu, bireyler üzerinde geleneksel anlamda bir eski – yeni çatışması da yaratmıştır.

Oskay'a göre, bilimkurgu sinemasının bireyde uyandırmış olduğu kaygı, eski – yeni çatışmasından da ileri gelmektedir. Yeni olanın karşısında duyulan ürküntü, endişe ve merak, yaşadığımız dönemde, eski günlerdeki gibi masal ya da öykü anlatıcılarının dile getirdikleri kurgusal yaratılarla değil; bu bilinç sanayisinin ürettiği

endüstriyel birer mamûl olan fantazyalarla (ve bilimkurgularla) karşılanmaktadır (Oskay, 2014: s. 23). Yeni teknolojik gelişmelerden bağımsız bir sanat dalı olarak düşünemeyeceğimiz sinema; aynı zamanda kişisel korku ve kuşkuları tetikleyen araçları bizzat kullanarak, bireylere bu türden yeni öyküler sunmaktadır.

II. Dünya Savaşı'nın bilimkurgusal yapımları etkisi altına alan bir diğer gelişmesi ise, atom bombasının sıcak çatışma sırasında kullanılması olmuştur. Atom bombasının kullanılmış olması her ne kadar savaşı sona erdirmiş olsa da; bombanın savaştan yıllar sonra süren fizyolojik ve psikolojik etkileri, ekoloji üzerinde yaratmış olduğu büyük çaplı tahribat, özellikle korku ve fantezi vizyonlarının negatif paradigmasını şekillendirmiştir. Mutasyon temasını işleyen tür filmleri, bu gibi nükleer denemeler sonrasında, fizikî deformasyona uğrayan insanların intikam aldıkları istismar ve korku filmlerinin üretilmesine zemin hazırlamışlardır. Aynı zamanda radyoaktif etkiler yüzünden deforme olan insanlara ve hayvanlara dair anlatılar; ileride bir furya haline gelecek olan canavar filmlerinin de çehresini değiştirmiştir. Atom bombasının kullanımı, oldukça güncel bir korku haline gelmiş olan ve mevcut ideolojik yapı tarafından bireye zerk edilen “yabancı korkusu” kavramının yanına; nükleer felaket tehlikesini ve sonrasında bireyin ve doğanın yaşamış olduğu yıpratıcı süreci de eklemiş ve bu tehlike, daha sonra Soğuk Savaş döneminde egemen gücün elindeki en önemli hükümler koz haline gelmiştir.

Atom bombasını kullanan taraf ABD olmakla birlikte, popüler bilimkurgu filmlerinde, sık sık işlenen nükleer korkusu temasına da çoğunlukla Hollywood filmlerinde değinildiği söylenebilir. Aslen çelişkili gibi görülen bu durum, ABD'nin kendi eliyle bizzat başka bir ideolojiye yaşattığı korkunun geri dönüş sürecine dair paranoyanın etkili bir yansımasıdır. Temelde nükleer silahı kullanan taraf olan ABD'nin, bu gücün kendisine karşı kullanılması sonucunda ortaya çıkması muhtemel olan felaketlere dikkat çekme mücadelesinden söz edilebilir. Bu korkunun kaynağı olarak da ideolojik anlamda kendisiyle çatışmakta olan Sovyet Rusya yönetimi işaret edilmiştir. Soğuk Savaş sürecinde yaratılmış olan bu algı, bu gün bile popüler bilimkurgu ve aksiyon sinemasında bireyin karşı karşıya kaldığı başat ve yerleşik vizyonların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

II. Dünya Savaşı'nın taraflarından biri olan Japonya, bu temayı kullanım biçimi bakımından batı sinemasındaki örneklerine oranla çeşitli başlıklar göstermektedir. Nasıl ki Amerikan filmlerinde kriz ve felaketlerin tecimsel bir seyirlik olarak kurumsallaştırılmasından söz edilebiliyorsa, Japon filmlerinde, özellikle animelerde felaketin görsel aşırılığının estetize edildiği söylenebilir (Napier, 2008: s. 289). Bunun sebebinin, atom bombasının etkilerine maruz kalan tarafın, Japon sivil halkı olması muhtemeldir. Radyasyon ve radyasyonun tesiriyle gerçekleşen mutasyon gibi dönüştürücü ve bireyin fizyolojik bütünlüğünü tehdit edici etkiler, hem savaş sırasında hem de sonrasında, bilimkurgu ve korku temelli öykülerin büyük bir kısmının çıkış noktası haline gelmiştir.

Pointon, uzakdoğu sinemasının temelinde kıyamete dair duyuların, atom bombalarının atılmasının ardından değiştiğini ileri sürmektedir. Ayrıca bu dönemin ardından gelen kamusal düzensizliği de; 1950'li yıllarda şekillenecek olan toplumsal kıyamet temalarıyla kaynaştırmaktadır. Pointon'a göre "sosyal düzensizlik" ve dış müdahale arttıkça Hokusai ve Utagawa Kuniyoshi, tahta baskılarını, sınır ihlalleri, mutasyonlar ve felaket imgeleri ile doldurmuştur. Hiroşima ve Nagazaki bombalamalarının peşi sıra gelen Japon ekonomik mucizesinin ardından anime ve diğer Japon mirasları, teknolojik zulüm ve felaket öngörülleri gibi imgelere yoğunlaşmıştır (Yücerit, 1997: s. 50). Pointon'un yaklaşımı, Japon sinemasının bilimkurgusal niteliği bulunan uyarımlar konusundaki konsept ve içerik farklılığını gözler önüne sermektedir.

Bu bakış açısını farklılığı, savaştan yara alan taraf olarak Japonya'nın ülke sinemasına eklemlenmiş içerikler ile teknolojik gelişmeler konusunda öncü olan batı kaynaklı popüler bilimkurgu sinemasının bazı açılardan ayrıştırılmasına sebep olmuştur. Nihayetinde Hollywood filmleri de atom bombasının, olası nükleer savaş neticesinde ne gibi sükeler doğurabileceğinin ön izlemesi olarak kabul görmektedir. Fakat Hollywood filmleri tıpkı Wollen'ın da ileri sürdüğü gibi bu gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine, izleyiciye hayali bir dünya dayatarak bunu gerçekleştirmektedir (Wollen, 2007: s. 111). Diğer taraftan batı kültürünün bir ürünü olarak kabul edilen bilimkurgu sinemasının, yaşanan dünyanın alışılmış algılanma biçimine karşı kuşkucu olma özelliği de burada sorgulanmaktadır (Oskay, 2014:

s.37). Her ne kadar doğu ve batı sineması, yaklaşımlar açısından belli başlı farklılıklar gözetse de; kaynak almış oldukları konsept çoğunlukla Hollywood sinemasından ödünç alınmıştır. Bu durum da batıdan çıkmış olan popüler bilimkurgu sinemasının, tematik anlamda yeniden şekillendirilmesinde; yine batı sinemasının paradigmalarının etkin olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Savaşın gerçek bilançosunun anlaşılabilmesi ve etkilerinin daha derin bir biçimde gözlenebilmesi için; üzerinden belli bir sürenin geçmesi gerekmiştir. Abisel'e göre; radyasyonun etkileri iyice öğrenilmesinin ardından nükleer bir savaşın sonrasında hayatta kalabilenlerin "nasıl" kurtulacakları ya da nasıl bir ortamda yaşayacakları da düşgücünü tahrik etmiş ve bunları ele alan tür filmleri yapılmaya başlanmıştır. (Abisel, 1997: s. 155). Savaşın gerçek yüzünü ortaya koyan bu yapımların, toplumun hayal gücünden hareketle yeni bir nükleer silah kullanımının ortaya çıkaracağı muhtemel sonuçları gözler önüne sermesi bakımından; bireylerin bu türden bir etkiye maruz kalmak istemedikleri yeni bir modeli kabul süreçlerini de güçlendirmiştir diyebiliriz. Bu anlayış, daha sonraki yıllarda artacak olan Soğuk Savaş paranoyasını da besleyen ve dönüştüren önemli bir unsur haline gelmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın sonundan, Sovyet Rusya'nın yıkılışına dek Amerikan sinemasının genel kapsamı da göz önünde bulundurularak; dönemin adına da uygun bir biçimde "soğuk savaş sineması" olmuştur. İster casusluk olaylarına eğilsin, ister heyecanlı maceralar dizesin, isterse de uzaydan gelen çeşitli tehditleri konu etsin. ABD'deki sinema anlayışının hem bir hatırlatma hem de bir hazırlık sineması olduğu gerçeği unutulmamalıdır. "Yabancılar" bu tür filmlerde aynı sepete konur ve korkular ile farklılıkları besleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar (Scognamillo, 1994: s. 83). Ne var ki bu noktada iç düzeni ya da sistemi tehdit eden tek unsur yalnızca yabancılar değildir. İç düzen, bir şekilde kendiliğinden çökerek çözülmeye başlar, kendi vatandaşının can güvenliğini koruyabilmek konusunda zayıf düşer, kendisini koruyabilecek bu türden mekanizmalardan muaf kalan birey, aşırılığa kaçan bir ben merkeziliğe sığınmak zorunda kalır. Bu durum, daha ilerleyen yıllarda "toplumsal kaos" temalı filmlerde kendi intikamını kendisi almak zorunda kalan, sistemin yetemediği noktada kendi gücünü ortaya koyarak varlığını koruyabilmeyi amaçlayan "vigilante" tabanlı öykülerin doğumuna da sebep olacaktır.

Vigilante filmleri, özellikle film noir örneklerinde ve post apokaliptik anlatılarda karşımıza sık sık çıkan bir türdür. Üst yapının çökmesinin ardından, bireyin kendi geleceğini tayin edebilmek ve ailesini, yakın çevresindeki koruyabilmek adına silah kuşanmasını; herhangi bir yasal olumlama olmaksızın kişisel intikamını alarak; kendi özerk alanını korumaya çalışması fikri de; II. Dünya Savaşı'nın ardından işgal altında kalabileceği ya da bağlı bulunduğu yapının mağlup edilerek; “düşman” tarafından kendisinden istenmeyen dayatmaların yapılabileceği; köleleştirilebileceği gibi yanlış algılar sonucu ortaya çıkmıştır. Özetleyecek olursak; II. Dünya Savaşı'nın sonucunu belirleyen en önemli olay olan atom bombasının atılması; bu güne kadar süregelen ve güncelliğini yitirmeyen yepyeni bir kaygıyı doğurmuştur. Devletlerin politikaları ne yönde olursa olsun, toplumun ve toplumu kendisini hiç bir zaman tam anlamıyla güvende hissetmeyeceği algısını yaratılmıştır. Bu yaratılan algı ilerleyen yıllarda korku – gerilim sinemasına ve salgın odaklı felaket ve kıyamet sonrası filmlere de kısa sürede sıçramıştır.

Savaşın hemen ardından izlenen hâkim politikalar da; ideolojik tandanslı sükelerin yaygınlaşma sürecinin şekillenmesini sağlamış ve ABD hegemonik gücünü meşru kılmak için bu yayılmacı eğilime sahip siyasal politikalar izlemiştir. ABD'nin nükleer silah tekeli 1949'a kadar sürmüş ve bu tarihten sonra SSCB'nin de bu konuda söz sahibi olmaya başlamasıyla birlikte iki taraf arasında bir silahlanma yarışı süreci gözlenmiştir. Bu rekabet bir taraftan ABD'nin silahlanma politikasını meşru kılacak anlatı kanallarına yönelmesini sağlamış diğer taraftan da uzun vadeli bir periyodu işaret eden Soğuk Savaş sürecini hızlandırmıştır. ABD'nin güvenlik politikalarında, dönemin başkanı Truman'ın yaklaşımı doğrultusunda uluslararası ilişkilerin askerileştirilmesi söz konusu olmuş ve 1949 yılında NATO'nun ve buna karşılık olarak Varşova Paktı'nın kurulmasıyla birlikte süreç kurumsallaşmış ve kutuplar keskin bir hal almıştır (Koch ve Sperber, 1996: s. 225). Bu adımlar, zaman içerisinde ABD'de baş gösterecek olan kızıl korku ve McCarthy ile başlayacak olan cadı avı devrinin temellerini de atmış ve sosyal hayatta bireyi hem iç hem de dış koşullara karşı huzursuz hissettirecek olan uzun vadeli umumi bir tahribatın öncüsü olmuşlardır.

2.2. Soğuk Savaş Dönemi ve Nükleer Korkusu

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte uluslararası alanda iki süper güç yerini almıştır. ABD ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği her alanda büyük bir bayrak yarışına girmiş, iki ülke de temsil ettikleri ideolojiler bağlamında daha çok taraf kazanmaya çalışmıştır (Günar, 2014: s. 63). Bu yarışta, eğlence sektörünü elinde tutan ABD, popüler sinemasal anlayışını zerk edebilme konusunda daha geniş bir manevra kabiliyetine sahip olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan ekonomik anlamda en az hasar ile kurtulmayı başaran ABD; Hollywood sektörünü de etkin bir biçimde, mevcut ideolojisini yayma aracı olarak kullanmayı ve siyasal bir düzenek olarak bu kesimin olanaklarından faydalanmayı başarmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrası dünya düzeni “iki kutuplu” olarak tanımlanır. Savaş sonrasında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, ABD'ye denk sayılabilecek askeri gücü ve ideolojik formasyonu ile diğer bloğu oluşturmuştur. Şubat 1945'te yapılan Yalta Konferansı sonrasında, iki bloğun varlığı resmi bir nitelik kazanmış ve taraflar bu tarih sonrasında bloklarını sağlamlaştırma politikasına yönelmişler. ABD'nin nükleer silah tekeli, 1949'a kadar sürer ve bu tarihten sonra SSCB'nin de bu konuda söz sahibi olmaya başlamasıyla birlikte iki taraf arasında bir silahlanma yarışı başlamıştır. Soğuk Savaş'ın ortaya çıkışıyla, ABD'nin güvenlik politikalarında başkan Truman'ın yaklaşımı doğrultusunda uluslararası ilişkilerin askerileştirilmesi söz konusu olmuştur. 1949'da NATO'nun ve buna karşılık Varşova Paktı'nın kurulmasıyla birlikte Soğuk Savaş kurumsallaşmış ve Kore Savaşı ile iki blok arasındaki çizgi belirginleşmiştir. (Yılmaz, 2006: s. 15).

Günar'a göre, nükleer silahların kullanımından doğacak muhtemel felaketler de, rekabetin boyutunu değiştirmeye başlamıştır. Atom silahlarının bulunması ile birlikte, iki ülke arasındaki rekabet farklı bir boyuta taşınmıştır. Geleneksel silahların kullanımı eskiye ait askeri kavramları büyük bir değişime uğratmış, atom silahlarının gücü göz önüne alındığında oluşan dehşet dengesi, bugün Soğuk Savaş olarak adlandırılan bu sürecin başlamasında başat bir role sahip olmuştur (Günar, 2014: s.63). Dolayısıyla sürecin, iki süper güç ilkesinin kendi ideolojik yapılarının

muhafazalarını sağlama ve kabul ettirme yaklaşımıyla şekillendirdiklerini söyleyebilmek mümkündür.

Bu gerilimi yüksek ve karanlık atmosfer, her iki ülkenin de dış tehditlere karşı oldukça sert önlemler almasına zemin hazırlamıştır. Günar, bu yeni devrenin kurgusal altyapısının, toplumun belli başlı güncel muhataralarının üzerine inşa edildiğini savunmaktadır (Günar, 2014: s. 63). Dönemin ve daha sonraki yılların bilimkurgu sinemasını biçimlendiren temel ilkeler de ağırlıklı olarak bu türden korkular olmuştur. Her türlü anlatı aracına ve popüler kültürü yayan aygıt ve araçlara hükmetmekte olan egemen sınıf; bilimkurgusal tahkiyeleri revizyona uğratarak, güncel muhataraları, kalıpları değişse ve tedavülden kalksa bile güncel tutabilmeyi başarmaktadır.

Althusser, bu düşünceyi destekleyecek biçimde, egemen sınıfın iktidarını devletin ideolojik baskı aygıtlarıyla sürdürdüğünü ileri sürmektedir. Ona göre; bireylerin mevcut düzene boyun eğmesi, devletin ideolojik aygıtlarıyla gerçekleştirilmektedir (Althusser'den aktaran Üşür, 1997: s. 36). Althusser'in bakış açısından yola çıkarak, dönemin bilimkurgu sinemasının, bu ideolojik baskı araçlarının arasında yer aldığını söyleyebilmek mümkündür. Devlet, elindeki bütün imkânları kullanarak özellikle de bireyin desteğini alabilmek adına, yaygın ideolojisini birey ve kitlelere zerk edebildiği bir toplum yapısına kavuşabilmeyi arzu etmektedir.

Soğuk Savaş döneminin ilerleyen yıllarında ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabet ortamı kızışmaya başlamış, ABD'nin etkin kontrol düzeneklerine karşı Sovyetler yeni ataklarda bulunmuşlardır. Sovyetler'in dünyanın her tarafında istihbarat faaliyetlerine başlaması karşısında harekete geçen Amerikan kongresi, 1947'de kabul ettiği "Ulusal Güvenlik Kanunu" ile duyum çalışmalarına yeni yaklaşımlar getiren Merkezi Haberalma Teşkilatı'nı (CIA) kurmuştur. Ancak ABD bu iki kurumla da sınırlı kalmamış, teknoloji alanında yaşanan gelişmeler ve birçok ülkenin küresel alandaki liderlik çekişmesinde yer alması elektronik gözetimi giderek zorunlu hale getirmiştir. İlk dönemlerde diplomatlar ve askerlerin şifreli telsiz görüşmelerini çözümlene amacını taşıyan Ulusal Güvenlik Ajansı (NSA),

Truman'ın direktifiyle 24 Ekim 1952'de kurulmuştur (Koch, 1996: s. 225). Bu türden yapılanmaların kurulması, bir taraftan sağ ve muhafazakâr tandansın kontrol manevralarını genişletmiş, diğer yandan da o tarihe kadar dış tehditler ile korkutulmuş olan toplumun güvenliğini sağlama organı olarak kabul ettirilmeye çalışılmıştır.

ABD'nin karşısında yer alan SSCB, yine ABD'nin yaymış olduğu algıya göre; farklı bir ideolojiye sahip, saldırgan ve stratejik bir düşman profili oluşturmaktadır. Dolayısıyla, sonraki kırk yılda ABD küresel müdahalesinin amacı, Sovyetler Birliği'nin silah gücüyle genişlemesini engellemek ve komünist fraksiyona karşı ideolojik olarak üstünlük kurmak olmuştur. Sovyetlerin totaliter olarak tanıtılan sistemine karşılık, “özgürlük” anahtar kavram olarak kullanılmıştır. (Brezinski, 2004: s. 62). Brezinski'nin tanımından yola çıkarak, özellikle yabancı korkusunun zerk edildiği canavar ve uzaylı istilası temasına sahip filmlerde de kendilerini var etmişlerdir. Hem medya organları hem de sinema filmleri aracılığıyla “kıızıl korku”nun topluma büyük bir ustalıkla ekildiği gözlemlenmiştir. Bu tarz filmlerde ABD hükümeti ve hükümetin militarist güçleri, toplumu eden bu türden dışsal tehditlere karşı savaşırlar. Örneğin; tipik Hollywood blockbuster felaket ve istila temalı filmlerinden biri olan *Dünya İstilasası: Los Angeles Savaşı (Battle Los Angeles, 2011)*; ülke dışında bir tehdit olarak uzaylıları ön plana alan bir başka örnektir. Ülkenin bütünlüğünü korumak ise vatansever çavuş Michael Nantz ve ona yardım eden yurtperver piyadelere düşmektedir. Hollywood filmlerinde, özellikle de istila ve felaket türlerindeki anlatılarda; alt yapıyı koruyabilmek ya da dış bir gücün tesiriyle yıkılan kamusal düzeni onarabilmek ya devletin politikaları ya da devletin kolluk kuvvetleri tarafından sağlanır. *Dünya İstilasası: Los Angeles Savaşı* filminde de vatanın bütünlüğü, ideolojiyle çelişmeyen (kendi söylemine göre ele alındığında yozlaşmamış) militarist güç ya da hamasi duygularını yitirmemiş bireyler tarafından sağlanmaktadır. Fakat bu anlayış, aslen dışsal bir gücün etkisinden doğan korkunun, kamusal kaosun ya da bireyin vatanına, ideolojiye olan bağıını yitirme endişesinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her çatışma döneminde bireylere zerk edilen “yabancı korkusu” için temsil modelleri Soğuk Savaş sürecinde ortaya çıksa da, ideolojik anlamda sürekliliğini muhafaza etmeyi başarmıştır. Kıızıl Tehlike, batının kendi temsil modelleri

meşrulaştırmak için uydurulmuş ve başarılı bir biçimde bireyin gündelik gerçekliğine indirgenerek, paranoya atmosferini beslemiş bir yapı olarak toplumu oluşturan fertlerin karşısına çıkarılmaktadır. Mark Bould'a göre; sinema sadece temsili ırkçı yapılarını yeniden ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda Batı'nın küresel iletişim altyapısı üzerinde (ve bu altyapı aracılığıyla) gerçekleştirdiği tahakkümde de önemli rol oynamıştır (Bould, 2015: s. 162). Bu temsili yapılar, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Sovyet Rusya, Vietnam döneminde de, "vietkong" olarak adlandırılan gerilla kuvvetler olmuştur. Temsil modelleri; 11 Eylül saldırılarının ardından meşrulaştırılan Orta Doğu'daki çatışmalar için de bir kılıf olmayı başarmıştır. Örneğin *Dünya İstilasası: Los Angeles, Battleship (2012)*, *Transformers (2007)* ya da Spielberg'ün güncel teknik imkânlarla yeniden beyazperdeye aktarmış olduğu *Dünyalar Savaşı (War of the Worlds, 2006)* gibi bilimkurgu temelli istila filmleri, Orta Doğu'da izlenen politikaları onaylayıcı işlevlerini yerine getirerek; yabancı korkusu anlatışının güdümünü değiştirmekle birlikte etkisini de diri tutmayı başarmıştır.

Hollywood, ekonomik getirilerinin yanı sıra özellikle Soğuk Savaş döneminde önemli bir ideolojik-politik işlev görmüştür ve kendisi tarafından beslenen üst yapıyı ve tutumlarını desteklemiştir. Soğuk Savaş dönemine dair Shaw, ABD'nin anti-komünist yaklaşımının Hollywood tarafından onanmasını şu şekilde açıklamaktadır;

"Amerika Birleşik Devletleri'ne Soğuk Savaş süresince hakim olan anti-komünist ruh, sinema endüstrisinin önemini çok önceden fark etmiş ve dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan insanların kalplerini kazanmak ve düşünce kalıplarını şekillendirmek için, Hollywood filmlerini araç olarak kullanmaya çalışmıştır. Bu nedenle, Amerikan karar alıcıları açısından Hollywood, ABD'nin askeri, ekonomik ve siyasi güç unsurları dışında cephaneliğinin dördüncü büyük gücü olmuştur." (Shaw'dan aktaran Örmeci, 2015: parag. 3)

Shaw'ın görüşü daha önce de belirtildiği biçimiyle bir propaganda ve reklam aracı olan sinemanın kitle kültürü üzerindeki etkisini ortaya koymakla birlikte, pop kültür kavramının "manipüle edici" yanını da belirgin hale getirmektedir. Hollywood söz konusu olduğunda sinema, yabancı korkusunu tetikleyen ve hâkim konjonktürel yapı ile birey arasında köprü kuran bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Shaw'ın tanımına göre;

“Soğuk Savaş dönemi boyunca görev yapmakta olan ABD hükümetleri “total savaş” mantığı içerisinde başta Sovyet Rusya olmak üzere kendisine düşman ülkeleri kötü gösteren ve kendisine dost ve müttefik ülkeleri yücelten birçok filme senaryo yazım anlamında katkıda bulunmuş ve bu filmleri prodüksiyon sürecinde finansal açıdan destekleyerek, ülke genelindeki imajlarının oluşmasına yön vermiştir. ABD sadece bu imaj yaratım sürecine katılım sağlamakla kalmamış, aynı zamanda mevcut rejim ve ideolojisini de bu filmler aracılığıyla bireylere pazarlayarak, Amerikan demokrasisini ABD’nin en önemli ihraç maddesi haline getirmiştir.” (Shaw’dan aktaran: Örmeci, 2015: parag. 2)

Shaw, Hollywood’un ideolojik yapıyı şekillendiren önemli bir mekanizma olduğunun altını çizerken, ABD ile Sovyet Rusya arasındaki politik çekişme hakkında da önemli bir ipucu vermektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında ABD’nin Hiroşima ve Nagazaki’ye atmış olduğu atom bombaları, sıcak savaş sürecinin, sivillere ne kadar büyük zararlar vereceğinin en acı kanıtlarından biri olmuştur. Böylesine büyük bir bilanço ile yaratılan nükleer silah korkusu, Soğuk Savaş sürecinde de paranoyayı en fazla besleyen ve popüler bilimkurgunun en fazla kullandığı temalarda biri haline gelmiştir.

Ryan ve Kellner’e göre, savaşı takip eden 1950’li yıllarda, korku sinemasında, hem kızıl tehlikeye hem de içsel tehditlere (yeni yetme gençler gibi) ilişkin metaforlar olarak yararlanılmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 266). Bu sayede Sovyet Rusya hem bir hükümet olarak hem de bireyler bazında pek de olumlu bir şekilde perdeye taşınmamıştır. (ki tıpkı yukarıda da değinildiği gibi, benzer yaklaşım hem Vietnam Savaşı sürecinde, hem de 11 Eylül saldırıları sonrasında da sergilenmiştir). Dolayısıyla Soğuk Savaş’a yönelik kültür işçiliğinin belli bir dönemi kapsadığını söylemek oldukça zordur. Soğuk Savaş, aslında bir fikrin ekilme ve bu ekilen fikri süreklileştirme operasyonu olarak belli dönemlerde varlığını hissettiren bir yaklaşımdır.

Soğuk Savaş döneminde 1940 ve 1960’lı yıllarda Hollywood sineması, romantik müzikaller, aile melodramları, komünizm karşıtı filmler, Soğuk Savaş fonlu ajanlık serüvenleri, komediler, romantik komediler, canavar filmleri, muhafazakâr ya da liberal çoğulcu türde western filmleri ve ahlâkçı toplumsal sorun filmleri de çekilmiştir (Onur, 2012: s. 37). Onur’un da ileri sürdüğü biçimiyle Soğuk Savaş döneminde çekilen filmler sadece belli janrlar üzerinde varlık göstermemiştir.

Oldukça çeşitli bir sinemasal üretim sürecinden söz edebilmekle birlikte, bu dönemdeki batı sinemasına muhafazakâr bir bakış açısının hakim olduğu söylenebilir. Fakat sürecin en yıkıcı etkileri çoğunlukla bilimkurgu sineması aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır.

Daha sonraki yıllarda beyazperdeye taşınan Hollywood filmlerinde, anti-komünist temaların yanı sıra, nükleer felaket, ABD'ye yönelik abartılı ve kitlesel yıkım ile sonuçlanan terörist saldırılar ve benzeri temalar da yoğunlukla işlenmiştir. Bu filmlerde dikkat çeken bir diğer özellik; -Matthew Alford'un da altını çizdiği gibi; kutuplaştırıcı bir anlatım dilinin benimsenmesi ve gri alanlar görmezden gelinerek, yaşanan durumların iyi ve kötü arasındaki amansız bir mücadele şeklinde izleyiciye sunulmasıdır (Matthew'dan aktaran: Örmeci, 2015: parag. 10). Matthew'in yaklaşımına göre; ABD ve genel anlamda süper güç konumunda olan batı ülkelerini "iyi"; komünist ve köktendinci yapılanmaları ise "kötü" olarak kurgulamıştır. Bu türden keskin bir iyi-kötü ayrışması, batı muhafazakârlığının yükselmesine yol açarken, askerî temalara yer verilmesiyle birlikte, militarist bakış açısının da form değiştirmesine ve yükselerek güçlenmesine olanak tanımıştır.

2.2.1. Kitlesel Yok Oluş Paranoyası

Hem yabancı korkusu hem de savaşın etkilerini gören bireylerdeki nükleer felaket ile gelebilecek potansiyel toplumsal kıyamet tehlikesi; bilimkurgu ve korku filmlerinin form değiştirmesini sağlamış; bu türden tematikleri, benzer yaklaşımlarla öykülerine taşıyan canavar filmlerinin de yeniden yorumlanmasına ön ayak olmuştur. Bilimkurgu sineması, eski canavarların karşısına yeni canavarlar dikmeye başlamıştır (Scognamillo, 2006: s. 187). Ryan ve Kellner'in de ifade ettiği biçimde, savaşın sonrasında, özellikle 1950'li yılların başında, canavar filmlerinin pek çoğu ekolojik ya da nükleer felaketlere dayalı liberal bakışlı senaryolar denerken; yalnızca birkaçı sorunun kaynağında şirketleşmiş hırslı ve denetimden çıkmış olan militarizmi aramıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 280). Yine de bu ifade biçiminin yerleşme sürecinin zaman aldığı söylenebilir. Konjonktürel yapının değişmesi ile birlikte, geçmişe dair olumsuz eleştiriler yapan yeni bilimkurgusal yönelimlerin; o an var olan

sistemi kutsaması ya da bağımsız yapımların el atması dışında, büyük şirket yapılanmalarının veya militarist eğilimlerin eleştirilmesi belli bir süreç gerektirmiştir.

Yine de güncel bilimkurgu ya da korku sineması örnekleri arasında da; baskın ideolojik kurumlara yapılan eleştirilerden de bahsedebilmek mümkündür. Örneğin yönetmen George A. Romero'nun, her devam filmiyle farklı bir toplumsal kurumdaki yozlaşmaya parmak bastığı zombi filmleri serisi; türün en cesur örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 1968 yılında izleyiciyle buluşan *Yaşayan Ölülerin Gecesi (Night of the Living Dead, 1968)*, hem bireylerin tüketim alışkanlıklarına, hem denetimden çıkması muhtemel militarist yapıya hem de teknokratik anlayışa tamamen yabancılaşan bireye bakışı açısından önemli bir örnek olduğu söylenebilir. Ishiro Honda'nın yarattığı ve günümüzün en sevilen canavar filmlerinden biri olan 1958 tarihli *Godzilla (Gojira, 1958)*'nin de problemi bazı açılardan Romero'nun zombi filmleriyle benzeşmektedir. Nükleer atıklar (veya denemeler) sebebiyle mutasyon geçirip devasa bir boyuta uğraşan bir canavarın şehirde terör estirmesini anlatan bu film yıllar sonra benzer tematik içerikle Hollywood sinemasına da transfer olmuş ve eğlence sinemasının en çok izlenen mahsullerinden biri haline almıştır.

Nükleer felaket teması, savaş sonrasında post apokaliptik bilimkurgu sinemasının, sığağı sığağına yer verdiği bir içerik olmuştur. Nevil Shute'un çok satan kitabından uyarlanan ve yönetmenliğini Stanley Kramer'in üstlendiği *Kumsalda (On the Beach, 1959)* bu günkü anlamda bildiğimiz post apokaliptik anlatıların ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Küresel bir etkiye sahip olan nükleer savaşın ardından bir denizaltı ile Avustralya'ya demir atmak zorunda kalan; hayatta kalmayı başarmış bir grup insanın öyküsünü anlatmaktadır. Filme göre 1964 tarihinde çıkan bir nükleer savaş kuzey yarımkürenin tamamını yok etmiştir. Savaş sırasında görevde olan bir Amerikan denizaltısı zorunluluktan Avustralya'ya demir atar.

Avustralya henüz nükleer felaketten etkilenmemiş olsa da radyasyonun etki ettiği bulutların bu bölgeye gelerek, bilindik hayatı tamamen yok etmesi de an

meselesidir. Yaklaşan bu toplumsal kıyamet, herkeste farklı etkiler yaratır. Halkın bir kısmı bu felaketi görmemek için hükümetin dağıtmış olduğu hapları alarak intihar etmeyi tercih eder. Bir kısmı ise isyan ederek total kaosu başlatır. Diğer taraftan da teknokratik ve toplum tarafından henüz bilinmeyen bir gelişmenin yaşanmış olması umudu, bireyleri hayatlarına devam edebilme ihtimalleri üzerine ümitlendirir. Kuzey yarımküredeki radyasyon bulutlarının etkisiz hale gelmiş olma ihtimali, bu umudu diri tutar. Sonrasında ise Amerikan denizaltısı, gemilerine ulaşan oldukça zayıf radyo sinyallerini takip etme kararı alır.

Felaketin çıkış noktası ve sık sık isimleri yinelenmesi de tarafları oldukça belirgindir. *Kumsalda*, Soğuk Savaş paranoyasının en sert ve net biçimde hissedildiği dönemde ortaya çıkmış bir yapıttır. Filme göre, etkin taraf, düşman (Sovyet Rusya), nükleer bir saldırı sonrasında koca bir yarı küreyi haritadan kaldırmış olsa da, ABD'nin kaba bir temsili olan denizaltı, son bir umut, kurtarıcı bir güç olarak görülmektedir. Filmin sonundaki o umut dolu yolculuk da ABD'nin politik ve özgürlükçü olduğu iddia edilen fakat himayeci edimleri içkin bir hale getiren tavrının filme en net biçimde yansımasıdır.

Kramer'ın filminde; Sovyet Rusya'dan gelebilecek potansiyel bir felaket, sadece dünyanın süper güç profili olarak ön plana çıkan ABD'yi etkilemekle kalmaz; küresel bir yıkımın da zeminini hazırlar. Bu durumda ABD, sadece kendi varlığını koruyabilmek için değil; 80'li ve 90'lı yıllarda sık sık başvuracağı kahramanlık metaforunu ve hamasi ivazları kullanarak, tüm dünya ülkelerinin ve ekolojik dengenin koruyuculuğunu üstlenir. Yıkıma yol açan ve bu sebeple kendisine de zarar veren Sovyet Rusya'nın aksine, düşman gücün eliyle yaratılmış yıkım sürecini düzeltmek için bir "umut" taşımaktadır. Bu söylem, en basit haliyle ABD'nin, kendisine bağlı olan ve kültürel etkileşimde bulunduğu "müttefiklerinin" çıkarlarını gözettiği izlenimini güçlendirir niteliktedir. 1950'li yılların ardından özellikle de McCarthy sonrasında yerleşecek milli güvenlik sineması anlayışı; bu türden bilimkurgu filmleri sayesinde, sadece ülkenin bütünlüğünü muhafaza etme idealiyle değil; "tüm dünyanın hamiliğini" meşru kılacak bir biçimde, dışsal bütün tehditleri savuşturacak bir güç olma gayesine sahiptir.

Roger Corman'ın yönetmenliğini üstlendiği *Day the World Ended* (1955) filmi de benzer bir post apokaliptik tabloya ev sahipliği yapmaktadır. Filmin odağında yine nükleer felaketler yüzünden neredeyse üzerine yaşanılmayacak bir hale gelen bir yeryüzü tasviri vardır. Fakat *Kumsalda* filminden farklı olarak Corman'ın yapıtı bir taraftan bilimkurgusal öğelere yer verirken diğer yandan da, sinemasal bir trend halini alacak olan canavar filmleri motiflerini de değiştirerek, mutasyon kavramını bir tehdit unsuru olarak türe yedirmektedir.

Nükleer savaşın ardından radyasyonun etkileri sebebiyle değişime uğrayan mutantlar ile insanlar arasındaki mücadeleyi konu alan film; post apokaliptik toplumsal kıyamet senaryolarına, sadece ekolojik bozulma ile mücadele etmek zorunda kalan insan faktörünün yanı sıra, ona yeni düşmanlar kazandırma anlayışını da getirmiştir.

Savaştan sonraki yıllar genel olarak hem toplum hem de devlet adına endişeli ruh halinin hakim olduğu bir dönem olmuştur. Nükleer teknolojinin gelişmesi ve savaşta etkin bir biçimde kullanılması, insanoğlunun kontrolsüz bir şekilde kendi türünü yok edebileceği algısını ortaya çıkarmıştır. SSCB ile ABD arasındaki bu oldukça tehlikeli rekabet, genel bir thanatofobi endişesini tetiklemiştir. Fakat, yaşanan bu gezegen içerisinde “aniden yok olma” korkusu, hem savaş psikolojisini hem de savunma psikolojisini etkilemiş, gündelik hayatın bir parçası olan bu türden tedirginlikler dönemin bilimkurgu sinemasının da korku temalarında ifade edilmiştir.

1950'li yıllar, baskıcı siyasal yöntemler, Soğuk Savaş ortamının etkisiyle gelişen merkezî devlet düzenlemelerinin geçerliği olduğu yıllardır. Bu sebeple 1950'li yıllardan başlayarak 70'li yılların sonuna kadar olan dönemde xenofobik filmler değil, fantazyalar ağır basmaktadır (Oskay, 2014: s. 183). Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda totaliter yaklaşımın fantezi türüne da oldukça karanlık ve ümitsiz bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Thanatofobik endişelerin ön plana çıktığı bu dönem iki dünya devletinin siyasal arenadaki çekişmesinin ardından gelebilecek muhtemel bir kitlesel kıyımın endişesini bireyin sırtına yüklemektedir.

Her ne kadar Soğuk Savaş sürecinin ABD ve Sovyet Rusya odaklı bir çekişme olduğunu belirtmiş olsak da, mevcut paranoya atmosferinin kısa sürede tüm dünyayı etkisi altına aldığı söylenebilir. Bu yayılmanın sebebi de ABD'nin pek çok kültür ile bulunduğu etkileşim, ideolojik açıdan onları etkileme arzusu ve üzerinde kurduğu güdümdür. Soğuk Savaş dönemi bütün dinamikleriyle birlikte ABD'nin yayılmacı politikası için bir araç olarak kullanılmış olsa da etkisi tüm dünyayı sarmıştır. Onur'a göre ise Soğuk Savaş yıllarındaki kızıl tehlike ve dünyanın sonuna gelindiğine dair korkular, ABD'nin dünyaya yayılma girişimleri için uygun bir ortam hazırlamıştır (Onur, 2012: s. 69). Büyük ölçekte ABD'nin bu yaklaşımı bile, Soğuk Savaş döneminde yaşanan paranoyanın kaçınılmaz hale gelmesine sebep olmuştur. Atom bombasını kullanan taraf olarak, bu etkin savaş aracı üzerinden bir korku algısı yaratması arasındaki paradoksal tutum ise ilerleyen yıllarca bilimkurgu sinemasında kendisine daha sık yer bulacaktır.

Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle birlikte proletarya iktidarı da yok olmuştur (Atayman, 2007: s. 221). Fakat proletaryanın etkinliğinin yok olması, Soğuk Savaş sürecinde bireyin algısını manipüle eden müessirleri ortadan kaldırmamıştır. 1950'li yıllarda şekillenen bilimkurgusal anlatılar, bu dönüşen yaklaşımlardan etkilenmiş olsalar da; asıl sorun McCarthy döneminin başlamasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. McCarthyizm, bir senatör güdümünü aşarak, ABD'de uzun yıllar boyunca temsil şansı bulabilecek ve ilerleyen yıllarda da kendisini sıklıkla hissettirecek bir bakış açısının adı olmuştur.

2.2.2.McCarthy Dönemi ve Komünist Avı

1949 yılında Sovyetler Birliği, atom bombası patlatınca, ABD bu gelişme karşısında sarsılmış ve büyük bir endişeye düşmüştür. Yönetim, atom teknolojisiyle ilgili bir takım bilgilerin gizlice sızdırılmasıyla ilgili bir soruşturma başlatmıştır (Giray, 2013, s. 114). Bu korku, aslında ABD için geriye dönük bir korku olarak yorumlanabilir. Geçmişte Japonya'ya atılan atom bombasının yaratmış olduğu yıkıcı ve kalıcı etki, bir karşı saldırı söz konusu olduğunda kitlesel yıkım ihtimalini gündeme getirmiştir. Diğer taraftan Sovyetler Birliği'nin vermiş olduğu bu göz dağı,

ABD'nin "dünyanın hamiliğini üstlenen yapı" olarak da gücünün sorgulanmasını sağlamıştır. ABD'nin kendi halkının geleceğini tayin edemeyeceği korkusu da, ideolojik yapıya dair bakış açısında çözümlere neden olmuştur.

Amerikan halkı, son 90 yıl içerisinde, üç büyük korku yaşamıştır. Bunlardan birincisi, 1917 ile 1920 yılları arasında yaşanan "ilk kızıl korku" adı verilen komünizm korkusu olmuştur (serenti.com.tr, 2012: parag. 3). Bu ilk korku dalgası, Amerikan halkının daha sonra yaşayacağı paranoya ortamına zemin hazırlamış ve on yıllar boyunca sürececek olan bir yabancı düşmanlığının da temellerini atmıştır.

Kısa süre sonra FBI'ın başına geçecek olan J. Edgar Hoover'ın kuruma girdiği ve bütün hayatını şekillendirecek olan Komünizmle Mücadele Masası'nda çalışmaya başladığı bu yıllar, yabancıların sınır dışı edilmesi, linçler, baskınlar ve kurmaca davalar ile gündeme gelmiş bir dönem olarak hatırlanmaktadır (serenti.com.tr, 2012: parag.4). Hoover ile birlikte, ABD tarihinin en büyük muhafazakâr ve gözetim toplumuna dönüşecek olan yapılanmasının da ilk adımı atılmış oldu.

McCarthyizm, ABD siyasi sahnesinde her ne kadar 1946-1953 yılları arasında hakim olmuş gibi gözükse de, daha önce bahsedilen ancak temellendirilemeyen komünizm karşıtı uygulamalar McCarthy döneminden çok daha öncesinde dayanmaktadır (Günar, 2014: s. 65). Aslında bu dönemde, halkın daha önce I. ve II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemlerinde yaşadıkları total kaosa benzer bir yaklaşımın benimsendiğini söyleyebilmek mümkündür. Günar'ın aktardığı biçimiyle;

"Amerikan siyasi kültüründe çok derin bir yere sahip olmakla birlikte, herhangi bir radikal politika gibi kolar açıklanamamaktadır. Hofstadter'e göre, McCarthyizm Amerikan siyasi sahnesinde periyodik olarak ortaya çıkan bir radikal dalga olarak algılanabilmektedir. Amerika siyasi kültüründeki bu durum 1789'da kendisini '*Alien ve Sedition*' yasalarının yapılmasıyla göstermiştir. 1800'lerin ortasında ise 1789'da yaşanan durum, '*Know-Nothing Party*' olarak bilinen bir paranoyanın yaşanmasına sebep olmuştur. 1920'lerde ise bu durum kızıl korku olarak daha sonra ise McCarthyizm olarak bilinen bir kavramın türemesine sebep olmuştur." (Hastedt'ten aktaran: Günar, 2014: s. 65)

Hastedt'in yorumu da, McCarthyizm anlayışının, belli bir dönemi ya da salt Joe McCarthy'nin senatörlük süreciyle kısıtlanacak bir süreç ile kısıtlı kalmadığının,

geçmişten gelen bir yaklaşımın devamı niteliği taşıdığı için altını çizmektedir. Kökeni I. Dünya Savaşı'nın öncesine dayanan “kıızıl korku” kavramının, McCarthycilik ile bütünleştiğini söylemek hiç de yanlış olmaz. Fakat içerik açısından bakıldığında “kıızıl korku” kavramı, McCarthycilik'ten çok daha farklı bir anlamı ifade etmektedir. Bu dönemde karşımıza çıkan çoğu kaynakta “kıızıl korku” komünist tehlikeyi belirtmekle birlikte; ABD'de bu yönde iç ve dış politikada gerçekleştirilen faaliyetleri de kapsamaktadır. Komünizm korkusu bu devirde hiç olmadığı kadar çok işlenmiş, bu nedenle de kavram toplum üzerinde etkileyici bir hale gelmiştir. (Fleming'den aktaran Günar, 2014: s. 67). O halde McCarthycilik olarak adlandırılan bu yeni yaklaşımı bütünsel olarak değerlendirdiğimizde, bu günün koşullarında politik açıdan pek de doğru kabul edilemeyecek olan bu anlayışın, aslında ideolojik yapının talep ettiği bir tutum olduğunu ve ortaya çıktığı dönemin hem öncesinde, hem de McCarthy döneminden günümüze kadar olan devrede varlığını sürdürmeyi başarmış bir yaklaşım olduğunu söyleyebilmek mümkündür. 1946 yılından sonra başlayan süreç, bu anlayışın resmiyet kazanmasını ve muhafazakâr cenahın yükselmesiyle birlikte meşrulaşarak güçlenmesini sağlamıştır.

Yine bu dönemde Amerikan Sineması, McCarthyci yaklaşımlar ile birlikte milli güvenliğe yönelik anlatılara da yer vermeye başladığından dolayı “milli güvenlik sineması anlayışı”nın geliştiğinden söz edilebilmektedir. Milli Güvenlik Sineması adı altında geliştirilen yeni sanat anlayışı, McCarthyciliğin ardından da imkân bulduğu ölçüde varlığını sürdürmüştür (Ferro, 1995: s. 213). Örneğin 11 Eylül saldırılarının ardından Bush – Cheney politikaları da, popüler sinemaya milli güvenlik anlayışı eklemeyecek ve milli güvenlik sürecini önemseyecek bir tutum sergilemiştir.

1950'li yıllarda McCarthyciliğin güçlenmesinin bir diğer önemli sebebi de, öncesinde yaşanan savaş koşullarının fazlasıyla çetin geçmesidir. Savaşın sonunda ABD sineması, tutucu hükümetin filmlere uygulamış olduğu yoğun sansürle birlikte “Hollywood 10”ları olarak anılan sekiz senaryo yazarı ve iki yönetmenin kara listeye alınmasıyla karşı karşıya kalmış ve bir ihbar salgını başlamıştır (Amerikan Sineması, ty: s.25). Bu baskı süreciyle birlikte, sinemada yeni temsil modellerine yer verilmiş ya da eski ve oldukça katı bakış açıları yeniden hortlamıştır. Soğuk Savaş sürecinde

yaşanan yabancı korkusu ya da onun öncesinde belirtildiği şekliyle kızıl korku kavramlarına daha iç kaynaklı bir takım kaygılar eklenmiştir. Devlete göre düşman, dışarıda olmakla birlikte, toplumun belli katmanlarına da sızmayı başarmıştır. Bu kaygı, kısa süre içerisinde Amerikan Sineması'nda da kendisine yer bulmuştur.

McCarthyilik, temelde mevcut ideolojinin tehlike altında olduğu algısı üzerine kurulu bir yaklaşım olarak, ABD'nin tarih sürecinde yaşadığı başat endişelerin en kapsayıcı özeti olarak değerlendirilebilecek bir yaklaşımdır. ABD'nin kapitalist sistemine karşı bir anlayış olan Sovyet komünizmine karşı mücadele, kitlesel kıyım ihtimaliyle meşru hale getirilmiştir. McCarthy bu kaygıdan yola çıkarak, totaliter hale gelen bir devletin algı işçiliğini üstlenmiştir. Çeşitli hükümet dairelerinde, kuşku duyulan sayısız insan sorgulanmış, ciddi bir kanıt olmadığı halde bir çok Amerikalı ya işinde edilmiş, ya sürülmüş ya da toplumun dışına itilerek ötekileştirilmiştir. Bu sayede “içimizde yaşayan, bizim gibi görünen, bizim gibi olduğunu hissetmemizi sağlayan düşman” algısı yerleştirilerek Soğuk Savaş döneminin kitlesel yok oluşa dair paranoyasını, içsel bir tehdit ile birleştirmeyi başarmıştır.

Christian Nyby'nin yönetmenliğini üstendiği *The Thing from Another World* (1951) filminde; uzaydan gelen bir organizmanın, insanları deforme ederek biçimlendirmesi ve yepyeni bir forma kavuşarak onları avlaması, bu dışsal tehdidin içe sızarak toplumsal yapıyı tamamen değiştireceği korkusunun bir ürünüdür. Bilim adamları ve Amerikan Hava Kuvvetleri timinin görev aldığı arktik bir karakola musallat olan ve bulaştığı insanın fiziki görünümünü deformatsyona uğratarak onu tanınmaz bir canavar haline getiren uzaylı yaşam formu; çok açık bir biçimde, McCarthyiliğin temelini oluşturan ve toplumsal algıyı da büyük oranda şekillendiren, dışsal bir tehdit olan “Sovyet Rusya ajanı” konumundaki uzaylı canavarın, içsel bir unsura dönüşmesinin alegorik bir yansımasıdır. Arktik karakolda, yok etme güdüsüyle kendilerine saldıran dünya dışı canavar ile mücadele etmekte olan görevli tim; hakkında hiç bir şey bilmedikleri bu organizma karşısında; yine hakkında hiç bir şeyi tam olarak bilmedikleri Sovyey Rusya yapılanmasının oluşturmuş olduğu ideolojik, nükleer ve kültürel tehdidin hedefi olduğunu sanan Amerikan vatandaşlarını sembolize etmektedir.

Don Siegel'in yönetmenliğini üstlenmiş olduğu ve ülkemizde *Merih'ten Saldıranlar* adıyla da bilinen *Invasion of Body Snatchers (1956)*'da benzer korkuları alegorik bir biçimde sinemaya taşımıştır. Hem yabancı korkusunu hem de en çığ haliyle dönemin milliyetçilik anlayışını da içeriğine yerleştiren film; bir başka iç odaklı istila örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu sefer toplumun bir kesiti değil; kitlesel anlamda tüm Amerikan halkı bilinmeyen bir gücün tehdidinde maruz kalmaktadır.

Filmde kaynağı tam olarak belli olmayan ve dünyamıza nasıl geldiği kesin bir biçimde açıklanmayan tohumların; kısa süre içerisinde insanların şekillerini alması ve dönüştükleri bu fiziksel formların asıl sahiplerini yok etme süreci anlatılmaktadır. Burada da tıpkı *The Thing from Another World* filminde olduğu gibi dış etkinin, orijinal olanı kırması, yozlaştırması, baskı uygulayarak bozuma uğratması ya da yok etmesi durumu söz konusudur. Açık bir biçimde “uzaylı” olarak tanımlanan ve dünyayı ele geçirmeyi hedefleyen bu yaratıkların istilası, dönemin yükselen kızıl korkusunu ve bu korkunun ardından yaşanan cadı avı sürecini net bir biçimde anımsatmaktadır.

Filmin şok edici tarafı, aslında virüsün çok kolay bir biçimde tüm dünyayı etkisi altına alabilecek güce sahip olmasıdır. Bu açıdan hem istila hem de pandemi tabanlı bir bilimkurgu anlatısı olarak değerlendirilebilir. Dönemin bilimkurgu sinemasının iki önemli çıkış noktasını da içerisinde barındıran filmde; hem nükleer sonrası meydana gelebilecek olası bir radyoaktif etki ya da dışsal bir yapılanma eliyle piyasaya sürülebilecek bir virüs korkusu; hem de dışsal olanın bireyi dönüştürme, fikirlerini zehirleyerek onu bambaşka bir varlık haline getirme düşüncesinin metaforal karşılığı bulunmaktadır. Zeminin hemen altında ise, hissizleşen ve samimiyetsizleşen; kaygıları sebebiyle yaşama sevincini yitirmeye başlayan, devasa bir sömürü düzeneğinin parçası olmaya zorlanan ve bunu varoluşsal bir gereklilik olarak değerlendirmesi istenen modern insanın kendisine ve çevresine yabancılaşması durumu söz konusudur. Dönemin koşulları açısından değerlendirildiğinde, filmde dünya dışı organizmalar tarafından ele geçirilen varlıklar, komünizm işbirlikçileri ile temas eden kurbanlar olarak okunsa bile, bu gün

bakılan çerçevede, her birini en dolaysız haliyle sistemin kurbanları olarak değerlendirmek de mümkündür.

Bu dönemde üretilen filmlerin bir diğer ortak özelliği ise; kıyametin kaynağı olarak, metropollerin değil; kasabaların gösterilmesidir. Kasabalar, Soğuk Savaş yıllarında hedef olarak gösterilmiş ve toplumsal çözülmenin başlangıç noktası olarak mimlenmiştir. Kasaba bir tarafta “gelişmemişlik” diğer tarafta da “saflık temsili” olarak karşımıza çıkar. Aslında güncel bilimkurgu filmlerinin yaratmak istediği genel algıya tezat oluşturacak bir durumdur bu. Çünkü günümüzdeki toplumsal kıyamet odaklı filmlerde, kasaba, kaostan ve kakofoniden uzakta; çoğu zaman kahramanın saklanabileceği huzurlu bir ortam olarak resmedilmektedir. Scognamillo bu görüşü *Invasion of Body Snatchers* filmi üzerinden şu şekilde ele almaktadır;

“Soğuk savaş dönemindeki bilimkurgu filmlerine baktığımızda, kasabanın ideal bir hedef olduğunu görürüz. *Invasion of Body Snatchers* gibi filmlerdeki uzay yaratıkları-ki işlev olarak, karıştırıcı ve tehlikeli unsur olarak Vahşi Batı kasabasına giren sert yüzlü “Yabancı” ile eşanlamlıdır- hepten kasabalara saldırırlar. Kasabalıların beyinlerini, kimliklerini çelerler ve istilaya kasabadan başlarlar.” (Scognamillo, 1994: s. 67).

The Thing from Another World ve *Invasion of the Body Snatchers* filmleri 1950’li yıllarda büyümekte olan paranoyayı en iyi yansıtan yapıtlar olmuşlardır. Olası bir “istila” durumunda tüm sosyal yapının nasıl eriyip gideceği ve bürokrasinin böylesine bir güç karşısında çaresiz kalacağını ön gören bu filmler; daha sonra değişen koşullara rağmen, yeni kaygıları karşılayacak biçimde bir kaç defa beyazperdeye aktarılmıştır.

Invasion of the Body Snatchers, dönemin sosyo politik yapısını analitik anlamda da başarılı bir biçimde irdelemektedir. Filmde hem ölümcül noktalara varan toplumsal bir homojenleştirilmeden hem de bireysel kimliğin tamamen kamusal kimlik içerisinde eriyip gitme korkusundan yola çıkılarak şekillenen yozlaşmaya dair endişeleri net bir biçimde görebilmek mümkündür. McCarthyçiliğin artık iyiden iyiye bireylerin hayatına sızdığı bir dönemde, cadı avı atmosferine hâkim olan ABD döneminde yapılan bu film; Oskay’ın tanımına göre, homojenleştirimi ereleyen grup kimliğine kapanmaya karşı direnen bilinçli insanın uğradığı acımasız

suçlamalar ve yaşadığı kâbusu anlatılmak istemektedir (Oskay, 2014: s. 149). Genel anlamıyla kişinin kimliği ile ilgili duyduğu manevi kaygıların yanı sıra; mevcut ideolojinin kaygılarını, dışsal faktörlerin, toplumsal yapının içine sızarak onu yozlaştırdığına dair ideolojik hipotezleri bir araya getirmeyi başarmıştır.

Bu dönemde ve sonrasında karşımıza çıkan istila ve felaket temasını taşıyan pek çok bilimkurgu filmi, dışsal olana karşı kaygıyı benzer kanallar yardımıyla yinelemektedir. Dışsal olanın bir tehdit unsuru olarak sanatta yer alması, dönemin politikalarını çoğunlukla meşru çıkaracak bir amaca hizmet etmektedir. Hollywood sineması da ABD'nin mevcut politikasını destekler bir biçimde ve McCarthy'ciliğe de uygun olarak evreni iyiler ve kötüler olarak ikiye böler (Kellner, 2014: s. 69). McCarthyci dönemin bu tehlikeli ve ayrıştıcı bakış açısı, keskin çizgileri olan, yabancılaştıran, düşmanlaştıran bir sinema dilinin ve temsil biçimlerinin yerleşmesinde büyük rol oynamıştır. Yukarıdaki örnekte; tamamen yok etme dürtüsü ile hareket eden acımasız uzaylılar (Sovyet Rusya'nın kendisi ya da toplumun içine sızdığı düşünülen ajanları) kötü; hayatta kalmak için mücadele eden masum Amerikan halkı iyi olarak resmedilmektedir. İyi ve kötü arasındaki bu keskin çizgi bilimkurgu sinemasının uzun yıllar boyunca vazgeçemeyeceği bir tutum haline gelmekle birlikte, en belirgin biçimine McCarthy döneminde kavuşmuştur.

Soğuk Savaş genel olarak ABD'nin ve SSCB'nin karşılıklı strateji denemeleri ve yer yer yıldırma politikaları eşliğinde dönem insanının hayatına pek çok gözetim uygulamasının da sızmasını sağlamıştır. Yine en ilkel haliyle, telefonların dinlenmesi, ulusal güvenliğe yönelik haklı bir uygulama olarak değerlendirilmiş fakat aynı zamanda iki tarafın da kendi sınırları içinde, kendi vatandaşlarının gözetimiyle 1972 yılında patlak veren ve en büyük dinlenme skandallarından biri olan Watergate olayında olduğu gibi hükümetlerin ve siyasi partilerin, rakiplerini denetim altında tutabilme çabaları için bir araç haline gelmiştir (Başaran, 2007: s.18). Bu yeni gelişmeler bir taraftan toplumun sağ cenaha olan güvenini sarsmış diğer taraftan da, karanlık paranoya atmosferini daha da tedirgin edici bir hale getirmiştir. Artık bireyler hem dışarıdan gelebilecek tehditlere hem de kendilerini bu tehditlerden koruyabileceğini ileri süren, bizzat temsil hakkı verdikleri, kendi güvenliklerinin sorumluluğunu üstlenmelerini bekledikleri bürokratik organlara karşı

genel bir güvensizlik içerisine girmişlerdir. Bu teslimiyetçi tutumla birlikte totaliter devlet anlayışının da güç kazandığı ve birey üzerinde tahakküm kurma yetisini kullandığı da çoğu zaman gözlemlenmiştir. Dışsal bir tehdit, bireyin kendi güvenliğini sağlayacağı devlet yapılanmasına tahakküm hakkını onamaktadır.

2.3.Soğuk Savaş Sonrası Dönem

Proletaryanın yok olması ya da kızıl tehlikenin geçmesi, Hollywood ya da genel anlamda batı sinemasının, Soğuk Savaş döneminde başvurduğu ve kalıplaşmış olan tematiklerden yavaş yavaş vazgeçmesini sağlamamış olsa da; Hollywood sineması dönem dönem kızıl tehlike ve Vietnam Savaşı'na dayanan yabancı korkusunu körüklemeye devam etmiştir. Kaygılar form değiştirmiş olarak anlatılara yerleştirilseler de tamamen yok olmamışlardır.

Vietnam Savaşı'nın, Soğuk Savaş ile birlikte gelen güncel korkuları teslim aldığı iddia etmek hiç de yanlış değildir. Ryan ve Kellner'a göre, 1960'lı yıllarda Vietnam Savaşı yaygın halk muhalefetine konu olmuş ve Amerikan gençliği haksız bir savaşa katılmayı reddetmiştir (Ryan, Kellner, 2010: s. 302). Bu karşı duruş, bireysel anlamda ABD'nin savaşa teşvik amacı taşıyan propagandalarının aslında sanıldığı kadar da başarılı olmadığını açık bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Soğuk Savaş'ın ortaya çıkmasıyla birlikte, kültürel hayata biçim veren başat unsurlar da değişime uğramıştır. Savaşın hemen ardından gelen dönem ile birlikte sosyal hayatın işleyişinde, ekonomik alanda ve kültürel hayatta olduğu gibi popüler sinema anlatılarında da önemli değişimler baş göstermiştir. 1950'li yıllardan başlamak üzere, güncel teknolojik imkânların da etkisiyle popüler bilimkurgu sineması, yeni ve çok boyutlu hızlı bir evrim dönemine girmiştir. Fakat Scognamillo'nun altını çizdiği biçimde, bu evrimsel süreç pek çok zorlama ve zorlanmaların ardından gelen bir süreç olmuştur. Teknik olanakların gelişmesiyle birlikte, biçim de gelişmeye başlamış ve öz ile içerik bu biçimsel değişim ile birlikte evrilmiştir (Scognamillo, 1997: s. 213).

Sinemadaki bu hızlı değişim, kısa süre içerisinde farklı türlerin ve alt türlerin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bilimkurgu türü de farklı vizyonlara ve imgelemlere yer veren bir tür olarak bu değişimin sonucunda kendi kabuğunu bulmuştur. Hem teknik imkânların öncüsü olması hem de biçimsel anlamda yakalamış olduğu özgürlük, Amerikan Sineması'nın sinema yoluyla hemen hemen her şeyi anlatabilmesini sağlamıştır. Bu anlatılar, yapımcıların ve devletin, yeni bilimkurgu anlayışına eklenenebilecek olan konuların sınırsızlığını da keşfetmesini sağlamıştır. Hem teknolojiden beslenen hem de bu teknolojinin kaygılarına ev sahipliği yapan bilimkurgu sineması, kısa süre içerisinde ideolojinin destekçi bir kolu olmaya başlamıştır.

2.3.1. Soğuk Savaş Döneminde Şekillenen Yeni Bilimkurgu Sineması

Soğuk Savaş ile birlikte, bireyin savaş dönemindeki kaygılarının yerine yenileri eklenmiştir. Artık bireysel anlamda ölüm korkusu, cepheden geri dönememe kaygısı ya da ülkenin fiziken işgali gibi konular, yerini kitlesel imha silahlarıyla yok olma paranoyasına bırakmıştır. Savaştan çok daha önceki bir süreçte şekillendirilen ve mevcut ideolojinin paradigmasına yerleşen kızıl korku kavramı güçlenmiştir. Bütün bu negatif etkiler; toplumun kontrolünü elde tutacak bir güç olarak sadece ideolojik paradigmaya yerleşmekle kalmamış; ABD kültüründen etkilenen ya da onun güdümünde olan, ülke, toplum ve bireylerin de gündelik kaygılarını şekillendirmiştir.

Topluma yerleştirilen bu kitlesel imha algısı, 1950'li yıllara kadar çoğunlukla dışsal bir tehdit unsuru olarak dünyayı işgal eden uzaylıların, radyasyon sebebiyle mutasyona uğrayan, kontrolsüz yıkıcı birer güç olarak resmedilen canavarların ya da doğrudan Sovyet Rusya'sının elinde tuttuğuna inanılan kitlesel imha silahlarının kullanıldığı; buna bağlı olarak dünyanın sonuna doğru sürükleneceğine dair brutalist tanatofobik temaların güçlenmesine zemin hazırlamıştır. Savaşın hemen ardındaki süreçte, 50'li yıllarda karşımıza çıkan bilimkurgu filmleri, tipik Amerikan ailesinin, banliyö insanının kısaca orta sınıfa mensup olan bireylerin; bu büyük tehditler karşısındaki şaşkınlığını ve çaresizliğini konu almaktadır. Batı sineması için orta sınıfın varoluş mücadelesi anlamına gelen bu türden filmler; özerk bir yetkiye sahip

olmayan birey ve toplulukların bu türden saldırgan bir tutum karşısında uğrayacağı yıkımın kaba öngörüsünü sunmaktadır.

1960'lı yıllarda siyaset arenasında at koşturmakta olan ABD ve SSCB arasındaki rekabetin etkisi yalnız bırakılmamıştır. Dünyanın dört bir yanındaki gelişmeler, Soğuk Savaş algısına yeni boyutlar kazandırmaya başlamıştır. Bu dönemde meydana gelen sosyo kültürel gelişmeler sayesinde toplumsal hayat ve siyasal yetkelerin tutumları daha karmaşık bir hale gelmeye başlamıştır. Berlin Duvarı'nun inşa edilmesi, Küba'da patlak veren füze kriziyle birlikte çehre değiştiren Soğuk Savaş; Kennedy Suikasti, Vietnam Savaşı, Çin Kültür Devrimi ve 1968 yılında Fransa ve ABD'de patlak veren öğrenci olayları, iktidar kavramının da yeniden sorgulanmasına yol açmıştır (Başaran, 2007: s. 63). Tüm dünyada yaşanmakta olan bu yeni gelişmeler, doğrudan bir biçimde bilimkurgu sinemasının odağındaki “düşman” faktörünün de değişip, evrim geçirmesini sağlamıştır. Her yeni özgürlükçü hareket, tıpkı kızıl korku kavramında olduğu gibi baskın ideolojik otoritenin tahakküm modelinde kısıtlayıcı bir rol oynamıştır.

Soğuk Savaş döneminde çekilen bir çok bilimkurgu filminin içeriği; belirli komplo teorilerini kaynak almıştır. Bilimkurgu filmleri arasında, anlatısını bir komplo üzerine kuranlar, genel olarak kentten yola çıkarak bir ülkeyi ve giderek uygarlığın yok oluşunu hazırlayacak varsayımları üretmişlerdir (Batur, ty: s. 52). II. Dünya Savaşı sonrasında bu geleneğin tamamen sona erdiğinden söz etmek mümkün olmasa da kentsoylu bireylerin korkuları yer değiştirmiştir. Artık düşman sadece dışta değil aynı zamanda içtedir de. Bu yeni kaygıları, bilimkurgu sinemasının güçlü motiflerinin önemli bir kısmına yer veren “istila” temalı filmlerin de içeriğini oluşturduğunu söylemiş olsak da; hem içteki hem de dıştaki tehditler, kamusal yapının çökme sürecini hazırlayan birer muhatara olarak görülmüştür.

Bu tür filmler, ülkenin “kötü” yabancı istilacılar tarafından tehdit edildiğini ve her an bir işgal eylemine girişebileceklerini vurgulamışlardır. Bu türden yabancı odaklı kaygılar, bazen komünist bloku temsil eden Sovyetler Birliği bazen de metaforik olarak uzaylı yaratıklar olmuştur (Batur, ty: s.52). Daha sonraki yıllarda teknofobi, endüstriyel büyümeden duyulan kaygı ve teknokrasi gibi bireylerin sorgu

kanallarını harekete geçiren mevhumların yeniden sorgulanmasını sağlayacak olan “makinelere istilası” ya da kısa süre içerisinde tüm dünyayı etkisi altına alacak olan pandemi kaynaklı salgınları temel alan filmler de, bahsi geçen “düşmanın” değiştirdiği form ve yayılma biçimi üzerinde türe yeni bir yaklaşım kazandırmıştır.

Bilimkurgu türünde ortaya atılan bir başka komplo teorisi de, toplum içerisinde yaşayan totaliter ruhlu insanlara ilişkindir. Filmlerde bu insanlar, toplumsal bir kargaşada ülkeyi, totaliter bir yönetim altında birleştirmeyi amaçlayan kişiler olarak işlenmiştir (Batur, ty: s. 52). Batur’un tanımından yola çıkarak hem ihtiyaç duyulan hem de toplumun ihtiyaçlarını karşılaması hususunda yetersiz kalacağından endişe duyulan bir lider figürün yaratıldığından söz edebilmek mümkündür. Bu ikilem, toplumdaki bireylerin sorgu sürecini de farklı bir temelde değerlendirmenin aracı olmuştur. Halkı kaostan kurtarması beklenen totaliter anlayış bir form olarak karşımıza çıkmakla kalmamış, statükonun devam etmesi hususunda bireyi yönlendiren bir güç olmuştur. Statüko, bu anlayışa yürekten bağlı olan bireylerin yanı sıra, bu bireylerin inancını, yaklaşımlarını ve karakterlerini kapsayan ve onların edimlerini kontrol etmeyi başaran güçlü bir lider figürü ile varlığını sürdürebilmektedir.

Bir çok Amerikan filminde laytmotif olarak rastlayabileceğimiz statükonun devamına ilişkin motifler, özellikle de türün B sınıfı filmlerinde faşist ideolojiye dönük bir tarzda ele alınır (Batur, ty: s. 50). Her türlü dışsal tehdit, öncelikli olarak, muhafazakâr yapıların gücünü koruyabilmesi ve bu yapıyı devam ettirebilmesi için önemli bir araç olmuştur. Statükonun devamına yönelik propaganda aracı olan bu tür filmlerde, tehdit dışarıdan geldiği gibi içeriden de gelmektedir. Kaotik bir yapının hakim olduğu fütüristik filmlerde, genellikle kenti ele geçirmiş ya da geçirmeye çalışan totaliter bir kişiliğin (veya bu totaliter kişinin bağlı olduğu – yönettiği siyasal yapının) nitelikleri işlenmektedir (Batur, ty: s. 51). Bu kişinin yüceltilmesi bir taraftan toplumun hegemonik anlamda biçimlendirilmesinde rol oynarken diğer taraftan da bireysel sorgu sürecini hızlandırmaya başlamıştır. Mevcut ideolojik yapının yıkılması ve yerine daha totaliter, baskıcı bir yapının gelmesi; günün başat politik yaklaşımlarını olumlamaktadır. Totaliter bir yapı güçlü ve istikrarlı olarak resmedilmekle birlikte; çoğunlukla bireyin kendine has özelliklerini ortadan kaldıran

ve onu da toplumu oluşturan diğer bireyler ile aynı özelliklere indirgeyen bir politik yapıdır.

1960'lı ve 70'li yıllarda, kişiler, bireysel sorgu sürecinde önemli bir yol kat etmişlerdir. Ryan ve Kellner'a göre; 1970'li yıllara gelindiğinde artık nüfusun büyük çoğunluğu savaşa karşıdır. Bunların yanı sıra ordu da giderek daha beceriksiz, disiplinsiz ve moralsiz bir görünüm kazanmaya başlamıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 304). Bu denetimsizlik ve zayıflık da popüler yapıntılarda kendisine yer bulmaya başlar. Olası teknokratik yaklaşımların bir kere daha sorgu sürecine takıldığı bu dönemde; militarist gücün varlığı ve gerekliliği de sorgulanmaya başlamıştır. ABD'nin girmiş olduğu savaşlar ve işgaller; aslında 1950'li yıllarda sinemaya taşınmış olduğu bürüme esaslı içerikleriyle benzeşmeye başlamıştır. Dolayısıyla dünyada büyük bir değişimin yaşandığı 68 hareketinin de etkisiyle; bireyler, yayılmacı ve sömürgeci bir savaşın parçası olmak ya da ideolojik yapının baskısıyla savaşa sürüklenmekten duydukları kaygıları dile getirmeye başlamışlardır.

Bu dönemde; korku, bilimkurgu ve fantezi anlatılarının çehresinin bir kere daha değişmeye başladığı gözlemlenebilir. 1960'lı ve 70'li yıllarda korku ve dehşet türü, yerini "altın çağını yaşadığı" iddia edilen bilimkurgu filmlerine bırakmıştır (Scognamillo, 1994: s. 184). Bu yaklaşımın, bireysel sorgu sürecinde kat edilen yol ile birlikte, ordu yapılanmasındaki denetimsizlik, sosyal hayata sinmiş olan düzensizlik ve güvensizlik gibi unsurlarla da yakından ilişkisi olduğu söylenebilir. Bilimkurgu sineması, bu türden zayıflıkları da temsil edebilecek bir biçim olarak en fazla kullanılan sinemasal trendlere yer vermiştir. Dönüşen ve sekülerleşen yeni bakış açıları, kendisinden önce var olan yapıları ve yaklaşımları sorgulamaya başlamıştır.

60'lı ve 70'li yıllar arasında gözlenen bir diğer gelişme ise modernlik kulvarında gerçekleşmiştir. 1966 ve 1974 yılları içinde modern çağ geride bırakılmış ve yeni bir çağa girilmiştir. Artık postmodern adı verilen bir çağ başlamıştır (Irwin, 2003: s. 263). Postmodernizm, Marksist görüşte teknolojinin kendi başına asli bir neden değil, sermaye gelişiminin sonucudu olarak ortaya çıkmıştır (Habermas, 1994: s. 92). John Portman ise; "Postmodernizm" kitabının giriş kısmında, bu

kavramın tanımını yaparken; “post” ekinin bir sonralık ve başkaldırı boyutu taşıdığına altını çizmektedir. (Portman, 1994: s.10). Bu gün müzikten edebiyata kadar popüler sanat dallarının pek çoğunda, bahsi geçen sonralık betimlemesi için kullanılan “post”; kurgu bilim tandansının son yıllarda en sevilen alt türü olarak karşımıza çıkan post apokaliptik anlatılarının var olan sosyal, kültürel ve siyasi yaklaşımların “sonralığını” betimlemektedir.

Postmodern çağın koşullarını göz önüne aldığımızda, sosyal hayatta da pek çok unsurun bu kavramı şekillendirmede büyük bir rol oynadığı söylenebilir. Endüstrisizleşme, banliyöleşme ve sermaye birikiminin esnekliğinde ani atışın yol açtığı, bugünkü adıyla küreselleşme, postmodern dönemin özünü oluşturmaktadır. (Irwin, 2003: s. 263). 1966 ve 1977 yılları arasındaki sekiz yıllık süreçte, modern çağı geride bırakılmış olsa da; bu tanımın modern birey üzerinde tam anlamıyla bir revizyon sağladığını söyleyebilmek çok da mümkün değildir. Fakat postmodern dönemin, modern birey üzerinde içtimai anlamda oldukça yıpratıcı etkileri olduğu ileri sürülebilir.

1960’ların ortasından başlayan süreç, özellikle Amerikan bilimkurgu geleneğinin ikinci devrimi olarak adlandırılmaktadır. Baudou’ya göre; 1960’lı yılların ortasında, önce karşı-kültür hareketlerinin, ardından da Vietnam Savaşı’na yönelik sert tepkilerin ortaya çıktığı dönemde; bilimkurgu donuklaşmış, sıradanlaşmış ve yeni bir açılım yakalayamayarak, aynı temalara sıkışıp kalmıştır (Boudou, 2005: s. 39). Halbuki bilimkurgusal anlatılara kaynaklık edebilecek pek çok gelişmenin bir arada yaşanmış olduğu bu dönemde; türe dair çeşitli yaklaşımların yeniden harekete geçebilmesi için uygun ortamı sağlayabilecek alt yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Bilimkurgu türüne ilk etapta edebi bir yeni yaklaşım biçimi olarak doğan New Wave hareketi, bu türden ihtiyaçlara cevap veren bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Baudou’ya göre, hem yeni bir tarz arayışında olan hem de toplumsal ve politik eleştiri temelinde kaygılar besleyen genç yazarları bir araya toplamıştır. Bu yeni anlayış, yakın gelecek hakkındaki öngörülerin yer aldığı bir akıma dönüşmüş ve bilimkurgu türünün içeriğinin pozitif bilimlere yerine sosyal bilimlere kaymasını

sağlamıştır (Baudou, 2005: s. 40). Bu sayede, günümüz bilimkurgu sinemasına kadar uzanan bilimsel olma ya da toplumsal meseleleri iletme arasındaki denge unsurunun değişmesine dair ilk hareketleri New Wave akımı ve sonrasında ona bir tepki olarak doğan bilimsel gerçeklik temelli öykülerin çatışması, uzun vadede günümüzdeki bilimkurgu ve fantezi öğeleri arasındaki değişkenliğin de ipuçlarını vermektedir.

2.3.1.1.1960 Dönemi: Yabancı Korkusunun Başlangıcı

“1960’ların ortalarından başlayarak sinemaya farklı bir noktadan bakılmaya başlanmıştır. Bu bakış açısı, sanat olma sorunu aranmadan filmlere yeni eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Böylece kültür ürünleri değerlendirilirken ideoloji ve sistem tartışılmaya başlanmıştır.” (Onur, 2012: s. 36). Bu sorgu sürecinin, ABD’ye hakim olan ideolojik yapının devamlılığına karşı bir tehdit oluşturduğunu söyleyebilmek de pekala mümkündür. Bu tehdit unsurları, halkın içinde bulunduğu kaygıları daha da güçlendirmiştir.

1950’li yıllara hakim olan en büyük endişenin “kitleselel yadımlama” ya da ABD’nin kapitalist yaklaşımlarına karşı getirilen kızıl korku anlayışı olduğundan söz etmiştik. Fakat 50’li yıllara hakim olan atom bombası tehlikesi 60’lı yıllarda ansızın gündemden düşmemiş; daha dolaylı bir tehdit olarak varlığını sürdürmüş ve kaderci bir bakış açısıyla “tanrının gazabı” olarak algılanmak yerine, denetim ve kullanım mekanizmalarının yanlış ellere düşmesi sonucunda oluşabilecek muhtemel facialar olarak nitelendirilmeye başlanmıştır (Roloff ve Seebler, 1995: s. 281). Tıpkı günümüzde olduğu gibi, bu dönemde de atom bombasının kullanım ihtimaline dair tedirginlik, iki farklı biçimde toplumun karşısına çıkmaktadır. İlk yaklaşım, atom bombasını bir saldırı, kitle imha aracı olarak tamamen bir toplumu, kitleyi veya siyasî bir yapılanmayı ortadan kaldıramaya yönelik bir tehdit olarak nitelendirmektedir. Bir diğer yaklaşım ise, nükleer felaketi bir sürecin sonu olarak değerlendirerek, güdülen yanlış politikalar sebebiyle konrolden çıkan bir efor olarak anlatılarına yerleştirir.

Roloff ve Seeblen'e göre bu endişelerin her ikisi de son derece haklı temellere dayanmaktadır çünkü askeri-bilimsel ve iktisadi yapı, ne olup bittiğini herkesin kavrayamayacağı kadar şeffaflıktan uzak bir karmaşa oluşturmuştur (Roloff, Seeblen, 1995: s. 281). Aslında nükleer felakete yol açacağına inanılan bu korku da temelde teknokrasiye duyulan güvensizliğin yaratmış olduğu bir endişedir. Teknokrasinin bir üst karar alma organı olarak sözünün geçmesi, toplumun endişesini de arttırmaktadır. Toplumun ereklerinin dışında, tamamen kendi siyasal çıkarları için hareket eden teknokratik-egemen bir kuruluşun; bireylerin çıkarlarını hiçe sayarak, kendi ideolojik amaçlarına hizmet eden bir yapı kurması; bu yapının dışında kalan, onu yönlendiremeyen ya da yönlendirilmesinde söz sahibi olamayan bireyleri endişeye düşürmektedir.

Jancovich'in Marcuse'ye dayanan tezinde, halkın halinden memnun olmak yerine git gide kaygılı ve paranoyak olduğunu ve yalnızca bilim ve teknolojiyi değil, genel olarak otoriteyi de eleştirdiğini gösterir. 1960'lara gelindiğinde, modern dünya kurallar kâbusu haline gelmiş ve halkın buna direnmeye gücü kalmamıştır (Jancovich'den aktaran Cherry, 2014: s. 170). Toplumun arayışları ile birlikte, bilimkurgu sineması da kendi içeriğinde değişime girmeye başlamıştır. Fakat bu dönemde karşımıza çıkan bilimkurgu ve korku filmleri, muhafazakâr söylemlerini değiştirmiş olsalar da, tam anlamıyla keskin bir eleştiri dilinin yerleşebilmesi uzun bir süreç gerektirmiştir.

Vietnam Savaşı ve sonrasındaki süreçte toplum bilincinin inşası için sinemanın olanaklarından yeniden yararlanılmaya başlansa da, toplumun geliştirmiş olduğu yeni duyarlılıklar, mevcut hegemonik yapının karşısında yer alan bir takım fikirlerin geliştirilip genişletilmesine de olanak sağlamıştır. ABD halkının zorla sürüklenmek istendiği bu savaşın altında ülkenin kişisel çıkarlarının yatması fikri yaygınlaştıkça; baskın ideolojik yapının kanalları da sorgulanmaya başlamıştır. Jonathan Clyne, hem devlet hem de bireyler üzerinde ciddi bir hasara sebep olan savaş sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

“ABD müdahalesinin arkasında geleneksel emperyalist çıkarlar da yatmaktaydı. 1954 gibi erken tarihte ‘ABD Haberleri ve Dünya Raporu’nda, *ABD Niçin Hindinin’de Bir Savaşı Göze Alıyor*’ adlı bir makale yayınlandı. Söz konusu makalede şunlar

söyleniyordu: ‘Dünyanın en zengin bölgelerinden birisi, Hindîçin’de zafer kazanana açılacak. Amerika’nın artan ilgisinin ardından yatan şey budur... Bu savaşın gerçek nedenleri, kalay, kurşun, kauçuk, pirinç gibi kilit stratejik temel ürünlerdir. ABD bu bölgeyi her ne yolla olursa olsun kontrol altında tutmayı düşünüyor.’ (4 Nisan 1954) Kuşkusuz ucuz işgücü konusu da söz konusuydu. *Business Week*’in sözleriyle: ‘40’ların sonundan itibaren ve 50’lerden günümüze artan bir şekilde, bir sanayi dalından diğerine Amerikan şirketleri dış gelirlerinin giderek arttığını keşfediyorlardı. Gelirleri genelde dışarda ABD’dekine göre esasen daha yüksekti’. Bunda şaşılacak bir şey yoktu, çünkü ücretler ABD’deki ücretlere göre çok çok daha düşüktü” (Clyne, 2008: parag. 8).

Jonathan Clyne, ABD’nin başlatacağı bu yeni savaşın ekonomik sebepleri üzerinde durmakla birlikte; bu tarihe kadar dışsal tehditler ile korkutulmuş olan halkın, ekonomik kaygılar, yoksulluk ve bunlara bağlı olarak da yaşam koşullarının zorlaşması gibi daha öncelikli kaygılar ile karşı karşıya kaldığını ileri sürmektedir. Ağır ekonomik şartlar, bireylerin “daha iyi bir yaşam adına “ teşvik edildiği savaşın kabul sürecini zorlaştırmıştır.

Clyne, ABD’nin derin bir biçimde savaşta yer almak zorunda kalma sebeplerinden bir diğerinin de Güney Vietnam ordusunun, gerilla birliklerini yenilgiye uğratamayacağına belirginleşmesi olduğunu ileri sürmektedir. Böylece 1963 yılında Vietnam’a silahlı ABD müdahalesi, beraberindeki tüm kaygı ve kuşkulara rağmen başlamıştır. (Cylne, 2008: parag. 10). Bu süreç içerisinde milli güvenlik sinemasının başat örneklerinin yanı sıra; yeni dış tehdit olarak işaret edilen Vietnam topraklarındaki askeri müdahaleler de dönemin bilimkurgusal anlatılarına yerleşmeye başlamıştır.

Fakat savaş, tam da bireysel anlamda belli bilinç ve duyarlı yaklaşımların yeşerdiği bir dönemde patlak vermiştir. 1960’lı yıllarda çevre bilinci, tüketici hakları, cinsel politika, kira denetimi, büyük şirketlerin egemenliği ve militarizm gibi konular etrafında, taban hareketleri oluşmaya başlamıştır. Pan Americana dönemi sona ermiştir.” (Onur, 2012: s. 38). Daha sonra Reagan döneminde yeniden hortlayacak olan muhafazakâr bakış açısının evvelinde 60’lı yıllar bireysel anlamda belli başlı sorgulamalara açık bir dönem olmuştur. Nilgün Abisel’in daha detaylı bir biçimde ifade ettiği şekliyle;

“Bu değişimler, toplum hareketlerine etki etmiş ve hem ideolojik yapının koşulsuz kabul duvarına bir gedik açmış hem de bireysel bazda yepyeni bir sorgu sürecinin kapılarını aralamıştır. Nilgün Abisel’e göre, altmışlı yılların ortalarından itibaren ortaya çıkan bu yeni bakış açısı, popüler filmler, toplumsal tarih ve yaşamla ilişkileri içinde ve sinemanın kendi iç dinamikleri çerçevesinde ele almıştır.” (Abisel, 1995: s. 33).

Geleceğin ilk işaretleri, Viertnam Savaşı’na yapılan ilk müdahaleden tam dört sene sonra, 1967 yılında görülmeye başlamıştır. Askeri yenilgi, ekonomik çöküntü, sağ kanattan yükselen popülist bir lider figürü ve 70’li yılların sonları ile 80’li yılların başlarında sahne alacak olan Yeni Sağ’ın ilk adımları atılmıştır. (Ryan ve Kellner, 2010: s. 24). Bu yeni totaliter yaklaşımlar, bireylerin kendilerini koruyacaklarına inandıkları yeni yapılara sırf “dış tehlikelerden korunma” iç güdüsüyle teslim olmalarını sağlamıştır. Bu üst yapıya sığınma iç güdüsünün yeniden önem kazanmasıyla birlikte teknokratik yaklaşım bir kere daha yükselişe geçmiş ve bireyler, kendi varlıklarının devamını sağlayacak olan ideal yapının tahakkümünü kabul etmeye başlamışlardır. Halbuki muhafazakârlığın tırmanışta olduğu 50’li yıllarda toplumsal sorunların ön plana alındığı filmlerin sayısındaki önemli düşüş, bu türün politik değişimden etkilenmeye ne kadar açık olduğunu ortaya koymuştur (Ryan ve Kellner, 2010: s. 144).

60’lı yılların sosyal, kültürel ve siyasal hareketleri, 70’li ve 80’li yıllara kadar uzanmış ve toplumsal adaletsizliğe, nükleer silahlara ve ABD dış politikasına karşı çıkan önemli sinemasal tezlerin yapımı sürmüştür (Ryan ve Kellner, 2010: s. 34). Bu bağlamda, süreç aslen her iki dünya savaşının da öncesinde ön görüldüğü gibi işlemiştir. Hem toplumun algısı revizyona uğramaya başlamış hem de iki egemen güç olan ABD ve SSCB arasındaki rekabet; bilim, teknik ve askerî alanlara sıçramıştır. Ayrıca ABD’nin, Soğuk Savaş sürecinin öncesinde başlattığı liberal yaklaşımla birlikte, küreselleşme hareketi de hız kazanmıştır. Wallace, daha sonra dünyanın büyük bir kısmını etkileyecek olan bu yaklaşım için şu tanımı yapmaktadır;

“Küreselleşme eşitliğe dayanmayan bir süreçtir. Bir açıdan her yerde aynı zamanda oluşsa da, değişik alanlardan bakıldığında küreselleşme aynı nedenlere, rotalara ya da sonuçlara sahip değildir. Küreselleşen dünya, gücün radikal bir şekilde yeniden dağıtıldığı, gücü uluslararası ortaklıkların malvarlığına ve Castells’in dediği

gibi iletişim ağı içerisindeki “anahtarlar”a doğrudan ulaşma izni olanlara en üst derecede verildiği bir yerdir. Sonuç, zenginlerin daha da zenginleşmesi ve fakirlerin, eğer daha da fakirleşmiyorlarsa, zenginlere oranla çok daha yavaş şekilde zenginleşmeleridir.” (Wallace, 1998: s. 37-38)

Genel olarak bakıldığında; 60’lı yıllar toplumsal hareketlerin patladığı, toplumun kendisinin ve haliyle o toplumun çekirdeği olan ailenin de sorgulanmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile saadetinin tam ortasına bırakılmış bir dinamit vardır ve her an patlayarak güzel mobilyalar üzerine kan sıçratabilme tehlikesi barındırmaktadır. (Aydın, 2012: parag. 25). Aydın’ın bakış açısı da 60’lı yılların batı toplumu, özellikle de ABD halkı için bir geçiş süreci olduğunu desteklemektedir. Geleneksel ile post-modern arasında bir köprü kurulmuştur. Bir yanda aileyi, devleti ve kamu düzenini destekleyerek kutsayan muhafazakâr eğilimler devam ederken; diğer yandan mevcut konjoktüre dair sorgu süreci başlamış ve halkın bir kısmı da dahil edilmek istemediği politikaların bir parçası haline getirilmeye zorlanmıştır.

Bu dönemde toplum için tehdit oluşturacak unsurları yine toplumun kendi içerisinde barındırdığını da iddia edilmektedir. Nihayet Soğuk Savaş dönemi ve Vietnam Savaşı sürecinde konjoktürün eliyle körüklenen yabancı korkusunun önüne geçilmiş gibi görünse de muhafazakâr ahlâk anlayışı bireylerin sorgu mekanizmasına takılmıştır. Diğer yandan, savaş ile şekillenen sosyal yaşantı, fordist anlayışın da çehre değiştirmeye başlamış ve postfordist bir sistem ortaya çıkmıştır. İlhan Dağdelen, Post-Fordizm adlı makalesinde süreci şu şekilde aktarmaktadır:

“Bilindiği gibi, fordist ekonomik yapının merkezi ögesi, “8 saatlik iş günü, 5 dolar ücret, akan şerit” ilkelerinden yola çıkarak daha sonra kitle tüketimi (refah devleti anlayışı) ile eklenmiş bir kitle üretimidir. Bu yapı içinde, aynı ürünün farklı bölümleri, bir parçanın üretimi için tayin edilmiş özelleşmiş makinelerin kullanımıyla üretilir. İşler büyük ölçüde vasıfsız ya da yarı vasıflıdır ve karmaşık kontrol hiyerarşileri içerisinde düzenlenmiştir. İncelenmiş Taylorist örgütlenme ilkeleri altında işleyen Fordist üretimin en aşırı biçimlerinde, bir çok ayrıntılı iş yaratılmış ve böylece son derece parçalanmış bir iş bölümü sağlanmıştır. Post-fordist dönemde ise farklı bir yönelim gözlenmektedir. Bu çerçevede fordizmin temel çehresi, iş hayatında özelleşme ve parçalanma, tüketimde ise tek biçimlilik iken; post-fordizmin özünü, kitle piyasalarının parçalanmasını izleyen geniş iş sınıflamaları ve emek esnekliği oluşturmaktadır. Üretim açısından post-fordizm, hem imalat hem de hizmet

sektörlerinde farklı ürün dizinlerini üretebilecek esnek sistemler geliştirme doğrultusundaki bir eğilimi temsil etmektedir. Bu değişimler, doğal olarak yansımaları emek esnekliği talebinde bulmuştur.” (Dağdelen, 2005: parag. 1)

Bradley Cherry ise, post-fordist sistemin, toplum ve birey üzerindeki korkuların biçimini değiştirdiğini öne sürmektedir. Cherry’e göre, postfordist sistemin ortaya çıktığı 1960’lar ve 1970’lerde, sendika hareketleri (örgütlü iş gücü), ulusallaştırılmış sanayilerin yeniden özelleştirilmesi ve yeni esnek çalışma koşullarında (kısa dönemli kontratlar, iş güvensizliği) zorluklar yaşandı. Bunun sebep olduğu çaresizlik ve kaygı hali, güncel kültürde korkunun yükselişine yansımakla kalmayıp biçimini de değiştirmiştir (Cherry, 2014: s. 170). Artık sadece yabancı bir unsurun kendi yaşantısını, ülkesini ya da kültürünü yok edeceğine inanan bireyler yoktur. Batı halkı, savaşın veya toplumsal buhranların ardından gelen kültürel koşulların kötüleşmesinden de endişe duymaktadırlar.

Post-fordist yapı ile birlikte; 1960’lı yıllardan 1970’li yıllara geçilmesiyle birlikte, bilimkurgusal anlatıların içeriğine yerleşecek olan bir takım kalitatif değişimler de baş göstermektedir. Artık yorgun bir ideolojik yapının da kendisine revize etmesinin gerekliliğine olan inanç da artmaya başlamıştır. Bireyler, 60’lı yılların sonunda, kişisel hak ve özgürlüklerinin, başat ideolojik söylemlerin önünde olduğuna inanmakla birlikte; çevresel duyarlılık söylemlerinin yanı sıra, ırkçı ön yargılara, emperyalist bir ihtiyaç için devlet eliyle çıkarılan savaflara karşı söylemler de geliştirmeye başlamışlardır.

Bütün bu öğeler ile birlikte 1960’lı yıllara kadar fen bilimlerinin hâkimiyetindeki bir alan olan bilimkurgu türü, bu dönemden itibaren, gelişen sosyal bilimleri de içine alarak gelişimine devam etmiştir (Uğur, 2014: s. 68). Bu sayede bilimkurgu sineması sırf rasyonel ve bilimsel olma kuralını da kırmaya başlamıştır. Bilimkurgu sinemasında temsil edilmeye başlanan yeni unsurlar, sosyolojik ve psikolojik anlamda daha farklı türleri de içerisinde barındırmaya başlamıştır.

2.3.1.2.1970 Dönemi: Çevresel Duyarlılık

70’li yıllara gelinmesiyle birlikte, ekonomik ve politik iktidardakilerin gizli yolsuzlukları ortaya çıkmış, kamuoyu kapalı kapılar ardında saklanan güçlülerin böyle saklanmak için sağlam gerekçeleri olduğu konusunda aydınlatılmıştır (Ryan & Kellner, 2010: s. 269). Yönetimin bu yaklaşımı bireyin, hakim güce olan sadakatini ve güvenini de kırmıştır. Bu olumsuz gelişmeler, bireyin ve devletin birbirlerinden uzaklaşmasını sağlamıştır.

1975 yılında Saigon’un bağımsızlığına kavuşmasıyla birlikte, Amerika Birleşik Devletleri tarihinin gerçek anlamda ilk askeri yenilgisini almış oldu. Bu yenilgi ulusal itibar duygusunda derin bir yara açtı ve Amerikan dış politikası üzerine ateşli bir tartışmanın başlamasına neden oldu (Ryan & Kellner 2010: s. 304). Ryan ve Kellner ikilisi muhafazakâr bakış açısının yükseliş sebeplerinin bu türden askerî yenilgiler olduklarını ileri sürmektedir. Fakat askerî alandaki bu türden başarısızlıklar, muhafazakârlığın yükselme sebebinin tek başına sebebi olarak göstermeye yeterli değildir. Kellner, 70’li yıllarda yükselmeye başlayan ve muhafazakâr cenahın tepkisini çeken üç yarayı askeri yenilgi, feminizm hareketi ve ekonomik gerileme olarak açıklamıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 336).

70’li yıllar, sadece bu üç hareketin uyandırdığı kuşku dalgasını hakim kılmamıştır. Hızla ilerleyen teknolojik gelişmelerin de “denetimden çıkma” korkusu muhafazakâr cenahın elinde bir silah haline gelmeye başlamıştır. Bu durum teknokratik yapıyı da yeniden sorgulatmaya başlamıştır. Sonuç olarak bu türden tehditlere karşı çıkan muhafazakâr anlayış, bu korkulardan beslenerek, bireyin kendisini bu yapının çatısı altına çekmesini sağlamaya çalışmıştır.

Ryan ve Kellner’in bakış açısına göre de 70’li yıllar sürecinde “doğal” toplumsal düzenlemeleri tehdit eden her şey teknoloji metaforuyla beyazperdede temsil edilmiş, bu tehditleri savuşturma çareleri olarak da genellikle, doğayla bağlantılı muhafazakâr değerler seferber edilmiştir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 378). Bu bakış açısı, teknofobik ve kimi zaman da tanatofobik korkuları savuşturmanın yolunu doğayla barışma ve doğaya kaçma olarak nitelemiştir.

Muhafazakâr bakış açısıyla değerlendirildiği zaman teknoloji, doğaya karşı yapıtısallığı, kendiliğinden olana karşı mekanikliği, serbestiye karşı düzenlenmiş olanı temsil eder; tekil farklılaştırma yerine bireylerin benzerliğini, bireysel üstünlükten türetmiş hiyerarşiler yerine demokratik eşitlemeyi savunur, eşitlik ilkesinin özgürlük ilkesine üstün gelişini simgeler (Ryan ve Kellner, 2010: s. 378-380). Muhafazakâr yaklaşım, sekülerist yaklaşımın aksine, bireyi tahakküm altında tutmayı arzulamaktadır. Bu sebeple de toplumdaki her ferdi kendi kriterlerine göre şekillendirip, sınıflandırmayı hedeflemektedir.

Aslında muhafazakâr yetkenin teknofobik duruşu destekleyen duruşu, bu günkü anlamıyla insan denetiminden çıkan makinenin, bireyi köleleştirme içeriğinden çok daha farklı bir kaygıyı gündeme getirmektedir. Ryan'a göre, teknoloji, aslında muhafazakârlığın doğanın birer parçası olduklarını ileri sürdüğü kurumların yeniden inşa edilebilirliği olasılığını gündeme getirmekle, muhafazakâr toplumsal otoritenin temelini oluşturan ve ideolojinin yansızlaştırmaya çalıştığı her şeyi tehdit eder (Ryan ve Kellner, 2010: s. 380). Burada söz konusu olan, teknolojik gelişmelerin ve rasyonel düşünce yapısının mevcut sulta kurumlarına yönelik bir revizyon ya da reform hareketini etkin kılma korkusudur.

1970'li yıllar aynı zamanda ekonomik temellerin de sarsıldığı ve bireylerin çıkış aradıkları farklı kurumlara yöneldiği bir dönemi de işaret etmektedir. Onur'a göre, yaşanan ekonomik akse ve buna bağlı olarak bireylerin çektikleri maddî çöküntüler sonucunda hükümete ve ekonomik kurumlara güvensizlik artmıştır. Bu durum, bir çok ılımlı liberalin, muhafazakârlığa yönelmesini sağlamıştır (Onur, 2012: s. 38). Vasi temele dayalı olan ekonomik disiplinlerin yaptırımının azalmasıyla birlikte, hızlı bir biçimde toplumu uçuruma sürükleyen maddi ve manevî çöküntüyü engelleyebilmek ve yıpratıcı tesirinden kurtulabilmek için muhafazakâr ideoloji güdümünde yeni çareler aranmaya başlanmıştır.

1970'li yıllar, pek çok alanda ortaya çıkan genel bir güvensizlik dönemini işaret etmektedir. Abisel'e göre; Amerika'da Vietnam savaşı ve sonrasının acılarıyla, kesin bir yenilgi duygusunun, Watergate skandalıyla, çevre kirlenmesinin yarattığı kaygıların birbirleriyle bütünleştiği; her şeyin sorgulandığı, kültürel ve siyasi karşı

söylemlerin oluşturulduğu bir dönemdir (Abisel, 1995: s. 145). Bu dönemin temelleri ise aslen, 60'lı yılların ikinci yarısında atılmıştır. Sosyal alanda bireyin karşısına çıkan yeni endişeler gündeme gelmeye başlamış ve toplumsal kıyamet anlayışı da yön değiştirmiş gibi görünmektedir.

70'li yıllarda, yine bir önceki on yıldan miras kalan ekolojik bilinç artmış; çevresel felaketlerin yol açacağı total kaos ile, her ne kadar Soğuk Savaş dönemindeki kadar keskin olmasa da nükleer felaket korkusu varlığını sürdürmeye devam ettirmiştir. Bu dönemde projelendirilen “felaket filmleri”, göz göre gelen çevresel ve toplumsal yıkımları işlemeye başlamıştır. Bu tür filmlerde, yöneticiler, üst düzey resmi görevliler, büyük yatırımcılar, yaklaşan tehlikeye karşın kendi çıkarlarından vazgeçmek istememekte, kendileriyle birlikte bir çok masum sıradan insanı felaketin – canavarın – kollarına atmaktadır (Abisel, 1995: s.145). Bu tematik trendin yaygınlığından yola çıkarak 70'li yıllar için, bilimkurgu sinemasında daha önceden var olan endişelerin diyalektik açıdan yeniden biçimlendiği yıllar olduğu söylenebilir. Atom felaketi mevhumu varlığını sürdürmekle birlikte, insanların doğa karşısındaki tutumu ve bu “yanlış” tutumun sonuçları, bilimkurgu sinemasında daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Bu durum, 1950'li yılların başında tek tük örneklerine yer verilen post apokaliptik filmlerin yeniden güncel bir alt tür olmasını sağlamıştır. İnsan tarafından kirletilmiş olan doğa, kontrolden çıkan virüsler, virüslerden kaynaklı salgın hastalıklar geçmiş dönemin mirasını almakla birlikte, 1970'li yılların eleştirel bilimkurgu filmlerinin de içeriğini oluşturmuşlardır. Bu tekrarlanan temalar, günümüzde bile popüler sinemanın en çok yararlandığı içerikler olarak karşımıza çıkmaktadır.

1970'li yıllarda karşımıza çıkan ve yine kaynağı çok daha eski tarihlere dayanan bir diğer unsur ise, teknofobidir. Bu yaklaşımı tetikleyen ise Arthur C. Clarke'ın bilimkurgu kitabından beyazperdeye uyarlanan ve yönetmenliğini Stanley Kubrick'in üstlendiği *2001: Uzay Yolu Macerası (2001: A Space Odyssey, 1968)* filmi olmuştur. Tüm uzay gemisinin denetimini eline almış olan bilgisayar sistemi HAL 9000; insanlığın gündelik işlerinin denetiminin ne kadarını makinelere, bilgisayar sistemlerine teslim etmesi gerektiğini konusundaki sorguları yinelemiştir.

Toplumsal kriz sonucunda oluşan kaymalar, eleştirel algıları güçlendirme yeteneğine de sahiptir. Örneğin *Kehanet (The Omen)* filmi sosyal ve ekonomik krizin doğurduğu korkulara seslendiği kadar, 70'li yıllarda orta sınıftan beyazları kırıp geçiren enflasyon ve işsizlikten hiç etkilenmeyen bir kesime, üst sınıfa duyulan öfkeyi de hedef alır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 269). Elbette bu öfke, alegorik bir ifadeyle karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan hem felaket filmlerini hem de felakete bağlı olarak değişen ekosistemi ve bu yeni ekolojik yapının üzerine kurulan öncülünden farklı bir siyasal yapıyı da ele alan filmlere yer verilmiştir. *Kehanet*; her ne kadar dini metinleri kendisine kaynak alan bir pre-apokaliptik gerilim filmi örneği olmakla birlikte, hem muhtemel felaket sürecini hem de sonrasını anlatan filmler ile akrabalık bağları bulunmaktadır. Ryan ve Kellner, felaket filmlerinin birer modern mitos olarak değerlendirilmesinin üzerine giderek, geleneksel yapıyı savunan birer alt tür örneği olarak değerlendirmektedirler.

“Felaket filmleri, yetmişlerin başlarından ortalarına kadar olan dönemde en çok tutulan tür döngüleri arasında yer alır. Bu filmler, daha geleneksel türsel göreneklere geri dönerek, toplumsal ve kültürel sorunlarını güçlü erkek liderliğinin ritüel yoluyla meşrulaştırılması, geleneksel manevi değerlerin tazelenmesi ve babaerkil aile benzeri kurumların yeniden canlandırılması yoluyla çözmeye çalışan kriz halindeki bir toplumu tasvir ederler.” (Ryan ve Kellner, 2010: s. 93).

Bu tür filmler aynı zamanda dizginlenmemiş korporatif kapitalizmin tehlikelerini de haber verir ve kontrolsüzce gelişen kâr arayışının nasıl faciaya yol açtığını gösterir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 93). Bu aslında istikrarlı bir sürecin sonucunda insanın karşısına çıkan yeni bir yapı olmakla birlikte, tedbir alınmaması sebebiyle hem toplumsal hem de ekonomik anlamda karmaşaya yol açmıştır. Felaket filmleri bu süreci diyalektik bir döngü eşliğinde gözler önüne sermektedir. Var olan ekonomik ve sosyal yapı dizginlerinden çıkmış olan korporatifizm ile bozularak yozlaşır ve sonunda kamusal düzeni yok edecek bir seviyeye gelir. Bu kamusal düzenin varlığını tayin edememesi sonucu yıkım gerçekleşir. Yıkımın ardından da yeni bir yapı inşa edilir ya da süreç içerisinde kendiliğinden gelişir.

Yine Ryan ve Kellner'ın bakış açısına göre, kıyamet tematiğini oluşturan öyküler, önce istikrardan kargaşaya geçilmesi, ardından bir dizi sınav yoluyla lider veya kurtarıcının tayin edilmesi, en sonunda da felaketin üstesinden gelinmesi gibi

oldukça basit bir anlatı yapısına sahiptir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 93). Bu anlatı yapısı, 70’li yıllardaki bilimkurgu sinemasının hem karamsar hem de gelecekte umutlu bir profil çizmesine önayak olmuştur. Yukarıda bahsedilen diyalektik döngünün yanı sıra, sürecin bir kahraman, kanaat önderi ile şekillendirilebileceğini ileri süren bu lider güdümünü ön plana alan anlatılar, temelde yine totalitarizm ihtiyacına yönelik bir duruş sergilemektedirler.

1970’lerin ortalarından itibaren geleceğin her şeye karşın iyi olacağını telkin eden bir inancılığa geçilmiş, popüler kültürün derine inmekten ürken, insan aklını yeni şeylerin o zamana kadar öğrenilmiş, bilindik olgularla ilintilendirerek şöyle ya da böyle anlamlandırmakta kullanmakla yetinen zihinsel yönelimlerinin yerini; korkutucu yeni olgularıyla birlikte yeni bilimkurgu filmleri almaya başlamıştır (Oskay, 2014: s. 183). Bu noktada karşı kültürü savunan bilimkurgu anlayışı ile geleneksel bilimkurgu motiflerini revize eden anlayışın zaman zaman çatıştığını söyleyebilmek de mümkündür. Dönem; siyasal ve kültürel yapının sorgulandığı, geleneksel kabuğun içinde sıkışan bireyin özgürlük arzusunu dile getirdiği ve kendisine sunulanı mutlak gerçeklik olarak algılamanın dışında, elle tutulur argümanlar geliştirilmesini talep eden bir dönem olmuştur. Diğer yandan karşı kültür bilincinin vuruculuğu da dönemin bilimkurgu filmlerini şekillendiren bir yaklaşımı ortaya koymuştur.

Karşı kültürcü çevre bilimciler, yaptıkları bilimkurgu filmlerinde dünyadaki nüfusu azaltmak ve barışı korumak için insanlar arasında kanlı spor yarışmaları düzenlemek ve yaşanmaz olan bu dünyayı tümüyle yıkmak gibisinden popüler kültürün pek de onaylamayacağı çözümler önermektedir (Oskay, 2014, s. 184). Bu çözüm öneriler, dönemin *Ölüm Pateni (Roller Ball, 1975)*, *Ölüm Yarışı (Death Race 2000, 1975)* ya da *Hayal Şehir (Logan’s Run, 1976)* gibi distopik bilimkurgu filmlerinde karşımıza çıkmış olsa da, etkilerini bu günün sinemasında bile gözlemlenebilir. Suzanne Collins’in çok satan bilimkurgu kitabından beyazperdeye uyarlanan *Açlık Oyunları (Hunger Games, 2012)* filmi de aynı yaklaşıma ev sahipliği yapmaktadır. Fakat burada söz konusu olan sadece karşı kültürel bir çevre bilimci çözüm önerisi değil; aynı zamanda yeni medyanın manipülasyon etkisini de gözler önüne sermektedir.

Yeni medyanın manipülasyonuna dair yapımlar bu dönemde çok farklı biçimlerde ve çoğunluklu olarak ya popüler bilimkurgu ya da türün suçlu zevk minvalinde değerlendirilebilecek olan “b filmleri” ve “istismar filmleri” klasmanında yer alan alanında kendisini sıklıkla göstermektedir. *Ölüm Yarışı (Death Race 2000, 1975)*, *Cannonball (1976)* ya da *Death Sport (Ölüm Sporu, 1978)* gibi filmler de post apokaliptik çerçevesinde, toplumsal kıyametin sonrasında kurulan yeni ve baskın ideolojik yapının bile birey üzerindeki hükmünü ve manipülatif özelliğini koruyabilen medya algısı üzerine giden ucuz yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerde üst yapıyı oluşturan devlet ya da büyük şirket faktörü, türün vazgeçilmez bir klişesi olarak varlığını korumaktadır. Dorsay’a göre bu tür filmlerin karanlık atmosferini besleyen unsurlar önemli benzerliklere de ev sahipliği yapmaktadır. Gelecekte, dünya üzerinde uygarlık, yeniden bir vahşete ve kıran kırana savaşların verildiği bir ölüm arenasında dönüşmüştür. Kentlerde mekanik bir yaşam sürdüren topluluklar ve karanlık gelecek motifleri bu türün önemli unsurları haline gelmiştir (Dorsay, 1986: s. 230). Atom savaşları, doğanın insan eliyle zedelenmesi, bu sebeple çöken uygarlık, ilkelliğe dönüş gibi temalar, bu günün koşullarında biri türün en sevilen motifleri olarak kullanılmaktadır.

Bu durum, popüler bilimkurgusal anlatının döngüsel yapısını bir kere daha akla getirmektedir. Bu türden yapımlar açık bir biçime kötümser olmakla birlikte, 1950’li yıllardan miras kalan savaş sonrası şokuna odaklı paranoyak bir kötümserlikten ya da 60’lı yılların görece daha iyimser olan sıyrılarak, çevresel temelli felaket senaryolarını tüm insanlık adına ortak bir sorun olarak işlemektedir. Oskay, 70’li yılların bilimkurgu sinemasına hakim olan bu yaklaşımı şu şekilde özetlemektedir;

“...korkuyu kişisel yaşamda hafifleten moralist iyimserlikten sonra, ekolojistlerin bu tür filmlerindeki kötümserlik nihilistik denecek kadar yoğun olmuştur. Fakat bu filmlerdeki “iyimserlik” sayılabileceği söylenen “kötümserlik” bizce; 1950’lerin şoklarından daha ağır bir bunalım dönemine girildiğini göstermiştir 1970’lerden itibaren. Bu nedenle bu yoğun kötümserlik, durumun kötümserliğini saklamak için “bulunmuş” bir iyimserlik de sayılabilmektedir (...) Bu yeni bilimkurgu filmlerindeki kötümserlik, çevre bilimcilerin filmlerindeki kötümserlikten ayrıdır. Bunlardaki moralist felsefe ve bu günkü kötülüklerin bir gün mutlaka sona erdirileceği inancı, kuşkusuz bir anal regresyondur.” (Oskay, 2014: s. 184-185).

Oskay'ın bakış açısından yola çıkarak, Soğuk Savaş'ın ilerleyen yıllarında baş gösteren bu iyimser yaklaşım, bir bakıma günün kötü koşullarının ileride ya ilahi bir sebeple ya da yapılan bu “haklı” kıyım neticesinde sona erdirilebilecek bir mevhum olarak değerlendirilmektedir.

1970'li yılların bir diğer önemli bilimkurgusal trendi ise; dünya üzerinde ya az sayıda kalan ya da yalnız kalan bireyin yaşam mücadelesine odaklanan toplumsal kıyamet sonrası sürece odaklanan yeni filmlerdir. Bu tür filmler, çalışmanın üçüncü kısmında da değineceğimiz gibi, tüm iç ve dış tehditlerin var olan toplumsal yapıyı yıktığı, tüm kamusal kurumların yok olduğu ve bireyin, bu aniden gelen yok oluş sürecinden sağ çıkarak varlığını sürdürebildiği bir anlatı modeli sunmaktadır. Yönetmen Borris Sagal'ın filmi *Tek Adam (The Omega Man, 1971)* dönemin bu türdeki ilk ve en önemli filmlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Richard Matheson'un çok satan bilimkurgu kitabından beyazperdeye aktarılan film; 1975 gibisinden (dönem için pek de uzakta sayılmayacak) bir tarihte meydana gelen devasa bir nükleer savaşın sonrasını konu almaktadır. Çin-Rusya ittifakıyla temellendirilen atom savaşlarının ardından mahvolmuş bir dünyada, insan neslinin en vahşi mensupları; gezegen üzerindeki bütün medeniyeti ve uygarlık kalıntısını tahrip etmek için saldırıya geçer. Daha sonra bu “bozulmuş” ve mutasyona uğramış yeni insan türünün hedefi, kendisine zerk ettiği aşı sayesinde, nükleer savaştan sapasağlam kurtulmayı başaran bilim adamı olur.

Film, insanlığın pek de uzak olmayan geleceği üzerine varoluşçu sorular getirirken; düşmanın dışarıda olduğu kadar içeride olduğunun da mesajını verir. Nükleer felaketin sebebi dışsal bir faktör olsa da; felakete maruz kalan içeridekiler (ABD vatandaşları) bir diğer tehdit unsuru olarak karşımıza çıkar. Bu bakış açısı McCarthyizm ile birlikte gündelik hayata indirgenmiş olan keskin iyi ve kötü ayrımı üzerine de yeni bir sorgulama süreci getirmektedir. Komünist ideolojinin dünyadaki iki önemli gücü olarak kabul edilen Çin ve Sovyet Rusya'nın açık bir biçimde kapitalist anlayışa savaş açarak onu yok etmeyi planladığı süreçte; batı insanının kendisi için ne kadar büyük bir tehlike arz ettiğinin de altı çizilmektedir.

70’li yıllarda çehresi değişen fakat sırtını dayamış olduğu sinemasal geleneği bozmayan filmlerden bir diğeri de; türün standart örneklerinden biri olan *Yağmacılar* (*Ravagers*, 1979) filmidir. Yönetmenliğini Richard Compton’un üstlenmiş olduğu film, o dönem için artık bilindik hale gelen post apokaliptik motiflerinin neredeyse tamamına yer vererek, içeriksel açıdan birbiri ile benzeşen temaların, grafik anlamda da türün trendlerine eklemlenebilecek bir örneğini sunmaktadır. *Yağmacılar*, en yalın haliyle, kamusal düzenin yıkılmasının ardından gelecek olan brutal bir anarşist anlayışın, bireyin varlığını sürdürebilmesi için ne kadar büyük bir sıkıntı doğurabileceğinin altını çizmektedir. Post apokaliptik filmlerde bir başka laytmotif olarak karşımıza çıkan “ilkelliğe dönüş” metaforunu, sadece güçlü olanın ve çağın koşullarına uygun bir biçimde vahşî nitelikler kazanabilenin (ya da var olan bu eğilimi yeniden uyarabilenin) ayakta kalacağı mesajını vererek; korunma ihtiyacı hisseden modern insanın bir başka kaygısına yönelir.

Benzer filmlerde karşımıza çıktığı şekliyle; Maya takvimlerinde 2012 yılından sonrasının yer almamasına dayalı kehanetlerden de güç alan bu devir; toplumsal kıyametin –dini metinler temel alındığı sürece yaşanacağı dönem olarak belirtilmektedir. Ne var ki *Yağmacılar*, kendisinden önce izleyiciyle buluşmuş olan post apokaliptik filmlerin tüm geleneklerine bağlı kalmakla birlikte türün bir başka çelişkili eğlence sineması odaklı örneğini teşkil etmektedir. Filmdeki gelecek korkusu mevhumu, salt görsel bir dekor olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Bu durum; 80’li yıllarda, daha fazla izleyici odaklı olacak olan bilimkurgu sinemasının temel içerikleri hakkında ilk ipuçlarını verir.

Medya’nın manipülatif etkisi sadece ürkütücü bir unsur olarak kabul görmekle kalmaz aynı zamanda toplumsal kıyamet ve medeniyetin çöküşü sürecinde ve sonrasında da etkinliği tartışılır. Akerson’un bakış açısı, post apokaliptik sinemada karşımıza çıkan yeni medya dinamiklerini de özetleyecek biçimde, tüketim kültürü faktörü üzerindeki etkisinin de üzerinden geçer. Söz konusu yaklaşıma göre medya, tüketim kültürünün ve onun dilinin üretim araçlarından ya da mecralarından biridir. Akerson’un belirttiği şekliyle; medya zaten kendi yaratmış olduğu mitlerle tanıdığımız ve evrensel bir hale getirilmiş olan kültür şifrelerini kullanarak yaygın bir hale getirmektedir (Erkman ve Akerson, 2005: s. 204). Yukarıda özetlendiği şekliyle

yeni medyanın yükselişi bir taraftan mevcut ideolojinin elini güçlendirirken diğer yandan da bireyi pasifize edecek ve onu yönlendirecek yeni bir mekanizmanın, kültür işçiliği dinamiklerinin ve bir propaganda aracının doğumuna da zemin hazırlamıştır.

Aynı yıl gösterime giren *Yaratık* filmiyle birlikte, değişecek ve gelişecek olan dış uzay fonlu post apokaliptik öykülere yerini bırakacak olan klasik anlamda ekolojik tehlikeleri resmeden, mensup olduğu on yılın politik yaklaşımları açısından özeti niteliğindedir.. Filmde yine atom savaşı sonrasında insan eliyle tahrip edilmiş doğanın, hayatı cehenneme çevirmesi ve insan ırkını yeniden ilkel dönemlere götürmesi konu alınmaktadır. Kaba güç yeniden egemen hale gelmiş ve yağmacı çeteler yeryüzündeki insanların hayatlarını, mallarını ve enerjileri sövmeye başlamıştır. Filmdeki toplumsal kıyametin yaşandığı dönem ise yine yakın tarij olarak kabul edilebilecek 90'lı yıllardır. Sekülerist bir kıyamet sürecinden ziyade yeni kapitalist yönelimlerin birey hayatı üzerindeki etkilerini ön plana alan ve bunu yaparken de yabancı korkusunu kaygı verici bir unsur olarak anlatısına yerleştiren film; adeta kendisinden önce bilimkurgu sinemasının dolduran esas içeriklerin açık bir vitrini gibidir.

Bilimkurgu sinemasında bilimi ve teknolojiyi koşulsuz olmayan bu yaklaşım, içinde bulunulan bu on yıl ile beraber kökten değişmeye başlamıştır. Bilimin, doğru bilginin temsilindeki merkezi ve belirleyici konumu sorgulanırken; doğanın, kontrol altına alınması gereken bir güç olduğu fikri şiddetle eleştirilmeye başlamıştır (Güney, 2015: s. 38). Çevreci hareketin yükselişi, kadın hareketleri, savaş sonrasındaki barışçıl yaklaşımlar, 68 hareketi; genel anlamda ekolojist, barışçıl ve feminist yaklaşımların yükselmesine sebep olmuş ve bu yeni yaklaşımların baskın birer tepki süjesi haline gelmesi; kısa sürede bilimkurgusal tahkiyelere de yerleşmiştir. Bu 10 yıllık değişim periyodunda bilimkurgusal anlatılarda, aklın egemenliği ve bilimin kutsal olarak temsil edilmesi, şüpheli konular olarak işlenmeye başlamakla birlikte; pozitivist yaklaşımların yanı sıra, doğanın denetim altında tutulmaya çalışılması, hızlı nüfus artışının karşısında uygulanan nüfus kontrolüne yönelik politikalar ve insan bedeninin terbiye edilmesi gibi yeni tahakkümcü yöntemler ortaya çıkmıştır.

2.3.1.3.1980 Dönemi: Yükselen Yeni Muhafazakârlık

Bilimkurgusal tasniler, 1980'li yıllarda kendisinin öncesindeki dönemde ortaya çıkan belli başlı fikirleri sürdürmüşlerdir. Bu dönemde doğanın ve insanların kontrol altına alınmasına dair tahakkümcü etkilere yer veren ve bunu eleştirerek; teknolojik anlamda belirlenimciliğe doğrudan karşı çıkan yeni bilimkurgu anlatıları ortaya çıkmaya başlamıştır. 70'li yılların ikircikli ütopyik öyküleri bu dönemde yerini distopik öğelerden beslenen yeni epikrizlere bırakmışlardır. 80'li yılların filmlerinin; siberpunk akımı ve bu akım ile şekillenen; yüksek teknolojinin güdümünde biçimini bulan yeni bir gelecek tahayyülüne yer veren anlatılar da ortaya çıkmıştır. Bu teknoloji sayesinde şartlandırılmış ve totaliter bir denetim ve disiplin sistemine hapsolmuş, ideolojinin gereklerini zorlama ile yerine getirmeye çalışan bireyin ön plana çıktığı filmler dikkat çekmeye başlamıştır.

80'li yılların bilimkurgu filmlerinde geleneksel olan konu, eylem, düşünce ve şemaları parçalanmış, eski şemaları, en yalın haliyle ve tamamen aktüel bir yapıya ayak uydurabilecek biçimde revizyona uydurulmaları söz konusudur. 80'li yılların bilimkurgusal epikrizlerinin, kendisinden önce var olan bütün geleneksel yaklaşımlardan beslendiğini söyleyebiliriz. Bunun ilk örneği 70'li yılların sonunda gösterime giren ve bir sonraki on yılın sinemasal trendlerini özetleyen *Yaratık* filmi olmuştur. Film, bir taraftan bilimkurgu sinemasının geleneksel motiflerine yer verirken diğer yandan da yeni bir politik söyleme ev sahipliği yapmakta ve küresel politikaların, devlet denetiminden çıkarak her biri bağımsız birer mütegalibe haline gelen kapitalist şirketlerin; birey üzerindeki olumsuz etkilerini ve bireye biçmiş olduğu değeri konu almaktadır. Bu tür filmlerde de tıpkı 70'li yılların karşı kültür eleştirilerinde olduğu gibi; toplumu oluşturan fertler, sömürülebilir iş gücü ya da sistemin devamlılığını sağlayabilmek adına gözden çıkarılabilir fertler olarak görülmektedir.

80'li yıllar, hem 70'lerin farkındalığını hem de bu farkındalığın yol açtığı hareketlenmenin karşısına dikilmekte olan yepyeni bir sağ görüşün yükselişe geçtiği oldukça karışık bir dönem olarak nitelendirilebilir. ABD siyasal tarihinin en karanlık dönemlerinden biri olarak gösterilebilecek olan Reagan Rejimi, içtimai hayata

paralel bir biçimde bilimkurgu ve korku sinemasının da yeniden biçimlenmesini sağlamıştır. Örneğin; distopya türü, 80’li yılların sonrasında, bilimkurgu sinemasının bir önceki on yıldan miras aldığı süjelere yer vermektedir. 70’lerde sıkça karşılaşılan ve çoğu zaman “kıyamet sonrası” biçiminde gündeme gelen distopyan filmler daha sonraki yıllarda da karanlık etkisini sürdürmüştür (Ersümer, 2013: s. 73). Ekolojik kaygılar, çevresel sorunlar önceki on yılda olduğu biçimde devam etmekle birlikte, yeni ekolojik felaketlere de zemin hazırlanan bu dönemde, toplumsal kıyameti ön plana alan yeni nesil filmlerde de artış gözlenmektedir. Türün en başat örnekleri ise *New York’tan Kaçış (Escape from New York, 1981)*, *Ölüme Karşı Koşan (The Running Man, 1987)*, *Terminator (1984)* ve *Robocop (1987)* gibi yapımlardır.

Bu filmlerde işlenen temalar, bir önceki dönemin geleneklerini teslim almış gibi görünseler de; yeni yaklaşımlar da bilimkurgu sinemasında kendilerine yer bulmaya başlamışlardır. Bilimkurgu anlatıları, Soğuk Savaş döneminde sıkça işlenen nükleer savaş sonrasında dünyanın cehenneme dönüşeceği öngörüsünü, 1980’lerde ekolojist bir yaklaşımla yeniden gündeme getirmiştir (Batur, ty: s.16). Fakat 50’li yılların ardından yeniden gündeme gelen bu yaklaşım bu sefer oldukça ciddi bir temelde ele alınmıştır. Bu dönemde; ABD’nin siyasal alanda yaşamış olduğu kirlenmenin, ekolojik alana da sıçradığına dair daha keskin bir bakış açısı geliştirilmeye başlanmıştır. Garrisburg ve Çernobil gibi felaketler, kimyasal maddeler ile delinen ozon tabakası ya da Körfez Savaşı sebebiyle, toplumun yeniden savaş ve kıyım ile karşı karşıya getirilmesi, toplumsal kıyamet temalarının bu sefer çevresel kültürel harekete odaklı olarak yeniden hortlamasına zemin hazırlamıştır.

Dünyadaki bu gelişmeler, bilimkurgu sinemasını da doğrudan etkilemiştir; 1980 ve 90’lı yılların bilimkurgu sineması, klasik temaların yanı sıra ekolojik sorunlar ve son yıllarda teknolojik gelişmelerin yarattığı “virtual realite” yani sanal gerçekliğe ilişkin konuları yoğun olarak ele almıştır (Batur, ty: s.31). Aynı yıllarda yavaş yavaş temellenmeye başlayan bireysel internet kullanımına yönelik ilk adımlar da öz denetim odaklı teknofobik kaygıların biraz daha çetrefilli bir hale gelmesine olanak tanımıştır.

Post apokaliptik anlatılarda işlenen; ekolojik dengenin bozulmasına dair içerikler ve buna bağlı olarak değişen siyasal üst yapı, farklı bir şiddeti; doğanın şiddetini vurgulamakla kalmamış, onun şekillendirici ve dönüştürücü gücünü de gözler önüne sermiştir. Son on beş yıllık dönemde yeniden popülerleşen bilimkurgu türü, fantazy, ekoloji ve dünyanın sonu motifleriyle gündemi yeniden yakalarken, bilgisayar ve teknoloji alanındaki gelişmelerin sinema tekniğiyle birleştirilmesi, Hi-Tech (yüksek teknoloji) ürünü yapıtlarla geçmiş yıllarda çok sevilen çizgi romanların ve video oyunlarının filmleştirilmesine olanak tanımıştır (Batur, ty: s. 32). Bu yeni dönemde kazanılan teknik imkânlar sayesinde, toplumsal yıkım içerikleri, büyük çaplı felaketler ve yeni bilimkurgusal anlatılar daha kolay bir biçimde görselleştirilebilmiştir. Grafik açıdan benzerlik teşkil edecek yapımlar üretilmeye ve yayılmaya başlanmıştır.

Post apokaliptik bilimkurgu türü söz konusu olduğunda, prototip sayılabilecek unsurlar 80’li yıllarda da kendisini var etmeyi sürdürmüştür. Bunun en yaygın örneğine yer veren ise; ABC TV için hazırlanmış olan *Ertesi Gün (The Day After, 1983)* filmidir. Filmde başat toplumsal kıyamet sonrası motiflerine yer verilmektedir. *Kumsalda* ya da *Panic at Year Zero* gibi daha eski janr örneklerinde olduğu gibi Amerikan sinemasının bitmek bilmeyen atom savaşları ve bu savaşlar sonunda yaşanılması güç koşullara dair paranoyalarını 80’li yılların penceresinden verilmektedir. 1950’li ve 60’lı yılların filmlerinin özgün yapısına ve sanatsal niteliklerin sahip olmasa da; toplumsal çöküş konusunda popüler bir örnek olmayı başarmıştır. Dorsay’a göre *Ertesi Gün*, asıl amacını elde edebilmiş bir örnektir. Atom savaşlarının ve nükleer savaşın insanları getirebileceği noktayı işaret etmesi adına dünya kamuoyunun ilgisini bu türden ekolojik felaketlere çekmeyi başarmıştır (Dorsay, 1986: s. 256). Bu bakımdan 80’li yılların sinemasının bir tarafta geçmiş paranoyak işleyişi yeniden hakim kılarken diğer yandan da uyarıcı bir işlev gördüğü söylenebilir. Soğuk Savaş’ın etkilerinin gitgide azalmaya başlamasıyla birlikte, insanlar daha farklı çevresel korkular ile yüzleşmek zorunda bırakılmıştır. 80’li yıllar konjonktürün var olan ideal düzenin yok oluşuna dair popülist söyleme ev sahipliği yapan filmlerle birlikte “Gerçek düşman kim?” sorusuna daha epistemolojik cevaplar arayan yapımların da yeni bir eleştirel söylem getirdiği bir dönemdir.

Batur'a göre, 1990'lı yılların başlarında Soğuk Savaş'ın "resmi" olarak sona ermesi, buna bağlı olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin iç ve dış politikasındaki değişiklikler, bilimkurgu filmlerindeki felaket kehanetlerini de değiştirmiştir. Şiddetin yüceltiildiği ve nedensizleştiği bu dönemde, bilimkurgu filmlerindeki kehanetler genellikle ekolojik dengenin bozulması ve teknolojik gelişmelerin sonucuna bağlı olarak ortaya çıkmıştır (Batur, ty: s. 124). Batur, bu düşüncesiyle toplumsal yapıdaki bu bozulmaların temelindeki şiddet faktörünün, bireysel dejenerasyon unsurları ile olan doğrudan sebebinin de altını çizmektedir.

Bu dönem; bilimkurgu filmlerinde şiddetin nesnesi de değişime uğramıştır. 1950 ve 1980'li yıllarda kitleye dönük olan şiddet, bu dönemde gruplara, sokak serserilerine, diktatörlere ve verili kodların dışına çıkan makinelere yönelmiştir (Batur, ty: s. 125). Dışsal bir tehdidin ürünü olan düşmanların yerine, düşman içinde yaşanan sosyal ve siyasal yapının içerisinde aranmaya başlamıştır.

Fakat dönemdeki şiddet algısının çıkış noktası da önemlidir. Bilimkurgu sinemasının, yeni medya üzerine aldığı tavır tıpkı 1970'li yılların post apokaliptik filmlerinde olduğu gibi devam etmektedir. Şiddetin temeli ise bu türden bir toplumsal kıyamet sonrası süreçte, kontrolden çıkan ve gerçeklik algısını istediği biçimde değiştirebilen popüler medya kanallarıdır. Bu anlayış, 1970'li yıllarda örneğine sık sık rastladığımız *Death Race 2000* ya da *Rollerball* gibi filmleri akıllara getirirse de; yeni teknik imkânlarla izleyiciye daha çekici gelecek biçimde makyajlanmış olan filmlerin, eski gelenekleri devralmasını sağlamıştır. Yönetmenliğini Yves Boisset'in üstlendiği *Can Bedeli*, (*Le Prix du Danger*, 1983) filmi de yığınları ekrana bağlayan ve reklam mantığına dayalı bir iletişim modelini işler kılmak uğruna dev bir TV şirketinin düzenlediği "insan avı" odaklı bir hayatta kalma mücadelesini konu almaktadır. Bireyler bu sefer kapitalist sistem için eğlence aracı haline gelerek, varlığını devam ettirebilmek için bu avdan canlı çıkmak zorundadır. Yine insan hayatının neredeyse hiç bir değerinin kalmadığı geleneksel bilimkurgu yapıntılarını andıran türden bir fütüristik vizyon sunulur.

Boisset'in filmi şiddetin ve ölümün, eğlence uğruna meşrulaştırılmasını eleştirirken, aslında günümüzdeki sosyal medya ile yaratılan algıya kadar uzanan bir

enformatif yozlaşmanın da altını çizmektedir. Dorsay'a göre ise film; iletişim araçlarının insan yaşamını hiçe sayan, ölümü bile bir çeşit gösteri ögesi haline getiren tutumları çağdaş bir trajedi boyutuna varan bir güçle işlemiştir (Dorsay, 1986: s.260). Bu bakımdan öncülü janr örnekleriyle dirsek temasını yitirmeyen *Can Bedeli*; tıpkı diğer post apokaliptik filmlerde olduğu gibi, medeniyetin çökmesinin ardından ilkel toplumsal yapıya geri dönen insanlığın temel kaygılarını ön plana alırken, mevcut iktidarın yok olmasıyla ilgili tecimsel çıkarımlarda bulunur. Bu bakımdan hem bir uyarı hem de bir kaygı iletisine yer verir.

Boisset'in filmi, yine pek çok türdeşinin düştüğü ikileme düşer ve eleştirdiği eğlence sektörünün tüm dinamiklerine yer vererek bu kültürü yermeye çalışır. Tv kültürü ve yeni medya dinamikleri, yine eğlence ve gösteri sinemasının birer unsuru olarak filme yerleştirilir. Bu yaklaşım, türün fertler üzerinde yaratmış olduğu esas kaygıları önemli ölçüde samimiyetsiz kılarken; her koşulda şiddete başvuran heroic baş karakterin, hamasi yöntemlerini de meşru kılmaktan çekinmeyen bir örneğe dönüştürür.

1980'li yıllardaki bilimkurgusal öykülemelerin hibrit süjelere ev sahipliği yaptıkları söylenebilir. Özellikle 1984 yılında William Gibson'ın *Neuromancer* adlı romanının yayınlanmasıyla birlikte; teknoloji kaynaklı yapıntıların; bilgisayarların, şebekelerin, siber uzayın, toplumsal çöküntüyle çevrelenmiş gizli gerçekliğin sosyal hayatta yaratmış olduğu kaygılar, janrın tanım aralığını da genişletmiştir (Baudou, 2005: s. 42). Bu sayede, oldukça değişken bir bilimkurgu türü olan ve teknofobiden, toplumsal kıyamete kadar bilimkurgu sinemasının hem teknik hem de toplumsal tarafına eğilen siberpunk türü doğmuştur. Toplumsal mahşer anlatılarına yeni bir bakış açısı getiren siberpunk yaklaşımı, gelişen bilgisayar teknolojisi ile beraber insan-makine arasındaki ilişkiyi yeniden sorgulamıştır. Chernaik'e göre siberpunk, geç kapitalizmin ve teknolojik gelişmelerin insan ve makine arasındaki sınırları kaldırmasını göstermeye odaklanmaktadır (Chernaik'ten aktaran Uğur, 2015: s. 65). Siberpunk'ın meselesi ya doğrudan insanın makineleşmesi ya da kendi tahakküm gücünü yaratamayacak derecede makinelere bağımlı kalmasıdır. Bu türden anlatılarda insanlar ya makinelerin kurduğu yeni bir totaliter rejim tehlikesi ile karşı

karşıyadırlar ya da insanî duygularını tamamen unutmuş ve benliklerini, kültürlerini yitirmeye başlamışlardır.

Öncelikli olarak edebiyat mecrasında karşımıza çıkan bu tür ile birlikte, günümüzde post apokaliptik kıyamet filmlerinin de bolca faydalandığı steampunk anlayışı de paralel bir gelişme göstermiştir. Steampunk, tıpkı genel çerçevede bilimkurgu sinemasının da yaptığı gibi türleri birbirlerine harmanlayan bir janr örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. (Baudou, 2005: s. 43). Bu bağlamda siberpunk türünün korkutucu gelecek tasvirleri ve teknolojiye olan bağımlılığı sorgulayan metinleri, steampunk türünün bilimkurgu mecrasının kullandığı güncel eğretilmelere başvurması açısından kendilerine has zenginliklere sahip alttürler olduklarını söylemek doğrudur.

2.3.1.3.1. Reagan Dönemi

Ryan ve Kellner, *Politik Kamera* adlı kitaplarında, bireylerin geliştirmiş oldukları çeşitli duyarlılıkların, muhafazakâr harekete de zemin hazırladıklarını iddia etmişlerdir. Onlara göre artık 70'li yılların sonuna gelindiğinde, savaştan ve buhranlardan bıkmış olan halk bir nevi “korunmak” amacıyla muhafazakârlık çatısının altına sığınmışlardır.

“Çevre bilinci, tüketici hakları, cinsel politika kira denetimi, büyük şirketlerin egemenliği ve militarizm gibi konular etrafında taban hareketleri oluşmaya başladı. Bunlar, yetmişli yılların sonlarında ve seksenli yılların başlarında muhafazakârların şiddetli karşı saldırısını tetikledi. Bu çelişki ve değişimler ulusun kendine ilişkin imgesinde ve ulusal ruh hali üzerinde dönemin popüler filmlerine de yansıyan önemli değişiklikler yarattı.” (Ryan ve Kellner, 2010: s. 29).

Bu bakış açısı muhafazakâr ideolojinin yükselişini ve bireyler tarafından kabulünü açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Ryan ve Kellner ikilisi, fantezi türünün büyüyüp gelişmesinde ve muhafazakâr algıyı beslemesinde bu dönemdeki mevcut ideolojinin gücünü bireylere hatırlatmaktadır:

“İçerdiği temsil dinamiklerinin yeni muhafazakârlığın psikolojik ilkelerine özel bir uygunluk taşıması nedeniyle, muhafazakârlığın zaferinin kendisini en derinden duyurduğu alanlardan biri fantastik filmler olmuştur. Öte yandan, fantezi alanına el atanlar sadece muhafazakârlar değildir. Dönemin başlıca fantezi türlerini oluşturan teknofobik ve distopik filmlerde, bu tarzın sağ ve sol ideolojik kullanımları arasındaki çekişmeyi gözetlemek mümkündür.” (Ryan ve Kellner: s. 376).

Bu bakış açısı fantezi odaklı yaklaşımı sadece mevcut siyasal iktidarın kanatları altında büyüyen bir tür olmaktan çıkarsa da, türün kullanım biçimine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. 80’li yıllarda Reagan’ın siyasal yaptırımları hem form değiştiren yeni küresel hareketi hem de bireylere zerk edilen tutucu görüşü güçlendirecek bir araç olarak popüler sinemanın imkânlarından faydalanmıştır. Bu sayede Orwellci bakış açısına sahip korku ütopyaları, canavar filmleri, felaket filmleri ve ahlaki açıdan vurucu olmayı hedefleyen slasher türü yükselişe geçmiştir. Filmlerdeki bu karanlık atmosfer, insanlara adeta mevcut ideolojik yaptırımların dışına çıkan bireylerin cezalandırılma yöntemlerini alegorik bir biçimde yansıtmaya odaklıdır. Ryan ve Kellner ikilisine göre; fantezi türünün, muhafazakâr cenahın taleplerini yerine getirmek gibi bir işlevi vardır. Onlara göre;

“Ayrıca fantezi tarzı, muhafazakârlığın hayatta kalmacı ilkelerinin hakim olduğu bir kamusal alanda her gün biraz daha ulaşılmaz hale gelen eşduyumsal toplumsal ilişkilerin idealize edilmiş yansımaları için de bir zemin oluşturur. Fantezi türü bu açıdan özellikle belirtiseldir, çünkü muhafazakârlığın kamusal alanı ele geçirmesi, toplumun başat kurumlarının insanların idealleştirme gereksinimini karşılamakta ve “iyi” insan oldukları duygusunu desteklemekte giderek yetersiz kalmalarına yol açmıştır.” (Ryan ve Kellner, 2010: s. 377).

Ryan ve Kellner ikilisi, 80’li yılların başlarında yürürlüğe konan muhafazakâr ekonomik politikaların, bir yandan varlıklı beyaz iş adamlarından oluşan yeni bir sınıfın doğmasına, bir yandan da yoksul ve evsiz alt sınıfın genişlemesine yol açtığını belirtmektedir. (Ryan ve Kellner, 2010: s. 379). Bu durumun, popüler sinema gibi kitleyi etkileyen unsurların, hakim ideolojinin sosyo-politik, ekonomik ve siyasal alandaki adaletsizlikleri meşrulaştırmak için kullanıldığını söylemek mümkündür. Yine onların bakış açısıyla; muhafazakârlığın nihai ereği, gerçekte toplumsal olarak inşa edilmiş eşitsizliklerin doğal görünmesini sağlayacak bir otorite zemini tayin etmektir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 384). Aslında özgürlük vaadinde bulundan fakat her adımda totaliter bir rejim olma yoluna giden siyasal yapılanmalar, kendilerine

güvenen bireylerin kaygılarını daha fazla beslemektedirler. Dönemin bilimkurgusal anlatıları bu eşitsiz tutumdan da beslenmektedir.

Dönem dönem bireylerin karşı karşıya kaldıkları bu türden kaygılar birbirleri ile benzeşmektedirler. Reagan döneminde orta sınıflar giderek daha da alt tabakalar düşmüş ve boşanmalar artmıştır. Aileler de evlerini kaybetmekteydiler. 2000’li yıllarda yaşanan mortgage krizi de akıllara Reagan dönemini getirmektedir (Kellner, 2014: s. 31). Reagan Dönemi’nde yaşanan ekonomik ve sosyal krizler, toplumsal tıpkı her iki dünya savaşının sonrasındaki süreçte yaşanan sıkıntılar ile benzeşmektedir. Her “korku döneminde” olduğu gibi Reagan Dönemi’nde de, üst yapıya duyulan bütün güvensizliğe rağmen, bireyle totaliter bir yapının kendilerini kontrol etmesine izin vermektedirler.

1980’li yıllarda ABD’de Reagan yönetimiyle birlikte maneviyat önem kazanmıştır (Onur, 2012: s. 39). Teknolojinin karşısına doğayı çıkararak bu yaklaşım ile birlikte, teknofobi algısı da yeniden güçlenmeye başlamıştır. Bu dönemde, sinemadaki muhafazakâr anlayış da, tıpkı eskiden olduğu gibi hızlı bir biçimde sinemada kendisine yeni temsil modelleri bulmaya başlamıştır. Özellikle toplumsal yaşamı topyekûn dönüştüren gelişmeler, üretimin artık ulus-devlet sınırlarıyla bağlarını koparmış olması ve eşitsizlik gibi faktörler, geleneksel karşıtlıkları geçersiz bir hale getirmeye başlamıştır (Yardımcı, 2015: s. 102). Sömürgeci bakış açısı yenilenecek, 70’li yıllarda yükselen çevreci bilincin getirisi olan, insan ve çevre odaklı yeni bir biyo-politik bakış açısı gelişmeye başlamıştır. Artık yeni sinemasal ürünler, yeni liberalist endişeler ile tradisyonel muhafazakâr kuşkların form değiştirmesine ön ayak olmuşlardır.

Bu dönemde ortaya çıkan tutucu içerikli filmler, liberal modernliğe yönelik ön yargıları ortaya koyarken; solcu filmler, eleştirel çerçevede hareket etmelerine rağmen, muhafazakârlığın ekonomik alandaki olağanüstü gücünü teslim etmektedirler (Ryan ve Kellner, 2010: s. 391). Bu dönemde konjonktürün kapsamı dışında kalan ve muhafazakâr kanadın yükselişini ve çelişkilerini gözler önüne seren yapımlar da bir nevi aynı silaha başvurmuştur diyebiliriz. Neticede Reagan ile değişen algı, popüler filmlere yansımıştır. Amerikan kültüründe şirketlere yönelik

giderek büyüyen öfkeyi dile getiren popüler distopiler, 70’li yılların sonlarında ve 80’li yılların başlarında, kapitalizmin temel inançlarına (emeği sömürme hakkı, rekabet vs.) olumsuz yaklaşan bir dizi solcu liberal ve radikal distopi ortaya çıkmıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 393). 80’li yıllarda korkutucu bir biçimde yükselen tutucu perspektif ile birlikte, bu muhafazakâr ve faşist yönelime karşı yükselen bazı seslerin duyulmasını da sağlamıştır. Ryan ve Kellner bu yükselişi şu şekilde özetlemektedir:

“80’li yılların başlarındaki muhafazakâr tırmanış, Hollywood’da hiç olmadığı kadar radikal karşı akımlara yol açmış görünür. *Outland* ve *Blade Runner* gibi filmlerin çarpıcılığı, geleceğe yerleştirilmiş bir kurgu tarsi içinde Hollywood perdelerinin dışında tutulmuş gerçekliğin amansızlığıdır; çünkü bu amansızlık, iş sonrası boş zaman eğlencesinin, ücretli emek sömürsünün sıkıcılığını, doyum eksikliğini ve acısını hafifletecek şeyler olmasını gerektirir” (Ryan ve Kellner, 2010: s. 394).

Blade Runner ya da *Outland* gibi yapımlar, hem hızlı bir biçimde büyüyen kapitalizm güdümlü şirketlerin hem kontrol altında tutulmaya çalışılan bastırılmış cinsellik anlayışının hem de tehlikeli bir biçimde artan tüketim bilincinin ön plana alan anlatılara yer vermektedirler. 1980’li yıllarda Reagan ile birlikte sadece muhafazakârlık yükselmemiş, ideolojik anlamda, yönetimin hemen hemen her katmanında bireyleri kuşkuya düşürecek gelişmeler yaşanmıştır. Yüksel Batur, bu dönemde bireyin içinde bulunduğu karmaşayı şu şekilde dile getirmektedir;

“1980’li yıllar siyasal yaşamda yaşanan kirlenmenin yanı sıra, ekolojik alanda da yoğun bir kirlenmenin yaşandığı yıllar olmuştur. Önce Harrisburg ve Çernobil kazaları yaşandı. Ardından da kimyasal gazların yol açtığı ozon tabakasındaki delik dünyayı dehşete düşürdü. Körfez Savaşı ise her iki kirlenmeye örnek oluşturabilecek bir model olarak karşımıza çıktı.” (Batur, ty: s. 31).

ABD’nin kırkıncı başkanı olan Ronald Reagan, Amerikan dış politikasında birçok ciddi sıkıntının yaşandığı, ülke ekonomisinin ivme kaybettiği ve toplumda içtimai açıdan ciddi moral bozukluklarının söz konusu olduğu bir dönemde başkanlık koltuğuna oturmuştur. Vietnam Savaşı’nın ardından ülkede oluşmaya başlayan kaos ortamı Amerikan siyasetinde yeni arayışları beraberinde getirmiş, 1950’lerin ve ilk yarısı itibariyle 60’lı yılların iyimser dünya toplum ve ekonomi algıları değişmeye başlamıştır (Altun, 2005: parag. 4).

Altun'un bakış açısına göre Reagan, kendisinden önceki yapılanmadan miras aldığı, kaos ve paranoya algısının üzerine basarak yükselmeyi başarmıştır. Askerî başarısızlıklara tahammül edemeyen ve bunları kendi kimlikleri üzerinde bir yara olarak gören muhafazakârların “onurunu” kurtarmak için bir nevi fırsat sunan Reagan; hasar gören ve işlevselliğini yitiren tüm kurumların ilacı olarak maneviyat kavramını ortaya koymuştur. Tarihsel sürecin de gösterdiği biçimde tıpkı savaş sonrası dönemde olduğu gibi muhafazakâr yaklaşım bir kere daha bireyin topluma sıkı bir biçimde eklemlenmesi ve toplumun da ideolojik yapının güdümüne girebilmesi için eşduyumsal bir araç olmuştur.

Vietnam yenilgisi de muhafazakâr cenah için hazmedilemeyen bir unsur olarak görülmüş, dünyadaki muhtemel komünist yayılmacılığın önüne geçilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Altun'a göre, bu karşı komünist propaganda ile birlikte ABD'nin içerisine düştüğü kriz ortamından güçlü bir lider önderliğinde, ve mevcut kurumların düzgün bir biçimde işletilmesiyle aşılabileceği vurgulanmıştır (Altun, 2005: parag. 4). Böyle bir ortamda Reagan, muhafazakâr cenahın kabul edebileceği ideal bir lider olarak halkın güvenini kazanarak sosyal, kültürel ve politik alanda pek çok revizyonun ve algı operasyonunun önünü açmıştır.

Reagan, başkan olduktan sonra kendisinden beklenen ve rakiplerinin endişelerini haklı çıkaracak bir biçimde, dış politikada saldırgan bir tutum benimsemiştir (Altun, 2005: parag. 5). Bu saldırgan tutumun öncelikli amacının, milliyetçi ve muhafazakâr cenahın onurunu kurtardığını iddia edebilmek mümkündür. Altun'a göre, “Reagan Doktrini” olarak bilinen yaklaşım, ABD'nin dış politikasının temel hareket noktası olmuş ve “Soğuk Savaş”ın başlangıcından o güne kadar süregelen ve çevreleme siyaseti olarak adlandırılan dış politikadan vazgeçilmesini sağlamıştır (Altun, 2005: parag. 5). Reagan'ın kimilerince “güçlü” bir toplumsal profili sembolize eden bu saldırgan tutumu, o döneme kadar iyiden iyiye mitleştirilen Soğuk Savaş metaforunun da değişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Reagan'ın uluslararası politikada ikna operasyonuna yöneldiği ve bu operasyonun zerk edilme sürecinde de Hollywood sinemasının güçlü bir silah olarak kullanıldığı iddia edilebilmektedir.

Reagan'ın saldırgan tutumu, geçici bir süreliğine de olsa bireyleri ciddi bir biçimde etkileyebilmiştir. Bu yeni yükseliş, beraberinde yeni tedirginlikler getirmekle birlikte, eskiden birey üzerinde etkin olan sosyal korkuların yeniden kıvılcımlanmasını da sağlamıştır. Ryan ve Kellner'a göre; 80'li yıllarda, Birleşik Devletler'in hâkim kurumlar ve ekonomi alanında yaşanan birleşik bir meşruiyet krizine yakalandığı bir dönemde, hem kızıl tehlike hem de içsel tehditlere yönelik metaforlar yeniden gündeme gelmiştir. Bu metaforal unsurları içerisinde barındıran yapımlar yeniden ortaya çıkmışlardır. (Ryan ve Kellner, 2010: s. 266). Reagan dönemini izlenen sert siyasi politika sadece bireyin geleneksel tabanlı kaygılarını yeniden gündeme getirmekle ya da onlara yeni bir çehre kazandırmakla kalmamıştır. Ekonomik dengesizlikler de yeni bir hayal kırıklığının zeminini hazırlamıştır. Ryan ve Kellner ikilisinin, ortaya çıkan bu yeni muhafazakâr eğilim ile birlikte çatırdamaya başlayan sosyal yapı hakkındaki genel görüşleri ise şu şekildedir;

“Orta sınıf ve işçi sınıfının yaşadığı hüsrânın nedeninin (servetin yukarıya kayışı) hem bireyci özlemlere dayalı kapitalist sistemin süregiden kabulünü olumsuzlamaya yarayan amacı hem de başaramamış olmaktan, bir birey olarak başarısız kalmaktan ötürü suçluluk duyulmasına yol açan normu temsil eder hale gelmesi, kapitalist kültürün tuhaf bir cilvesidir. Dahası, eldeki politik parametreler hareket alanını öyle kısıtlar ki, sistem eşitsiz olduğunu ilan ederek kendisini yeniden üretmeyi başarır. Ancak eşitsizliğin yapısal ya da sınıf temelli olmadığına, tekil olduğunda ısrar etmek zorundadır. Bu strateji, bireyciliği reddeden, fakat bu reddedişi sınıf hareketi lehine değil, aile lehine gerçekleştiren *The Flamingo Kid* gibi filmlerde fiilen desteklenir” (Ryan ve Kellner, 2010: s. 193) .

Garry Marshall'ın yönetmenliğini üstlendiği 1984 tarihli *The Flamingo Kid*, (*Flamingo Kid*, 1984) yaşanan ekonomik sıkıntının boyutlarını neredeyse Reagan dönemindeki politik eğilimlerle eş zamanlı biçimde perdeye taşımıştır. Aslında 1963 yılındaki ekonomik dalgalanmayı, kendi halinde orta sınıf vatandaşların, girişimcilik hamleleri üzerinden ele alan film; özünde Reagan döneminde yaşanan hayal kırıklığının, yirmi yıllık bir sürecin ardından tekerrür ettiğini destekleyen söylem ve vizyonlara yer vermektedir. Reagan Dönemi'ndeki ağır muhafazakâr koşulların tür filmlerini etkilemesinin ardından gelecek olan süreçte; bilimkurgu sineması, kendisinden önce gelmiş olan ideolojik yapıyı sorgulama ve eleştirme sürecine girmiştir. Bu eş zamanlı belirtisel yapıntılar; günümüze doğru gelindikçe hegemonik

parametrelerin sorgulanabilirliği konusundaki yaptırımların da değiştiğini göstermektedir.

2.3.1.4.1990 Dönemi: Bilimkurgu Sinemasında İdeolojiyle Yüzleşme

1970'lerin filmleri, paranoyayı, ideolojinin sağlamlığını kanıtlamak için kullanırken, 1990'lı yıllarda çekilen bilimkurgu yapıntılarının filmlerin bambaşka bir amacı vardır: ideolojik kontrolün zayıflığını kanıtlamak... (McGowan ve Kunkle, 2014: s. 199). Daha önce konjonktürün bir nevi iyi niyet elçiliğini yapmış olan bilimkurgu sineması; bu yeni devrede, sistemin en önemli sorgu aracı haline gelmiş ve sosyal – siyasal tertibatın yapı-sökümsel eleştirisine soyunmuştur. Fakat bu dönemin siyasal hayatta, yakın Amerikan tarihi ve o söz konusu tarihsel zaman aralığının belli başlı eksiklikler ile yüzleşme niteliği taşıdığını da hesaba katılırsa, sistemle birlikte form değiştiren bilimkurgu sinemasının, tıpkı sistemin kendisi gibi liberal bir kalıba büründüğü söylenebilir. Bill Clinton'un başkanlık dönemi, geçmişteki skandallarla, kısmen de olsa ırkçılıkla, savaşlarda izlenen stratejik hatalarla ve bireylerin sisteme kurban edilmesiyle yüz yüze gelinen bir dönemdir. Bu yeni liberal yaklaşım, her dönemde ve yenilenen politikaların söz konusu olduğu süreçlerde olduğu gibi bu dönemde de bilimkurgu sinemasına da doğrudan yansımış ve sinema diline eklemlenen sert muhafazakâr söylemler ile bu söylemleri destekleyen alt metinler biraz daha yumuşatılmıştır.

90'lı yıllarda, 80'li yıllara hakim olan sinemasal gelenekler de tikel bir biçimde sürdürülmüştür. Yeni yaklaşımlar ve yeni biçimsel yönelimler getirilmiştir. 80'li ve 90'lı yılların Amerikan sineması, sanayinin geleneklerine ve gereksinmelerine bağlı olduğundan, Hollywood'dan kalma yapılanma şekillerini açıkça sürdürmüştürler (Scognamillo, 1994: s. 25). Bu dönemde bilimkurgu sinemasının geçmişte izlemiş olduğu ideolojik rotanın sorgusuna başlamakla birlikte zaman zaman eskinin tutucu söylemlerine de yer verilmiştir. Felaket filmlerinde niceliksel bir artışın yaşandığı bu devrede; bilimkurgu sinemasının dışsal tehdidi ise çoğunlukla uzaydan gelen bir meteorun *Armageddon* (1998) ya da kuyruklu yıldızın *Derin Darbe* (*Deep Impact*, 1998) dünyaya çarpmasının arifesinde yaşanan toplumsal kaosu konu

edinmektedirler. Siberpunk (*Matrix*) ve distopya odaklı toplumsal kıyamet filmlerinin (*Karanlık Şehir (Dark City, 1998)*) yeni ve epistemolojik söylemlere yer verdiği bu dönem; bilimkurgu sinemasının bütün geçmişe dönük yaklaşımlarına yeni bir bakış açısı kazandırmayı hedefleyen bilimkurgu filmlerinin üretildiği hatta uzay operalarının bile (*Yıldız Savaşları: Bölüm I: Gizli Tehlike, 1999*) büyük oranda geçmişteki anlatısal geleneklerden yararlandığı karma bir dönem olmuştur.

90'lı yıllar, bilimsel çalışmalar ve teknolojik gelişmeler açısından yeni faaliyetlerin önünün açıldığı bir devir olarak değerlendirilmektedir. Daha önce çoğunlukla bilimkurgu filmlerinde grafik anlamda izleyici karşısına çıkarılan pek çok teknik icat, artık iyiden iyiye bireyin hayatına girmeye başlamıştır. Bu dönemin en önemli bilimsel gelişmelerinden bir diğeri ise; genetik mühendisliği olmuştur. Bu yeni teknolojik atılım; bilimkurgu sinemasının teknolojik gelişmelerin alt yapısını oluşturduğu ya da bu konuda öngörüselle nitelik taşıdığı gerçeğini kanıtlamaktadır. Fakat her bilimsel gelişmenin yaratmış olduğu temel kaygı gibi, genetik mühendisliğinde yaşanan gelişmeler de yeni nesil bilimkurgu filmlerinde sıkça işlenen yeni bir tema olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Yönetmenliğini Steven Spielberg'ün üstlendiği *Jurassic Park (1993)* gibi filmler, günümüzdeki genetik mühendisliği konusunda gerçek zamanlı öyküler anlatırken; *Gattaca (1997)* gibi yapımlar bu türden bilimsel gelişmelerin 21. Yüzyılda dünyamızı ne hale getirebileceğine yönelik ön görümlere yer vermektedir.

Diğer yandan sinemada milenyuma giriş süreci ile başlayacak yeni dönemi işaret eden anlatılar da yer almaya başlamıştır. *Godzilla (1998)* gibi canavar filmleri, *Yıldız Gemisi Askerleri (Starship Troopers, 1997)* gibi dünya dışı uygarlıklar ile savaş temasını işleyen aksiyon-bilimkurgu kırmaları, *Total Recall (Gerçeğe Çağrı)* gibisinden fütürist vizyonlara ev sahipliği yapan filmler ya da *Haberci (The Postman, 1997)*, *12 Maymun (Twelve Monkeys, 1995)* gibi post apokaliptik temelli toplumsal çöküş temalı filmlerle birlikte; *Yargıç (Judge Dredd, 1997)* gibi kapalı ve totaliter bir rejimin baskın iktidarına dair vizyonlara yer veren distopik anlatılar da mümasil temaları tekrarlamışlardır. Yeni binyıla giriş ile birlikte gelecek yeni süreç; çoğunlukla fütüristik anlatılara yerleşen ve izleyiciyi olumsuz bir geleceğe hazırlayan öykülerin çoğalmasını sağlamıştır.

Reagan Dönemi'nin ardından yaşanan yüzleşme süreci, bir sonraki milli güvenlik sineması yaklaşımının ortaya çıkacağı Bush – Cheney dönemi ile birlikte tıpkı Soğuk Savaş sonrasında olduğu gibi McCarthycilik ve Reagan rejiminin dinamiklerine ev sahipliği yapacaktır.

2.3.1.4.2. Bush-Cheney Döneminin Bilimkurgu Sinemasına Etkisi

Tıpkı Reagan döneminde olduğu gibi Bush-Cheney iktidarında da toplumun geçmişe yönelik korkuları gündeme sık sık gelmiştir. Özellikle Reagan sonrası dönemde, belli başlı sosyal korkular törpülenmiş gibi görünse de, yine savaşlar ve skandallarla anılan Bush-Cheney döneminin de pek çok güvensizliğe kapı araladığını söyleyebilmek mümkündür. Pek çok görüşe göre, liberal yaklaşımın Reagan dönemine göre daha fazla arttığı bu dönem, aslında 80'li yıllarda olduğundan çok daha tutucu yaklaşımların hakim olduğu bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Ryan ve Kellner ikilisi, sosyal alanda bireylerin yeniden karşı karşıya bırakıldığı yeni korkuların, fantezi öğelerini süslediğini ileri sürmektedirler. Onlara göre toplumsal kaygılar arttığında, filmlerde ve fantezilerde toplumsal kıyamet de harekete geçmektedir. Çevre kriziyle, sosyo-ekonomik ve siyasi çöküşle ilgili kaygıları dile getiren 2000'li yılların Hollywood filmlerinde açıkça görülen bir mecazdır bu (Ryan ve Kellner, 2010: s. 115). Bush – Cheney döneminde, geçmiş devrelerde bireyin gündelik hayatına yerleşen her türlü kaygının emsali, en aşırı biçimde gündelik hayata eklenmiştir. Hem küresel ısınma gibi bir bela, hem Amerika kıyılarını etkisi altına alan çevresel felaketler, 11 Eylül saldırıları ve saldırıların sonrasındaki Irak ve Afganistan işgalleri, kısa süre içerisinde bireylerin yeni siyasî modelden kaygı duymasını sağlamıştır.

Bush - Cheney döneminde, çevre felaketi filmlerinden gelecekle ilgili karşı-ütopyacı bilimkurgu ve korku filmi karışımı filmlere kadar çeşitlilik gösteren felaket alegorileri ile toplumsal facia vizyonları ortaya çıkmıştır (Kellner, 2014: s. 115). Bu yeni sinemasal eğilimlerin de tesiriyle toplumsal kıyamet anlayışı bir kere daha gündeme gelmiştir. Bu sefer toplumsal kıyameti besleyen, Soğuk Savaş dönemindeki

nükleer felaket korkusundan ziyade, ekolojik felaketlerin doğuracağı korkunç sonuçlardır. Yine de Bush - Cheney rejiminin temel olarak eski korkular üzerinden hareket ettiği söylenebilir. “Ellerinde nükleer silah olduğu” gerekçesiyle Irak’a askerî müdahalede bulunulması, geçmişte çokça işe yarayan nükleer korkusu ve yabancı düşmanlığı yaklaşımlarının birikimlerini temel aldıklarının en önemli kanıtlarından biridir. Muhafazakâr yaklaşım bir kere daha bireyleri (çoğunluğu) cezbetmeyi başarmıştır. Hakim ideolojinin bu hamleleri, geçmişe oranla çok daha hızlı bir biçimde beyazperdede karşılık bulmuştur.

Thompson’a göre, bin yıl sonu Amerikan sinemasında dünyanın sonuna dair korkular artmaya başlamıştır (Thompson’dan aktaran Kellner, 2014: s. 115). Hem Afganistan hem de Irak işgali ile başlayan gergin ortam, tüm dünyayı etkisi altına alan savaş dönemlerini hatırlatmıştır. Ayrıca muhafazakâr cenahı korkutan daha farklı tanrıbilimsel söylemlerden de söz edebilmek mümkündür. Mesela Maya takvimlerinin 2012 yılında sona ermesi, total kıyamet korkusu alevlendirmiştir. Bu magazinel içerik pek çok muhtemel kıyamet senaryosunu biçimlendiren önemli bir faktör olmuştur. Yine bin yılın sonuna doğru yaşanan büyük çaplı kasırgalar, depremler ve tsunami faciaları; toplumsal kıyamet yaklaşımının sıradan bir alegori olarak algılanmasının önüne geçmiştir. Birey, her an bu felaketlerden birine maruz kalarak ailesini ve sahip olduğu her şeyi kaybedebilme gibisinden beşerî bir endişeyle karşı karşıya kalmıştır.

Her zaman olduğu gibi Hollywood cenahı bu aktüel kaygıları da bilimkurgu, korku ve felaket filmlerinin konusu haline getirmiştir. Örneğin, adı çoğunlukla felaket filmleriyle anılan yönetmen *Roland Emmerich*, 2004 yılında vizyona giren *Yarıdan Sonra (The Day After Tomorrow, 2004)* filminde, ekolojik faciaların ve küresel ısınma tehdidinin boyutlarını gözler önüne seren bir felaket filmine imza atmıştır. Emmerich’in 2009 yılında vizyona giren filmi *2012* ise; yine çevresel felaketlere ev sahipliği yapan, Maya takviminin sonunu işaret ettiği için dünyanın sonunun geleceği korkusu ekseninde, güncel kaygıları, muhafazakâr tedirginliklerle birleştirmeyi başarmıştır.

Yarımdan Sonra, iklim değişikliği ve küresel ısınmanın Bush – Cheney yönetimince göz ardı edilen tehlikelerini tasvir etmek için felaket filmlerinin geleneksel yöntemlerine başvurmaktadır (Kellner, 2014: s. 115). Mevcut hükümetin ideolojik politikalarının da eleştirildiği bu yapım, güncel küresel felaketlerin sebeplerinin, fantezi öğelerinin de imkânlarından yararlanarak perdeye aktarmaktadır. Emmerich'in filminin hedefi doğrudan Bush – Cheney yönetimi ve onların uygulamış oldukları duyarsız ve ilgisiz politikalarıdır. Film açık bir biçimde, baskın ideolojik yapının duyarsızlığının, toplumsal çözülme ve felaket sürecini hızlandırdığını belirtmektedir.

Filmde, kasırgalar Los Angeles gibi (çoğunlukla felaket filmlerinin fonu olan) koskoca bir şehri yaşanılmaz hale getirirken, devasa dalgalar da Manhattan'ı (bir başka başat felaket filmi fonu) yutmaktadır. Tüm Kuzey yarımküreyi etkisi altına küresel bir buzul çağına dönüş felaketini konu alan bu aşırı gösterişli felaket şöleni, yönetmen Emmerich'in eğlence sineması için tasarladığı uç fantezilerin tamamını içerisinde barındırmaktadır. Elbette Emmerich'in bu teknik anlamda gösterişli şöleni, bilimsel anlamda izleyicileri pek de tatmin etme kaygısına sahip olmayan bu gişe filmidir. Yine de ekolojik krizi oluşturan öğelere ve dönemin sosyo – politik tablosunu üstün körü bir biçimde de olsa ortaya koymaktadır. Bütün büyük felaketleri tek bir yapımda buluştururken, bunun gerekçesi olarak da küresel ısınma faktörünü gösterir. Bu bakımdan, genel izleyici kitlesinin dikkatini, küresel ısınma başta olmak üzere, ekolojik krizlerin muhtemel sonuçları hakkında kabaca uyarır.

Kellner'e göre, film, ekolojik krizi ciddiye almamanın ve çevre sorunları için çözüm yolları tasarlamamanın yıkıcı etkilerini göz önüne sermektedir (Kellner, 2014: s. 116). Dünyanın dört bir yanından farklı felaket tablolarına ev sahipliği yapan filmde, özellikle sular altında kalan New York'un beşinci caddesi, Empire State'in yıkılışı, Özgürlük Anıtı'nın karlar altında kalması, kasırgalar sebebiyle harfleri sökülen devasa Hollywood tabelası, izleyicinin kafasındaki felaket algısını güçlendirmek için özellikle seçilmiş imgelerdir ve küresel bir felaketin boyutlarının neler olabileceğine dair seyircisini uyarmak konusunda, etkileyici birer grafik gösteren olarak karşımıza çıkarlar.

Emmerich, *Yarımdan Sonra* filminde uyguladığı aynı metotlara, bir sonraki felaket filmi olan *2012*'de de yer verir. Bu defa ekolojik felaketler, tüm dünyayı sular altında bırakmaktadır. Emmerich, kıyamet algısını güçlendirebilmek için, dönemin tüm görsel imkânlarını sinemasına taşır. Yer kabuğunun içten ısınması sebebiyle kıtalar çatırda, yeryüzü sular altında kalır. Roland Emmerich'in eğlence sinemasına yönelik yapıntısal ürünleri düşünüldüğünde, yine benzer çevresel felaket vizyonlarını anlatısına taşıdığı söylenebilir. Kaos algısını güçlendirecek birden fazla felaket ve bu felaketler silsilesi arasında hayatta kalma mücadelesi veren (ve bir şekilde de ailenin her ferdinin hayatta kalmayı başarabildiği) insanlara yer verilir. Bu insanların yaşadıkları şaşkınlık, hem Reagan döneminde hem de Bush - Cheney iktidarında, yaşadıkları toplumsal krizler karşısında ne yapmaları gerektiğini bilemeyen bireylerin, sinemadaki izdüşümleridir.

Benzer bir biçimde Larry Fessenden'in felaket filmi olan *Son Kış (The Last Winter, 2006)* küresel ısınmanın nelere sebep olabileceğinin bir başka öngörüsül tasviri kıvamındadır. Dünyanın felaketten etkilenen kısmı, yine Kuzey yarımküredir. Kuzey Kutup dairesinin hemen üst kısmını facianın coğrafi konumu olarak belleyen film, gözü dönmüş küresel şirketler ile felaketi önceden haber veren ekolojistler arasındaki gerilim ile bireyin teknokratik yaklaşıma olan duruşunu, iki farklı cephede göstermektedir. Bush – Cheney döneminin kapanmak üzere olduğu bu koşullarda, Fessenden'in *Son Kış* filminin, post pan Amerikan anlayışı da içerisinde barındıran ekolojist bir duruşu olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Her üç film de, temelde muhtemel ekolojik felaketlerin, bireyler daha ne olup bittiğini anlamadan dünyanın sonunu getireceği algısını oluşturmayı hedeflemektedir. Emmerich'in filmleri, eğlence sinemasının bol efektli birer ürünü olarak, gişede gördüğü rağbete tezat oluşturabilecek biçimde, hakim ideolojik yapıya duydukları güvensizlikleri de pekiştiren bir içeriğe sahiptir. Fassender ise, felaketin boyutlarını tasvir ederken daha dingin bir dil ve durağan manzaralar eşliğinde, yıkımın görsel yapısını izleyiciye aktarmayı tercih etmiştir. Özellikle Kyoto Protokolü'nün yaşattığı kafa karışıklığı ve ABD'nin bu protokolü reddetmesi, hem ekolojik felaketlerden duyulan korkuyu arttırmış hem de yeniden gündeme gelmesi beklenen teknokratik anlayışın bir kere daha sorgu süzgecine takılmasını sağlamıştır.

Filmlerde de baskın politik mülhazaların Kyoto Protokolü'ne duydukları genel ilgisizlik ön plana alınmakta ve eleştirilmektedir.

Mehmet Ragıp Bayrak, Kyoto Protokolü'nün temel yaklaşımını şu şekilde dile getirmiştir; "Kyoto Protokolü, iklim değişimi ile mücadelenin ve düşük karbon ekonomisine geçişin yollarını devlet müdahaleciliğinden çok serbest piyasa ekonomisi mekanizması içerisinde aramaktadır ve sorunun global boyutuna vurgu yapmaktadır." (Bayrak, 2012: s. 266). Bayrak'ın tanımı, protokolün, salt devletin ellerinin arasından çektiğini ve öncelikli olarak serbest piyasaya yönelmekte olduğunu ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, iklim değişimi gibi teknik bir konuyu daha denetimli bir hale getirebilmenin, devlet etkisinin uzağında olmasıyla bağdaştırmaktadır.

Pek çok muhtemel küresel felaket senaryosunun önüne geçebilmek ve insan etkisiyle gerçekleşen, sera gazı salınımı, ozon tabakasının delinmesi gibi sebeplerle ısınmaya devam eden yerkürenin ekolojik dengesini koruyabilmesi adına gerçekleştirilen bu protokolün, hem denetim mekanizmasını değiştirecek olması hem de "süper güç" olarak tanımlanan ABD'nin bu konudaki mesafesi ve politikası, bireylerin ve protokolü destekleyen hükümetlerin kafalarında soru işaretleri doğurmuştur. Yine Bayrak'ın görüşüne göre;

"Kyoto Protokolü, iklim değişikliğine yönelik kötümser senaryolara uygun önlemler alınması babında yetersiz kalmış gibi görünse de küresel ısınma sorununa yönelik atılan ilk somut adım olma özelliğine sahiptir. 2012 yılı sonrası Kyoto Protokolü benzeri bir anlaşmanın sağlanmasına yönelik Dünya Bankası Karbon Finans Birimi tarafından yapılan beklenti anketleri, 2009 yılında bu amaçla toplanmış olan Kopenhag Konferansı çerçevesinde gelişen sürecin 2015 yılına kadar anlaşma sağlanması konusunda pesimist bir havanın hakim olduğunu gösterse de global çapta küresel ısınmaya karşı oluşan farkındalık artık gelişmekte olan ülkelerde de hissedilir düzeylerde dir." (Bayrak, 2012: s. 276).

Her ne kadar somut bir adım olarak nitelendirilse de, Kyoto Protokolü, iklim kaynaklı küresel sorunlara net bir çözüm önerisi getirememiştir. Bu durum, çeşitlilik arz eden toplumsal kıyamet içeriklerinin önemli bir kanadını beslemiş ve popüler kültürün yararlandığı bir mecra haline gelmiştir. Kellner, bu üretilen içeriklerin, toplumsal yıkıma olan etkisini şu şekilde dile getirmektedir:

“Popüler kültürün toplumsal kıyamet vizyonlarının 2000’li yılların sinemasındaki artışının birbirinden çeşitli nedenleri olduğunu kabul etmekle birlikte, 2000’li yılların kıyametvari felaket filmlerini toplumsal yıkıma (çevresel, siyasi, iktisadi yıkıma ve dünya düzeninin bozulmasına) dair gerçek korkulara; kısmen Bush – Cheney yönetiminin izlediği politikalar ile neoliberal küreselleşmenin neden olduğu, rasyonel bir temeli olan gerçek korkulara bağlıyorum.” (Kellner, 2014: s. 115).

Bush-Cheney dönemi, toplumsal kıyamet konusunda, yönetimin ilgisizliğiyle birlikte, yaklaşan “ilahî temalı” kıyamet mevhumunu da gündeme taşımıştır. Bu dönem hâkim olan kaderci anlayış, dini söylemler ile birlikte şekillenen sinemadaki kıyamet anlayışını da destekleyecek biçimde evirilmiştir. Daha doğrudan bir tanımla; çevresel felaketler zaten ilahi temelli kıyamet anlayışını tetikleyen birer unsur olarak değerlendirilmiş ve post apokaliptik içerikli filmlerde seküler yaklaşımlar kısmî olarak terk dilmeye başlanmıştır.

Bu konudaki en önemli örnek ise; yönetmenliğini Neill Marshall’ın üstlendiği *Doomsday (Kıyamet Günü, 2008)* filmidir. Film; temelde bu iki yaklaşımı da birleştiren bir söyleme yer vermektedir. Maya takvimlerinin sonu olan tarihi kaderci bir söylemle odağına taşıyan post apokaliptik bir yapım olan *Kıyamet*; tıpkı dini metinlerde olduğu gibi Tanrı’nın sevgili kullarının göğe yükselmesinin ardından sadece zavallıların ve Kitab-ı Mukaddes’in öğretilerini yayacak bir grup seçilmiş insanın yeryüzünde kalmasını konu almaktadır. Bu tanrıbilimsel temelini yanı sıra, toplumsal kıyamet sürecini yaşamış olan insanlık adım adım ilahi kıyamet saatine de yaklaşmaktadır.

Bush – Cheney politikalarının izdüşümüne deneysel sayılabilecek bir başka kıyamet sonrası öyküsü kanalıyla ev sahipliği yapan *Southland Tales (Kıyamet Öyküleri, 2006)* filminde de dini metinlerarası göndermeler açısından hem kaderciliği hem de bu kaderciliğe sebep olan toplumsal çözülme sürecini gözler önüne sermektedir. Nev-i şahsına münhasır sinema diliyle kendine has öykü evrencikleri yaratmayı başarabilen Richard Kelly’nin yönetmenliğini üstlendiği film, yanlış hükümet politikaları sebebiyle çığırından çıkan bir yakın gelecek tasvirinde bulunurken; faturayı bireyi çevreleyen üst yapının yönetimdeki isimlerine keser.

Kellner'in bakış açısına göre; *Kıyamet Öyküleri*, toplumsal ve siyasal deliliği araştırmanın bir adım ötesine geçmektedir. Fütürist bir zaman diliminde geçmekte olan filmin açılış sahnesinde; Teksas'ın Abilene kentine yapılan bir nükleer saldırının amatör görüntüleri yer alır. Bu saldırı III. Dünya Savaşı'nı tetikler ve ABD Irak, Afganistan, Suriye ve Kuzey Kore ile savaşa girer. Savaş sonrasında ortaya çıkan petrol kıtlığı ekonomiyi altüst etmiştir ve deli şirket bilimadamı / CEO'su Alan Baron Westphalen okyanus dalgalarından, Sıvı Karma'dan yeni enerji kaynağı elde etmeyi amaçlar. Ne var ki bu enerji kaynağının uzay – zaman sürekliliğinde dünyanın parçalanmasıyla sonuçlanabilecek bir gediğe neden olması gibi olumsuz bir etkiye yol açma ihtimali vardır (Kellner, 2014: s. 246). Bütün bu gelecek vizyonlarının, 11 Eylül sonrasındaki dönemin ardından çıkması, yeni bir dünya savaşının muhtemel sonuçları hakkında bir nevi öngörü sunarken; diğer yandan da artık çözülmeye başlayan muhafazakâr ve içeriden kısıtlayıcı; dışarıdan da en hissedilir haliyle neoliberal Bush - Cheney politikasına duyulan güvensizlik yaklaşımını da desteklemektedir.

2.3.1.3.2.11 Eylül Sonrası Dönemde Bilimkurgu Sineması

Bush-Cheney döneminin toplumsal kıyamet korkusunu bireylerin algısına yeniden yerleştirdiğini söylemiştik. Özellikle bu dönemde yaşanan kâbuslar toplumsal kıyameti anlatan birçok film türünde tasvir edilmiştir (Kellner, 2014: s.119). Toplumsal kıyamet algısını yeniden etkin kılan en önemli olaylardan biri de 11 Eylül tarihinde Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırılar ve bu saldırılar sonrasında yaşanan süreç olmuştur. Hem terör saldırıları, hem bu saldırıların gerçekleşmesine imkân sağlayan şaibeli süreç hem de şarbon ve SARS gibi salgınların yarattığı pandemi salgını paniği, toplumsal kıyamet senaryolarının yeniden devreye girmesine olanak sağlamıştır. ABD'nin 11 Eylül saldırıları, gelmiş geçmiş en trajik “terör olaylarından” biri olarak nitelendirilmiştir.

Dışsal bir faktör olan terör, hükümetlerin davranış ve tutumlarında değişiklik yaptırmaya yönelik kullanılan sistematik bir şiddet unsuru olarak tanımlanmakla birlikte, doğrudan güvenlik bürokrasisi eliyle engellenmeye ve bertaraf edilmeye

çalışılan bir faaliyettir (İnanç ve Aktaş, 2013, s. 4). ABD iç ve dış politikası da çoğu zaman dışsal ve brutal bir faktör olarak görülen terör faaliyetleri ve buna karşı uygulanan operasyonlar ile şekillenmiştir. Neoliberal yaklaşımlarca, genellikle kapitalist ideolojinin karşısında bir tehdit olarak değerlendirilen terör faaliyetlerinin kaynağı Soğuk Savaş sonrası Sovyet Rusya güdümlüken; bu algı zamanla Vietnam, Çin, Afganistan ya da Irak gibi yerlere kaymış ve terörün kaynağının bu ülkelerin rejimleri olduğu öne sürülmüştür.

Doğu Ergil ise, terör kelimesinin dilsel ifadesini ön plana alarak şu tanımları yapmaktadır; “Terör sözcüğü kelimenin etimolojik kökeninden de anlaşılacağı gibi korkutma esaslı bir fiildir. Lâtin kökenli “terrere” sözcüğü, korkudan titretmek, dehşete düşürmek anlamına gelmektedir.” (Ergil, 1980: s. 1). Bu tanımlardan hareket ederek terör faaliyetlerinin, psikolojik ya da fiziki tehditler ile bir hükümet veya yapılanmaya taleplerini gerçekleştirme amaçlı birer eylem biçimi olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu bağlamda terör unsurunun hem hükümetlerin yaptırım güçlerine hasar verdiğini hem de toplumsal kaygıyı arttıran birer eylem biçimi olduğunu ileri sürülebilmektedir. 11 Eylül saldırıları da bu kaygıları arttıran birer eylem biçimi olarak değerlendirilir.

11 Eylül terör saldırıları sırasında ve sonrasında Amerikan güvenlik bürokrasisinin cevap verebilirliği hem Amerikan kamuoyunda hem kongrede ciddi tartışmalara neden olmuş bunun sonucunda da Amerikan güvenlik bürokrasisinde yapısal ve işlevsel bir takım değişikliklere gidilmesi hedeflenmiştir (İnanç ve Aktaş, 2013: s. 4). Bu değişikliğin önünü açan ise, toplumun, ideolojik yapıya karşı sarsılan güvenini tazeleme girişimidir. Yapılan saldırılar, korku, yıkım ve felaket atmosferini yeniden, hem de oldukça sert bir biçimde geri getirmiş, toplumu terör eylemlerinin en yıkıcı biçimiyle karşı karşıya kalmasını sağlamıştır. Böyle bir durumda dışsal bir tehdidin yıkıcı etkileriyle karşı karşıya kalmak istemeyen birey, baskın ideolojinin koruyuculuğunu kabul etmek ve ona sığınmak zorunda kalmıştır.

Çaşın, 11 Eylül terör saldırılarının, Amerikan halkı üzerindeki etkilerinin sadece korku faktörüyle kısıtlanmaması gerektiğini öne sürmüştür. Çaşın’a göre bu algıların en önemli psikolojik etkisi sadece yaratılan korku algısıyla sınırlı değildir.

Saldırıların sonrasında ortaya çıkan korku ve kaygılar, o güne dek ağırlıklı olarak bireyselci, kamu çıkarlarıyla fazla ilgilenmeyen Amerikan vatandaşlarında ciddi bir ölçüde milliyetçilik ve ulusal dayanışma duygusu yaratmıştır (Caşın, 2008, s. 378). Bu sayede 2000’li yılların başından itibaren, en güçlü zamanlarını Reagan döneminde yaşayan muhafazakâr yaklaşım ve bu yaklaşıma bağlı olarak, yabancı korkusu ve toplumsal felaket algısı da güç kazanmıştır. Fakat bu sefer hedef, kızıl korkunun kaynağı olan Rusya’dan, Orta Doğu’ya kaymıştır.

Milli Güvenlik Sineması kavramının yeniden gündeme geldiği bu dönemde, ABD halkının ayakta kalabilmesi hem yüksek bir milliyetçi ruha hem de güçlü bir aile kurumuna bağlı hale gelmiştir. Bu tematlere yer veren en erken dönem kurgusal filmlerden biri de yönetmenliğini Oliver Stone’un üstlendiği *Dünya Ticaret Merkezi (World Trade Center, 2006)* filmi tipik bir milli güvenlik sineması örneğidir. Filmde, 11 Eylül saldırılarının ardından iki liman koruma polisinin ilk yarım için çabalarken, enkaz altında kaldıkları ve bu süreçteki hayatta kalma mücadelelerini anlatmaktadır. Her ne kadar kendisinden sonra gelecek filmlerdeki kadar keskin hamaset söylemlerine yer vermese de; sonraki aşamada milli güvenlik sinemanın sık sık değineceği, dirayet, fedakârlık ve cesaret kavramlarını yinelemektedir.

11 Eylül saldırılarının ardından, yabancı korkusu ve ötekileştirme tutumu yeniden alevlenmiş ve ABD hükümeti, tavizsiz bir Orta Doğu operasyonu için kolları sıvamıştır. Dış politika açısından saldırganlaşan Amerika, bu duruşunu güçlendirebilmek için güçlü bir orduya da ihtiyaç duymuştur. Giray’a göre; saldırganlaşan dış politika, 1990’lı yıllarda Clinton Yönetimi’nin Bosna’ya asker göndermesiyle başlayan militarist politikaların kısa süre içerisinde güçlenmesini sağlamıştır. (Giray, 2013: s. 136). Bu durum, kısa sürede sinemasal mecraya da sıçramıştır. ABD Orta Doğu üzerindeki saldırgan tutumunu meşrulaştıracak bir faktör olarak sinemaya yönelmiştir. Yedinci sanat bir kere daha mevcut ideolojik yaklaşımın, yaratılmak istenen yeni algı sürecinin etkin bir mekanizması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu dönemde karşımıza çıkan II. Dünya Savaşı ile ilgili askeri müdahalelerin haklılığı militarist bakış açısına sahip filmler ile kanıtlanmaya çalışılmıştır. Yine bu

dönemde nihilizm kavramı yüceltilerek, muhafazakârlık söylemlerini ön plana çıkmaya başlamıştır 11 Eylül 2001 tarihinde, New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılmasıyla birlikte ABD'de dış tehlikelere karşı bir paranoyanın hakim olması sağlanmıştır (Giray, 2013: s. 136). ABD bir taraftan dış politikada “sivil halkı koruyabilmek” bahanesiyle savaş hazırlıkları sürdürürken, diğer taraftan da bu hamlelerini sinemasal kanallarla onamaya çalışmıştır. 11 Eylül sonrası dönemde ABD'de yaşanan yabancı korkusuyla birlikte, Soğuk Savaş dönemine dair korkular yeniden gündeme gelmiş; bu sefer yöneltilen saldırıların rotası değişmiştir.

Bush - Cheney rejimi bu korkunun imkânlarını kullanmış, baskın ideolojik yapının kanallarının kullanarak da ABD'nin Orta Doğu'ya yönelik askeri hamlelerini de meşru kılmıştır. Bush – Cheney yönetimi özellikle 11 Eylül saldırıları sonrasında, ABD'yi terörden ve kitle imha silahlarından korumak adına, Irak'a karşı yıkıcı bir savaş başlatmıştır (Kellner, 2014: s. 11). Terör korkusu bir kere daha beraberinde kitlesel imha silahlarının varlığına dair paranoyayı getirmiştir. ABD'de sivil hayatın içerisine kadar ulaşabilen terör faaliyetlerinin, Orta Doğu'dan binlerce kilometre uzaktaki Amerikan vatandaşlarını tehdit etmesi ihtimali, toplumun, Orta Doğu üzerindeki askeri hamlelere sıcak bakmasını ve militarizmi yeniden onaylamasını sağlamıştır.

11 Eylül saldırıları sonrasında yaşanan süreç, bireylerin zaman zaman güvendiği zaman zaman da izlediği politikadan şüpheye düştüğü bir üst yapının şekillenmesini sağlamıştır. Pek çok belgesel ve videoda, olayın aslında tam anlamıyla bir terör saldırısı olup olmadığı tartışmalara konu olmuş ve bu farklı bakış açıları Amerikan halkının kafasının karışmasına sebep olmuştur. Çağrı Erhan; bu saldırıların zeminin daha önceden hazırlandığı bir süreçten söz etmektedir. Erhan'a göre;

“İkiz Kulelere ve Pentagonu çarpan uçaklar , ABD'nin 1990'ların ortalarından itibaren tanımlamaya çalıştığı, ama bir türlü tam olarak somutlaştıramadığı, yeni tehdit biçimlerini, başka bir ifadeyle başat güç olarak kalmasını meşru kılacak gerekçeleri, tüm boyutlarıyla gözler önüne serdiğinden, küresel siyasetin yeniden şekillenışı açısından gerçekten de bir miladı sembolize temektedir” (Erhan, 2002: s. 56).

Erhan'ın bakış açısına göre, 11 Eylül saldırıları, Orta Doğu'da uygulanacak olan politikalar için yeni bir kılıf oluşturmuştur. Fakat halkın korkusunu arttıran faktörler sadece fiziksel saldırı olarak toplumun karşı karşıya kaldığı terör faaliyetleriyle sınırlı değildir. 11 Eylül'den sonra meydana gelen ve nedeni hiç bir zaman tam olarak açıklanmayan şarbon saldırıları, Amerikan halkı bambaşka bir tehdit ile yüz yüze bırakmıştır. Şarbon salgınıyla birlikte, toplumsal kıyamete yol açabilecek bambaşka bir korku ortaya çıkmıştır. Şarbon, savaşın etkilerinin sadece sıcak çatışma ile sınırlı kalmayacağını, insanların kendilerini güvende hissettikleri ülkelerinin sınırları içerisinde girerek hayatlarını tehdit edebileceğinin sinyalleri verilmiştir. Bu salgınlar, dönemin en önemli sinemasal trendlerinden biri haline gelen pandemi korkusunun anlatılara yerleşmesine sebep olmuştur.

Bu dönemde karşımıza çıkan filmler, aslında George A. Romero'nun eleştirel yaklaşımına benzer bir tutum sergilemektedirler. Romero'nun zombi filmleri serisi, bir taraftan kontrolden çıkmış askeri yapılanmayı, yabancı korkusunu ve tüketim toplumunun dinamiklerindeki derin sorunları ön plana alırken, diğer taraftan bu içerikleri korku janrının bileşenlerine adapte etmektedir. 2003 yılında gelindiğinde, artan pandemi korkusu da hızlı bir biçimde sinemada temsil edilmiştir. Danny Boyle'un yönetmenliğini üstlendiği *28 Gün Sonra (28 Gün Later, 2002)*, ilginç bir biçimde şarbon salgının sonrasında vizyona girmekle birlikte, daha sonra İngiltere'yi etkisi altına alan SARS virüsünün yaygın olduğu bir dönemde izleyiciyle buluşmuştur.

Kellner'e göre, bu filmin , çekimlerden 1-2 yıl önce yayılan ve çok sayıda büyükbaş hayvanın katledilmesine yol açan şap hastalığının etkilerini ön plana aldığı söylenebilmektedir. (Kellner, 2014: s. 121). Özellikle 11 Eylül'den sonra meydana gelen şarbon saldırılarını da andıran bu pandemi öyküsü, Bush – Cheney döneminde yaşanan epidemik temelli terör saldırıları sonrasında yaşanan salgın odaklı dış tehditleri de akla getirmektedir. Filmin, 2003'te SARS hastalığının patlak verdiği sıralarda gösterime girmiş olması, filmde yer alan salgın gerçek dünyada büyük bir yankı uyandırmasını sağlamıştır (Kellner, 2014: s. 121).

11 Eylül saldırıları ile birlikte kabuğu yeniden kırılan Amerikan toplumsal hayatının her katmanında yaşanan değişim gibi, bilimkurgu sinemasında da önemli değişimler gözlenmektedir. Bu dönemde karşımıza iki farklı bilimkurgu türü çıkmaktadır. Bunlardan ilki 1990'lı yıllardan itibaren Hollywood popüler sinemasında hakim hale gelen tür çizgi roman uyarlamaları olmuştur. 90'lı yıllarda büyük bir sektör haline gelen ve popüler sinemayı besleyen çizgi romanlar, 11 Eylül saldırıları sonrasında daha sık baş vurulan birer anlatı kaynağı haline gelmiştir. Diğer önemli bilimkurgu trendi ise; çehresi yenilenmiş olan toplumsal kıyamet sonrası sürece ev sahipliği yapan filmlerdir. Her iki gelenekten beslenen ve tür aralığını genişleten yeni anlatılara da rastlamak bu dönemde mümkün olmuştur.

11 Eylül sonrası süreçte; milli güvenlik sineması anlayışının etkin bir biçime yerleştirildiği yapımların yanı sıra, post-apokaliptik çizgi romanların da revaçta oldukları görülmektedir. Anthony Johnston tarafından yazılan ve Christopher Mitten'in çizdiği *Çorak Topraklar (Wasteland, 2006-2015)* oldukça uzun soluklu bir seri olmakla birlikte tıpkı *Mad Max* serisinde karşımıza çıkan bir atmosfer ve küresel ısınma, nükleer felaketler, toplumsal kaos gibi sebeplerle dengesi bozulmuş bir gezegen tasviri ortaya koymaktadır. Brian K. Vaughan'ın yarattığı ve dünya üzerindeki tüm erkeklerin bir anda kitlesel bir biçimde gezegen üzerinden silindiği *Y Son Erkek (Y the Last Man, 2002)* erkek cinsinin dünya üzerinden neredeyse ortadan kalkması ve bu pandemik felaketin tüm dünyadaki kamusal ve siyasal düzeni değiştirmesini konu almaktadır. Dönemin post apokaliptik filmleri, sadece nükleer felaketler, hızla değişen ekolojik dengeler ya da pandemi kaynaklı öykülere yer vermemekte; gündelik hayatta başat olan bir olgunun tamamen ortadan kalkmasının yaratacağı kaos faktörüne de dikkat çekmektedir. *Y Son Erkek*'te kıyamet sürecinin başlamasının sebebi Y kromozomunun yani erkek nüfusunu oluşturan unsurun tamamen ortadan kalkmasıdır. Hem çizgi roman hem de sinemasal anlatıda kendisini yineleyen bu temalar ve türe sonradan eklemlenen olgular, çalışmanın başında da belirtildiği gibi, form değiştirmelerine rağmen aslında güncelliğini yitirmeyen içeriklere yer vermektedirler.

Bu dönemde bilimkurgu sinemasının güç aldığı diğer bir tür ise, yeniden gündeme gelen distopya filmleridir. 80'li ve 90'lı yıllarda özellikle eğlence

sinemasının başvurduğu bir yönelim olan distopyalar, 2000’li yıllarla birlikte düşünsel temelli ve zengin alt okumaları sayesinde salt birer eğlence sineması ürünü olmanın dışına çıkmayı başarmışlardır. Bireyin farkındalık ve kaygılarını ön plana taşıyan, bu zamana kadar yüceltilmiş ve meşrutiyet kazanmış olan sistem karşısındaki çaresizliğini ön plana alan filmler, 90’lı yıllardaki görece daha sığ örneklere oranla derinlikli bir bütünlüğe kavuşmuşlardır. Stanley Kubrick’in hayata geçirmek istediği fakat Steven Spielberg’ün yönetmenliğini üstlendiği *Yapay Zeka (A.I., 2001)*, 11 Eylül saldırıları sonrasında şekillenmeye başlayan yeni bilimkurgu sinemasının, mevcut sistemin yaptırımlarını eleştiren öncül örneklerinden biridir. Meta fetişizmi ile paralel bir biçimde gelişme kaydeden, insanları nesneleştirme fetişi üzerine giden film; insan – ruh ve nesne kavramları arasında ilginç bir denge kurmaktadır. Garip bir biçimde hem batı toplumunun içinde bulunduğu tüketim karmaşasını eleştirirken, diğer yandan da bu toplumsal model önüne konulan bir başka popüler sinema örneği olarak değerlendirilir.

Bush - Cheney yönetiminin mevcut politikasındaki, muhafazakâr yaklaşımları da meşrulaştıran 11 Eylül 2001 saldırıları, hem sosyal anlamda hem kültürel anlamda hem de politik anlamda ABD için yepyeni bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir. Valantin’e göre, bu saldırıların ardından yaşanan süreçte ABD, strateji üretimi ile milli güvenlik sineması üretimi arasındaki ilişkilere beklenmedik etkilerde bulunmakla kalmamış, kendi değerlerine ve bütün Amerikan stratejik kültürüne de saldırıda bulunmuştur (Valantin, 2006: s. 139). Bu saldırı, kültürel hayata egemen olacak yeni yaklaşımların da önünü açmıştır. Tıpkı Soğuk Savaş döneminde olduğu gibi dış tehdit unsuru, bireylerin algısına yeniden ekilmiş ve tedavülden kalktığı düşünülse de her zaman pusuda bekleyen yabancı düşmanlığı yeniden alevlenmiştir. Bu fikirler, Amerikan siyasî tarihinde bir kere daha kutuplaşmanın önünü açmış, bu saldırgan politika da Bush – Cheney yönetiminin uyguladığı ve tıpkı Reagan döneminde olduğu gibi yeni bir muhafazakâr eğilimin yükselmesini ve toplum tarafından benimsenmesini sağlamıştır.

Valantin’in bahsetmiş olduğu “Milli Güvenlik Sineması” anlayışı, devletin devamlılığının ve mevcudiyetinin tanıtılması olarak kendini senaryoları aracılığıyla ideolojisini hem topluma hem de diğer devletlere kabul ettirmeyi hedeflemektedir.

Devlet, toplumun ve devletin yıkılmasını hayal eden ölümcül risklerin ve düşmanların türetilmesi için çalışmaktadır (Valantin, 2006: s. 177). Valantin'in "Milli Güvenlik Sineması" kavramı içinde ele aldığı bu yaklaşım ana akım Hollywood sinemasına genel politik bir yaklaşım olarak, her iki dünya savaşının da ardından eklenmiştir. Yaratılan bu dışsal tehditler, geçmişte olduğu gibi, Bush - Cheney yönetimi sürecinde de, bireylerin hakim ideolojiye ve devlet yönetimine bağlı hale gelmesini sağlamak adına aracı olmuştur.

Amerikan popüler bilimkurgu sineması, tehdidin siyasi ve düşmanı açık bir şekilde belirtmeye izin veren bir retorik, siyasi ve askeri sunumlar derlemesi oluşturulur ve devlet tehdit kurallarını da üretmiştir (Valantin, 2006: s. 179). Zaman içerisinde bu yaklaşım, devletin popüler kültür arenasına hükmetmiş olduğu kanallar sayesinde kurumsallaşmış ve bir süre sonra da normalleşmeye başlamıştır. Fakat bütün bu manipüle edici yapısına rağmen, devletin izlemiş olduğu dış politikalar, bireyin ve toplumun kendisini güvende hissedememe süreci ya da mevcut konjonktüre olan güvenin sarsılmasına da sebep olmuştur. İdeolojik yapı yine diyalektik döngüsel sürecini tamamlamış ve yerini yeni bir ideolojiye bırakacağı sürece girmiştir. 11 Eylül döneminde, halk bir taraftan kendi ülkesinde bile güvende olamayacağı fikrine kapılırken diğer yandan da hükümet ile girilen dayanışma sayesinde bu dönemi atlatabileceği düşüncesini benimsemiştir.

Bush – Cheney döneminin bir diğer önemli krizi olarak tarihe geçen Irak'ın işgali, ABD'nin siyasî iktidarının meşruiyetinin yeniden canlanmasını sağlamıştır (Valantin, 2006: s. 187). Fakat bu süreçte yaşananlar, Bush – Cheney yönetimine olan güvenin de sarsılan sürecinin başlangıcıdır. Tıpkı Vietnam ve Körfez Savaşı sürecinde olduğu gibi, bu devrede de hakim yetkenin yetersiz kaldığı ya da toplumun bireyini istismar ettiği noktalar ortaya çıkmıştır.

Bilimkurgu sineması, Bush – Cheney döneminin ardından da bu süreçle yüzleşmeye başlar. James Cameron'un yönetmenliğini üstlenmiş olduğu *Avatar* (2009) filmi, ABD'nin tarihsel sürecinde sıklıkla yaşamış olduğu yüzleşme sineması örneklerinin bir başka ürünü olarak izleyici karşısına çıkmıştır. Her ne kadar ülke sineması, savaş sonrasında ABD'ye döndüğünde psikolojisi bozulan askerlerin

dramına eğilerek bir nevi günah çıkarmış olsa da; Duncan Jones'un yönetmenliğini üstlenmiş olduğu *Yaşam Şifresi (Source Code, 2011)* ya da Richard Kelly'nin tam anlamıyla Bush – Cheney sonrası olarak nitelendirilebilecek toplumsal kıyamet temalı filmi *Kıyamet Öyküleri (Southland Tales, 2006)* gibi filmler; bütün bu süreci mikro ölçekte toplumsal çöküş anlayışına indirgeyerek, hem kontrolden çıkan askerî gücün yaratmış olduğu yönetsel muhataranın tedirginliğini hem de devletin uyguladığı politikalarından duyulan genel rahatsızlığı gözler önüne sermiştir.

Dönemin özellikleri genel olarak incelendiğinde, tıpkı Watergate Skandalı'nda olduğu gibi toplumsal paranoyanın alevlendiği, milli güvenlik konusunda bireyin, geçmişte güdülen politikalar sebebiyle açıkta ve tehdit altında olduğu, Yeniden nükleer silahlar ve kitle imha araçlarının varlığı bahane gösterilerek ortaya konulan kitlesel yok oluş vizyonları, yeni bir dünya savaşının çıkabileceğine dair duyulan endişe ve geniş çaplı pandemik olaylar daha sonraki yıllarda sinemada örnekleri artacak olan toplumsal kıyamet temalı filmlerin içeriklerini beslemiştir. Nitekim yeni nesil post apokaliptik sinema örnekleri en fazla Bush - Cheney yönetiminin ardından rağbet görmüş ve furya haline gelmiştir.

2.4.Yeni Binyıl İle Değişen Bilimkurgu Anlayışı

Yüzyılın sonunda vizyona giren ve hem eğlence sineması anlayışını hem de tür filmlerine olan genel yaklaşımı değiştirmeye başlayan Wachowski Kardeşler'in yönetmiş olduğu *Matrix (1999)*, tüketen insanın günümüzdeki yaşayış biçimini, dönemin mevcut görsel ilizyonlarıyla destekleyerek gözler önüne sermektedir. Algıladığımız gerçekliğin güvenilebilirliğini sorgulayan film, bu gerçekliğin var olup olmadığını ya da başka bir yönetim düzeneği tarafından şekillendirilip şekillendirilmediğini sorgulamaktadır. Dönemin statükoya karşı duruş geliştiren bilimkurgu filmleri, artık tek bir tematik ile sınırlandırılmamış; tıpkı Ridley Scott'ın geçmişte *Yaratık* filminde yaptığı gibi türler ve temalar arası içeriklere yer vermeye başlamışlardır. Wachowski Kardeşler'in *Matrix* filmi, bir taraftan internetin yaygınlaşmasıyla birlikte bilimkurgusal trend haline gelen siberpunk unsuruna yer

verirken diğer yandan teknofobik ve tanatofobik temelli post apokaliptik bir öyküye ve Orwellci bir bilimkurgu vizyonuna yer vermektedir.

The Matrix, insanların davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütününe karşı total bir mücadelenin kaçınılmazlığını öngörmektedir. Tıpkı *Matrix*'de olduğu gibi *Dark City* ve *Gattaca*'nın kahramanları da, George Orwell'ın birçok taklidi üretilmiş romanı 1984'teki Big Brother havasını taşıyan, her yeri ve her şeyi kontrol eden otorite figürlerine karşı mücadele ederler. Bu filmlerde gösterilen, kurumsallaşmış otorite ile ilişkili vizyonlar da birçok Gen-X filmini sarmış olan kurumlara karşı duyulan kuşku duygusunu çağrıştırmaktadır (Hanson, 2003: s. 185). Dönemin bilimkurgu filmlerinin problemi, otoritenin yanlışlanamayan tutumunun da kusurlarını ortaya çıkarmak hatta bu kusurların ontolojik anlamda yarattığı hasarın bilançosunu da gözler önüne sermektir.

Bu dönemde bir sinemasal trend bütünü olarak bilimkurgunun popüleritesi bir medcezir döngüsü içinde hareket ediyor izlenimi yaratmaktadır. Milenyumun sonlarında doğru yeni bir çehre kazanmaya başlayan bilimkurgu sineması, özellikle yeni teknik olanaklar ile birlikte biçimsel anlamda yaşamaya başladığı değişimi içeriğine de taşımaya başlamıştır. Bu bağlamda *The Matrix* ve Lucas'ın dördüncü *Star Wars* filmi olan *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (her iki film de 1999 yılında gösterime girmiştir) yeni bir bilimkurgu filmleri dalgası için zemin hazırlamıştır. Yapım süreçlerindeki karmaşıklık yüzünden böylesi filmler ağır bir biçimde ortaya çıkmakla ünlüdürler (Hanson, 2003: s. 184.). Hanson'un yaklaşımın göre, tür sinemasına getirilen bu türden yenilikler, daha farklı trendleri içerisinde barındıracak olan bir furyanın habercisi olmuşlardır. Yeni binyıl, geçmişte yaşanan paranoyaların önüne tamamen set çekmeyecek olsa da, değişen dünya ve birbirleriyle daha fazla etkileşime giren kültürler, yeni hibrit anlatıların da ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır. Artık yakın tarihsel süreç de yeniden yorumlanmaya ve değerlendirilmeye başlanmıştır. Tarihsel gerçeklikteki bu değişimler, ideolojik yaklaşımların yeniden yazılması ve yorumlanması, alternatif bir gelecek düşünmeyi de zorlaştırmakla beraber; geçmişle gelecek arasında bir süreklilik inşa eder –bu şimdinin sorunsuzca ve mecburen geçmişten geldiğine dair bir anlatıdır (McGowan

ve Kunkle, 2014: s. 197). Devininin yeni bilimkurgusal yapıtlara taşınmış olması, modern bireyin de geçmiş ve şimdi arasındaki tanıklığının mikro ölçekte bir temsili gibidir. Tıpkı film noir örneklerinde olduğu gibi bu yeni bilimkurgu modeli, arada kalan ve dış dünya ile durmadan çatışma ihtiyacı hisseden özneyi ön plana almaktadır.

Bu yeni modeli en iyi biçimde içeriğine entegre eden yapımların başında yönetmenliğini Alex Proyas'ın üstlendiği *Karanlık Şehir (Dark City, 1998)* gelmektedir. Filmde en bilindik biçimiyle, toplumun fiziksel anlamda, açıklanmayan bir dış güç tarafından “yeniden düzenlenmesi” işlenmektedir. Burada sıradan bireyin edilgenliği; 1950’li yıllarda medya organları ve devletin yayın araçları aracılığıyla algısı değiştirilen toplum profiline benzerlik taşıyan bir yapıya evrilmiştir. Yine yakın tarihsel sürecin alegorik bir okuması olarak değerlendirildiğinde, bireyin karşı karşıya kaldığı, şekillendirildiği; onu manipüle eden üst yapının müdahaleci tutumu eleştirilmektedir.

Filme göre otantik bir politik eylemin önünde simgesel bir otorite aracılığıyla kurulmuş olan ideolojik bir kontrol mekanizması vardır (McGowan ve Kunkle, 2014: s. 192). Burada insanlar üzerinde ideolojik tahakküm kuran organ bizzat dünya dışı varlıkların (Yabancıların) kendisidir. Film, yabancıların kurdukları totaliter baskıyı nasıl işler hale getirdiklerini anlatmaktadır. Orwellci bir yaklaşımın ön plana çıktığı öykü evreninde yabancılar, tıpkı Soğuk Savaş dönemi paranoyasını ön plana alan filmlerde olduğu gibi, bireylere doğrudan veya aracılı yollarla tesir etmekte ve onların algılarını manipüle etmektedirler. Sadece dolaylı yoldan bireyi etkilemekle kalmayıp, aynı zamanda bireyin yaşayış biçimini hatta öz belleğini de büsbütün değiştirme, yeniden biçimlendirebilme gibisinden insanüstü bir güce de sahiptirler.

Karanlık Şehir filminde İdeoloji, bizzat yabancılardır. İdeoloji, geceleri şehirde yaşayanların zihinlerine hatıraların enjekte edilmesinin öne sürdüğü gibi daha fazlasına nüfus eder. İdeoloji, öznelerin yalnızca gördükleri şeyi kontrol etmez, çok daha önemlisi bunu hangi konumdan gördüklerini de kontrol eder. (McGowan ve Kunkle, 2014: s. 194). Filmde, öznelerin kimlikleri sürekli olarak ideoloji tarafından değiştirilmektedir. Hakim yapılanma, sadece kimlikleri değil; kimliklerin oluşmasını

sağlayan hatıraları ve geçmişe dair algıları da yeniden biçimlendirerek kendi çıkarlarına hizmet edecek biçimde kullanır. Bu yaklaşım, ideolojinin tahakküm gücünün, medya ve pop kültürün yönlendirme dinamikleriyle benzeştiğini de gözler önüne sermektedir. Geçmişin bu şekilde sürekli olarak yeniden yorumlanması, çağdaş ve baskın olan ideolojinin geçmişi bulandırma, yok etme ya da kendi çıkarlarına göre yeniden şekillendirme tutumunu daha da belirgin kılmaktadır.

Karanlık Şehir filminde karşımıza çıkan bu konjonktürel formu Amerika ile Sovyetler Birliği arasında, Soğuk Savaş sürecinde yaşanan bilgi kirliliği ile de doğrudan ilişkilendirebilmek mümkündür. Daha sonra 1980’lerde de ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki bu çekişme; hem geçmişi, tarihsel “gerçekliği” yeniden yazmakta hem de yeni hatıralar, yönelimler ve baskın ideolojinin avantajlı konumda olduğu bir takım eylemler yaratma eğilimini gözler önüne sermektedir.

Dönemin bilimkurgu sineması anlatıları, modern insanı ve modern insanın beraberinde taşıdığı yeni sorunlara daha düşünsel bir açıdan yaklaşmaktadır. Modernliğin yıkıcı sonuçlarını Frankfurt Okulu bir şekilde işaret etmiştir ancak yine de insan ve yaratısı arasındaki çatışmanın 20. Yüzyıl ortasındaki kıyametvari sonucu, yüzyılın en önemli düşünürlerinden birini, kederli, büyük bir şaşkınlığa maruz bırakmıştır. Agamben’in de saptadığı gibi Auschwitz’de insanlar ölmemiş; daha çok cesetler imal edilmiştir (Agamben’den aktaran Baykan, 2004: s. 59). Auschwitz’in yaklaşımı, artık iyiden iyiye kayıp bir hale bürünen modern insanın teknoloji ve bilim karşısında olduğu kadar kendi karmaşık duyguları karşısında da oldukça çaresiz olduğunu gözler önüne sermektedir. Bireyler hızla ilerleyiş gösteren bu teknolojik ve kültürel sürece adapte olurken aslında onu tam anlamıyla özümseme ve idrak edebilme kanallarından da mahrum kalmaktadır.

Bilimkurgu sinemasında teknolojinin antropomorfik temsilleri, hayatın ‘kutsal’ bir formu olan insan olmanın zorunluluk ve biriciklik atfedilen unsurlarını tehdit ettiği kadar insanın kimliğini kuran, belleğin kazındığı canlı bir yüzey olarak insan bedeninin tekliğini de tehdit eder (Baykan, 2012: s. 70-71). Yeni jenerasyon bilimkurgu sineması, aslında 80’li ve 90’lı yıllarda sıklıkla sorguladığı, cyborg temalı filmlerde olduğu şekliyle ilkel bir biçimde makineleşen insan – insanlaşan

makine ayrımı yapmak yerine insan ve makine kavramlarını iç içe geçirmektedir. *Yıldız Savaşları: Bölüm III – Sith'in İntikamı* (*Star Wars: Episode III: Revenge of the Sith*, 2005) filminde Anakin Skywalker'ın karanlık tarafa geçerek Darth Vader oluşunun insan - makine dönüşümü şeklinde tescillenmesi bunun en belirgin örneğidir. Nihayetinde makine tıpkı *Yaratık* serisinde ya da *Yapay Zekâ* filminde olduğu gibi “insan olduğunu sanan” ayrı bir fiziksel form olarak değil, insan bedeniyle bütünleşik bir hal alıp artık onun bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

80'li yıllarda ortaya çıkan bilimkurgu filmleri incelendiğinde, Soğuk Savaş yıllarında yoğun olarak ele alınan “ötekine düşmanca bakış” ve “nükleer savaşa yönelik cehennem” teorilerine ilişkin filmler, dominantlığını yitirmiş görünmektedir. Yine de 1980'li yıllarda yükselen yeni sağcılık etkisinde kalan bazı yönetmen, prodüktör ve senaristler, Soğuk Savaş paranoyasını yansıtan filmlere yeniden el atma eğilimini 1995 yılına kadar sürdürmüşlerdir (Bayar, ty: s. 37). 2000'li yıllara gelindiğinde toplumsal kıyamet temaları yeniden bilimkurgu sinemasının vazgeçilmez bir parçası oluşturur. Günümüzde bu türü besleyen temalara yer veren filmlerde, bilimkurgu sinemasını oluşturan tüm unsurlar neredeyse iç içe geçmiş görünmektedir. Nükleer felaket ya da yabancı korkusu, Soğuk Savaş dönemindeki kadar olmasa da varlığını sürdürmekle birlikte; makinelerin yönetimi ele geçireceği ihtimali üzerinde duran teknofobik filmler, yeni çağın gerekliliklerine göre şekil alan distopya filmleri ya da internetin toplum ve birey üzerindeki etkilerinden yola çıkarak, toplumsal çöküşün sebeplerinden biri olarak siberpunk eğilimini gösteren yeni ve felsefî bilimkurgu filmlerinden söz etmek mümkündür. *The Matrix*, bilimkurgu türü içerisinde eritilen tüm bu unsurları yapıntısal formuna entegre etmeyi başaran en popüler yapım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orta Doğu'da yaşanan sıcak çatışma, internet üzerinde örgütlenen legal ve illegal yapılanmalar da bu türden bir türler evliliğine zemin hazırlamıştır. Örneğin Güney Afrikalı yönetmen Neill Blomkamp'ın yönetmenliğini üstlendiği *Chappie* (2015) ya da *Elysium: Yeni Cennet* (*Elysium*, 2013) gibi filmler, yeni nesil bilimkurgu sinemasını –içerik anlamında olmasa bile görsel anlamda yepyeni bir biçime kavuşturmuştur. Blomkamp'ın bilimkurgu filmleri mekânsal anlamda, bu gün büyük bir sosyal ve siyasal krizin yaşandığı Orta Doğu coğrafyasını

andırmaktadır. Genellikle ekonomik buhranda olan bir halk ve ekolojik düzeni alt üst olmuş bir dünya, bölge – yaşam alanı tasvirinin betimlendiği bu filmler, toplumsal kıyamet vizyonlarını daha çarpıcı hale getirmeyi başarmışlardır. Buradaki fütüristik bakış açısı, öncüllerine oranla oldukça farklı ve karamsar bir görsel estetiğe sahiptir.

Blompkamp'ın öncülüğünü yaptığı bu yeni bilimkurgusal yaklaşım her ne kadar 80'li yıllardaki *Blade Runner* ya da *Gerçeğe Çağrı* gibi örneklerin sosyal ve kültürel gösterenlerini anımsatsa da; bu günün koşullarına fazlasıyla benzer bir görsel dizayn sayesinde, aslında son derece yakın bir geleceği tasvir ediyormuş izlenimi yaratmaktadırlar. Öncülleri gibi devasa metropoller, çok katlı yapıları ve kalabalık şehirleri değil; banliyöleşen dünyayı, sefalet içinde yaşayan ve sayıları git gide azalan yerel halkı ve onlarında hayatta kalma mücadelesini, gruplaşan, yabancılaşan, ayrışan ve düşmanlaşan yeni sosyal sınıfların birbirleriyle olan vahşi mücadelesini konu alırlar. Blompkamp'ın bu yeni yaklaşımı, 11 Eylül sonrası yaşanan krizin ekseninden çıkarak, bilimkurgu sinemasını yeniden toplumsal kıyamet ve sonrasında yaşanan, ekosistemi çökmüş bir dünya ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu yeni yaklaşım, gerçekliği geçersiz hale gelmiş yeni durumlarla, kendilerine gerçeğin, sıradanlığın, yaşanmışlığın renkleri yüklenmiş olan ve bu arada yaşamımızdan çıkmış gitmiş olan gerçeği kurmacayla yeniden yaratacak olan simülasyon modeli olarak tanımlanan (Baudrillard, 1998: s. 152) bilimkurgusal yaklaşımlardan farklı olarak, günümüz koşullarının aslında post apokaliptik temalara ne kadar yaklaştığının da altını çizmektedir. Küresel ısınma, nükleer enerjinin saldırı amaçlı olmasa bile yanlış biçimde kullanımı, kıtlık, nüfus artışı, salgın hastalıklar, sıcak çatışmalar gibisinden bireyin hayatını olumsuz etkileyen tüm koşulları bir arada sunmaktadır. Dolayısıyla 80'li ya da 90'lı yıllarda olduğu gibi uzak bir fütürist gelecek değil; sadece bir kaç yıl sonrasında gerçekleşmesi muhtemel olaylar izlenimi yaratılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POST APOKALİPTİK FİMLER

Post apokaliptik sinema, son yıllarda bilimkurgu anlatılarının en fazla yararlandığı alt tür olmuştur. Özellikle küresel ısınmanın dünya üzerinde yaşayan canlılar için büyük bir tehdit oluşturması, kontrolsüz nüfus artışı sebebiyle çarpık kentleşme ve ekolojik felaketler ile her geçen gün yıkıcı etkileri daha fazla artan doğa olayları sonucunda yaşanan geçici dekadansif durum; modern insanın, kitlesel yok oluş paranoyasının farklı tasvirlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İnsanoğlu artık Soğuk Savaş dönemindeki gibi, düşman ad edilen dışsal bir tehdidin değil; kendi eliyle bozduğu, doğanın ve ekosistemin dengesinden kaynaklı büyük felaketler sonucunda kitlesel ölümlerin baş gösterebileceği gerçeğiyle yüz yüze kalmıştır. Post apokaliptik bilimkurgu sineması, bu türden felaketlerin, toplumsal düzeni yıkabilecek boyuta gelebileceğinin ve bu çöküşün ardından kurulacak yeni düzende, bireyi daha karanlık bir geleceğin beklediğine dair ön görülerde bulunmaktadır.

Post apokaliptik öyküler; hem geleneksel hem de yeni sinemasal trendler ile şekillenen belli başlı özelliklere sahiptirler. Türün neredeyse tüm örneklerinde; ya zaman içerisinde gelişen küresel ısınma, nüfus artışı, kuraklık gibi negatif dış faktörler ya da nükleer silahlar, salgın veya bir sınıfın başka bir sınıf üzerine kurduğu tahakküm gibi hızlı bir sürecin sonucunda ortaya çıkan bir “yarının dünyası” tasvir etmektedir. Kimi zaman bu yeni sosyal ve siyasal yapılar, distopyalarda olduğu gibi totaliter yeni bir rejime evrilirken, kimi zaman da anarşinin, çeteciliğin, koloniciliğin ya da sosyalist ütopyalardakine emsal teşkil edebilecek biçimde komün hayatının benimsendiği yeni bir siyasal yapıya dönüşmektedirler.

Post apokaliptik türünün bir diğer önemli unsuru ise “kutsal obje” mevhumudur. Örneğin çölleşmiş bir dünyanın kutsal objesi su olduğu gibi *Mad Max* gibi yapımlarda, gücün bir diğer simgesi haline gelen petrol de kutsaldır.

Snowpiercer filminin kutsal objesi organik besin, *Yol* filminde ise herhangi bir tüketilebilir gıda maddesidir. Kaynakların tükenmesinin genel kaygı olduğu düşünülürse su ve yiyecek kıtlığı, tıpkı bu gün olduğu gibi negatif kıyamet sonrası anlatılarında da ön planda olan ve aşılması neredeyse imkânsız bir sorun olarak görülmektedir. Kutsal obje, eşduyumsal bir sorgu aracı olarak; bireyin aktüel farkındalığına da dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Bütün post apokaliptik filmlerin olumsuz bir siyasal yapılanmaya evirildiği ve insanın “ilkelleşme” sürecine vurgu yaptıkları söylenebilir. Bu bakımdan da distopya anlatılarıyla benzeşmekle birlikte; post apokaliptik filmler ile distopyaların en önemli farkı; distopik vizyonların bir grup veya zümrenin baskısı veya iknası ile değiştirilmiş kontrol odaklı bir ideolojiye ve totaliter bir yapıya vurgu yapmasıyla birlikte; post apokaliptik filmlerdeki toplumsal çöküş ve değişen sosyal siyasal yapılara zemin hazırlayan unsurlar; istikrarlı bir politik sürecin ürünü değildirler. Distopya anlatılarında amaç, değişen ideolojik yapının ön plana çıkarılması ve bu yeni toplumsal düzenin özelliklerinin belirginleştirilmesidir. Post apokaliptik filmlerde ise, dış etkenlerin yıkıcı sürecinin ardından kendini toparlamaya çalışan yeni – ilkel bir düzen ya da bu yeni koşullar ile birlikte ayakta kalmaya çalışan birey profili baskındır.

3.POST APOKALİPTİK KAVRAMI

Post Apokaliptik, kelime anlamı olarak “kıyamet sonrası” karşılığına sahiptir (İnstela). Hem edebiyat ve hem de sinemada; sosyal veya siyasal yapının, kültürün, endüstrinin, ekolojik dengenin değişmesi; kitlesel çaplı bir savaş, insanlığın büyük bir kısmını ya da tamamını etkileyen yıkıcı bir pandemi vakası ve başka bir nedenle yok olması ya da kökten değişmesinin ardından hayatta kalan insanların kurmuş olduğu bambaşka bir düzeni, yeni bir yapıyı ve koşulları göz önüne seren bir alt tür olarak değerlendirilebilmektedir.

Aktüel post apokaliptik bilimkurgu öykülerinin kökenlerine bakıldığında, keskin bir tanatofobi algısının yeniden bireyi etkisi altına aldığını gözlemlemek

mümkündür. Tanatofobi; kitlesel yıkım ve toplumsal kıyamet endişelerinin temelinde bireysel düzeye indirgenen bir tutumdur (Oskay, 2014: s. 73). Bu kavramın hayatımıza girmesi 19. Yüzyıla adım atılmasıyla birlikte olmuştur. Yaşamın içine yayılmaya başlayan ölüm korkusu, bireyin yok olma endişesinin kendisine sürekli hatırlatıldığı insan ilişkilerinin araçsallaştırılarak, bireyin kendi yetki alanından çıkıp, anonim kurumlara geçtiği yoğun bir yabancılaşmanın olduğu bu döneme denk düşmektedir (Oskay, 2014: s. 73). Tanatofobik yaklaşımın, bireysel düzeyden toplumsal düzeye yayılması ile birlikte; postmodern kıyamet algısı da yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır.

Oskay'ın hipotezinden yola çıkarak postmodern kıyamet anlayışının bir çeşit bunalım sürecinin ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Bu bunalım aslında durmaksızın kendisini yenileyen fakat tradisyonel bir unsur olarak sinema diline eklemlenen bir mevhumdur. En açık biçimiyle bunalım, genellikle kültürel bir sürecin sonunu veya sonun başlangıcını ifade etmektedir. Bir başka deyişle, bunalım, sonun başlamış olmasından dolayı oluşan belirsizliği ifade eden bir ara dönemdir (Şentürk, 2011: s. 23). Bu tanım toplumsal kıyamet sonrası atmosferi anlatılarına taşıyan post apokaliptik filmlerin, zamansal algılanma biçimini de açıklayıcı niteliktedir. Burada söz konusu kıyamet olgusu, tanrıbilimsel bir tanıma değil, materyalist açıdan değerlendirilebilecek seküler bir sürecin sonunu ifade etmektedir.

Kıyamet, köken bakımında Yunanca Apokoalipsis kelimesinden türemiştir. Bu kelimenin orijinal anlamı “ifşa”dır (Napier, 2008: s. 287-288). Bu tanım, kutsal metinlerde karşımıza çıktığı şekliyle, insanların bir takım gizlerinin ifşa olacağı “hesap günü” tasvirleriyle büyük bir uyumluluk göstermektedir. Toplumsal kıyamet ise, yukarıda bahsedilen felaket ve sosyal sıkıntıların doruk noktasına ulaşarak mevcut yapının değişmesine yol açtığı farklı bir toplumsal düzen veya düzensizlikten söz edilmesini olanaklı hale getiren bir olgudur. Fakat post apokaliptik sinema çoğu zaman hem tanrıbilimsel kaynaklı hem de seküler söylemlere yer veren ve her iki tarife de uygun düşebilecek valörü de karşılayabilecek kıyamet tanımına da yer verebilmektedir.

Kıyamet ya da dini metinlerdeki anlamıyla “mahşer” algısı, tanrıbilimsel içerikler dışında, yer yer toplumsal olaylar ile ilişkilendirilebilmektedir. Örneğin batı dünyası için terör tabanlı bir eylemin sonucu olan 11 Eylül saldırıları her ne kadar toplumsal yapıyı kökten değiştirmeseler bile uzun süreli kolektif algı açısından mahşer olarak tanımlanabilmektedirler. Mahşer düşüncesinin bhusus Japonya’da en açık yaratıcısı Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombalarıdır (Napier, 2008: s. 289). Türe dair yapımların “büyük savaş sonrası bilimkurguları” şeklinde nitelendirilmelerinin temeli de yine 1945 yılında Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombaları ve sonrasında yaşanan sürecin yıkıcılığı yatmaktadır. Uğur, bu bombaların, bir medeniyeti yok etme potansiyeline sahip olmaları sebebiyle, batıdaki entelektüel çevreler için bir kâbus olmasından yola çıkarak; Soğuk Savaş sürecinin, II. Dünya Savaşı’nın etkilerinin ortadan kalkmadan başlamasının ve yeni bir sıcak savaş sürecinin ortaya çıkma ihtimalinin post apokaliptik sinemanın ortaya çıkmasında etkili olduğunu ileri sürmektedir (Uğur, 2015: s. 64). Büyük bir savaş, aynı zamanda bilimi ve teknolojiyi de kötüye kullanmak, hakim rejimlerden birinin ideolojisine hizmet etmek demek olduğu için post apokaliptik vizyonların içeriğinde yer almışlardır.

Post apokaliptik öyküleri oluşturan bir diğer önemli öge ise, bu türden bir felaketin tüm sosyal ve siyasal yapılanmayı kökten değiştirebileceği ihtimalidir. Söz gelimi, Hiroşima’ya atılan atom bombası ya da Çernobil’de yapılan nükleer denemeler, doğrudan yeni bir siyasal model ortaya koymamakla birlikte sosyo – kültürel hayatı ve hakim olan ideolojinin politik yaklaşımlarını etkilemiştir. Hiroşima’ya atılan bombaların tesirlerinin, nükleer savaş korkusunu en açık biçimde ortaya çıkardığı ve çevre felaketlerini temel alan bilimkurgu, korku sinemasının önemli bir alt türü olan canavar / mutasyon temalı anlatıların yaratımına ön ayak olduğu söylenebilir. Japon sinemasının en bilindik canavar figürü olan *Godzilla* bu şekilde doğmuştur. Savaş sonrasında Japon kültürünü büyük ölçüde etkileyen bu trajik felaketin ürünü olan *Godzilla*, kâh tüm ülkeyi birbirine katan bir libidinal güç olarak resmedilmiş; kâh ülkenin başına musallat olan (ve yine çoğunlukla ya mutasyona uğramış ya da başka bir bilimsel deneyin ürünü olan) canavarlar ile mücadele eden bir kahramana dönüştürülmüştür. Canavar tek başına bir korku unsuru değil; korkuyu ortaya çıkararak bir katalizördür. Toplumsal çöküntünün yerinel

bir simgesi olan bu kontrolsüz güç; devletin yapısal ve politik kanallarındaki bozukluğun bir ürünüdür. Yine de canavarı, kıyamet sonrası tematikleri ile doğrudan ilintilendirmek pek de doğru değildir. Canavar bir gösteren olarak post apokaliptik öykülere eklenilebilmekle birlikte sosyal ya da siyasal yapıda uzun vadeli bir dönüşüm sağlamamaktadır.

Bu noktada bir kere daha toplumsal kıyamet sonrası tasvirlerinin distopya eserleriyle oldukça yakın ilişkileri olduğuna vurgu yapmak gerekmektedir. Öykü anlatımı bazında her distopyayı, kıyamet sonrası temasına indirgeyemesek de; her kıyamet sonrası tasviri, distopik bir vizyona denk düşebilmektedir. Distopyalar, ağırlıklı bir biçimde yeni ve çoğu zaman da olumsuz olan sosyo-kültürel ve politik yapılanmaları işaret ederken; post apokaliptik filmler, bu yeni sosyal ve siyasal düzenlemelerin kendileriyle değil; insan eliyle ya da doğal bir sürecin sonunda yaşanan felaketlerin ardından değişen alt yapının, kısa vadede üst yapıya olan etkilerini gözler önüne sermektedir.

Burada söz konusu olan; distopya ve post apokaliptik anlatıların şekillendirilme biçimidir. Bu türden vizyonlarda birey ve yönetim mekanizmaları arasındaki bağ, sadakat ya da başkaldırı ile şekillenen yeni bir sosyal model olarak resmedilmektedir. Bu tanım ile birlikte kıyamet sonrası yapıntıları ve distopyalar arasındaki fark biraz daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla büyük çaplı savaşlar, nükleer felaketler ya da ekolojik yıkımların tesiriyle biçimlenen yeni değerler bütünü temel alan post apokaliptik sinemaya dair içerikler, her ne kadar birey ya da toplum odaklı olsalar da; distopik gelecek tasvirlerinde olduğu gibi siyasal bir sürecin sonunda yeni bir temsil modelinin çıkışını ifade edebilecek, planlı bir şekilde kurgulanmış yapılardan söz edebilmek çoğunlukla mümkün değildir. Örneğin, anarşinin kol gezdiği *Mad Max* ya da dünyanın tamamının sular altında kalmasının ardından birbirinden farklı demir adalar üzerinde yaşayan toplulukların resmedildiği *Su Dünyası* gibi filmlerde; tam anlamıyla planlanmış bir gelecek tasvirinden söz edilememektedir. Bu yapımlarda, çevresel felaketlerin yol açtığı ekolojik değişimler, alt yapıyı oluşturan sosyal dengeleri, toplumların yaşam tarzlarını ve genel içtimai yapıyı değiştirmiştir. Değişen altyapı, sosyal ve kültürel durum ile birlikte üst yapıdaki modeller ve hakim politikalar da değişime uğratmıştır.

Bir başka ekolojik felaket temelli post apokaliptik film olan *Snowpiercer*'da da benzer türden dönüştürücü sebeplere vurgu yapılmaktadır. Üzerinde hiç bir canlının hayatını sürdüremeyeceği biçimde donmuş bir yeryüzü ve bu yeni çevresel koşullardan kurtulabilmek için bir tren içerisinde yaşayan insanların kurduğu yeni postfordist bir yönetim modeli söz konusudur. Durmaksızın dünyanın çevresini dolaşmakta olan, hareket halindeki bir trenin içerisinde yaşamak zorunda kalan farklı toplumsal sınıflar, mikro bir sosyal bütünlüğü temsil edecek biçimde varlıklarını devam ettirmeye çalışmaktadırlar. İçerisinde birbirinden farklı etnik gruplarla birlikte farklı toplumsal katmanları barındırmakta olan bu postfordist yapı, felaketten önceki düzenin minyatür halini içerisinde barındırmaktadır. Toplumsal kıyamete geçiş sürecinden önce insanların nasıl yaşadıklarının detaylı bir biçimde tasvir edilmediği filmde; yaşanan büyük çaplı çevre felaketinin kademeli olarak tüm dünyayı etkisi altına aldığı, yeryüzünün, üzerinde hayat sürdürülemez kadar soğuduğunu ve insanların bir şekilde toplumsal devamlılığını sürdürülmek zorunda kaldıkları bu trene yerleşerek kendilerinin üzerine inşa edilen bir hegemonik yapıyı kabul ettikleri söylenilmektedir.

Her halükârda *Snowpiercer*, *Su Dünyası* ya da *Mad Max*, birer distopya olarak değerlendirilebilmekle birlikte, altyapının değişmesine sebep olan faktörler, insan odaklı politikaların bir sonucu olarak ortaya çıktığı kadar; insanın tutumunu ve alışkanlıklarını değiştiren doğal sebeplerle de oluşmaktadır. Bu yaklaşım, post apokaliptik öykülerde yaygın olarak kullanılan tematiklerin kaynağını da açıklar niteliktedir. Bu tür yapıtlarda, genellikle üzerinden çok uzun zaman geçmediği halde, yeryüzünün, felaketten önceki hali; hayatta kalan insanlar tarafından ya unutulmuş ya da mitleştirilmiştir. Sosyal, kültürel ve kaçınılmaz olarak da siyasal alanda gerçekleşen bu değişim, anlaşılan o ki insan belleğini de büyük ölçüde yıpratmıştır. Dolayısıyla, “yıkımdan önce” nasıl bir dünya ile karşı karşıya kaldığını unutan birey, bu yeni koşulları da kabul edebilmeyi ve yeni toplumsal düzene adapte olabilmeyi öğrenmeyi başarmıştır.

Yeni nesil post apokaliptik filmlerde, McCarthyiliğin eseri olan mutlak iyi ve mutlak kötü kavramları yavaş yavaş geride bırakılmaya başlanmıştır. Darko Suvin, bilimkurgu ürünlerinin metinlerinin de “dünya daha farklı bir dünya olabilir”

söyleminden yana olan kurgusal ütopya (ve distopya) öğeleri ile bunun tersi nitelikteki anti-ütopyan öğelerin birlikte bulunabileceğini, bu nedenle bilimkurgu ürünlerinin de yalnızca iyi veya kötü olarak ayrıştırılmayacağını ileri sürmektedir (Suvın'den aktaran Oskay, 2014: s. 31). İyi ve kötü arasında, Soğuk Savaş döneminde yerleştirilen bu keskin algı, günümüzdeki post apokaliptik filmlerde artık öncüllerinden farklı karakter temsil modellerine ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Belirgin bir biçimde iyi ve kötü yönelimlerini açık etmeyen bir “kahraman” motifine söz etmek mümkündür. Ana karakterler çoğunlukla mutlak iyi kavramının dışarısında resmedilmektedirler. Örneğin; *Su Dünyası* filminde Kevin Costner'in canlandırdığı Mariner karakteri ya da *Tanrının Kitabı (The Book of Eli, 2010)* filminin ana karakteri olan Eli, toplumsal ve ekolojik kıyametin ardından yaşanan koşulları hızlı bir biçimde kabul etmiş ve günün vahşi sosyal şartları sebebiyle acımasızlaşmış, yabanileşmiş ve kendi varlığı için düşmanın ölümünü meşru kılmaya başlamış ana karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Eli ya da Mariner gibi kahramanlar, kendi varlıklarını tayin edebildikleri bu ilkel edimleri sebebiyle, yeni dünyanın önderleri konumuna geçerler. İnsanları “birleştirme” gibisinden totalitarizme hizmet eden bir amacı taşımaları da, içine dahil oldukları bu yeni toplumsal yapı çoğu zaman onlardan kendilerine liderlik etmelerini talep edebilir.

Aslında hem çevre felaketlerinden hem de tanrıbilimsel öngörülerden kaynaklı post apokaliptik anlatılarda eski sistemin tamamen yozlaşmasının, daha karanlık ve daha acımasız bir toplumsal yapının ortaya çıkmasının sebebi; geçmişte olduğu gibi yine baskın ideolojik güçlerdir. Bu yeni dünyanın ahlâki ve politik açıdan doğruculuğu sorgulanabilmektedir. Kahramanlarımız da, diğer yozlaşmış karakterler gibi şiddete başvurup, kan akıtılabilmekte, kaçakçılık ya da hırsızlık gibi, bu günün ahlâk anlayışı içerisinde olumlanamayacak davranışlarda bulunmaktadırlar. Çalışmada daha önce de yer aldığı şekliyle, post apokaliptik filmlerde, aktüel toplumsal sistemler tepe taklak olmuş ve ilkel bir modele, bireyin temel olarak varlığını sürdürebilme içgüdüsüne ve vahşiliğine vurgu yapılmak için en keskin örnekler yine kahraman üzerinden verilmektedir. Kahramanın bu yeni imajı, öykünün gündelik hayata indirgenebilirliğini de arttırmıştır.

Post apokaliptik sinemanın meselesi de “olanaklılık” mevhumuyla doğrudan ilişkilidir. Çalışmanın ilk kısmında belirtildiği gibi bu olanaklılık Baudrillard ve Althusser’in de üzerinde durduğu yaşanmışlık ve gündelik hayata indirgenebilirlikle de ilintilidir. Olanaklı dünyalar aynı zamanda bir uzaklık niceliği bakımından da incelenabilmektedirler. Lewis’e göre bu olanaklılık keşfedilen bir unsur olmakla birlikte; bu yeni tasarımın olanaklılığı, günümüzden ne kadar uzakta ve ne kadar farklı olduğuna göre de belirlenmektedir (Lewis’ten aktaran Erişen, 2015: s. 32). Bu hem öykünün hakikate ile ilişkisini ön plana alan bir tanım hem de post apokaliptik sinemanın geleceğe dair vizyonlarının edimini açıklayan bir bakış açısıdır.

3.1.Post Apokaliptik Filmlerin Temel Unsurları

Post apokaliptik türü, bilimkurgu sinemasının alt janrı olarak değerlendirilmekle birlikte, bilimkurgu anlatılarını oluşturan neredeyse tüm elementleri de içeriğinde barındırmaktadır. Ersümer, kıyamet sonrası, sanal gerçeklik, internet veya cyborg filmleri olarak adlandırılan kimi filmlerin, aslında sık sık birbirleriyle iç içe geçmiş bir yapıda olduğu gözlemlendiğini belirtmektedir (Ersümer, 2013: s. 73). Bu tanımdan yola çıkarak post apokaliptik filmlerin türler arası bir takım içerik ve vizyonlara sahip olduklarını ileri sürebilmemiz mümkündür. Bu temaya sahip olan filmlerde kelimenin tam anlamıyla bir gelecek korkusunun gündemde olduğunu söylemek doğru olur. Özellikle *Mad Max*, *Snowpiercer*, *Su Dünyası* ya da *Yargıç* gibi filmler hem ekolojik anlamda bir çöküşten hem de bu ekolojik çöküşün ardından kurulan yepyeni bir toplumsal düzenden söz ederler.

Bu türden anlatıların güncelliğine rağmen dünyanın sonuna dair temalar aslında çok eskidir. Birçok dinde, tanrıların bir cezası ya da karşı konulamaz bir sonuç olarak anlatılmakta olan bu mevhum, çoğunlukla dünyamızın tamamı için değil; nüfusun geniş bir kesimi için ölümcül bir özellik taşımaktadır (Baudou, 2005, s. 96). Genel olarak değerlendirildiğinde bilimkurgu öykülerinin büyük bir kısmında dünyanın ya da uygarlığın sonunu hazırlayan pek çok etmen bulunmaktadır; bir yıldızın geçişi, iklimsel kazalar, biyolojik felaketler ya da kitlesel ölümlere yol açacak çaptaki jeolojik afetler bu sonu hazırlayan unsurlar olarak kabul edilmektedir.

Fakat post-apokaliptik anlatılar öncelikli olarak “insan odaklı” sebeplerle ortaya çıkan yıkım sürecini ve üst yapıyı dönüştürücü kazaları temel almaktadırlar. Baudou’ya göre; söz konusu iklimsel kazaların arasında büyük tufanlar ile birlikte kuraklık da bulunmaktadır. Biyolojik felaketler ise; salgın hastalıklar olarak görülmektedir (Baudou, 2005: s. 97). Bu türden sebepler, iç odaklı birer unsur olarak toplumun geleceğe dair kaygılarını ön plana alırlar. Bahsi geçen muhtevî tehditlerin toplumu büyük bir çıkmaza sürüklediği sonlara sebep hazırlarken; bu sürecin gerçekleşmesini sağlayan ve daha dışsal görülen öğelerden de söz edebilmek mümkündür. Örneğin; meteor çarpması ya da uzaylı istilası gibisinden kitlesel ölümlere yol açan fakat insan faktöründen bağımsız bir biçimde değerlendirilebilecek sebepler de post apokaliptik anlatıların şekillenmesini sağlayabilmektedirler. Her koşulda; toplumsal kıyamet odaklı, dünyanın sonu algısı; bilimkurgu sinemasının bireye zerk ettiği gelecek korkusuna ev sahipliği yapmaktadır.

Bu türün ortaya çıkmasındaki en önemli etmen ise; tıpkı Kaminsky’nin de belirttiği gibi, bilimkurgu filmlerinin, genel anlamda bireyin gelecek korkusunu yansıtılma konusundaki çarpıcılığıdır. (Kaminsky, 1977: s. 144). Öyle ki aktüel koşullardan hoşnut olmayan, rejimin politikalarını benimsemeyen bireyler bile; daha karanlık bir sürece girilmesinden, yeniden çıkabilecek savaş ihtimalinden ve sonrasında yakın tarihte yaşanan sosyal sıkıntıların bir kere daha ortaya çıkma olasılığından, ekonomik buhranlardan ve sosyal anlamda daha fazla kısıtlanmaktan korkmaktadırlar. Son yıllarda insanların gelecek kaygılarını şekillendiren en önemli faktörler ise, küresel ısınma, hızla gelişen ve bireyin neredeyse tüm sahip olduklarını kontrol edebileceği noktaya gelen teknoloji, sıcak savaş anlayışının yeniden yükselmesi ve dengesi, ekonomik dinamiklere odaklı olarak sürekli değişen siyasi yönelimlerdir.

1930’lu yıllardan bu yana, dünyanın, kendi ırkının yok oluşunu hazırlayan insanlar tarafından üretilen silahlarla yok edilebileceği fikri varlığını sürdürmektedir. Hiroşima ve Nagazaki’deki nükleer patlamalar bu yok oluş fikrine yadsınamaz bir inandırıcılık katmış ve nükleer kıyamet, savaş sonrası yıllarda üzerinde ısrarla durulan bir lightmotif halini almıştır (Baudou, 2005: s. 98). Bu dönem, hem yazın hem de sinema alanında, benzer kaygılara ev sahipliği yapan yapımların doğmasına

yol açmıştır. Bu anlayış, günümüz sinemasal yaklaşımlarını da aynı ölçüde etkilemektedir. İnsanoğlunun kendi ırkının sonunu getirebileceği inancı, farklı dönemlerde, farklı kaygılardan hareketle, aynı kaçınılmaz sonu işaret eden kurgu bilimsel anlatılarda varlığını sürdürmüştür.

1950’li yıllarda kitlesel ölümlere yol açabilecek nükleer savaşlar, uzaylı istilası ya da toplumun içine sızarak parçalamasından korkulan dış tehditler; 1960’lı ve 70’li yıllarda dağarcığına iki farklı sebep olarak aşırı nüfus artışı ve çevresel kirlilik faktörlerini de katmıştır (Baudou, 2005: s. 98). Benzer bir biçimde günümüzde de etkisi artarak devam eden mihnetler, güncel hayatta iyiden iyiye sosyal yaşantının bir parçası haline gelmiş ve birey tarafından bizzat deneyimlenen kaygılardır. Sosyal hayatta etkisi keskin bir biçimde hissedilen hızlı nüfus artışı faktörü; hem kaynakların kıtlaşmasını hem de çevresel koşulların kötüleşmesini sağlamaktadır. Kirlilik, istihdam sıkıntısı, savaşlar ya da bireysel duyarsızlıklar, seküler kıyamet sürecinin yakında olduğuna dair izlenimleri güçlendirmeye başlamıştır. Post apokaliptik öyküler, dini metinlerde karşımıza çıkan kıyamet temalarından farklı olarak reel bir toplumsal yıkımı ve toplumsal - bireysel yozlaşma sürecini sinemaya taşımaktadır. Bu tür öyküler çoğunlukla insan neslinin tamamen yok olmasıyla sonlanmamakla birlikte; hayatta kalanların, harap olmuş bu dünyada varlıklarını sürdürebilmek için kurmuş oldukları yeni yapılanmalara ya da yeniden düzenlenmeye çalışılan sisteme ev sahipliği yapmaktadırlar.

Son yıllarda yaşanan ekolojik felaketler, hem sinemada seküler kıyamet - felaket algısını yeniden gündeme getirmiş hem de uzun bir süredir unutulmaya yüz tutmuş olan canavar filmlerini, korku ve bilimkurgu türünün popüler eğilimleri arasına sokmayı başarmıştır. Fakat günümüz koşulları göz önünde bulundurulduğunda, artık uzak bir gelecekte geçen aşırı fütüristik dizaynlar ile seyirciyi cezbeden bilimkurgu filmleri ya da uzay operalarının yerini daha yakın tarihli örnekler almaya başlamıştır. Post apokaliptik filmlerin oluşum sürecinin, çalışmanın bu bölümünde bahsedilen türden bunalım dinamikleriyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu söyleyebilmemiz mümkündür. Bu bunalım tanımı ilk olarak akıllara postmodern yaklaşımı getirmektedir. Şentürk’ün tanımına göre bu tutum sadece modernizmin sonrasını işaret etmekle yetinmemekte, dönüşümselleştirme

sonrasında yaşanan, yeni teknolojinin hükmedici anlamı dolayısıyla değil, aynı zamanda modern dönemin estetiğinden, entelektüel ve psikolojik evreninden uzaklaşma sürecini de içermektedir (Şentürk, 2011: s. 23-24). Buradaki dönüşümselleşme sonrası hareketliliğin, günümüze tanatofobik tutumu ön plana alan post apokaliptik filmlerde de kendisine dolaylı yoldan yer bulduğunu söyleyebilmemiz mümkündür.

Kıyamet sonrası filmler, genellikle çok yakın olduğu öne sürülen bir gelecekte geçer ve çoğunlukla ekolojik veya nükleer felaket sonucunda oluşan kötümser bir atmosfere sahiptirler; dünya ve toplumsal yaşam yeniden tam vahşiliğe , barbarlığa geri dönmüştür (Ersümer, 2013: s. 73). Yine George Miller'ın kült bilimkurgu serisi olan *Mad Max* örneğinde olduğu gibi, oldukça sert bir dünya tasviri barındırmaktadırlar. Benzer bir biçimde, Cormac McCarthy'nin çok satan kitabından John Hillcoat tarafından perdeye aktarılan *Yol (The Road, 2009)* günümüz modern insanının aklına gelebilecek bütün güncel kaygıları bünyesinde barındırmaktadır. Hızla ölmekte olan ekosistem ve bu ekosistemde besin zincirin tepesindeki konumunu korumaya çalışan modern insanın kıtlık ile olan mücadelesinin yanı sıra ahlakî açıdan doğru olanı yapmaya çalışması filmin alt metin kısmını doldurmaktadır.

Yine de *Yol* filminde karşımıza net bir sistem tasvirinden ziyade tıpkı *Mad Max* serisindeki gibi kaosun ve anarşinin hakim olduğu bir toplumsal yapı/yapısızlık çıkmaktadır. Herkesin istediği gibi suç işleyebileceği, hayatta kalabilmek için bütün vahşi kozlarını kullanabileceği, hiç bir kolluk kuvvetinin ya da nizamî bir askeri yapılanmanın olmadığı bu yeni dünya tasvirinde insan oğlu yamyamlık gibisinden en ilkel dürtülerinden birine de teslim olmaktadır. McCarthy'nin hikayesi, olabilecek en karanlık gelecek tasvirine yer vererek, Ersümer'in tezini doğrulayacak biçimde, toplumsal yaşamın yeniden barbarlık ve kaos anlayışıyla şekillendiği bir yakın gelecek tasviri sunmaktadır.

Kutlukhan Kutlu, türün popüler örneklerinin yaygın hale geldiği 80'li yılların eğlence sineması odaklı post apokaliptik filmleri üzerinden yukarıda bahsi geçen "türler arası" olma durumuna da değinerek; bilimkurgu sinemasının 80'lerde ortaya

koyduğu bir kaç coğrafya ve bunlarla bağlantılı birkaç şemaya sahip olduğunu ileri sürmektedir. *Mad Max* serisi bunun en önemli örneklerinden biri olarak görülebilir. Avustralyalı yönetmen George A. Miller'ın filmi; 80'lerin klasik "kıyamet sonrası bilimkurgu öyküsü" için bir prototiptir. Aynı dönemde Max gibi farklı karakterler, tematik açıdan aynı fakat grafik açıdan birbirinden farklı örneklerde karşımıza sık sık çıkmaktadırlar. Bu bakımdan *Yol* filminde Viggo Mortensen'in canlandığı baba figürüne oranla daha saldırgan, otoriter ve bildiğimiz anlamda birer kahramandırlar. Fakat ortaya çıkan toplumsal kıyamet sonrasındaki atmosfer bakımından bu öyküler birbirleriyle benzeşirler. Kutlu'ya göre, şu ya da bu sebepten dünya değişim geçirmiş ve muhtemelen çöllerle kaplanmıştır. Bu yaşam şartlarında kendi başının çaresine bakamayan sağ kalmaz. Aslında bu öyküler, biçim olarak bilimkurgudan çok fantastiktir ama yine de bu durum, kıyamet sonrası filmlerinin, bilimkurgunun en kalabalık alt grubunu yaratmasını önlememiştir (Kutlu, 1998: s. 85).

Kutlu her ne kadar bu alt türü fantezi kalıplarının içine soksa da, günümüzde yaşanan su krizleri ve otoritelerin ileride çıkmasını ön gördükleri su savaşları aslında tematik açıdan günümüz koşullarıyla ne kadar benzeştiklerini de ortaya sermektedir. *Mad Max, Su Dünyası* ya da *Yol* gibi post apokaliptik örnekler fantezi öğelerini aşırı bir biçimde kullanmaktan ziyade; bilimsel doğruluk zorunluluğu olmaksızın, felaket kaygısını perdeye taşımaktadırlar. Bu bakımdan da, felaket filmleri geleneğinin bir sonraki adımını teşkil etmektedirler. Örneğin; *Yarıdan Sonra*, tür açısından bir felaket filmi olarak değerlendirilmektedir fakat *Snowpiercer*'da dünyanın üzerinde yaşanılmayacak kadar soğuması fikri de, bu gibi bir felaketin muhtemel sonuçlarından birinin olumsuzlanması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yönetmenliğini Richard Stanley'nin üstlenmiş olduğu *Hardware* (1990) filmi ise; yaratılan atmosfer açısından *Mad Max* gibi post apokaliptik filmlerini akla getirmektedir. Film; hem siberpunk öğelerine yer veren hem de post apokaliptik bilimkurgu filmlerinin bilinen formüllerine ev sahipliği yapan bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı *Terminator* ve benzeri filmlerde olduğu gibi çarpıcı teknofobi dinamiklerinden hareket eden *Hardware*, toplumsal kıyamet sonrası şekillenen sosyal hayatı tıpkı *Tank Girl* ya da *Mad Max* filmlerindeki küresel ısınma ya da kontrolden çıkan nükleer denemeleri gibisinden müdahaleler sebebiyle çöle

dönmüş bir dünya tasvirine ev sahipliği yapmaktadır. *Hardware*, tuhaf, biçimsiz, tanımlanması güç tiplere ev sahipliği yapar. Küfür, argo, uyuşturucu kullanımı ve röntgencilik gibi sapkın hareketlerin yoğunluğu kaçınılmaz olarak göze çarpar (Ersümer, 2013: s. 131). Bu benzerlikler, yeni dönemin post apokaliptik filmlerinde de karşımıza sık sık çıkan motifleri işaret etmektedir. İlkelliğe dönüş, beraberinde yozlaşmayı ve ferdî kirlenmeyi getirmiştir. Bu bireysel yozlaşmanın da çoğunlukla iktidar kanallarıyla değil; yine bireyin mücadelesi ve erdemiyile çözülmesi beklenilmektedir. Filmlerde; daha önce de bahsedildiği gibi 90'lı yılların pop süjelerinden biri olan vigilante temsiline yer verilmekle birlikte, baskın ve dönüştürücü yaptırıma sahip bir vigilante profili ortaya konulmaz.

Yönetmen Richard Stanley, *Hardware* filminde ağırlıklı olarak teknofobi ve siberpunk konseptine yönelse de, öyküsünün arka planına tipik bir toplumsal kıyamet sonrası fonu yerleştirir. Bu fonu da, ana karakterlerinin yasa dışı eğilimleri ile destekler. Bu benzeşim, aklımıza doğrudan türün en popüler örneği olan *Mad Max*'i getirir ki hemen hemen aynı dönemlerde çekilmiş olan bu filmler, muhafazakârların, halihazırda diri olan korkularının tamamının vücut bulmuş hali gibidir. *Hardware*'in aslı amacı çevresel felaketlere dikkat çekmek olmasa da, bu konuya tamamen ilgisiz kalmaz. Ünlü punk şarkıcısı Iggy Pop tarafından seslendirilen radyo programı sunucusu Dj Angry Bob, neşeli ve coşkulu bir sesle “bugünün güzel haberi, güzel haberin olmayışı. Haydi uyanın millet! Gökyüzüne bakın, bir sanatçı işi!” der (Ersümer, 2013: s. 131). Eş zamanlı olarak görüntüde çok sayıda fabrika bacasından çıkan dumanları görülür. Bu kısa ama etkileyici görsel, öykü evreninde yaşanan küresel felaketin ve çevresel dejenerasyonun bilançosunu gözler önüne serse de; film boyunca bu felakete tam olarak neyin sebep olduğu net bir biçimde açıklanmaz. *Hardware* her ne kadar post apokaliptik bir öykü evrenine ev sahipliği yapsa da, odağındaki konu siberpunk odaklıdır. Küresel ekolojik faktörü ise, bu öykü evreninin arka planını güçlendiren bir unsur olarak kullanılır. Bu açıdan değerlendirildiğinde *Hardware*, daha çok teknofobi odaklı bir toplumsal kıyamet sonrası yaklaşımı sergilemektedir.

Bu türden vizyonlar 80'li yıllarla birlikte, batı sinemasının sınırlarını da aşmaya başlamıştır. Toplumsal kıyamet ve sonrasında yaşanan süreci perdeye taşıyan

post apokaliptik filmler, farklı ülkelerde de karşımıza çıkmaktadır. Amerikan sineması (ya da genel anlamda batı sineması) “dünyanın sonu” imgesini, belli bir kültüre indirgemekle kalmaz. Küresel anlamda kültürlerin benzeşmesi ya da pek çok felaket filminde “tüm dünyanın koruyuculuğunu” üstlenen kahraman imgesinin kapsayıcılığı sebebiyle; Amerikan sinemasının felaket imgeleri çoğunlukla küreseldir. Zaten özellikle 2000’li yıllarla birlikte karşımıza çıkan bilimkurgu filmlerinde, çok mekanlı ve çok karakterli yapılar karşımıza çıkar. Bu *Armageddon* (1998) filminde Rus bir kozmonot, *Godzilla* (2014) filmine dahil edilen Japon bir araştırmacı, *Snowpiercer*’daki Güney Kore’li tekniker baba ve kızı ya da *Pasifik Savaşı* (*Pacific Rim*, 2013) gibisinden canavar filmlerinde iş birliği yapan Rus – Çin ve Amerikan birlikleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın 1974 tarihli *Japonya Batıyor* filmi bir dizi deprem ve zincirleme tsunami yüzünden okyanusa gömülen koca bir ülkenin trajik kıyametini anlatsa d;a Japonya dışında fazla ilgi görmemiştir. Nitekim, bu filmdeki “dünyanın sonu” imgesi çoğunlukla yerel motiflerle süslenmiş ve global bir kaygı olan küresel felaketlerden ziyade; salt coğrafya insanının kaygısı olan bir trajediyi ön plana almıştır. Fakat bu tutum, bu gün hem doğu hem de batı sinemasında, diğer kültürleri de kapsayıcı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Kıyamet anlayışı, farklı coğrafi bölgelerde bambaşka imgelemler ortaya çıkartmıştır diyebiliriz. Napier, kıyamet kavramının Amerika’da daha ağırlıklı bir biçimde düşünceye getirildiğini iddia etmektedir. Ona göre kıyamet düşüncelerinin Amerika’da daha güçlü olma sebebi, 19. yüzyıldaki Shaker’lardan, Waco’daki David Koresh’in takipçilerine kadar kıyamet tarikatlarının düzenli bir şekilde tekrar ortaya çıkması; Amerika’y bu kavramın ev sahibi konumuna getirmektedir.(Napier, 2008: s. 286). Bu bakış açısı bir tür olarak post apokaliptik kavramını da etkilemektedir, farklı toplumsal kıyamet tasavvurlarının kültürel ve coğrafi açılardan birbirlerinden ayrılması, her ne kadar görsel anlamda birbirlerine benzeyen post apokaliptik yapımlar ortaya çıkarsa da, farklı kıyamet algılarına ev sahipliği yapmalarını sağlamıştır.

Kıyamet sonrası Japon animelerinde de aşağı yukarı batı kültüründeki kaygılara benzer kaygılar görürüz. Örneğin, ülke sinemasının en sevilen animeleri

olan *Naussica* ve *Akira*; dünyanın sonu imgelerini başarılı biçimde anlatılarına eklemeyen yapımlardır. Hem batı kaynaklı örneklerle hem de kendi içlerinde büyük benzerlikler taşımaktadırlar. Her iki eser de iktidar ve eski düzene ait değerlerin silinmekte olduğu ya da hiç var olmadığı kaotik bir felaket sonrası dünyada geçmektedir. Kasvetli ve mahvolmuş topraklar, güçlü birer görsel imge olarak karşımıza çıkmaktadırlar. (Napier, 2008: s. 292). Kendini tekrar eden bu grafik şablon, görsel anlamda doğrudan türün en popüler ve sevilen batı sineması örnekleri olan *Mad Max* ya da *Tank Girl* gibi filmleri aklımıza getirir. Popüler Japon animelerinde mahşer kavramı, en geniş anlamıyla, tıpkı batı sinemasındaki örneklerde olduğu gibi küresel yıkım olarak resmedilmektedir (Napier, 2008: s. 287).

Napier'in ileri sürdüğü biçimde hem batı hem de doğu anlatılarında mahşer anlayışı farklılık göstermekle birlikte, mahşer sonrası algısı birbirleriyle benzeşmektedirler. Amerika ve Avrupa'nın bakış açısının Japonya'dan (veya diğer pek çok doğu toplumundan) farklı olmasının sebebi Avrupa ve Amerika'nın dini bakış açısıdır. Napier'a göre, her iki kıtanın da ortak bir gelenek olan İncil'deki Vahiy Kitabı'nda bulunan kıymet anlatısındaki tema ve imgeleri paylaşması bu bakış açısı farklılığını doğurmuştur (Napier, 2008: s. 286). Fakat imgesel anlamda karşımıza çıkan bu farklılık, küresel kaygılar söz konusu olduğunda önemli benzerlikler göstermektedirler. Yine de hem "siberpunk" yaklaşımıyla da sıkı akrabalık bağları taşıyan *Akira* ve *Naussica*, yer yer muhafazakâr kabul edilebilecek bir anlayışa sahiptir. Koskoca bir ülkeyi uçuruma sürükleyen iktidara sırt çeviren insanlardır. İktidarın icraatlarının onaylanmaması, sorgulanması ya da değiştirilmesi; var olan düzenin yerine çok daha bozuk ve yoz bir sistem getirmiştir.

Örneklerde de görüldüğü gibi, post apokaliptik anlatıyı ortaya çıkaran ayrımlı etmenlerin çeşitliliğinden söz edebilmek mümkündür. Dünyayı post apokaliptik sürece hazırlayan sebepler, zaman içerisinde çeşitlenmeye başlamış ve günümüze gelindikçe, farklı sorunsallar da pre-apokaliptik ve apokaliptik çevrimin sonrasını resmeden yeni gelecekçi yaklaşımların temelinde yatan meseleleri de çoğaltmıştır. Bu sebeple post apokaliptik ülkelerin baz aldığı tasaların temel aldığı sorunları farklı başlıklar altında inceleyebilmek mümkündür.

3.1.1.Ekolojik Sorunlar

Günümüzde post apokaliptik yapımların en önde gelen problemleri, çevresel felaketler sonucu yaşayan küresel sorunlardır. Çevresel sorunlar farklı biçimlerde bireylerin karşısına çıkmakla birlikte; aslında son yıllarda yaşanan ortak ekolojik tedirginlikleri olumlayacak bir sürecin sonucudur. Örneğin sera gazı salınımı, ozon tabakasındaki deliğin büyümesi gibisinden “temeli insan kaynaklı olan” sorunlar; küresel ısınma gibi oldukça tehlikeli bir global sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu gün işlenen pek çok toplumsal felaket temasının altında, küresel ısınma ile yakından ilişkili olan bu türden problemler yer almaktadır. Dünyanın aşırı ısınması, düzensiz ve kontrolsüz nüfus artışı; bunlara bağlı olarak organik tüketim ürünlerinin yetersizliği, sulak alanların azalması, yakın gelecekte yaşanması muhtemel su krizleri ve bu krizlere bağlı olarak artan salgın hastalıklar adeta zincirleme bir biçimde birbirlerini etkilemektedirler. Bu türden güncel sorunların 1960’lı yılların “moda” kıyamet sonrası kaygılarından biri olan nükleer felaket korkusunu geri plana itmiş ve toplumsal çöküşün odağına, daha uzun vadeli bir politik ve sosyal yaklaşım dizisinin sonucu olan amiller alınmıştır.

Toplumsal kıyamet temaları, özellikle 2000’li yılların başından itibaren sadece belli bir türe saplanıp kalmamış, farklı siyasal ve toplumsal süjelerden de yararlanmaya başlamışlardır. Temaların öncülüğünü yapan her ne kadar bilimkurgu sineması olsa da, korku filmleri, korku filmlerinin bir alt türü olarak karşımıza çıkan canavar filmleri ve post apokaliptik sürecin öncülü olarak değerlendirilebilecek popüler kıyamet filmleri; mevcut karamsar tabloyu kullanmışlardır. *The Day After Tomorrow* gibi alegorik felaket filmleri, insanları çevresel felaketler konusunda uyarırken, mutant canavar filmleriyle çeşitli korku, fantezi ve bilimkurgu filmleri, korkutucu toplumsal olayların tehlikelerine hatta toplumsal kıyamete işaret eder (Kellner, 2014: s. 75). Toplumsal yıkım faktörünün pek çok türe ve alt türe birden sızmış olması bir tesadüf değildir. Sinemadaki bu çok sesliğin en önemli sebebi, artık nükleer korkusundan ya da sıcak savaşın yarattığı travmadan çok daha büyük ve hem toplumsal hem de kamusal hayata doğrudan bir biçimde tesir eden muhataraların gelişmiş olmasıdır. Bu tehlikelerin başında da küresel ısınma ve tüketim kaynaklarının hızlı tenakusu gelmektedir.

Küresel ısınma faktörü, Soğuk Savaş döneminde bireyin karşı karşıya kaldığı paranoyalar gibi salt öngörüselsel bir etki yaratmamıştır. Çünkü hem küresel ısınma hem de küresel ısınmaya bağlı olarak baş göstermekte olan büyük çaplı ekolojik felaketler ve kıtlık sorunsalı, geleceğe dair rivayet ve varsayımlardan ziyade, tesiri ilk elden deneyimlenebilecek, eşzamanlı biçimde yaşanan örnekler olarak bireyin hayatına girmiştir. Bu sebeple, ekolojik felaketlerin etkisi, eşduyumsal açıdan değerlendirildiğinde, toplumların hayatına daha sert bir biçimde etki etmektedir. Çevre krizi ve Bush - Cheney yönetiminin iklim değişikliği ile küresel ısınmaya karşı hiç de iyi niyetler taşımayan ilgisizliği, öncelikli olarak bir çok belgesel de belirtisel bir konu olarak işlenmiştir. Örneğin; Davis Guggenheim ve Al Gore'un filmi *İnanılmaz Gerçek (An Inconvenient Truth, 2006)* bu dönemin en bilinen ve en çok ödül alan çevre belgeseli olarak karşımıza çıkmaktadır. Belgesel, iklim değişikliği ile çevre krizinin dünya için oluşturduğu tehditi çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Aslında bu açıdan da Bush – Cheney döneminin çevresel felaketlere olan yaklaşımını ortaya koyacak çıplaklığa sahiptir. Al Gore'un belgeseli, o döneme kadar çoğunlukla post apokaliptik filmlerde karşımıza çıkan ekolojik felaket temelli toplumsal kriz şablonunu, en sert biçimde ortaya koyan yapıdır. Popüler kültürü, bu kültürün tüketim alışkanlıkları üzerindeki kritik etkisini, bu alışkanlıklara sahip ve bencilleşmekte olan, gitgide yalnızlaşan bireyin, çevresel duyarlılıklara karşı ilgisizliğini, bu türden yaklaşımların doğaya ve ekosisteme olan etkisini ve nihayetinde tahrip olan, dengesi bozulan doğanın, canlı kanallarında yaşanan neredeyse sistematik çöküntüyü birbiriyle dirsek temasında bulunacak bir şekilde sunmayı tercih eden Al Gore'un belgeseli; popüler post apokaliptik filmlerin sesletimlerine yer veren temalara başvurmuştur.

Yönetmenliğini Andrew Stanton'un yaptığı Pixar yapımı animasyonu *Vol-i (Wall-e, 2008)* çevresel yıkım ve dünyadaki hayatın iyice topun ağzında olduğu konusunda uyarıda bulunan belki de en etkileyici animasyon filmidir (Kellner, 2014: s. 112). Tıpkı Al Gore'un belgeselinin gelecek tasavvurunu olumlayacak biçimde, bilinçsiz tüketim alışkanlıkları, çevre kirliliği gibi faktörler, üzerinde yaşamış olduğumuz gezegendeki bildiğimiz hayatı tamamen yok etmiştir. Doğrudan doğruya insanoğlunun çevreye karşı duyarsızlığını hicveden film, ana karakteri olan ve programlandığı şekilde her gün düzenli bir biçimde çöpleri toplarmaya çalışan

Wall-e üzerinden makine ve insan ilişkisini de sorgulamaktadır. Hemen hemen her post apokaliptik filminde karşımıza çıkan alt yapı – üst yapı etkileşimi burada da karşımıza çıkmaktadır. Felaketten kaçarak gezegeni terk eden insanlar, yeni bir toplumsal düzen kurdukları bir uzay gemisinin içerisinde yaşamaktadırlar. Fakat hem bu kısıtlayıcı koşullar sebebiyle, hem de kendilerine sunulan konformist imkânları hiçe saymamak adına neredeyse hareketsiz yaşamakta olan bu toplumdaki bireylerin pek çoğu raşitizm benzeri bir kemik hastalığından muzdariptirler. Yine diyalektik bir döngüye kapı aralayacak biçimde, ferdî tüketim anlayışlarındaki önlemi alınamayan tehlikeler, kurulan bu yeni toplumsal düzene de indirgenmiş, insanlar temelde eski günlerde dünya üzerinde yaşadıkları dönemde olduğu gibi tüketime odaklı, mutsuz ve üretim damarları kesilmiş bir biçimde karşımıza çıkmaktadırlar.

Film, daha ilk dakikasından itibaren tıka basa çöplerle doldurulmuş olan virane bir dünya tasviri sunar. Bu grafik tercih, dünya üzerinde yaşanmış olan yıkımın dramatik önemini de gözler önüne sermektedir. Bu görüntüye sebep olan ana unsur ise; özellikle 80’li yıllar ile hayatımıza giren ve artarak büyüyen bir etkiye sahip olan tüketim çılgınlığı faktörüdür. Film daha ilk karesinden itibaren tüketim dinamiklerindeki aşırılıkların sebep olacağı nihaî manzarayı izleyiciye göstermeyi hedefler. Filmin ana karakteri Wall-e ise, tüm bu görüntülere tezat oluşturacak biçimde gündelik rutinine deva eden bir çöp öğütücüdür. Tüketerek makineleşen insanın aksine, koca dünyada yapayalnız kalan ve kendi veri tabanına girilen komutu yerine getirmek zorunda olan Wall-e; küçük şeylerden mutlu olma çabası içerisindedir. Yaşadığı yer için çeşitli dekorasyon malzemeleri toplayan, Hello Dolly filminin parçalarını biriktiren ve küçük bir bitkiyi hayatta tutmaya çalışan bu sevimli robot, koskoca bir gezegeni enkaza çeviren insanoğlunun ironik bir ters - iz düşümü gibidir. Bu özelliği dışında Wall-e insanlığın bıraktığı ve asla bitmeyecek olan döküntüleri temizlemekle meşguldür.

Kellner, Wall-e’ye biçilen bu rolü Sisyphos’un cezasına benzettir (Kellner, 2014: s. 112). Tıpkı Sisyphos’un büyük bir taşı dağın tepesine çıkardıktan sonra, tam tepeye ulaştığında taşı düşürmesi gibi Wall-e de asla sona ermeyecek olan çöpten kuleleri öğütmesi gerekir. Fakat tıpkı Sisyphos gibi, Wall-e de kendisine verilen bu cezadan / biçilen bu rolden memnun gibidir. Memnuniyetsizlik ise,

tüketim alışkanlıklarının esiri olan hatta çoğu zaman bunun farkına varsa bile alışkanlıklarından vazgeçemeyen modern insanın, hem dünya üzerinde hem de toplumsal kıyamet sürecinin ardından yaşamak zorunda kaldıkları uzay gemisinde kurulan yeni maşeri nizamda yer “kaplayan” bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Wall-e son yıllarda yok oluş temasını işleyen pek çok radikal post apokaliptik örneğinde olduğu gibi oldukça sert bir tüketim toplumu eleştirisi barındırmaktadır. Rayından çıkan tüketim anlayışının doğrudan doğruya toplumsal çöküşe girmekte olduğunu açık bir biçimde gösterir. Bunun sonucu olarak da medeniyetin ve bildiğimiz anlamdaki ekolojik hayatın tamamen bittiği bir dünya tasviriyle karşımıza çıkar. Film, aynı zamanda dünyanın yönetimini elinde tutan ve insan hayatını günden güne daha kolay harcanabilir bir unsur olarak değerlendirmeye başlayan kapitalist şirketlerin global ekonomi arenasındaki rollerini de sorgulamaktadır. Dönemin ABD başkanı George W. Bush’tan esinlenerek yaratılmış olan ve tüm dünyayı yöneten Buy’n Large şirketinin başkanının tüketicilerin gönülerini ferah tutabilmek adına çeşitli yalanlara başvurduğudur. Bu yaklaşımın tekrarlanması, sıklıkla Bush – Cheney döneminde bireyin karşı karşıya kaldığı algı operasyonunu hatırlatmaktadır. Şirketin (başkanın) teminatını verdiği güvenlik ve tüketerek refaha erme temennisine rağmen; insanların yer aldığı gemiyi asıl yöneten Auto adındaki bir robottur.

Bu noktada, kökenleri eskiye dayanan teknofobik ve teknokratik ifadeler bir kere daha istintak edilmektedir. Bütün insanlığın artıklarını temizleyip onlara hizmet eden de; onları hayatta tutmakta olan sistemin kendisi de aslında teknolojik birer yaratımdır. Kellner’e göre *2001: Uzay Efsanesi* filminin habis bilgisayar HAL’den yola çıkılarak yaratılan bu figür; 2001’den *THX-1138’e (1971)* kadar olan ayrıca son yirmi yıllık süreçte karşımıza çıkan tüm teknofobik bilimkurgu filmlerine kadar uzanan, teknoloji tahakkümü altına girme korkusunu dile getirir (Kellner, 2014: s. 113). Fakat *Wall-e* filminde teknofobik bir pozitivist eleştiri değil; teknoloji ve insan ilişkisinin denetimsel yapısı ve işbirliğine vurgu yapılmaktadır.

Teknolojik gelişimin hızlı olmasının yanı sıra bu yeni ve pratik buluşların savaşlarda kullanılmasıyla birlikte, tradisyonel korkuların bir kere daha gündeme gelmesi; yeni bilimkurgu sinemasının tahkiye alanının gelişmesinde önemli bir rol

oynamıştır. Günümüzde özellikle Orta Doğu coğrafyasında yaşanan sıcak çatışma hali ve bu çatışmalardan sivillerin zarar görmesi, muhtemel bir nükleer felaket paranoyasının alttan alta yeniden şekillenmesine zemin hazırlamaktadır. Fakat bu gün nükleer felaket korkusunun da biçim değiştirdiği söylenebilmektedir. Dışsal bir güç tarafından kullanılan hidrojen bombası ya da nükleer saldırı gibi paranoyaların yerini, gündelik hayatta doğrudan karşılığı olan kaygılar almıştır. Son yıllarda Japonya'da meydana gelen nükleer santral felaketleri, bu türden paranoyalara gerek bile duyulmayacak yeni toplumsal tedirginliklerin doğmasına önayak olmuştur.

Bu yeni toplumsal korkular, bireyin gündelik hayatımızda sık sık karşılaştığı ve sistem tarafından normalleştirildiği için kabul ettiği için kabul gören yönelimlerdir. Sentetik gıdalar, durmaksızın artan popülasyon, doğum kontrolü gibi tanrıbilimsel açıdan tartışmalı konular, tüketim kaynaklarının insanlara yetmeyeceği korkusu, ekolojik problemlere entegre bir biçimde ferdî alana dahil olmaktadır. Yönetmenliğini Richard Fleicher'in üstlendiği *Soylent Green* (1973) filminde, insanlara sunulan sentetik yiyecek aslında insan etidir. *Snowpiercer*'de ise alt tabakanın mensupları ham maddesi böcek olan bir bileşen ile beslenmek zorunda kalırlar. *The Matrix*'de Nebukadnezar'ın mürettebatı, karakterlerden birinin tabir ettiği şekliyle sümük benzeri bir lapa ile beslenir (ki bir başka karakter, bu besinin içinde vücudun ihtiyaç duyduğu tüm besin maddelerinin yer aldığını ileri sürer).

Kıtlık faktörünün yanı sıra, hava kirliliği, aşırı militarizm, yeni korporatif devlet yapılanmaları, nüfus artışı, sarsılan ekonomik ve kültürel sistemler ve tabii terör olayları zincirleme bir biçimde birbirlerine bağlı olarak değerlendirilebilir. Temelde toplumsal kıyamet anlayışının şekillenmesine sebep olan en önemli unsur ekolojik felaketlerdir. Bu türden felaketler, gezegeni paylaşan insanların, mevcut kaynaklar ile yetinemeyeceği kaygısını da ön plana almaktadırlar. Küresel ısınma, iklim değişikliği ve şirketlerin küreselleşmesinin frenlenmemesinin feci sonuçları dünyayı tanatofobik kaynaklı bir tehlikeye maruz bırakmaktadır. Günümüz sineması çok çeşitli çevresel konuları ve insanın doğanın bekasının karşı karşıya olduğu tehditleri işlemiştir. Daha eski dönemlerde filmler nükleer savaş uyarısında bulunmuş, nükleer savaş sonrası soykırımı resmetmiştir (Kellner, 2014: s. 114). Kellner'ın bakış açısına göre, ekolojik felaket tehlikesi, şirketlerin küresel çıkarlarını

koruma tutumlarıyla da doğrudan ilişkilidir. Yıllarca bilimkurgu sinemasının olumladığı küreselleşme faktörü, post apokaliptik öykülerde, eleştirinin asıl odağı haline gelmiştir. Bu konuda ilk akla gelen örnekler hiç kuşkusuz Ridley Scott'ın, Philip K. Dick'in "*Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?*" adlı kitabından beyazperdeye uyarladığı *Bıçak Sırtı (Blade Runner, 1982)* filmi, geniş çaplı bir soykırımın ardından yaşanan tekinsiz atmosferiyle bambaşka bir Los Angeles tasvirinde bulunur. John Carpenter'ın yönetmenliğini üstlendiği *Escape from New York (New York'tan Kaçış, 1981)* filmi de benzer bir biçimde soykırım sonrası New York tasvirlerine yer verir. Her iki film de, "toplumsal kıyamet" kategorisinde değerlendirilirken, alt yapının ve alt yapıdaki sıkıntıların üst yapıyı değiştirebileceğine örnek olarak karşımıza çıkmaktadırlar. İlk örnekte açık bir küresel ekonomik karmaşasının geleceğin dünyasına etkileri göz önüne serilirken, ikinci örnek bütün bu örneklerden bağımsız bir biçimde, popülasyonu azaltan bir kıyım sonrasında üst model bir totaliter rejimin hakim olduğu toplumsal kıyamet sonrası süreci ön plana almaktadır.

Rachel Talalay'ın yönetmenliğini üstlendiği ve Alan Martin'in çizgi romanından beyazperdeye aktarılan *Tank Girl (1995)* filmi; müşabih post apokaliptik içeriklere yer vermekle birlikte felaketin kaynağı insan odaklı değil; tamamen dışsal (ilahi) bir unsur olarak; dünyaya düşen bir meteorun meziyetidir. Filmde; dünyaya çarpan bir göktaşı, gezegenin ekolojik dengesini tamamen bozmuş ve yeryüzünü çöle çevirmiştir. Aslında bu içerik, 90'lı yıllarda yaygın bir biçimde işlenen, insanların önemli bir kısmının yeni bin yıl ile gelecek muhtemel kıyamet sebebiyle ortadan kalkacağı tanatofobik içerikli senaryolarla örtüşmektedir. Dünyaya meteor ya da kuyruklu yıldızın çarpmasını kaynak alan felaket filmlerinde, insanlığın yok olmasıyla sonuçlanan sürece eğilen filmler; insan temelli değil daha ilahi temele dayanan felaket tablolarına yer vermektedirler. *Tank Girl* de görsel mirasını tamamen 70'li ve 80'li yılların post apokaliptik filmlerinden teslim almasına rağmen; bu yeni yaklaşıma yer veren bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Tank Girl'deki tablo 70'lerin b-filmi kulvarındaki, eğlence sektörüne yönelik post apokaliptik yapımlar ile; *Mad Max* gibi, türün ilk akla gelen örneklerinin içeriğiyle fazlasıyla benzeşen bir öykü evreni sunmaktadır. Filmde dünyaya düşen

meteor, ekosistemin işleyişini tamamen bozar, denizleri kurutur ve dünyayı çöle çevirir. Bu sebeple tüm insanlığı suya bağımlı bir hale gelir ve su kıtlığını kaynak alan çatışmalar ortaya çıkar. Çok da uzak olmayan 2033 yılında geçen öyküde dünyaya hükmeden şirket ise; tam da bu sorunsalın ideolojik fırsatçılığını işaret edecek olan *Water and Power*'dir. Türün pek çok örneğinde yer aldığı biçimiyle “küresel ısınma” faktörünü ön plana alan yapımlarda sıklıkla dile getirilen “suya hükmeden her şeye hükmeder” mantığını retorik bir ifadeyle sembolize eden bu şirket; hem suyu, hem de buna bağlı olarak idare gücünü elinde bulunduran korporatif bir strüktür olarak nitelendirilir. Ana kahraman olan (ve ilginç bir biçimde alt türün “feminist ana karakter” yaklaşımını en belirgin biçimde gözler önüne seren) Tank Girl ise; dünyadaki en önemli iki unsuru, *Water and Power* şirketinin elinden alabilmek için gerilla mücadelesine girişir.

Tank Girl, pek çok açıdan öncül örneklerini andırsa da iki önemli farklılık barındırmaktadır. Bunlardan ilki; toplumsal kıyameti oluşturan sebebi tamamen ilahî bir temele dayandırması; ikincisi ise, o zamana kadar post apokaliptik filmlerde erkek egemenliğinde olan “kahramanlık” motifinin içeriğini değiştirerek; anarşist ve savaşçı bir kadın karakterini ön plana almasıdır. Bu yaklaşım, baskın kadın karakter ve devrimci bir figür haline gelen Tank Girl ile filmin öykü evreninin yaratılmasında temel alınan kaderci yapının birbirleriyle çelişmesini sağlamıştır. Bu açıdan film, kadın işgücünün tarihsel gelişimdeki rolünü de hatırlatırken; onu eril gücün yerine, bu sistemi yozlaştıran yapının karşısına diker. Filmin, bu çivisi çıkmış dünyaya dair getirdiği çözüm önerisi bir bakıma; kadının erkek tarafından kendisine biçilen gündelik rolleri kabullenip pasifleşmesinden; etkin olarak yeniden üretim sürecine dahil olmasıdır.

Tank Girl'ün kadın odaklı yaklaşımı, akıllara kadının işgücündeki tarihsel gelişimindeki rolünü getirmektedir. Özer ve Biçerli'ye göre kadın işgücünün tarihsel gelişimi söz konusu olduğunda, sanayi devrimi dönemine yakından bakmak gerekmektedir. Bu dönemin öncesinde kadınlar kendilerine biçilen geleneksel rollerinin dışına pek fazla çıkamamış, sanayileşme süreciyle birlikte ücret karşılığı çalışan işçi statüsüne erişmişlerdir (Özer ve Biçerli, 2003: s. 56). Böylece hem iş

gücü söz konusu olduğunda kadının etkinliği önem kazanmış hem de kadın kendisine tanınan hakim rol anlayışını değiştirmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın sonrasında günümüze kadar yaşanan süreçte hız kazanan küreselleşme teşekkülü de kadınların emek piyasalarındaki sayı ve konumlarını etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Özer ve Biçerli, 2003: s. 56). Buradan hareket ederek, kadının hem devrim hem de üretim anlayışı içerisindeki önemli rolü; *Tank Girl* filminde de alt yapıyı temellendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Üretim sürecinin tamamen yok olması ve dünyanın kontrolsüz bir tüketim anlayışıyla yönetilmesi de kadının etkinliğini değiştiren/dönüştüren ve bir unsur olarak değerlendirilebilir. Geçmişteki heroic söylemler, bu defa *Tank Girl*'ün devrimci karakteri ile özdeşleştirilir. Bu özellikle, daha öncesinde sürekli erkek mücadelesini konu alan post apokaliptik bilimkurgu sineması için de bir çeşit yeniliktir. Kadın karakter salt bir feminist söylem unsuru olarak değil; diyalektik sürecin olumlu veya olumsuz işleyebilmesi için; hem direnişe hem de yeni üretim sürecine (belki de medeniyetin yeni baştan inşa edilmesine) yardımcı olacak ve erkek ile eşit koşullarda kendi düşünsel yapısını sürece dahil edebilecek bir güç olarak temsil edilir.

Çevresel felaketler, Tank Gir gibi örneklerin istisna teşkil edeceği gibi, çoğunlukla politik ve sosyal sebeplerle ortaya çıkmaktadırlar. Bu türden kitlesel afetlerin temelinde çoğunlukla insan faktörü yer almaktadır. Bütün bu ekolojik sorunları oluşturan etmenler, hızlı nüfus artışı, buna bağlı olarak değişen küresel ekolojik yapı ya da su krizleri gibi amiller hem bireysel tüketim alışkanlıklarının hem de çevresel politikalara duyarız kalan siyasal yapılanmaların getirmiş oldukları sorunlardır.

3.1.2.Yabancı Korkusu

Scognamillo'ya göre; korku ve dehşet faktörlerini doğuran, salt fantastik ya da bilimkurgusal unsurlar değildir. Alışılmış koşulların, normal, sağlıklı, uygar sayılan davranış ve eylemlerin dışına taşan her olayı, tedirginliği, gerilimi ve korkuyu ortaya

çıkarmasında yatmaktadır (Scognamillo, 2006, s. 12). Buradan yola çıkarak, bilimkurgu ve korku sinemasının, dönemin koşullarına ters düşen ya da bu koşulların “normal” kabul ettiği eğilimlerin dışına taşan her türlü olguyla problemi olduğu söylenebilir. Soğuk Savaş dönemindeki kızıl tehlike, yabancı korkusu ya da II. Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında patlak veren düşman korkusu, sinemasal temsil açısından değerlendirildiklerinde benzer grafik izdüşümlere sahiptirler. Global bir salgına sebep olan bir virüsün etkisiyle zombiye ya da daha vahşi yaşam formlarına dönüşen; nükleer ya da bilimsel çalışmalar sonucu mutasyona uğrayan insanlar ya da insan yaratımı olmasına karşın; insanlık için tehdit oluşturan cyborg ve makineler yine bu korkunun birer yansıması olarak değerlendirilmektedirler.

Post apokaliptik öykülerin yapılandırılmasında da önemli bir rol oynayan diğer bir faktör de 11 Eylül sonrasında yeniden hortlayan (ya da biçim değiştiren) yabancı korkusudur. Aslında 11 Eylül saldırıları sonrası yaşanan süreçte şekillenen dışsal tehdit kaygısı, Soğuk Savaş dönemindeki “kızıl tehlike” ile fazlasıyla benzeşmektedir. Bu korku, bireylerin daha korunaklı sosyal yapılar içerisinde yer alma arzusunu perçinleyen bir saplantının oluşmasını da sağlamıştır. Bu ferdi korunma arzusu, kapalı ve yarı kapalılığı, devlet gözetimini de meşru kılmaya başlamıştır. Bireyin, bir üst yapı tarafından güvenliğinin sağlanması için talep ettiği bu koruma, onun özgürlüğünü de kısıtlayacak yeni sosyal yapıların, budunsal ayrışmanın yaşanabileceği sosyal bölünme fikrini de doğurmuştur. Böylece daha güçlü sınıf, alt sınıfın dahil olamayacağı bir sosyal sistem yaratmayı hedefler. Bu eğilim, post apokaliptik filmlerde, içtimai yaşamın eleştirilmesi için çoğunlukla abartılı bir biçimde kullanılır.

Snowpiercer'da, insanları “soğuktan” koruyarak yaşama imkânı sunan tren, *Children of Men*'de tecrit edilen mülteciler, *Ölümler Ülkesi (Land of the Dead)* filminde, bütün dünyayı saran zombi salgınından korunabilmek için inşa edilen yeni ve güvenli şehir ya da *Su Dünyası*'nda, kısmen korunaklı sayılabilecek demir adalar, aktüelleşen yabancı korkusu ve bu korkudan korunmanın içgüdüsel dışavurumunun birer göstergesi olarak okunabilir. Bu tür filmlerde birer tehdit olarak görülen yabancılardan ya da toplumsal hayatı tehlikeye sokan vahşilerden korunabilmenin en önemli koşulu tecrit edilmek, güvenli duvarların, sınırların

ardında çekilmektedir. Scognamillo'nun tabiriyle çağdaş sinemanın bize sunduğu gelecek manzaralarında, gettolardan, kocaman hapishanelere dönüşmüş büyük kentlere kadar; dünya gittikçe artan bir şiddetin merkezi haline gelmektedir. (Scognamillo, 2006: s. 137). Bu tür yapıntılarda genellikle büyük şehirler ve metropoller yıkılmakta, toplumsal düzen alt üst olmakta, insanlık daha küçük yerleşim birimlerinde yaşamaya çalışmakta ya da komünler halinde varlıklarını sürdürmektedirler. Bozulan tüm bu sosyo kültürel yapı, grafik anlamda negatif birer örnek sunan bu anlatılara eklemlenerek, mevcut siyasal düzenin işleyişini ve tüm aksaklıklarına rağmen doğru bir nizama sahip olduğunun dolaylı birer olumlamasıdır.

Post apokaliptik filmlerdeki “tecrit” unsuru, bu türden anlatılarda çok daha önceleri var olsalar da; 11 Eylül saldırıları sonrasında yaşanan süreçte üretilen alt tür örneklerinde daha sık başvurulan bir yaklaşım haline gelmiştir. *Açlık Oyunları (The Hunger Games, 2012)*, *Zamana Karşı (In Time, 2011)* ya da *Son Umut (Children of Men, 2006)* gibi yapımlarda hem toplumsal yıkım sonrasında gelen daha sert neoliberal rejimlerin hem de sınıfsal ayrışmanın net bir biçimde yaşandığı hegemonik yapılar olarak gözlemlenmektedirler. Kimi zaman yönetilen sınıf, hiyerarşik yapılara ayrılmış, kimi zaman da üst sınıfın, sosyal hayattan tamamen izole ettiği alt sınıf, tecrit altına alınmıştır. *Ölümcül Deney* gibi filmlerdeyse; salgın tehdidi ile karşı karşıya kalan insanlar, hastalığın daha geniş kitlelere bulaşmaması için karantina altına alınarak toplumun sağlıklı fertlerinden yalıtılırlar. Her halükarda, 11 Eylül terör saldırıları sonrasında yaşanan toplumsal paranoya, terörizme bakış açısı, islamofobi ve salgın hastalık korkusunu ve Amerikan halkının, ABD vatandaşı olmayan göçmenlere karşı bakış açısını yansıtan bu yapımlar; Orwellci bakış açısının benimsendiği 70’li ve 80’li yılların distopya filmleriyle de benzeşmeye başlamıştır.

Hareketlilik ile sınırlılık, dışlama ile dışlanmışlık arasındaki diyalektik, yakın dönemde çekilmiş pek çok bilimkurgu filminde işlenmiştir. Thatcher’ın neoliberal rejimine sıkça atıf yapan *Doomsday (2008)* kitleleri ayıran bariyerlere odaklanır. Yeniden inşa edilen ve askeri bölge haline getirilen Adrianus Duvarı, zombi salgınından etkilenen İskoçları dışarıda tutmaktadır. Nihayet Başbakan John

Hatcher'a, hastalık bulaştıran zombi, onu yönettiği insanlardan ayıran bir dizi aşılmaz bariyeri geçmek zorundadır (Bould, 2014: s. 201). Bu bakımdan yönetmenliğini Neill Marshall'ın üstlendiği ve pandemi olgusunu, sınıfsal yapı üzerinden ele alan *Doomsday*, tıpkı *Ölümcül Deney* filminde olduğu gibi, tecrit altına alınan ve sonrasında da ya ötekileştirilen ya da gözden çıkarılabilir hale gelen, hastalar – alt sınıf – serfler temasına yer vermektedir.

Post apokaliptik bilimkurgu sinemasının güncel örneklerinden biri olan *Snowpiercer*'da ise; hayatta kalmayı başaran insanlar, ağır bir sınıfsal fikrin işler hale geldiği postfordist bir faşist yönetimin denetimi altına girerler. Sınıfları ayrıştırmak için kullanılan kıstas ise vagonlardır. Trenin kuyruk kısmında, zor şartlar altında sadece hayatlarını sürdürebilecek imkânlarla sahip olan fakat kimi zaman bu imkânlarda bile mahrum bırakılan bireyler yer alır. Lokomotif doğru yaklaşıldıkça, alt sınıf ile üst sınıf arasındaki demokratik farklılıklar ve sınırlar daha baskın bir biçimde gözlenmeye başlanır. Trenin lokomotif kısmındaysa; bu ayrışmacı yapının mimarı olan ve sınıfsal ayrımın koşullarını belirleyen Wilford yer almaktadır.

Post apokaliptik sinemanın temel unsurlarından biri olan, sınıfsal yapıya dayalı dünya tasviri, sadece neoliberal ya da sert bir dikta rejiminin etkisiyle gelişmez. Örneğin; *Su Dünyası* filminde insanlar, suyun üzerinde bulunan kendi inşa ettikleri adacıklar üzerinde yaşamak zorunda kalmışlardır. Toplumsal yapının ve kurumların yıkılmasıyla birlikte anarşinin kol gezdiği bu alternatif gelecek vizyonunda, bireysel çaba gerektiren, hayatta kalma dürtüsüne dayalı bir süreç söz konusudur. Ferdî çabalarla kurulan komünal yapılar ya da bir lider etrafında toplanarak onun boyunduruğu altına giren insanların oluşturduğu şehir devletleri de post apokaliptik sinemadaki yeni sosyal ve siyasal yapılanmalara örnek teşkil etmektedir. Danny Boyle'un yönetmenliğini üstlendiği *28 Gün Sonra* ya da George A. Romero'nun yarattığı *Ölümlerin Günü* gibi filmler, yeni ve acımasız dünya koşulları çerçevesinde ilk etapta askeri gücün ve militarist yapının önemini savunur gibi görünseler de; totaliterleşmeye başlayan ve kontrolden çıkan bu militarist yönetimlerin, birey üzerinde kurduğu mutlak baskıyı gözler önüne sermektedirler. Kimi zaman da *Ölümler Ülkesi* gibi filmlerde de olduğu gibi, hayatta kalan insanların kurduğu, ve dış tehditlere karşı tamamen korunaklı olan tek ve faşist bir yapıdan, bu yapının

uyguladığı politikaların acımasızlığında ve bireyleri sert bir sınıfsal ayrımın parçası haline getirmelerinden söz etmek mümkündür.

Yönetmenliğini Terry Gilliam'ın üstlendiği *12 Maymun (Twelve Monkeys, 2003)* filminde de kitlesel bir pandeminin etkilerini görebilmek mümkündür. Aniden ortaya çıkan bir virus, dünya üzerinde yaşayan beş milyar insanın ölümüne yol açmış, dünya nüfusundaki bu ani azalma ile birlikte, bilindik siyasal yapılar çökerek yeni bir sosyo-kültürel yapı gelişmiştir. Dünya, artık üzerinde yaşanılması zor bir hale gelmiş, hayatta kalan insanlar da bu koşulları oluşturan etkileri ortadan kaldırmak için, bir nevi vaiz görevi gören bir adamı, bu felaketi haberdar edebilmesi için zaman makinesine tıkmışlardır. *12 Maymun*, Soğuk Savaş sonrası köklü bir değişim yaşayan bilimkurgu sinemasının güncel örnekleri arasında yer alırken; kitlesel yok oluş temasını pandemi temelinde ele alan, ekolojik eleştiri, kaotik bir gelecek ve ferdî özveri üzerine de çeşitleme sunan bir anlatıya sahiptir. Felaketin öldürücü etkilerinin gözlendiği yıl 2035'tir ve virüsün ölümcül etkisinden kurtulabilenler, kendilerine ayrı bir dünya düzeni kurma ihtiyacı hissetmişlerdir. Yeryüzünde, bilindik anlamda yaşamın, sosyal yapılanmaların, kamusal düzenin ve siyasal eğilimlerin sona ermesiyle birlikte, birey odaklı ve ferdî izolasyona dayalı bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır.

Öteki kavramı genel anlamda keşif dönemi ve aydınlanma çağı ile birlikte bireyin hayatına girmiştir. Büyük ölçüde sömürgeci imparatorluklara ve onları takip eden kapitalizme borçlu olan bu temsil modeli, ulus-devletleşme projesinde önemli bir rol oynayarak, insan ve toplum bilimlerinin disiplinlere ayrılması, evrimci ve öjenist çalışmaların ortaya atılmasıyla kendisine kuramsal bir çerçeve bulmuştur (Yardımcı, 2015 s. 79). Ötekileştirici bakış açısı zamanla gelişerek; eğlence kültürünün bir parçası olmuş, daha sonraki yıllarda da; diğer post apokaliptik kaygılar ile de komşu haline gelmiştir. Yabancı istilası, teknolojik bir sürecin ürünü olan robotlar, evrimdeki bir sonraki halka haline gelen mutantlar, bu yabancı korkusu unsurunun yavaş yavaş içsel bir mesele haline geldiğinin göstergesidir. Ötekilik kavramı, post apokaliptik anlatılar söz konusu olduğunda hem canavar filmlerinin hem de mutasyon odaklı anlatıların yanı sıra istila anlatılarının temel unsurlarını da akıllara getirmektedir.

3.1.3.Pandemi ve Salgın Korkusu

Pandemi, salgın bir hastalığın, kıta düzeyinde çok geniş bir alana yayılmasına verilen isimdir (<http://tip.terimleri.com/pandemi.html>). Pandemi korkusu aslında oldukça eskiye dayanan bir korkudur. Orta çağ döneminde Avrupa'yı kırıp geçiren, vebalar ya da yakın tarihte sıcak savaş dönemlerinde cephede görülen salgın hastalıklar bu gün pandemi korkusunu tetikleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Pandemi unsurunun en çok tedirginlik uyandıran tarafı viral yollarla bulaşması ve hızlı bir biçimde insanları etkisi altına almasıdır.

Teknolojik gelişmelerin bu kadar hızlı bir biçimde yaşanmadığı çağlarda insanların karşı karşıya kaldıkları en önemli tehditlerden biri de salgın hastalıklar olmuştur. Sosyal hayatı büyük ölçüde etkileyen ve çoğu zaman da ölümlerle sonuçlanan bu hastalıkların, bu gün yaşanan pandemi krizlerinin en ilkel halleri olduğu söylenebilir. Ne var ki yaşanan bütün teknolojik gelişmelere ve ilerleyen tıp bilimine rağmen, bu gün pandemik salgınlar pek çok insanın hayatına mal olmaktadır. Örneğin, Dünya Sağlık Örgütü, 2009 yılında yaşanan küresel domuz gribi salgınında toplam 18 bin 500 kişinin hayatını kaybettiğini belirtmiştir (BBC, 2015). Yaşanan bu türden küresel felaketler, aslında süper güç olarak adlandırılan yapılanmalar için de güven sorunu teşkil etmektedir. Bu gün bilimkurgu sinemasının yararlandığı içeriklerden biri olan pandemi olgusu, aslında geçmişe dayanan korkuların, güncel birer yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu türden salgın odaklı içerikler; hem bilimkurgu – korku sinemasının hem de felaket filmlerinin başat temalarını arasında yer almışlardır. Özellikle yakın dönemde yaşanan, sadece kıtalarla sınırlı kalmayıp kıtalar arası bir tesir aralığı yakalayan salgın hastalıklar, pandemi temelli toplumsal kıyamet filmlerine sıklıkla konu olmuşlardır. 90'lı yıllarda yaşanan deli dana hastalığı ve benzeri büyük çaplı pandemik hareketlilikler, insanların yeme içme alışkanlıklarına kadar tesir eden bir faktör olarak, yeni medyanın da inceleme alanına girmişlerdir. Tahripkâr epidemik müstevliler, ABD'nin sunmuş olduğu fakat sonrasında da kendi bünyesindeki toplumlar için korku unsuru olarak kullandığı yılgısal temalara yer vermektedirler. Bakterilerin savaşlarda kullanılması, genlerin manipüle edilmesi ve dünyayı etkisi

altına alan çevresel kirlenme ve buna bağı olarak zehirlenme olasılıkları, özellikle 70’li yıllardan itibaren, uzak bir korku vizyonu olmaktan çıkarak elle tutulur, gözler görülür bir tehlikeye dönüşmüştür. (Roloff ve Seeblen, 1995: s. 323). Gündelik hayatta bireyin karşı karşıya kaldığı bu mütenevvi tehditler, onu fantastik bir yaratı olmaktan çıkararak hayatının doğal bir parçası, deneyimlenen birer unsur haline getirmiştir.

Atom bombasının yaratmış olduğu kitlesel yıkım vizyonlarının aksine, pandemik içerikli öyküler, uzun vadede etkisini gösteren devreleri işaret etmektedirler. Aktüel bilimkurgu sinemasında atom bombası ya da kitlesel imha silahlarının yaratacağı yıkım kuşkusu tamamen yok olmasa bile, epidemi olgusu yavaş yavaş güncelliğini yitiren eski Soğuk Savaş sonrasındaki paranoyaların yerini almaya başlamıştır. Salgın hastalık temaları, yakın tarihte yaşanan örneklerle de sıklıkla güçlenmiş; bu bakımdan hakim ideolojinin kaygılarını sinemasal mecraya taşımıştır. 11 Eylül saldırılarının ardından batı toplumunun yüz yüze geldiği şarbon ya da SARS virüsü gibi salgınlar, toplumsal paranoyanın, tıpkı hakim ideolojik yapının istediği biçimde hareketlenmesini sağlamıştır.

Yine yakın tarihten örneklendirmek gerekirse; bir çok insanın hayatına malolan domuz gribi de toplumsal paranoyanın şekillenmesine tesir eden bir pandemik unsur olarak kabul edilebilir. İlk olarak 2009 yılının erken dönemlerinde bildirilmiş olan en yeni atipik influenza olarak tanımlanan bu viral enfeksiyon, kısa süre içerisinde patetik ölçekte bir epidemik vaka haline gelmiştir. (KBB İhtisas Dergisi 2009: s. 59). Kısa süre içerisinde neredeyse tüm insanlığın ortak paranoyası haline gelen pandemi korkusu, geçmişte Soğuk Savaş döneminde yaşanan, nükleer felaket sonrası maruz kalınan yüksek oranda radyasyon sonucu fizikî deformasyona uğrayan insanları ve bu manzaradan yola çıkılarak oluşturulan mutasyon temelli anlatıları andırmaktadır. Bu sebeple, maruz kaldıkları zehirli gaz, virüs ya da yüksek oranda radyasyon sebebiyle saldırganlaşan, çıldıran, fizikî deformasyona uğrayan ya da zombiye dönüşen insanların yer aldığı salgın odaklı filmler; tematik açıdan kendilerini yinelemekle birlikte daha farklı ve edimsel tasaları karşılayan yeni ve tenkidî bir forma kavuşmuşlardır.

Bu türden anlatılar, yakın tarihsel süreçte, ağırlıklı olarak Bush – Cheney dönemine denk düşmektedirler. Tıpkı ekolojik felaketlere dikkat çekme amacı güden post apokaliptik anlatılarda olduğu gibi, pandemi odaklı salgın filmlerinin de benzer toplumsal kıyamet temalarını tekrarladıklarını gözlemleyebilmek mümkündür. Dönemin, kısa sürede yeniden furya haline gelecek olan toplumsal kıyamet türündeki ilk filmi, *Konami* adındaki Japon oyun şirketinin hayata geçirdiği video oyunundan beyazperdeye uyarlanan *Ölümcül Deney (Resident Evil, 2002)*, adındaki filmidir. Paul W.S. Anderson'un yönetmenliğini üstlendiği film, toplumsal kıyamet ortamının hazırlanmasında, büyük şirketlerin tutumlarının ne denli önemli olduğunu alegorik bir biçimde seyirciye aktarmaktadır. *Ölümcül Deney*, pek çok pandemi temalı popüler post apokaliptik bilimkurgu filminin içeriğinde taşıdığı paradoksa sahiptir. Tüketim çılgınlığının, aç gözlülüğün, devletin sert tecimsel politikalarının insanlığın sonunu getireceğine dair ön görülerde bulunan film, yine tüketim alışkanlıklarına odaklı bir Hollywood yapımıdır. Tıpkı ön görüldüğü gibi gişede yakaladığı ticari başarı, filmin devam halkalarını getirmekle kalmamış; koleksiyon ürünleri, figürleri ve yeni video oyunları ile bağlı bulunduğu tüketim çarkını döndürmeye devam etmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, aslında tenkit ettiği tüketim toplumunun alışkanlıklarına uygun bir anlatı ve eleştiri rotası izlemektedir. Bu paradoksal yapısına rağmen film; hem büyüyen şirketlerin birey hayatını hiçe saymasına odaklı ekonomik politikaları hem bireyin bu türden büyük şirketlerin çıkarları uğruna kolay bir biçimde gözden çıkarılabilmesini hem de askeri üstünlüğü elde edebilmek adına geliştirilen bir virüsün kısa sürede insanlara bulaşarak toplumsal çöküş zemin hazırlayabileceğini ileri sürmektedir. Tenkit ettiği bu konular, Scott'ın *Yaratık* filmini ve *Bıçak Sırtı*'ndaki yeni iktisadi doğrulamaları akıllara getirmektedir. Politik açıdan tıpkı öncüllerinde olduğu gibi pek de yanlış sayılmayacak fikirlere ev sahipliği yapan *Ölümcül Deney* kendisinin pop kültür geleneklerine ve tüketime açık bir hale gelmesi; filmde eleştirilen yoğaltımcı anlayışın da aktüel açıdan yadsınamaz boyuta geldiğinin kanıtıdır.

Oyun ve oyundan beyazperdeye uyarlanan film, kabaca dünya devi olan çok uluslu bir şirketin, küresel bir güç olarak addedilen ABD'yi nasıl ele geçirdiğini gözler önüne sermektedir. Filmde, insanları bir nevi yaşayan ölümlere çeviren tehlikeli bir virüsün (T-Virüsü) kısa sürede kontrolden çıkarak metastatik biçimde insanlara

yayıma süreci anlatılmaktadır. Başlangıç aşamasında, bu mikro ölçekteki virüs salgını; kısa süre içerisinde, önce tüm şirket binasını, sonrasında da Racoon City adı verilen şehri ve nihayetinde ülkenin büyük bir kısmını etkisi altına almaktadır. Bu açıdan George A. Romero'nun Soğuk Savaş sonrası paranoyasını yansıtan zombi filmlerini de anımsatmakta olan *Ölümcül Deney*; adım adım hayata geçmekte olan toplumsal çözölme sürecine ve kamusal düzenin yadımlanmasına dikkat çekmektedir. Tipik bir salgın filmi olarak başlayan *Ölümcül Deney*, kısa sürede popüler bir post apokaliptik seriye evrilmiş ve her bir devam halkasında yapışöküme uğrayan bu dönüşüm sürecinin yozlaştırıcı etkilerine yer veren bir tür sineması örneği olmuştur.

Grafik anlamda *Mad Max* gibi öncüllerini andıran toplumsal kıyamet sonrası manzaraların emsallerine yer veren *Ölümcül Deney* serisi; hem ekonomik baskınlığı elinde tutan şirket politikaları hem de pandemi içeriğine yer veren popüler bir kıyamet sonrası sineması örneğidir. Umbrella adını taşıyan şirketin (ya da doğrudan ABD'nin) geliştirmiş olduğu virüsün askerler üzerinde kullanması ve Racoon City'i tüm zombilerden –ve hareket eden hemen hemen herşeyden arındırması için gönderilen, mutant zombi avcısı Nemesis; filmin teknofobik altyapısını da ön plana alan öğelerdir. Bu bakımdan *Ölümcül Deney*, bir post apokaliptik öykü örneğinde izleyici karşısına çıkabilecek muhtemel tedirginlik ve iç odaklı tehditlerin tamamına yer vermektedir. Kellner'e göre *Ölümcül Deney* serisi, kötü niyetli şirketler ve denetimsiz biyoteknolojilerden duyulan korkuyu, insanın teknoloji tahakkümü altına gireceği, biyokimyasal salgınların patlak vereceği endişelerini dile getirmektedir (Kellner, 2014: s.121). Örneğin 11 Eylül'den sonra meydana gelen ve nedeni hiç bir zaman açıklanmayan şarbon saldırılarının tetiklediği tanatofobik endişenin, bu türden pandemi anlatılarını tetiklediğini söyleyebilmek mümkündür. Daha önce Romero'nun sağlam bir tüketim eleştirisi olarak perdeye taşıdığı yapıntıların, yeni sinemasal trendlerden güç alarak perdeye taşınmış hali *Ölümcül Deney* ve onunla benzerlik gösteren salgın odaklı yeni filmlerdir.

Pandemi odaklı felaket filmleri ve post apokaliptik filmler, güncel bir unsur olarak salgın faktöründen güç alarak özellikle son dönemin popüler sinema arenasında sık sık karşımıza çıkmaktadırlar. Yönetmenliğini Boyle'un üstlenmiş 28

Gün Sonra filmi de salgın hastalık odaklı toplumsal kıyamet öykülerinin bir başka popüler örneğidir. Filmde, insanın şiddet eğilimini kontrol altına almak adına deneyler yapan bir grup bilim adamı; bu deneyler için maymunları kullanmaktadır. Maymunların kafeslerde tutulduğu araştırma laboratuvarı, hayvan hakları savunucuları tarafından sabote edilir ve üzerinde deney yapılan maymunlar, aktivistler tarafından serbest bırakılır. Fakat maymunlara enjekte edilen saldırganlık virüsü, bu sabotajın ardından büyük bir hızla Birleşik Krallık'ın tamamına yayılmaya başlar.

Kellner'e göre, bu filmin, çekimlerden 1-2 yıl önce yayılan ve çok sayıda büyükbaş hayvanın katledilmesine yol açan şap hastalığı ile doğrudan bir ilgisi vardır (Kellner, 2014: s. 121). Kellner'ın şap hastalığı ile filmdeki viral müstevliyi benzer biçimde ele almasının haricinde, 11 Eylül'den sonra meydana gelen şarbon saldırılarını da andıran bu pandemi öyküsü; Bush – Cheney döneminde yaşanan ve terörle ilişkilendirilen salgın odaklı paranoyayı da yansıtmaktadır. Bu kaygılara yer vermesi, filmin gerçek dünyada da büyük yankılar uyandırmasını sağlamıştır. *28 Gün Sonra*, salgının temelinde yatan sebeplerle ilgilenmemektedir. Salgın, toplumsal kıyamete sebep olan bir araçtır. Asıl sorgulanması gereken ise, muhtemelen gerçek dünyada da benzer tehditler ile karşı karşıya kalan insanlığın yaşamakta olduğu hızlı değişimdir.

Danny Boyle'un filmi, salgının hemen sonrasında yaşanan ve ahlakî anlamda hızlı bir çözülmenin gözlemlendiği sürece odaklanmaktadır. İzleyici, toplumsal kurumlarda yaşanan bu çöküş ve çözülme sürecine ilk elden tanık olmaktadır. Süreç, tüm motivasyonunu hayatta kalma dürtüsüne göre programlayan modern insanın bile ayak uydurmakta zorlanacağı bir süreçtir. Daha da önemlisi, devlet denetiminden çıkan ve bağımsız hareket ederek kendi yöntemliliğini ilan eden ordu, bütün bu değişen altyapı faaliyetlerinin tam odağında yer almaktadır. Tıpkı George A. Romero'nun üst mercilerin teftişinden tamamen çıkmış ve bağımsız bir biçimde hareket ederek kendi kararlarını kendi alacak tatbik kabiliyetini kazanmış olan ordunun varlığından ve bireyi kendi zecrî hükmüne uydurmaya zorlamasından duyulan endişe *28 Gün Sonra*'da da yer alır.

İspanyol sinemacı Juan Carlos Fresnadillo'nun yönetmen koltuğuna oturduğu devam filmi *28 Hafta Sonra (28 Weeks Later, 2007)*, odağına tamamen denetimden çıkmış olan Amerikan ordusunu alarak, ilk filmdeki alt metne yayılan toplumsal kaygının çapını biraz daha genişletmeyi hedefler. Bu defa virüs kontrol altına alınmış, fakat tamamen yok edilememiştir. Asker denetimi filmde kendisini hissettirse de askerleri tam anlamıyla denetleyen bir organın varlığından söz edilemez. ABD'nin liderliğinde NATO, virüs salgınını bahane ederek İngiltere'yi işgal eder. Kellner'e göre; *28 Hafta Sonra*, tıpkı öncüllerinde olduğu gibi, gerçek olaylara korkutucu ölçüde benzeyen içeriklere yer vermektedir. Özellikle ABD'nin Irak'ı işgali bağlamında ele alındığında, virüsü yeni kapmış olanların yanı sıra ilk virüs salgınında hayatta kalanları yok etmeyi emreden Kırmızı Alarm, uzayıp giden katliam ve son olarak bir rehabilitasyon kampının bombalanması, gerçek dünyada, filmin çekildiği dönemde yaşanan olaylara fazlasıyla benzemektedir (Kellner, 2014: s. 122). Temelde her iki filmde de toplumsal ayrışma sürecinin tetikleyici unsuru global salgın tehlikesi olmasında rağmen, bu kaygıların daha farklı güncel endişelere yol açtığını gözler önüne sermektedirler. Bu bakımdan yapısöküme uğramış, deforme olmuş ve nihayetinde de işlerliğini yitirmiş bir toplumsal düzenin nelere yol açabileceğinin üzerine giderken; demokratik görünen bir yapılanmanın muhtemel bir toplumsal kriz sonrasında her an askeri hegemonyanın tahakkümü altına girebileceği ve totaliter bir yapıya kavuşturabileceği gerçeğini de izleyiciye hatırlatmaktadır.

Kellner, ilk filmdeki Darwinci alt metnin, devam filminde biraz daha genişleyerek toplumsal çöküş ve sonrasında yaşanacak engellenemez saldırganlık korkularını ön plana aldığını vurgulamaktadır (Kellner, 2014: s. 122). Militarist gücü elinde bulunduran sınıf için, toplumsal krize sebep olan bütün unsurları, şiddete başvurmak pahasına bile olsa bastırmak gerekmektedir. Asker için, devlet yapısını deformasyona uğratan iki farklı öğeden söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki tamamen dış odaklı olan ve bilinçsiz bir biçimde mevcut sistemi yıkıma uğratmayı başararak, kamusal ve sosyal hayattaki değerleri alt üst eden zombi salgınıdır. Salgın tek başına mevcut düzen ile birlikte demokratik yapılanmayı da sonra erdirmiş ve toplum düzenini bozmuştur. Diğer yanda ise, bu düzensizlik içerisinde neredeyse tamamen başına buyruk hareket etmeye başlayan, toplumsal kurumların yaptırımlarından bağımsız tutumlar geliştiren bireydir. Asker, bir taraftan toplumsal

düzenin zincirlerini eline alarak ona yeniden şekil vermeye çalışırken; diğer yandan da geçmişteki bütün içtimaî kuralları hiçe sayarak kendi kurallarını oluşturmaktadır. Aslında sivilleri bir çeşit totaliter öz denetim altında tutmayı hedeflerken; kendisi tamamen denetimsiz ve müstakil bir biçimde hareket eder. Hem yaptırım açısından hem de fiziken güçlü taraf olduğu için de, bu avantajını bireyin her türlü üst denetim sistemini onaylaması için baskı yaparak kullanır.

3.1.4. Nükleer Felaketler

Nükleer felaket, insanları fiziksel, zihinsel, duygusal ve ekonomik hasar vererek ayrıca de gelecek nesiller üzerinde ciddi etkilere yol açacak biçimde genetik olarak derinden etkilene bir afettir (Saygın, 2006: s.52). Post apokaliptik sinema söz konusu olduğunda, nükleer felaket sendromunun, bu türün geleneklerini oluşturan en önemli unsurlardan biri olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Nükleer felaket teması, çoğunluk ekolojik felaketleri tetikleyici ve ferdî deformasyona sebep olan bir unsur olmakla birlikte; erken dönem bilimkurgu anlatılarından bu yana, mutasyon kavramını da kapsayıcı bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde, artık eskisi kadar ağır bir nükleer felaketin, kitlesel bir yıkıma yol açacağı anlayışı terk edilmeye başlanmıştır. Geçmişteki Üç Mil Adası kazası (1979), Çernobil faciası (1986) gibi felaketler; Soğuk Savaş döneminde olduğu gibi kutuplu ve gergin bir siyasetin sonucu olarak, tüm dünyayı etkisi altına alabilecek güçte bir nükleer yıkımdan söz edebilmek zorlaşmıştır. Fakat Çernobil ve Üç Mil Adası gibi yakın tarihli facialar ve Fukuşima nükleer kazası (2011) gibi daha güncel olaylar; nükleer enerjinin kullanım biçiminin bir kere daha sorgulanmasını sağlamıştır. Tarihteki ilk ciddi nükleer kaza; 1979 tarihinde Üç Mil Adasındaki tesiste bulunan basınçlı su reaktöründe gerçekleşen facia olarak gösterilmektedir (Saygın, 2006: s.52). Bu çaptaki felaketler ve sonrasında yaşanan uzun vadeli ekolojik bozulmalar, bölgesel anlamda bir kaç kuşağı birden etkileyecek fizyolojik, psikolojik ve ekolojik anlamda olumsuz tesirlere sebep olmuştur. Bu büyük çaplı nükleer felaketler sonrasında uzun vadede yeni bir nükleer kaynaklı problemin yaşanmaması, iklim değişikliği ve enerji bağımlılığına ilişkin yeni ciddi endişeler sebebiyle, nükleer

enerjinin kullanım pratiğindeki sorunsallar yeniden gündeme getirilmiştir (Saygın, 2006: s. 52). Sektör bir kere daha canlandırılrsa da, geçmişte yaşanan felaketlerin etkileri sinemada kendisini var etmeye devam etmiştir. 2011 yılında yaşanan Fukuşima nükleer kazası ise; ne olursa olsun nükleer enerjinin büyük bir risk taşıdığını bir kere daha hatırlatmıştır.

Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları ve bunların korkunç etkileri, bilimsel evülasyonun, kısaca “gelişme” ile eşanlı olduğu fikrinin saflığını ortaya koymuştur. İnsanoğlu ilk kez ellerinin arasında sonsuz yıkım araçlarını tutmakla birlikte Komünist blok ile Batı bloku arasındaki Soğuk Savaş fikrini körüklemiştir (Baudou, 2005: s. 37). II. Dünya Savaşı'nı sonra erdiren bu müdahale, sıcak çatışma koşullarını “sona erdirmekle” birlikte, uygarlık fikrinin yeniden sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. İnsanoğlu, artık bilindik yaşamı yok edebilecek en etkili güce resmen sahip olmuştur. Atılan atom bombalarının ardından yayılan radyasyon ve bu ışınımın yıllarca sürececek olan yan etkileri, toplumsal kıyametin ya da kitlesel yıkımın çok da uzakta olmadığına dair bireyi kuşkulandırmıştır. İnsan eliyle yaratılan medeniyet, kısa bir süre içerisinde yine insan eliyle yaratılan silahlar ile yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Bilimkurgu yazınının popüler ve üretken yazarlarından biri olan Philip K. Dick, Soğuk Savaş paranoyasının radikal bir biçimde hissedildiği ve toplumların henüz savaş ile gelen çöküş sürecini atlatamadığı bir dönemde, 1955 yılında kaleme aldığı “*Bilim-Kurgudaki Karamsarlık*” adlı makalesinde, insan ırkının geleceği ile ilgilenen bu türün, bilime ve bilimsel gelişmelere karşı bugün dünyada duyulan inançsızlığın ve bu inanç kaybı nedeniyle gelecekte yaşanması muhtemel refah dolu günlere dair umutların yitirildiğini öne sürmüş ve art arda gelen genel tedirginliklerin sahnesi olduğunu belirtmiştir. Bu tedirginlikler, eli kulağında yaklaşan bir felaket hissini yaratmaktadır (Baudou, 2005, s. 38). Dick'in makalesinde belirttiği gibi “eşikte bekleyen felaket” algısı, o dönemden bu zamana kadar hem literatürde hem de sinemada farklı varyasyonlara sahip olan post apokaliptik filmlerin temel aldığı bir kaygıyı ortaya çıkarmıştır. Nihayetinde artık insanoğlunun kendi yaratmış olduğu silahlarla kendi sonunu getirebileceği düşüncesi, kullanılan atom bombaları ile

kısmen gerçekleşmiş ve bombaların atılmasının ardından yaşanan ekolojik çürüme, böyle bir felaketin ön izlemesi niteliği taşımıştır.

Günümüzde nükleer felaket kavramı sadece yabancı korkusu ile şekillenen haricî bir kaygı olmaktan çıkmıştır. Bazı ülkelerde nükleer enerji santrallerinde yaşanan kazalar, Çernobil gibi uzun vadede ekosisteme nüfus eden facialar; nükleer bombaların yol açtığı anlık kitlesel yıkım algısının da değişmesini sağlamıştır. Toplumsal hayata yavaş yavaş tesir eden gizli tehditlerin, uzun vadede insan sağlığını ve fizyolojisini ne şekilde etkilediği görülmüş ve bu bozunum da zaman içerisinde, post apokaliptik sinemanın referans aldığı temalara yerleşmiştir. Bu durum 1960'lı yıllar ile birlikte kendisini yenileyen post apokaliptik trendlerini anlatılarına adapte eden felaket ve bilimkurgu filmlerinin yanı sıra; canavar filmlerinin de içeriklerini etkilemiştir. Yeni eleştirel canavar filmlerinin ise bu motife başvurması, doğrudan doğruya 60'lı ve 70'li yıllardaki radikal hareketlerin bir sonucu olarak görülmektedir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 280). Canavar, kaynağı belirsiz dış tehdit olmaktan çıkmış, çoğunlukla yeni teknolojik gelişmelerin üzerinde denendiği, yanlış giden bir deneyin ürünü (*Ölümcül Deney* filmindeki zombileri bu kategoriye dahil edebilmek mümkündür) ya da tamamen bilim insanlarının ya da ekonomiye yön veren devasa şirketlerin ihmalkârlığı doğrultusunda ortaya çıkmıştır. *Yaratık (The Host, 2006)* filminde Güney Kore'de bir üs kuran ve bütün radyoaktif atıklarını Han Nehri'ne atan Amerikalı bilim adamları, mutasyona uğrayan bir yaratık türünün ortaya çıkmasını sağlarlar.

Kültürel, çevreci ve ekolojik akımların etkisi; bu tür felaketlerin gerçekten ortaya çıkma olasılığına karşı duyarlılık kazanılmasını sağlamıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 280). Böylece hem bilimkurgu sinemasında hem de onun alt türlerinde yeni eleştirel bir bakış açısı edinilmiştir. Bu aktüel yaklaşımlar, batı sinemasının yakın tarihte yapılan hatalar ile yüzleşmesini sağlarken, o gün hakim olan ideolojik üst yapıyı da kutsamaktadır. Yine de bu türden çeşitli yaklaşımlar, üst yapının sorgulanabilirliğinin önüne bir engel koymaz. Amerikan şirketlerinin ve muhafazakâr politik güçlerinde daha da kuvvetlenmesi, zehirli atıkların dönüşümünün yontemsiz bir biçimde sağlanması, nükleer enerji kullanımından doğan tehlikeler ve kimyasal zehirlenmeler gibi sorunlara pervasızlığın, Love Kanalı'ndaki kimyasal zehirlenme

ve nükleer endüstrinin 3 Mil Adası'nda gösterdiği sorumsuzluğun ortaya çıkmasıyla kamuoyuna ulaşmasının sonuçlarından biri, bu tür kurumların erdemliliğine ilişkin kuşku düzeyinin artması olmuştur. Dönemin bir çok canavar filmi bu kamusal tutumları şifreleyerek konu edinir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 280). Dönemin en önemli toplumsal eleştirel canavar filmleri arasında George A. Romero'nun filmleri yer alır. Romero, normal insanların canavarlara dönüşmesini betimleyerek, normalliği canavarlıktan ayıran çizgiyi delip geçer ve normal yaşamın parçası olarak kabul edilen bir çok şeyin aslında ne kadar yakışıksız olduğunu ima etmektedir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 280). Romero'nun eleştirel yaklaşımının en belirgin halini, bu gün pek çok nükleer felaket tabanlı, salgın ya da ekolojik yıkım odaklı çevresel felaket filmlerde de görebilmek mümkündür.

Yeni bilimkurgusal yaklaşımlar söz konusu olduğunda, nükleer felaket kavramının, kendi yarattığı gücün oto kontrolünü yitirmekten korkan, ya da birer dış tehdit unsuru olarak nükleer felaketi kendi oluşturduğu fantezilerin bir parçası haline getiren ABD'nin yanı sıra; Japonya gibi hem teknolojik anlamda güçlü hem de sahip olduğu bu öz denetimi kaybetme korkusunu yaşayan ülkelerde de oldukça ileri gelen bir kaygıdır. Napier'a göre; Uzak doğu animelerinin de en önemli tutkusu kıyamet temasıdır. Eğer mahşer imgeleri ve temaları sosyal değişim ve yaygın belirsizlik dönemlerinde artıyor ise; atom bombasına dair anıların ve dinamit gibi bir ekonomik gelişmeyi durduran 10 yıllık bir gerilemenin gölgesindeki günümüz Japonya'sı, sona dair görüntülere doğal bir taliptir (Napier, 2008: s. 285). Bu noktada, atom bombası ya da coğrafi anlamda Japonya'nın sıklıkla mağruz kaldığı tsunami, deprem ve sel felaketler, uzun vadede bir "gerileme" hissi doğurmaktadır.

Ayrıca Napier'in bakış açısına göre; Mahşer kavramı, insanın mevcut kuralları ihlâl etmesiyle ortaya çıkmaktadır (Napier, 2008: s. 306). Buradaki söz konusu toplumsal çöküş, aslında batı sinemasındakine benzer kaygıları ve çelişkileri de içerisinde barındırır. İnsanlar toplumsal felaketten kurtulabilmek ya da böyle bir süreçte uyum sorunları yaşamamak için mevcut ahlâk kurallarına, sosyal normların kendisine biçmiş olduğu rollere uymak zorundadır. Öyle ki yaşanan nükleer felaketler bile bu kuralların ihlâl edilmesi için bir bahane olmamalıdır. Nükleer felaket kavramı her ne kadar toplu bir yıkımı akıllara getirirse de, bu faktörün

toplumsal yapıyı tamamen yıkmasına ve bireyleri savunmasız bırakmasına izin verilmemelidir.

3.1.5. Yeni Ahlâk Anlayışı ve Sosyal Yaşam

Platon'dan günümüze kadar olan tüm siyasal düşünceler tarihini incelediğimizde değişmeyen tek şeyin sınıf kavramı olduğunu gözlemlenmektedir. Bu nosyonun ortaya çıkardığı sınıf çatışmaları, her dönem güncelliğini koruyan konuların başında gelmektedir (Kaplan ve Ünal, 2011: s. 87). Bu durum ne şekilde değişirse değişsin, sistemin diyalektik döngüsünün devam edeceğine paralel bir anlam oluşturmaktadır. Post apokaliptik filmlerde, genellikle bu türden önermelere yer verilmektedir. Toplumsal kıyameti oluşturan unsurlar ne olursa olsun, değiştiği sanılan sistem aslında geçmişteki yapılanmalara benzer (fakat çoğunlukla daha kötü) bir siyasal yapıya evirilmektedir. Alt yapıyı değiştiren unsurlar ne olursa olsun “yenilenen” üst yapı, geçmişte olumsuzlanan örneklerle ev sahipliği yapmaktadır. Çoğu zaman ya ilkel yapılara geri dönüş, ya anarşi ya da öncekinden daha totaliter bir siyasal yapılanmanın varlığından söz etmek mümkündür. Bu negatif dönüşüm 50'li ve 60'lı yılların fütüristik ve ultra modern şehir tasvirleri ile farklılıklar göstermektedir. Kentsel ve sosyal troklar çoğunlukla dejenere olmuştur.

Bıçak Sırtı filmindeki kentsel yapılar ultramodern değil, post modern olarak tanımlanmaktadır. Kaplan ve Ünal'a göre; bu post modern şehirde ne alabildiğine uzanan düzenli ultra lüks gökdelen serileri, ne de hipermekanize kentsel tasarım oluşumları vardır. Bu tasarımlar yerine, sinematografik kurgusal yaratım düzleminde, bozulma ve çürümeyi estetize ederek, dağılma sürecinin teknolojik ve karanlık yanlarına vurgu yapar (Bruno'dan aktaran Kaplan ve Ünal, 2011: s.73). Bu görsel tercihler, aslında post apokaliptik filmlerin önemli bir kısmında olduğu gibi günümüz çarpık yapılaşmasının sembolik bir temsilini sunmaktadır.

Post apokaliptik filmlerde yer alan sosyal ve sınıfsal topluluklar, çoğunlukla içe dönük bir hayat yaşamaktadırlar. Klanlar ya da birbirinden bağımsız feodal yapılanmalar şeklinde örgütlenen bu karışık sosyal yaşam; türün geriye dönük bir

toplumsal modeli ön plana aldığı açık bir kanıttır. Bu hipotez Baudou'nun düşüncesiyle açıklandığında, tür yapımların, toplumsal geri gidişleri işlemekte oldukları ve yeniden ilkelleşen kurumları temsil ettikleri söylenebilir. Teknolojik olarak ilerlemiş endüstri toplumundan, teknoloji kullanımının büyük ölçüde kaybolduğu kırsal topluma sert bir geçiş söz konusudur (Baudou, 2005: s. 100). vahşi bir aşamaya doğru sürüklenen bu yeni düzen; bireyin rahatsızlık duyduğu ve değiştirmek istediği eski siyasal yapılanmanın bir ürünü; bürokratik duyarsızlığının bir sonucudur.

Bu tür filmlerde, ekolojik felaketin sorumlusu çoğunlukla insandır. Fakat kıyametten sağ çıkabilen bireyler; bu felaketin suçunu bilimadamlarına, söz sahibi olmadıkları hâkim teknokratik yaklaşımlara ve hükümetlerin duyarsız çevre politikalarına atmaktadırlar. Bu sebeple post apokaliptik öykülerde, ana karakterler genellikle bilim karşıtı eğilim göstermekte ve bazen bunlara dair dini temelli yasaklar uygulamaktadırlar. Baudou'ya göre; bütün bu karşı duruşa rağmen, bazen toplum kendi kendisine yeniden yapılanma ihtiyacı hissedebilir (Baudou, 2005: s. 100). Bu diyalektik yaklaşım, insanlık tarihinin paleontolojik sorgusunu da akla getirmektedir. Gezegenimizde daha önceden de birbirinden farklı toplumların yaşadığı bilinmekle birlikte; bu yapıların bir kısmı yok olmuş, bir kısmı da türlerini sürdürülebilmeyi başarmışlardır. Post apokaliptik sinema, kimi zaman bu toplumsal çözümlerinde bir çeşit devinim olduğunu ileri sürerek; kaosun da bir yerde noktalanacağını ve insanlığın daha önceden rahatsızlık duyduğu o eski sistemi arayacaklarını, yeni ve demokratik bir düzen kurmak isteyebileceklerini de vurgulamaktadır.

The Runing Man'in giriş kısmında şu bilgiler yer alır: “2017 yılında dünyada yiyecek, doğal kaynaklar ve petrol yetersiz kalmaya başlamıştır. Eşit askeri bölgelere ayrılmış olan polis devletleri, halkı sıkı bir şekilde yönetmektedir.”. Devlet tarafından kontrol edilen televizyon, halkın yönetime karşı gelmesini önlemenin bir aracı olarak kullanılır. Sadist bir oyun olan “The Runing Man” tarihin en sevilen televizyon programlarından biridir. Bu tarz yapımlarda bireyin gelecek güvencesini ortadan kaldırmasıyla birlikte, insanların gelecek konusunda kaygı duymasını ve düşünmesini sağlamak, bilimkurgu sinemasının ideolojik işlevinin bir parçasını oluşturur (Batur, ty: s.123). Birey, kendisini kurban ederek bu sisteme hizmet etmek

zorunda kalır fakat bu kabullenişin ardından aslında direnişe geçme içgüdüü yatmaktadır.

Post apokaliptik filmlerde değişen ahlâk anlayışının tanrıbilimsel açıdan da bir çeşit sınav olduğunu düşünebilmek mümkündür. Dini metinlerdeki kıyamet algısından biraz daha bağımsız bir biçimde, mutlak son olarak nitelendirilen kıyamet anlayışı, bu tür anlatılarda; insanlık tarihi açısından kaçınılmaz olan, döngüsel bir süreç biçiminde değerlendirilmektedir. Söz konusu olan dini metinlerde yer aldığı şekliyle saltık bir son değil; yeni bir dönemin başlangıcını işaret eden seküler bir devredir. Birey; dini metinlerdeki ideal ve günahkâr olmayan, püriten özelliklerini muhafaza etmeye çalışarak sınanmaktadır. İyi olarak nitelendirilen insan, bu yeni ve hızlı bir biçimde yozlaşan (ya da yozlaşma sonucunda oluşmuş) bu yeni sosyal düzende, kendisinden sayıca üstün olan kötü insanların baskılarıyla sınanmaktadır. Bu sınanma tıpkı tanrıbilimsel söylemlerdeki gibi klasik bir iyi – kötü çatışmasıdır. Örneğin *Yol* filminde, insanların büyük bir kısmı, kaynakların kıtlığı sebebiyle yamyamlığa başlamıştır. Fakat ana karakter, oğluna her fırsatta bunun dejenere olmakla eş değer olduğunu ve hayatta kalabilmek için bunu yapmak zorunda olmadıklarını dile getirir. En ölümcül koşullarda bile, dönüşen bu ilkel sistemin kendisine dayattığı tereddidi edilmeye fikrinden arınır. Filmdeki bu alegorik temsil, kötü insanların baskıları ve saldırılarıyla arınan “iyi insan” anlayışını akla getirmektedir.

Kendisini hizada tutan baskın düzenin yıkılmasıyla birlikte, insanoğlu hayatını devam ettirebilmek için kaçınılmaz bir biçimde çile çekmek zorundadır. Tıpkı 80’li yıllarda işlendiği biçimiyle, kahraman; hem karşısındaki yozlaşmış eğilimlerle hem de çetin hayat koşullarıyla başa çıkmak zorunda kalmaktadır. Post apokaliptik filmler bu yönleriyle mevcut ideolojik yapıdan tam anlamıyla memnun olmayan ve kısıtlandığını hisseden bireyin en büyük arzularından biri olan üst yapının değişmesi fikrine rağmen, karşılaşılması muhtemel bu yeni sert koşullar, değersizleşen duygular ve sunulan olumsuz içtimaî model sayesinde varlığını sürdürebildiği hakim sistemi kabul etmeyi daha uygun görür. Yeni post apokaliptik vizyonlar, toplumsal ahlâka yönelik bu negatif içerikler sayesinde; bireye aslında şu an yaşamış olduğu sistem içerisinde güvende olduğunu hatırlatmaktadır.

3.1.6. Genetiği Değiştirilen Yeni Tür: Mutantlar

Bilimkurgu sinemasının en sık kullanılan temalarından biri de genetiği üzerinde oynanmış ya da nükleer facianın etkilerinden dolayı fizyolojik yapısı değişerek mutasyona uğramış insan, üstün ırk veya yabancı klişesidir. Bu gün popüler bilimkurgu ve aksiyon temelli eğlence sineması, mutant temasını süper kahramanlık ile özdeşleştirmiş olsa da; radyoaktif etkilerle genetik yapısı bozulmuş olan insan figürünün, post apokaliptik sinemadaki rneği çoğunlukla saldırgan ya da, önceden sahip olduğu anatomik özelliklere oranla sağlığı bozulmuş yeni bir ırkı akla getirmektedir.

Mutant olgusunun temellerinin de 1950’li yıllara dayandığını söyleyebilmek mümkündür. 1950’li yılların canavarları, atom denemeleri sonucunda boyutları büyüyen ve devleşen canavarlardır. Kh evre kirliliği kh genetik denemeler, kh değişen beslenme alışkanlıkları ya da ekolojik felaketler bu canavarların ve mutantların türemesine yol açmıştır. Mutant kavramı ve ona komşu olarak değerlendirilebilecek olan canavar filmlerinde, bu ögeler, yıkımı körükleyen birer unsur olarak resmedilmektedirler. Örneğin *Godzilla* filminde canavarın kendisi değil, yaratmış olduğu yıkımın insanlar üzerindeki korkusu önemlidir. Canavar tek başına bir kaygı unsuru oluşturur fakat hem kamuya hem de insanlara zarar veren, devlet düzenini tehdit eden, diğer yandan da devlet politikalarının ürünü olan bir güçtür.

Mutant olgusu her zaman doğrudan bir yıkım aracı ya da salt mevcut ideolojik yapıya saldırıda bulunan bir etki olarak resmedilmez. Marvel Comics’in çok satan çizgi romanlarından beyazperdeye uyarlanan, yönetmenliğini Bryan Singer’in üstlendiği *X-Men (2000)* serisinde; mutasyona uğramış olan insanlar, evrimin bir sonraki halkası olarak nitelendirilmektedirler. Bu Darwinci bakış açısı, mutasyon temasını yıkıcı birer unsur olarak kullanan canavar filmlerinden ya da post apokaliptik vizyonlardan farklı bir biçimde, onları sınıfsal bir yapının içerisine yerleştirmektedir. İnsan neslinin bir kısmı mutasyona uğrayarak, “homo superior” mertebesine erişmiştir. Bununla birlikte ezilen, dışlanan, yanlış anlaşılan ve korkulan yeni bir sınıfsal model ortaya çıkmıştır. Fakat seride mutantlar hem sistemi koruyan hem de onu yıkmak için uğraşan iki farklı tarafta konumlanırlar. Bu durumda da

McCarthyçilik ile keskinleşen iyi-kötü ayırımını da karmaşık bir biçimde iki taraflı okuyacak bir durum ortaya çıkar.

Baudou'ya göre; dönüşüm geçirmiş insan motifi, bilimkurgu sinemasının en yaygın unsurlarından biridir. Dönüşüm, morfolojik bir özellik taşıyabilir. Örneğin; Jean de la Hire'nin *Su Altında Yaşayabilen Adam* öyküsünde, ana karakterin bir ciğeri solungaça dönüşmektedir. Farklılaşma ve anatomik açıdan değişme mümkün kılınmıştır (Baudou, 2005: s.112). Bu örnek, yeni nesil post apokaliptik filmlerde de karşımıza sıklıkla çıkmaktadır. *Su Dünyası* filminin ana karakteri olan Mariner, tıpkı Hire'nin kahramanı gibi anatomik bir değişim geçirmiştir. Sular altında kalmış olan bu yeni dünyaya adapte olma yönünde evrilen Mariner; vücudundaki solungaçlar sayesinde; suyun altında uzun bir süre kalabilme maharetini elde etmiştir. Yeni çevresel koşullar ve ekolojik yapının, bireyi farklı biçimlerde evirmesi, mutasyona uğratması kimi zaman evrimsel bir sürecin parçası olarak karşımıza çıkarken; kimi zaman da kasıtlı bir biyolojik işçilik ya da radyoaktif tesirler sebebiyle ortaya çıkan bir vakiadır. Bu türden yapıntılarda, mutantlar kimi zaman devletin politik ideallerini gerçekleştirmek için yine devlet kanalları tarafından "yaratılmış" bir sınıf olarak da ortaya çıkmaktadır. Örneğin; George A. Miller'in *Mad Max* serisinin son filmi olan *Mad Max: Fury Road*, filminin postmodern nazist tiranı Ölümsüz Joe, Savaş Çocukları adını verdiği ve insan ömrüne kıyaslandığında daha kısa süre hayatta kalabilen (bu bakımdan da *Blade Runner* filminde yine insan eliyle üretilen iki yıl ömürlü replikantları andaran) yeni bir mutant sınıfı oluşturmuştur.

Post apokaliptik öykülerde başkalaşım; ya ilaçlara, deneylere veya radyoaktif etkilere bağlı olarak ya da genetik dönüşüm kaynaklı biçimde gerçekleştirilebilmektedir. Mutasyon kaygısı her ne kadar Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının ardından yaşanan süreç, ABD'nin çölde yapmış olduğu radyoaktif denemeler ya da Çernobil faciası gibi etkiler sebebiyle bilimkurgu sinemasına dahil edilmiş olsa da; genetik mirasın aktarılabilirliği üzerine yapılan çalışmalar; bu türden faciaların çok daha öncesine rastlamaktadır.

"Mendel'in kalıtımın aktarımı üzerine yaptığı çalışmaları yeniden ele alınca, Hugo ve Vries, 1901-1903 yılları arasında mutasyonla ya da başka bir deyişle, genetik mirastaki aktarılabilir değişikliklerle ilgili bir teori geliştirdiler. Ancak, mutasyon

kavramının sağlam, deneysel bir temele kavuşması için 1926 yılını ve Morgan'ın X ışınlarının genleri ve bu mirasın taşıyıcıları olan kromozomları etkilediğini kanıtlamasını beklemek gerekmiştir.” (Baudou, 2005: s. 113)

Tıpkı teknofobi örneğine olduğu gibi, mutasyona uğramış insan teması da çoğunlukla olumsuz bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Dışlanmış ya da ikinci sınıf vatandaş muamelesi gören, köleleştirilen ve ötekileştirilen mutant figürünün saldırganlaşarak insan hükümdarlığı altına girmeyi reddetmesi ya da onu yok etmeye çalışması; teknofobi temelli cyborg filmlerinin başat temalarını anımsatmaktadır. Hem robotlar hem de mutantlar hakim insan egemenliğini yıkarak o toplumsal yapının dışına çıkma ya da onu tamamen yok etme eğilimi göstermektedir.

Aktüel yapımlar göz önünde bulundurulduğunda, mutasyon temasının, 1960'lı yıllardaki ışıltısına sahip olduğunu söyleyebilmek pek de mümkün değildir. Geçmişte sıklıkla işlenen, “radyoaktif bir etki sonucu gelişigüzel bir biçimde mutasyona uğrayan insan” klişesi; yerini yavaş yavaş görece daha bilimsel temelli olan, genetik mühendisliği fikrinin uygulamasına bırakmıştır. Kurgu bilimsel anlatılarda; insan türünün bozulması ve insanlık dışına çıkması korkusu, buna bağlı olarak teknolojik gelişmenin kötü amaçlarla kullanılması, sorumlu ve özgür insanın yerini robotların alması, kitlesel yadımlamayı tetikleyecek korkunç silahların gelişmesi gibi endişeleri gündeme taşır (Vincenti, 2008: s. 79). Vincenti'nin de belirttiği gibi mutant korkusu, aslında kitlesel yok oluşu işaret eden nükleer saldırının, negatif bir kitlesel dönüşüme yol açabileceğinin de altını çizer. Hem teknofobik kaygıların hem de nükleer felaketler ile yok olabilecek olan düzenin önüne mutant figürünü çıkarır. Mutantlar, baskın ideolojinin ötekileştirdiği ve bu düzeni yıkıp yerine yeni düzeni getirilebileceğine, kendileri gibi “çarpık ve yoz” bir anlayışın hakim kılınabileceğine dair bir önyargıya sebep olmaktadır.

Atom bombasının yıkıcı etkilerinin, güncel bilimkurgu sinemasında, Soğuk Savaş dönemindeki gelecek vizyonlarından farklı bir sorunu açığa çıkardığından çalışmanın önceki kısımlarında da söz etmiştik. İnsanın denetiminden kurtularak, kendi kendisini yok edebileceği bir süreci başlatacağına inanılan hızlı teknolojik gelişmeler karşısında duyulan bu korku, ya *Godzilla* gibisinden çoğunlukla başarısız bilimsel deneylerin ürünleri olarak karşımıza çıkarlar (Vincenti, 2008:

s. 82) ya da mutantlar gibi yine aynı başarısız deneylerin veya kontrolden çıkan bilimsel gelişmelerin sonucu olarak değerlendirilirler. Hem canavar filmlerinde hem de mutant temasını işleyen yapımlardaki ortak özellik ise; her ikisinin de baskın ideolojik anlayışın ürünü olması ve bu anlayışa karşı tahripkâr bir tutum sergilemesidir.

Mutasyon motifi çoğu zaman mevcut yapının yarattığı fakat bu yapıya karşı gelen brutalist bir unsurdur. Bong Joon-ho'nun yönetmenliğini üstlendiği *Yaratık* (*The Host*, 2006) filminde, canavarı yaratan güç, ABD'nin kendisidir. Hükümetin Güney Kore'de yapmış olduğu deneyler ve Han Nehri'ne boşaltmış olduğu radyoaktif atıklar canavarı yaratmıştır. ABD'nin dış politikasını da eleştiren film; ilginç bir biçimde bu sefer doğu dünyasına yönelik yıpratıcı bir unsur olmuştur. Haraway'e göre; canavar, batıların tahayyüllerinde topluluğun sınırını belirlemektedir. Bu açıdan da karşı devrimci bir model olarak kabul edilebilir (Haraway, 2006: s. 70). Özetle, Joon-ho'nun filmindeki canavar olgusu bir sınırı ve o sınırın yıkıcılığını sembolize etmektedir.

Foucault ise, mutasyon faktörünü, insan odaklı ve insiyakî bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Foucault'a göre mutasyon faktörünü kapsayacak biçimde "anormaller" grubu, ortaya çıkışları tümüyle eşzamanlı olmayan üç ögenin bir araya gelmesiyle şekil almıştır. Bunlar sırasıyla insan ucube, islah edilmesi gereken birey ve masturbasyoncudur. İnsan ucube; olanaksız olanla yasak olanı bütünleştiren bir unsurken, islah edilmesi gereken birey; eğitim ile müdahale edilebilir bir organizmayı işaret etmektedir. Masturbasyoncu ise 18. Yüzyılda ortaya çıkmış ve cinsellik ile aile düzeni arasındaki yeni ilişkilerle, çocuğun ebeveyn grubunun merkezindeki yeni konumuna vurgu yapmıştır. (Faucault, 2003: s. 321-324). Fakat zaman içerisinde Foucault'un tanımladığı anormaller kategorizasyonu da yapıbozuma uğramıştır. Üç farklı kategoride incelenen anormaller; yeni post apokaliptik öykülerde canavar ve mutasyon figürlerinin eşdeğer biçimde kabul edildiği tehdit unsurunu teşkil etmeye başlamışlardır.

3.1.7. Aşırı Nüfus Artışı, Kıtık ve Kanibalizm

Nüfus, genel bir tanımla, dünya üzerinde ya da herhangi bir bölgede yaşamakta olan insan sayısını ifade etmektedir. Küçükkalay'a göre nüfus, fizyolojik nedenden hareketle sürekli olarak artma eğilimi içerisinde olup; özellikle de II. Dünya Savaşı'nda sonra, gelişmekte olan ülkelerde etkisini hissettirmiştir (Küçükkalay, ty: s. 62). Yani dünya savaşları sonrasında etkisi hissettiren sosyal hayattaki olumsuzluklar ile birlikte, nüfus artışı da bireyin gelecek kaygısı için zemin hazırlayan bir unsurlar olarak gündeme gelmiştir.

Herhangi bir ülke veya bölgede harekete geçirilebilmiş olan kaynakların orada yaşamakta olan nüfusa yetmemesi, birtakım ekonomik ve sosyal sorunların yaşanması durumuna "aşırı nüfuslanma" denir (Çamurcu, 2005: s. 89). Aşırı nüfus artışı, elindeki kıt imkânları değerlendirmekte zorlanan insanların, bu olanakları başka bir yerden edinebilme isteğinin sonucunda da yayılmacı politikaların önünü açmış bir sorun olarak değerlendirilebilmektedir. Çamurcu, bu türden bir soruna zemin hazırlayan iki faktörden söz etmektedir. Bunlardan biri kaynakları tasnif edemeyen ve işleyemeyen bir ideolojinin; elindeki olanaklardan tam anlamıyla faydalanamadığı bir durumken; diğeri de ekonomik anlamdaki sıkıntının, nüfus artışı ile doğru orantılı olmasıdır (Çamurcu, 2005: s. 96). Bu tehlikenin farkına varılmasıyla birlikte, özellikle 1950'lerden itibaren girilen aile planlaması uygulamaları, nüfus konusunu her çağdakinden daha güncel kılmış, konuyla alakalı pek çok farklı yaklaşımın ve teorinin bilim çevrelerinde dünya kamuoyunda tartışılmasında etkili olmuştur (Özoğuz'dan aktaran Küçükkalay, ty: s. 62). Buradan yola çıkarak, aslında büyük bir nüfus kısıymı olarak değerlendirilen dünya savaşlarının ardından, nüfus artışının başat bir sorun haline geleceğinin öngörüldüğünü ve dikkate alınması gereken bir tehlike olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Nüfus artışı, içinde yaşadığımız yüzyılın belirleyici sorunu olarak kabul edilmiştir. Buna doğru orantılı olarak kaynakların verimli bir biçimde kullanılamaması veya belli bir zümrenin, ülkenin bu kaynaklardan mahrum kalması da kıtlık faktörünü doğurmaya başlamıştır. Nüfus artışı ile gelen bu kıtlık sorunu;

post apokaliptik anlatıların en sert vizyonlarının da temasına yerleşmeye başlamış ve çağın, giderilmesi gereken sorunları arasında küresel ısınma gibisinden yine kaynakları kısıtlayıcı bir faktör ile birlikte değerlendirilmiştir. Popülasyondaki hızlı artış, günümüz anlatıları için yeni bir sorun olmamakla birlikte; post apokaliptik vizyonların oluşumunu sağlayan önemli bir etken olarak görülmektedir. Artan taleplerin karşılanamadığı ve daha yapay, sağlıksız beslenme biçimlerinin geliştirildiği distopyalarda bu türden kaygılar yer alsa da; post apokaliptik vizyonlar; hızla artış gösteren nüfusun; varoluşçu taleplerinin, yine kendi yok oluşlarına zemin hazırladığı toplumsal çöküş kurgularına sebep olabileceğini belirtmektedirler. Fakat hem toplumsal çöküş sürecine evirilen sosyal yapı hem de bu sürecin sonrasında insanlığın karşı karşıya kaldığı “kıtlık” faktörü için kalıcı bir çözüm bulunamadığı da gözlemlenmektedir.

Sürecin hazırlandığı aşamada, üretim – tüketim oranlarının birbirini tutmaması ve talep faktörünün, arzın çok çok üzerine çıkması ile birlikte; kıtlık baş gösterir. maşeri inhitat sonrasındaki kıtlığın sebebi ise çoğunlukla, üretimin neredeyse durmuş olmasıdır. Artık birey, kendi arz ve talep sistemini kendisi yaratmaktadır. Her şeyi önünde hazır bir biçimde bulan modern insan, geri dönülen bu ilkel koşullara adapte olmaya çalışır. Hayatta kalabilmesi için de vahşi içgüdülerine güvenmek zorundadır. Fakat kimi zaman hiç bir şekilde kaynak bulamaz. İşte böyle bir durumda da kanibalizm faktörü ortaya çıkar. Binali Doğan, bireyi olabilecek en vahşi koşullara geri götüren kanibalizm faktörünün linguistik altyapısının oluşum sürecini şu şekilde açıklamaktadır;

“Kelime olarak Antropafaji, Yunanca “anthropos” (insan) ve “phagein” (yemek) kelimelerinin bir araya getirilmesinden oluşur ve “insan yiyicilik” anlamına gelir. Bu kavram 16. yüzyıla dek “yamyamlık” sözcüğünün yerine kullanılmış, Amerika’nın keşfiyle birlikte de “yamyamlık” ile birlikte anılır olmuştur. Avrupa dillerinde “Cannibale” kökünden türeyen yamyam sözcüğünün gerçek kökeni Arawak dilindeki “Caniba” sözcüğüne dayanmaktadır. Küçük Antiller’in Kızılderilileri, kendilerini “gözüpek” anlamına gelen “Caniba” ile adlandırırken zamanla bu sözcük değişime uğramış, yamyam anlamında kullanılmıştır. Bu halkın düşmanlarına göre (Küba Arawakları) bu sözcük, barbarlık ve vahşet anlamına gelmektedir.”(Doğan, 2013: parag. 3)

Post apokaliptik sinemada söz ettiğimiz kanibalizm ise aslında çok da eskilere dayanmamaktadır. *Yol ve Tanrı'nın Kitabı* gibi anlatılarda yamyamlık, çoğunlukla

yozlaşmış yeni yapının ahlâk anlayışıyla bağdaştırılabilecek bir biçimde; gelinen süreçte hayatta kalmak için “gerekli” bir unsur haline gelmiştir. Bu bakımdan aslında “yeni ahlâki süreç” düşünüldüğünde, bu yozlaşmış tutum, bazı bireyler için hayatta kalmak için kaçınılmaz bir yaklaşım olmuştur.

Doğan, kanibalizm faktörünü, batı toplumlarının; “aşağılama” ve küçük görme aracı olduğunu düşünmektedir. Bunun temelinde de kanibalizm faktörünün, özellikle ilkel kabilelerde açlık, kıtlık ya da dinsel ritüeller gibi sebeplerle öne çıkarılmış olmasıdır. Bu gün hala dünyadaki ilkel kabileler tarafından terk edilmemiş olduğuna inanılan bu eğilim, aslen bu yaklaşıma küçümseyici bir biçimde bakan batı toplumunun geçmişinde de bulunmaktadır. Barbar toplumlar ile ilişkilendirilmiş olan kanibalizm olgusu, Avrupa tarihinde gerilere gidildiğinde de karşılaşılan paradoksal bir geçmişe sahiptir (Doğan, 2013: parag. 6). Freud’un bakış açısında göre ise yamyamlık sadece ilkelliğe vurguyu işaret etmenin dışında; cinsellik le birlikte, insanın doğal arzuları arasında yer alan bir eğilimdir (Freud, 2000: s. 200-250).

Kanibalizm faktörüne post apokaliptik sinemanın yaklaşımı düşünüldüğünde bu çelişki çok da şaşırtıcı değildir. Tam tersine; bu türden öykülerdir, yıkılan devlet ideolojisiyle birlikte “ilkel” bir öze dönüş yaşandığını kanıtlar niteliktedir. Her anlamda ilkel çağlara geri dönen insan; yine günümüzdeki ilkel kabilelerin edimleriyle benzeşen türden bir dejenerasyona uğramıştır. Özellikle *Yol* filminde neredeyse bütün canlı hayatının yok olması ve insanların evrimsel süreç içerisinde, geçmişteki avcılık geleneğine bile geri dönemeyecek biçimde cebbar özelliklerini yitirmeleri, onları yamyamlığa iten bir unsur olarak işlenmektedir. Bir taraftan barbarlığa dönüş süreci olarak değerlendirilen bu zamansal temsil diğer taraftan da, püriten anlayışa hizmet eden ve özündeki ahlâki birikimi muhafaza etmek isteyen insan için de bir çeşit sınav teşkil etmektedir. Buradan yola çıkarak; post apokaliptik vizyonlarda yer alan aşırı nüfus artışı, kıtlık ve kanibalizm faktörlerinin; toplumsal çöküş temalı anlatılarda birbirleriyle dirsek temasında bulduklarını ileri sürebilmek mümkündür. Aşırı nüfus artışı, doğrudan bir biçimde kıtlık faktörünün ortaya çıkmasına / artmasına sebep olan bir unsurdur. Bu negatif gelişme; dünya üzerindeki kaynakların azalmasına yol açar. Daha dolaylı bir biçimde de neredeyse tamamı insan kaynaklı olan negatif etkilerin daha fazla hissedilmesine ve hızlı bir

biçimde artmasına sebep olur. İnsan nüfusunun artması demek, sadece kaynak paylaşımının azalması demek değil; bilinçsiz tüketimin, çevresel atıkların, doğadaki bakir alanların da azalması anlamına gelmektedir. Bu yıkıcı süreç de periferik yadımlamanın artmasına yol açar. Aşırı nüfus artışının bir getirisi olan çarpık kentleşme, bilinçsiz yapılanma gibi sorunlar, doğal felaketlerin sosyal ve kamusal alandaki tahribatının da daha fazla hissedilir hale gelmesine sebep olmaktadır.

Nüfus artışı, tüketim talepleri açısından da doğrudan bir biçimde kıtlık faktörünün daha fazla artmasını ve çetinleşmesini sağlamaktadır. Hem doğal tüketim materyallerinin azalması açısından, hem de insan odaklı bir sorun olan küresel ısınma sebebiyle yaşanan kuraklık ve su kıtlığı gibi uzun vadeli sosyal sıkıntıları tetikleme açısından kritik bir etkidir. Bu müessirlerin birbirlerini doğrudan etkilemesi sadece kurmaca açısından değerlendirilmez. Hem ferdî hem de ekolojik tesirlere sahip olan bu türden insan kaynaklı negatif etkiler, bireyin sosyal hayatına eklemlenmiş olan gerçekliklerdir. Buradan yola çıkarak, kanibalizm faktörünü “yaşanılabilirliği” göz önünde bulundurularak anlatıya yerleştirilir. Bu hem çarpıcı bir alegori hem de etkili bir uyarıcı unsurdur. Tıpkı Doğan’ın da belirttiği gibi, kanibalizmin grafik açıdan gösterilmesi, bu yıpratıcı dönüşüm sürecinin devlet kavramını ortadan kaldırma ihtimalini ve sonrasındaki süreçte karşılaşılması beklenen ilkelliğe dönüş varsayımını destekleyen bir tercihtir. Geçmişteki tüm ahlâki yönelimlerin hiçe sayılabileceği bir gelecekte, insanın kendi türünü yiyerek hayatta kalmayı sürdüreceğini vurgulamaktadır.

Kanibalizm faktörü, birer canavar filmi örneği olarak değerlendirilmenin yanı sıra, zombi filmlerinde de ilkelğin ve yozlaşmışlığın alegorik bir yansıması olarak okunabilir. Kendi türünü tüketmek zorunda kalan zombiler için bu edim; kendisine atfedilen cinsel özelliklerden bağımsız bir biçimde; salt içgüdüsel bir saldırıya zemin hazırlamaktadır ve çoğunlukla bilinçsiz bir eğilim; pandemi temelli bir arzu olarak nitelendirilir. Her durumda, kanibalizm, modern insanın erdemli davranışlarının önüne geçen bir engel olarak gerekmektedir. Modernlik ve ilkelik üzerinden yapılan ayrışmanın sembolü, yamyamlıktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

POST APOKALİPTİK SİNEMADA BENZER YAKLAŞIMLARA SAHİP FİLMLEİN İNCELEMESİ

Kontrol kaybı, çağdaş Amerikan korku sinemasında, ayrıca kargaşa ve sosyal çöküş temsillerine de yol açmıştır (Cherry, 2014: s. 171). Fakat Hardt ve Negri'nin bakış açısına göre bu çöküş aslında kaçınılmaz olarak yaşanan sürecin sonuna eklenmektedir. Günümüz dünyasının politik koşullarını anlamak ve anlatabilmek için aktüel şartlar ile örtüşen devrimci bir projenin varlığından söz eden Hardt ve Negri'ye göre; bireyin kendisini bu çöküşten kurtarabilmeleri mümkün değildir. İkili devrimsel mücadelenin sertliğine dikkat çekerken; bireyin ve toplumun bir şeyler kaybetmeden o sürece ortak olamayacağını öne sürmektedir (Hardt ve Negri, 2011: s.333). Post apokaliptik filmler de, bireylerin hem maddi hem de manevi anlamda önemli kayıplar verdiği anlatılar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu kayıp çoğu zaman devletin ve kamusal düzenin çökmesi ya da ortadan kalkması kimi zaman aile kavramının yok olması kimi zaman da bireyi var eden doğanın intikamı şeklinde nitelendirilir.

Post Apokaliptik kavramını şekillendiren öğeler de, beslendiği mecralar kadar çeşitlilik göstermektedir. Mevcut tematiği şekillendiren en önemli öğeler, küresel çapta etkisi hissedilen salgın hastalıklar (domuz gribi, şarbon vs), bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler ve bu gelişmelere öncülük eden yapı, kurum ve kuruluşların yaratmış olduğu paranoya veya bu gelişmelerin amacından sapması, işlevini yitirmesi ya da doğrudan tahrip etkisi yaratması ya da ekolojik düzende gerçekleşen geri dönülemez ölçekteki tahribat ve değişimlerdir. Her öge başlı başına tehdit unsuru yaratmakla birlikte, bu kavramların pek çoğu yedinci sanatın ilerleyişiyle paralel bir biçimde sinema perdesine aktarılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, kurgu-bilim alanına dahil ettiğiniz “kıyamet sonrası” teması, sinemanın genç kalmayı başarabilen, kendini sürekli olarak tazeleyebilen ve güncellik açısından pek de sıkıntı çekmeyen öykülerine zemin hazırlamıştır.

Toplumsal kıyamet sonrası temasına sahip yapımların, insan eliyle ve “bilinçli bir biçimde” şekillendirilmediğini söyleyebiliriz. Tıpkı *Mad Max* örneğinde olduğu gibi her ne kadar koşulların gerçekleşmesini sağlayan insan faktörü olsa da; yeryüzünün çölleşmesinin, bilinçli bir tercih ya da istikrarlı bir politik karar sonucunda oluşmamaktadır. Fakat öykü evreninde, küresel ısınma sebebiyle tüm dünya çöle dönmüş ve bu yeni ekolojik çehre, yepyeni bir sosyal ve politik düzenin doğmasına sebep olmuştur. Yer yüzüne anarşi hakimdir. Fakat bu sosyal kargaşa içerisinde bile iktidar olarak kabul edilebilecek yeni toplumsal gruplar, totaliter bireyler kendilerini göstermeye başlamışlardır. Sabık ütopya / distopya örneklerinin aksine; buradaki sosyal ve siyasal yapılanma kurgulanmış bir sürecin getirisi değil; değişen ekolojik şartlar sonucu neredeyse spontane bir biçimde şekillenen yeni bir süreç olarak görülebilir. Bu sebeple post apokaliptik öyküler ile distopyalar, her ne kadar birbirlerine yakın türler olarak kabul edilseler de, çıkış noktaları açısından farklılıklar göstermektedirler.

Temelde post apokaliptik sinema hem aktüel ve hem de tradisyonel kaygılardan beslenmekle kalmamış, onları yeniden şekillendirerek, bu günün koşullarına uyarlanmalarını da sağlamıştır. Burada söz konusu olan muhataralar, uzun bir tarihsel sürecin sonunda anlatılara yerleştirilmiş olan unsurlardır ve derin bir geçmiş birikimi üzerine inşa edilmişlerdir. Anlatıların yaratılmasında kaynak alınan geçmişe dair bu birikim; Adorno'nun totaliter örgüt tanımını akıllara getirmektedir. Adorno'nun yaklaşımına göre, bu gün karşımıza çıkan totaliter örgüt karakteristiği, sadece modern zamanların değil, Roma devlet yönetiminin ve ortaçağ feodal yapısının da önemli dinamikleri arasında yer almaktadır. Zaman içerisinde yerleşen görev bilinci de bireyi, otoriteye bağımlı hale getirmiştir (Adorno, 1990: s. 97-102). Burada sistem ile birey arasında önemli ve temeli geçmiş tarihsel sürece dayanan bir işbirliğinden söz edebilmek mümkündür. Post apokaliptik sinema, tarihsel süreçte yaşanan bu işbirliğinin bozulması halinde bireyi nasıl bir toplumsal çöküşün beklediğini ön gören vizyonlarla; benzer bir biçimde toplumu ideolojik yapıya bağımlı kılmaktadır.

Eric Fromm, Adorno'nun bahsettiği biçimiyle, feodal yapının kırılmasıyla birlikte sistemin hiyerarşik yapılanmasının da bozularak batı toplumundaki insanı

bilinçdışı bir korkunun içine sürüklediğini ileri sürmektedir. Bu korku; batılı insanı karmaşık bir kararsızlık içinde, özgür ve onurlu birer birey olmanın sorumluluklarından kaçmasına sebep olmakla kalmamış; özgürlük arayışından vazgeçerek totaliter yapının taleplerini yerine getirmek için gönüllü olmalarını da sağlamıştır. İlk etapta anne babaya sonrasında da daha büyük bir sisteme ihtiyaç duyarlar. (Tolon, İsen, Batmaz, 1985: s. 296). Bu sistem, onu dış tehditlerden koruyarak varlığını güvenli bir biçimde sürdürebilmesini sağlamaktadır. Bu bağlılık, aile kurumu ile başlamaktadır. Fakat, neredeyse koşulsuz bir biçimde ideolojiye teslim olan birey, aynı yapıya karşı bilinçdışı ve saldırgan bir tutum da geliştirmektedir (Tolon, İsen, Batmaz, 1985: s. 296). Fakat burada söz konusu olan saldırganlık ve isyan faktörü çoğunlukla otoritenin kendisine doğrudan yöneltilmek yerine dış grupları hedef almaya başlamıştır. Orwellci yaklaşımın temelinde de bunun izlerine rastlamak mümkündür. 1984 kitabının ardından ortaya çıkan pek çok distopya ve post apokaliptik bilimkurgusal temelli yapıntı, toplumsal yapının çökmesinin ardından yaşanması muhtemel karmaşa ve bu karmaşadan ve dekadandan tedirginlik duyan bireylerin daha iyi olduğuna inandıkları eski toplumsal düzeni arayışlarını konu almaktadır.

Tıpkı Bauman'ın belirttiği gibi, anonimliğin üretildiği çağdaş toplumun kimliksizleştirilmiş ve tekdüzeleştirilmiş mekânı içinde birey, eleştirel düşünebilme ve müzakere edebilme yetisinden mahrum bırakılmaktadır (Bauman, 2006: s. 55). Kimliksizlik, modern insanın en önemli bireysel kaygılarından biri gibi görünse de; kendisinden daha büyük bir ideolojik sistemin yok olması, toplumu ve bireyi daha fazla korkutmaktadır. Bu yapıya dahil olmak da bireyin çoğunluğun arasına karışmasını ve zamanla kendi benliğini yitirmesi gibi bir tehlikeyi ortaya çıkarmaktadır. Eco'nun eleştirdiği biçimiyle demokrasinin çoğunluğun yasasına boyun eğme eğilimi, modern insan için bir kaçış noktası olmuştur (Eco, 2008: s. 9). Fakat dışsal bir faktör ile yapıbozuma uğrayan sistem, bu çoğulcu yaklaşımın da ortadan kalkmasını sağlamaktadır. Böyle bir durumda Eco'nun bahsedeceği türden bir "çoğunluk yasası" faktöründen söz edebilmek zorlaşır.

Post apokaliptik anlatılar, bu süreçteki kırılmaya da dikkat çekecek biçimde kimi zaman tamamen parçalı anarşist yapıların, kimi zaman komün halinde yaşamak

zorunda kalan insanların kimi zaman da geçmişteki demokratik tutumdan vazgeçen ya da tamamen onun yerini alan yeni totaliter yapıların vizyonlarını sunmaktadırlar. Çalışmada bütün bu yaklaşımları içerisinde barındıran ve toplumsal kıyamet vizyonunun sebep ve sonuçları açısından belli başlı farklılıklar gösteren filmlere yer verilmiştir. Anlatıların toplumsal kıyamet sonrası süreçte ortaya çıkardığı yeni ideolojik yapılar ve filmlerin dikkat çekmekte olduğu temel fikirler, kalitatif bir yaklaşım ile irdelenmiştir.

4.1. Araştırmanın Amacı

Çalışmada, baskın ideolojik yapının olumlayıcı mecralarından biri olan bilimkurgu sinemasının alt türü olan post apokaliptik anlatıların yakın tarihsel olaylar ile ilişkisine değinerek, bu türden vizyonların aktüel yaşamdaki başat korkular ile ilintisi ön plana alınmıştır. Öncelikle bilimkurgu türünün ve bu türü oluşturan unsurların açıklamalarına yer verilirken; türün; diğer anlatılar ve baskın siyasal rejim ile olan ilişkisine yer verilmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan itibaren, bu yeni bilimkurgusal yönelimin geçirmiş olduğu değişim ve post apokaliptik anlatılara taşınan güncel kaygılara yer verebilmek adına; savaş sürecinin ve sonrasının, günümüze kadar olan süreçte; janrı nasıl etkilediğinin üzerinde durulmuştur. Dönemsel sosyal ve siyasal olayların, post apokaliptik filmleri ne şekilde etkilediği incelenerek; bu etkinin sinemasal mecrada ne gibi yeni kaygıların önünü açtığı sorusunun cevabı verilmeye çalışılmıştır.

Baskın ideolojik yapının yok olmasının üzerinde toplanan bu türden temel kaygılar, toplumsal kıyamet sürecini oluşturan özellikleri bakımından ele alınmış ve güncel post apokaliptik filmler ile ilişkilendirilerek, örneklenmiştir. Bu türe dair anlatıların ortak özellikleri üzerinde durularak janrın başat tematikleri belirginleştirilmiştir. Çalışmada genel olarak, post apokaliptik temalı sinemasal anlatıları biçimlendirilmesini sağlayan dinamikler üzerinde durularak; bilimkurgu sinemasının yansıtmak istediği duygular, vermek istediği mesajlar ve janrın ideolojik amaçları üzerinde durulmuştur.

4.2. Araştırmanın Önem, Kapsam ve Sınırlılıkları

Ekolojik, teknolojik ya da içsel veya dışsal tehditlerin artmasıyla birlikte post apokaliptik sinemanın ön gördüğü toplumsal kıyamet süreci de bireyi çevreleyen aktüel gelişmelere dair yeni korkuların yaratılmasını sağlamıştır. Güç kaybından ya da ideolojinin çöküşü gibi gelecek vizyonlarından beslenen bu yapımlarda; toplum herhangi bir tahakküm gücünden bağımsız hale gelir. Fakat bu bağımsızlık ile birlikte mevcut ahlaki düzen de çökme noktasına gelir. Bireyin endişesi, bu yeni ve ilkelleşen toplumsal yapı içerisinde geleceğini tayin edemeyecek olması üzerinedir.

Neredeyse sinema sanatının kendisi kadar eski olan bu anlatılar, çalışmada, yakın tarihsel süreci baz alan dünya toplumlarının ama özellikle de bu türün ortaya çıktığı batı toplumunun, daha da özelde ABD'nin siyasal tarihini ön plana almaktadır. Kaynak olarak; aynı korkunun filizlendiği Hollywood sinemasına bağlı olan post apokaliptik anlatılara yer verilerek bu anlatıları şekillendiren baskın ideolojik yapının dönüşümü irdelenmiştir.

Araştırma, öncelikli olarak post apokaliptik temalı, toplumsal kıyamet sonrası vizyonlarının yararlandığı kaygıların geniş açıklamalarına yer vererek bu kaygıları tarihsel süreçteki kaynakları ile temellendirmeyi esas almıştır. Soğuk Savaş sonrasında yükselişe geçen yabancı korkusu, nükleer silahların kullanımından kaynaklı kitlesel yok oluş paranoyası, pandemi, küresel ısınma, hızlı nüfus artışı sebebiyle kıtlığa başlayan kaynaklar, ekolojik felaketler, büyük depremler gibisinden güncel kaygıların da birey üzerindeki olumsuz etkileri ve toplum üzerinde yarattıkları kaygı incelenmiştir. Ağırlıklı olarak, post apokaliptik sinema ile onun hedef kitlesinin; baskın ideolojik yapı ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur.

4.3. Problem Cümlesi, Araştırma Sorusu

Post apokaliptik filmlerin, tıpkı bilimkurgu sinemasının diğer türlerinde olduğu gibi ,bireye belli ideolojik bir yönelimi ya da baskın idarî yapının politikalarını kabul ettirme amacı taşıdığını belirttik. Bu tür filmler, modern bireyin geleneksel ve

gündelik endişeleri üzerinde gerçekleştirilen yeni nesil algı işçiliğinin bir parçası olarak kullanılmakta ve çevresel kaynaklı felaketlerin medeniyeti yok olma noktasına getireceği öngörüsünü sağlayarak olumsuz bir gelecek tasviri yapmaktadır. Bu yeni geleceğin negatif etkileri ve modern bireyin sahip olduğu tüm imkânlardan mahrum kalma korkusunun üzerine giderek, medeniyetin neredeyse tamamen yok olduğu bir sağgörü sunar. Bu yeni ve ilkel yapının bir parçası olduğunda neler olabileceğini gösterir. Toplumsal düzenin ortadan kalkması ihtimali halinde bireyin can güvenliğinin olmayacağına ve sahip olduğu bütün maddi kaynaklardan mahrum kalacağına vurgu yapar. Çevre sorunları, hızlı bir biçimde gelişen teknolojinin kontrolden çıkma ihtimali ya da büyük çaplı salgınlar, bu tür anlatılara; medeniyeti yok edecek birer unsur olarak yer eklemlenmektedir. Bu içerikler, anlatılan öykünün “gerçekliğine” bireyi inandırmak için etkili birer araçtır ve devletin yok olmasının insanı sürükleyeceği kaçınılmaz sonu, yine insan odaklı etkiler ile çoğunlukla da devletin varlığı ve yokluğu arasında mutualist bir ilişkilendirme yapmayı hedefler. Hedef kitleye gösterilen yeni, yozlaşmış ve ilkelleşmiş yapı; bireyin bu gün bile kısmen hoşnut olmadığı, tüm olumsuz yönlerine rağmen bir parçası olduğu siyasi ideolojiyi kabul etmesi ve bu ideolojinin yaşayabilmesi adına seferber olabilmesi için ikna edici bir gelecek tasviri sunmaktadır.

4.4. Araştırmanın Varsayımları

Çalışmada post apokaliptik anlatıların temellendirildiği, geleceğe dair negatif ihtimallerin göz önünde bulundurulduğu çevresel odaklı felaketlere vurgu yapılması üzerinde durulmuştur. Fakat bütün bu çevresel felaketlerin, teknolojik gelişmelerin ya da bilinçsiz ve plansız bir biçimde artan popülasyonun getirmiş olduğu menfi etkilerin özünde, insanın doğasına dair olumsuzlukların yattığı varsayımından harekete geçilmiş ve tarihsel süreç içerisinde insanın uyguladığı, sosyal, çevresel, kültürel ve siyasal politikaların, post apokaliptik türüne olan inikâsı ortaya konulmuştur. Bütün post apokaliptik öykülerin temelinde, içten veya dıştan gelen bir tehdidin önleniminin alınamaması sonucunda çöken bir medeniyet tasviri vardır. Uygarlığın ortadan kalkış süreci, insanın manevî tutumundan ve tüketime, tahrip etmeye yönelik içgüdüsel edimlerinden kaynaklanmakla birlikte asla öngörmek ve

içinde yer almak istemeyeceği yeni bir toplumsal yapıya zemin hazırlamaktadır. Bu yeni yapı insanların tarihsel süreçte bir parçası oldukları yıkıcı süreçlerin, sinemasal bir yansımasıdır.

4.4. Araştırmanın Yöntem ve Konusu

Çalışmada, betimsel içerik analizinden faydalanılmış ve tarihsel süreç içerisinde dönüşüm geçiren post apokaliptik sinemanın döngüsel ve devinimsel yapısı, örnekler üzerinden verilirken, materyalist eleştirel yaklaşımdan faydalanılmıştır. Soğuk Savaş döneminden bu yana toplumsal yıkım sürecine dair vizyonlara yer veren post apokaliptik filmlerin; mevcut ideolojik düzeni yıpranması ya da onun tamamen yok olmasına dair kaygılara yer vermesinin ardındaki sosyal, kültürel ve siyasal sebeplere yer verilmiştir. Post Apokaliptik türünün tanımına, hangi başat kaygılar sebebiyle ortaya çıktığına ve bu anlatıların yaratılma sebeplerine yer verilmiştir.

Betimsel metin analizleri ile saptanan özellikler, örnek filmlerin kalitatif analizleriyle ortak ve farklı noktalarını da belirginleştirilecek biçimde; araştırmanın hipotezindeki bilimkurgu sineması ve hakim ideolojik güç arasındaki ilişkisine dair bulgular ile örtüşen noktaları vurgulanacaktır.

4.5.1. Snowpiercer: Postfordizm ve Devrim

Künye:

Yönetmen: Bong Joon-ho

Senaryo: Bong Joon-ho, Kelly Masterson

Yapımcı: Chan-wook Park, Tae-hun Lee

Yapım Yılı: 2013

Oyuncular: Chris Evans, John Hurt, Tilda Swinton, Ed Harris, Jamie Bell

İnsanlık gelecekte küresel ısınmanın etkilerinden kurtulabilmek için CW7 adlı bir gazı bilinçsiz bir biçimde kullanır. Gazın kullanımı büyük bir felaketle sonuçlanır ve yeryüzündeki bilinen yaşamı ve tüm medeniyetleri ortadan kaldırır. Hayatta kalabilmeyi başaran insanlar ise, dünyanın etrafını durmaksızın dönen bir lokomotifin içinde yaşamaya mahkûm kalır. Fakat bu lokomotifin içerisinde toplumsal yıkım sürecinin ardından yeniden şekillendirilmiş hiyerarşik bir yapılanma vardır. Trenin kuyruk kısmındaki halk zor şartlar altında yaşamlarını sürdürmeye çalışırken; lokomotif kısmına doğru yaşam standartlarının yüksek olduğu konformist bir tabaka ortaya çıkmıştır. Genç asi Curtis ve beraberindeki grup; vagonu icad eden Wilford'u ortadan kaldırıp, yönetimi ele geçirebilmek için büyük çaplı bir isyan başlatırlar.

1982 yılında basılmış olan “*Le Transperceneige*” isimli çizgi romandan perdeye taşınan film, aslında post apokaliptik furyasının ilk defa yükselişe geçtiği dönemin izlerini taşımakla birlikte; artık geleneksel kabul edilebilecek kaygıları güncel tematiklerle yeniden şekillendirmiş bir öykü evrenine sahiptir. 1980 sonrasında türe emsal teşkil edebilecek örneklerde olduğu gibi toplumsal kıyamet ve sonrasında meydana gelen yeni dünya düzenini, durmadan hareket etmekte olan bir tren ve bu tren içerisinde hiyerarşik yapılanmanın sembolik karşılıklarıyla işlemekte olan *Snowpiercer*; günümüz insanının yok oluş ihtimalinden duyduğu tanatofobik kaygının zaman içerisinde, alımlayıcı kitle tarafından pek fazla değişime uğramadığını vurgulamaktadır.

Jacques Lob ve Jean Marc Rochette ikilisinin hazırlamış olduğu bu seri ilk olarak 1982 yılında okuyucularla buluşmuştur. Uzun bir süre boyunca Fransızca dışında herhangi bir dile çevrilmeyen öykü; daha sonra *The Escape* adıyla yeniden isimlendirilmiştir. Casterman tarafından yayınlanan ilk versiyonun ardından, iki parça halinde okuyucu ile buluşan çizgi romanı yayınlama görevini Benjamin Lengrad üstlenmiştir. Öykünün, *The Explorers* ve *The Crossing* adlarını taşıyan devam halkaları sayesinde farklı dillerde de okuyucu ile buluşma şansı elde etmiştir.

Bong Joon-ho'nun yönetmenliğini üstlendiği ve Lob ve Rochette'in çizgi öyküsünü kaynak alarak sinemaya uyarladığı film; güncelliğini korumakta olan

“toplumsal kıyamet” temasını, küresel ısınma tehlikesi üzerinden ele alma kaygısı taşımaktadır. Küresel ısınmanın etkilerinden kurtulabilmek için geliştirilen teknolojilerin; tıpkı Bush – Cheney dönemini anımsatır biçimde uygulanan yanlış politikaların sonucunda bütün yer kürenin yeni bir buzul çağına itildiği ve insanlığın kurtuluşunun, durmaksızın hareket etmek zorunda kalan bir trende yaşamak olduğu bir alternatif gelecek vizyonu söz konusudur. Bireylerin kurtuluş olarak gördükleri ve içerisine dahil olmak dışında hiç bir alternatiflerinin bulunmadığı bu yeni ve totaliter sistem; kısa sürede şekillenmiş ve yaşanan toplumsal kıyametten tam 17 yıl sonra; tren içerisinde işlemekte olan siyasal sistemin sınırları keskin bir biçimde belirlenmiştir.

Bu yeni totaliter rejimin getirdiği faşist sistem; kuyruk bölümünden lokomotif bölümüne doğru değişen bir sınıfsal düzen biçiminde yapılandırılmıştır. Kabaca, trenin kuyruk bölümünde yaşamak zorunda kalan kesim, bu hiyerarşik yapılanmanın en alt katmanını (köleliği) teşkil etmektedir. Lokomotif bölümünde ise yönetenler, yönetenlerin yandaşları ve üst sınıfa mensup seçkin bireyler yer almaktadır. Tren, aslen üç kıtayı da dolaşmak zorunda kalan ve sekiz milyar insanın kaba bir temsil modeli olan alegorik bir toplumsal yapılanmaya ev sahipliği yapar. Bu mikro ölçekteki karma toplum yapısının tepesinde bulunan isim ise; tüm sermayesini lokomotif sanayisine yatırmış olan ve bu devasa sınıai “hayatta kalma düzeneğinin” inşasını üstlenen Wilford adındaki diktatördür. Yönetmen Bong Joon-ho, Orwellci bir yapıya sahip bu yönetim modelini, çok hızlı bir biçimde izleyicinin önüne sürerken; serinin yaratıcısı olan Lob’un üzerinden geçtiği gibi, tüm insanlığın en ilkel hayatta kalma dürtüsünün sonucunda bu trene sığınmak zorunda kaldığının ve önceliğinin hayatını sürdürmeye dair sevkitaibisinin olduğunun altını çizmektedir.

Film, ağır bir alt sınıf betimlemesiyle başlar. Tıpkı Orwell’in 1984 örneğinde olduğu gibi bu alt sınıfın yaşayış biçimini, sahip olduğu sosyal hakları ya da uğradıkları haksızlıkları açık bir biçimde gözler önüne serer. Bu bakımdan Kevin Reynolds’un yönetmenliğini üstlendiği *Su Dünyası* ya da George Miller’in *Mad Max* serisi ile önemli benzerlikler taşımaktadır. İnsanlığın en büyük korkularından biri olan vasî ekolojik felaket; hayatlarının öncesi hakkında çok da fazla bilgi sahibi olamadığımız bu bireyleri, zoraki bir biçimde bu yeni toplumsal yapının bir parçası

haline getirmiştir. Filmde kuyruk bölümünde yaşamak zorunda kalan toplumun sosyal refah seviyesi, kendilerine bu vagon içerisinde yaratmak zorunda kaldıkları ilkel yaşam alanları ve beslenme alışkanlıkları tasvir edilen alt sınıfa mensup insanlar; protein çubuğu adı verilen ve hammaddesi hakkında fikir sahibi olmadıkları bir besin maddesini tüketerek hayatta kalmaya çabalamaktadırlar. Dahası, bu bölümde hayatlarını sürdürmek zorunda kalanlar, neden hayatta kaldıkları / hayatta bırakıldıkları hakkında da net bir fikir sahibi değildirler.

Aslında net bir biçimde, işçi, çiftçi, zanaatkâr olarak ayrılmamış bir toplumun söz konusu olduğu bu sosyo-politik tasvir, daha ilk adımda alt sınıfın kendisini sorgulamaya başladığı bir epistemolojik sürece dönüşmektedir. Tam anlamıyla hissedilir bir “iş gücü sömürüsü”nün göze çarpmadığı bu yeni düzende; alt sınıf olarak nitelendirilen toplumsal yapının, içtimai konstrüksiyonun işleyişine dair temel işlevi sorgulanmaktadır. Geleneksel anlamda kolektif hafızalara yerleştirilmiş olan güçlü burjuva modelinin, zayıf olan çoğunluğun bilek gücünden faydalanarak kişisel ihtiyaçlarını kazanma mantığına cevap vermeden önce; ailelerinden zorla koparılarak trenin ön vagonlarına yollanan çocuklar üzerinden hem yetkenin yaptırım gücüne dair ilk ipucu verilmekte hem de zaten kaçınılmaz bir hal alacak olan sınıfsal isyanın çıkış noktası işaret edilmektedir.

Toplumsal kıyamet sonrasında yaşanan 17 yıllık süreç, alt sınıfta bile oldukça farklı yaklaşımları benimseyen insanları bir araya getirmiştir. Trende doğup büyümüş ve dış dünya hakkında hiçbir fikri olmayan insanlarla birlikte; bu günün insanının yaşadığı güncel kaygıları birebir yaşamış ve toplumsal kıyamet sürecine girilmeden önce farklı meslekler icra ederek hayatını sürdürmeye çalışmış olan bireyler; hayatta kalmalarını sağlayan bu trenin içerisinde bir araya gelmişlerdir. Hava sıcaklığının, üzerinde yaşanılmayacak kadar düşük değerlerde seyrettiği bu yeni iklimsel koşulların karşısında, son teknoloji ürünü olan ve insanları dış dünyanın soğuşundan koruyarak hayatta kalmalarını sağlayan hareket halindeki bu toplumsal mekanizma; onları hem istemeden dahil olmak zorunda kaldıkları bir hiyerarşik yapılanmanın kucağına atmış, hem de üst sınıf tarafından haksız bir şekilde ezilerek, sömürülmelerini sağlamıştır. Bu ferdî kabulleniş, akıllara daha önce de değindiğimiz biçimiyle Fromm’un totaliter yapının taleplerini yerine getirmek için

“gönüllü olan birey” örneğini akıllara getirmektedir. Fakat bu kısıtılmışlık, ezilen sınıfsal toplumun, sistemin dışına çıkma seçenekleri olmadığını hatırlatarak; hayatlarının devamını getirebilmek adına, kendileri üzerinde tahakküm kurmak isteyen sistemi dönüştürme ve değiştirme arzusu duymalarını sağlamıştır.

Hem militarist ve faşist bir yapılanmanın tesiri altında kalan hem de sefil bir biçimde yaşamaya mahkûm edilen alt sınıf, genç bir devrimci model olarak görülen Curtis tarafından örgütlenerek bir karşı hareket başlatır. Trenin tarihinde daha önce gerçekleştirilmemiş olan bu alt sınıf hareketinin iki önemli amacı bulunmaktadır; hem ailelerinden koparılarak zorla alıkonmuş olan çocukların başına neler geldiğini öğrenmek (duygusal tepki) hem de toplumun (vagonların) arasındaki demokratik hak bakımından baş gösteren uçurumları ortadan kaldırmak için devrim hareketini başlatmak...

Snowpiercer, teknokrazi, teknofobi ve küresel ekolojik felaket gibi mevhumların yinelendiği ve toplumsal kırılma sürecine hazırlayan birer unsur olarak değerlendirildiği bir yapımdır. Küresel ısınmaya çare arayışlarının ardından bulunan ve pek çok çevreci cenahın itirazlarına rağmen atmosfere yayılan CW7 adındaki gazın kullanılması, bu büyük çaplı küresel felaketin yaşanmasının en önemli sebeplerinden biri olarak gösterilmektedir. Gazın kullanılma sebebi, her ne kadar filmde opaklığı düşük bir unsur olarak gösterilse de, bu gazın yan etkilerinin göz önünde bulundurulmaksızın, bilimsel cenahta söz sahibi olan ve otorite olarak kabul edilen insanların önerileri olmuştur. Bu da filmin teknokratik anlayışa karşı duruşunu net bir biçimde ortaya koymaktadır. Dünyanın ortalama sıcaklığının hızlı bir biçimde düşerek, üzerinde yaşanılmaz bir hal almasının sebebi CW7 gazının bilinçsiz olarak kullanılmasıdır. Bu stratejik hata, dünya üzerindeki yaşamı sonra erdirmiş, kamusal düzeni tamamen yok ederek devlet faktörünü ortadan kaldırmıştır. Hayatta kalmayı başarabilen son insanlar da, Wilford adındaki mucitin tasarlayıp ürettiği ve sonrasında da başına geçerek diktatör haline geldiği; dış dünyadaki toplumsal yapının daha küçük ve yapay bir modelini barındıran bir trende yaşamını sürdürmek zorunda kalmıştır.

Snowpiercer'daki anti-teknokratik yaklaşım; CW7 adlı gazı kullanarak atmosfere yayılmasının olumsuz sonuçları ve bizzat Wilford'un öncülük ederek, kısa süre içerisinde totaliter bir rejime ev sahipliği yapan tren içerisindeki kapalı yapılanmanın olumsuz etkilerini nitelendirmektedir. Trenin teknik yapısını şekillendiren ve burayı tüm insanlar bir yaşam alanı haline getirdiğini iddia eden Wilford, kısa sürede yönetimi de ele geçirerek tek adam haline gelir. Tanrıbilimsel bir bakış açısıyla "Nuh'un gemisi projesi" olarak nitelendirilebilecek ve sosyalist bir temsil gibi görünen bu yapı; Wilford'un teknik becerilerinin ön plana çıkararak yüceltilmesiyle; trendeki tüm insanların kaderini ellerinde tutan bir lider haline geldiği faşist bir modele evrilmiştir.

Tıpkı Orwell'in *1984* örneğinde olduğu gibi Wilford, başlangıç aşamasında "büyük birader" modelinin etkin olduğu kapalı ve gözlemci bir siyasi yapı inşa etmiştir. Halk ile yönetimdeki tek adam arasında keskin bir çizgi bulunduğu bu yapı içerisinde hayatını sürdürmeye çalışan insanların büyük bir çoğunluğu, kendilerini yönetmekte olan bu tek adamın tam manasıyla neye benzediğini bile bilmemektedirler. Buna rağmen bu tek adam yönetimindeki faşist ve militarist baskıya uzun bir süre sessiz kalmışlardır. Gücü ele geçiren her iktidarın diyalektik döngüsel yapısında karşılaştığı biçimiyle; Wilford da kendi mitlerini ve korku devletini yaratmıştır. Trende yaşamak zorunda kalan alt sınıfın gidebileceği hiçbir yerin olmaması, herhangi bir alternatif yaşam kurabilme gibi bir imkânlarından mahrum kalmaları da; bu yeni devlet yapısının kısa süre içerisinde bireyi teslim almasını ve onu sömürebilmesini kolaylaştırmıştır. Wilford, alt sınıfın çaresizliğinden yararlanarak kendi mitlerini kolayca empoze etmeyi başarır. Diğer yandan da dini motiflerden güç alarak varlığının kutsiyetini temellendirir. Bu sayede, tren içerisindeki pek çok kesimin hem saygısını hem de korkusunu kazanır. Popülist teokratik söylemlerden güç alarak, zor şartlar altında, trenin kuyruk kısmında yaşamakta olan insanları da uzun bir süre kaderlerine razı etmeyi başarır.

Wilford'un kurmuş olduğu ve geleneksel ur-faşizan yaklaşımlardan beslenen tıpkı Reagan, McCarthy ve Bush – Cheney rejimlerinin abartılı bir temsili olarak nitelendirilebilecek olan kaderci yapı; Amerikan yakın tarihinin, birey üzerinde tahakküm kurmak için yarattığı çeşitli korkuları da kendi içerisinde

formüleştirmektedir. Trenin kuyruk kısmında yaşayanlar, bilindik anlamda bir işçi sınıfına dahil edilmemekle birlikte, klasik formda bir sömürü anlayışından da söz edilmemektedir. Alt sınıf, trenin ön vagonunda bulunan üst sınıfın ve burjuvaların amaçları uğruna yaşamakta olduklarının farkında değildir. Bu sosyal durum, Reagan zamanında yükselen muhafazakâr tutumun, aslında orta sınıfın alım gücünün azalmasını fakat baskın ideolojik kanallar aracılığıyla dini temelli vaatler ile bu yoksunluk duygusundan sıyrılmalarına benzemektedir. Din faktörü ve tradisyonel tabanlı muhafazakâr yaklaşımlar, hemen hemen her siyasi yapılanmada olduğu gibi *Snowpiercer*'da da halkın üzerindeki tahakkümü şekillendirmektedir. Bu sayede sömürülen sınıfın hak talep etmesi engellenerek, kaderci bir biçimde kendilerine sunulan kısıtlı imkânlarla razı gelmeleri talep edilir. Wilford'un uyguladığı bu yaklaşım, McCarthy, Reagan ya da Bush-Cheney dönemindeki hakim algıdan pek de farklı görülmemektedir. Nitekim bireyler, salt Wilford'un hazırladığı, kurguladığı ve işleyişe soktuğu bu düzenin devamı için itaat etmek ve kaderlerine razı olmak zorunda olduklarına inandırılmışlardır.

Wilford'un ideolojisini kutsamak için tıpkı bu günün popüler medya organlarının manipüle gücünü andırır bir biçimde; sözcüsü Mason'un hitabet becerilerinden ve algı operasyonlarından faydalanır. Kuyruk kısmında patlak veren küçük çaplı bir isyan hareketi sonrasında, alt tabakadan bireyleri karşısına alarak, mevcut düzenin işleyiş hakkında uzun uzun konuşan Mason; ezilmiş ve kızgın olan alt sınıf mensuplarını bile, tepelerindeki faşist iktidarın gerekliliğine ikna etmeyi başarır. Yine Orwellci açıdan değerlendirmek gerekirse, Mason; taraflı basın organlarının adeta ete kemiğe büründürülmüş bir halidir. Wilford, Mason aracılığıyla, kuyruk kısmındaki insanlardan, sürekli olarak koşulsuz itaat talebinde bulunur ve bu talebin de büyük oranda gerçekleşmesini sağlar. Wilford toplumun alt kesiminin kayıtsız bir biçimde bağlılığını sağlayabilmek için eleştirme ve özgür düşünme yetilerini törpülemek adına hem din faktörünü (inanç) hem de alt sınıfın kızgınlıklarını alıp taleplerini minimuma indirmek için Mason'u (medya) etkin bir biçimde kullanır. Mason alt sınıfa; içinde buldukları bu sistemin (trenin) bir kesimin iktidar aracı değil; tüm sınıfların dostluk, düzen ve dirlik içerisinde yaşadıkları bir yer olduğunu şu şekilde açıklamaktadır;

“Bu lokomotifte biz evimiz diyoruz. Sıcak kalplerimizle dondurucu soğuk arasında tek bir şey var. Kıyafet mi pantolon mu? Hayır düzendir. Düzen bizi ölümcül soğuktan koruyan tek şeydir. Trende yaşayan hepimiz. Bize tahsis edilmiş yerlerimizde kalıp bizim için belirlenmiş özel işlerimizle meşgul olmalıyız.”

Wilford’un sahip olduğu “medya gücünü” temsil eden Mason, bir taraftan düzenin bireyleri bir arada tutan önemli bir strüktür olduğunun altını çizirken, diğer taraftan da dışarıdaki tehlikenin boyutlarını bireylere sık sık hatırlatarak birey üzerinde kurulan yaptırım gücünün istikrarını sağlar. Mason’un ilettiği biçimde bireyler daha az düşünmeye, daha çok çalışmaya ve trendeki konumlarını tehlikeye sokmamak adına da kendilerinden yerine getirmeleri beklenen talepleri hayata geçirmekle yükümlü hale gelmekte / getirilmektedirler.

Trenin kuyruk kısmında yaşamını sürdürmeye çalışan alt sınıfın bir diğer kaygısı ise; içinde buldukları toplumsal düzene “kurban edilen” çocuklarıdır. Çocukların akıbetleri hakkında bilgi sahibi olamayan aileler, bu sebeple pek çok ayaklanma başlatmış fakat her başkaldırı askerler tarafından bastırılmıştır. Yine böyle bir isyan girişimi sonrasında, bu taleplere karşı çıkan Andrew adındaki bir adam, tepkisini görevlilerden birinin kafasına ayakkabı fırlatarak gösterir. Mason, kendisine fırlatılan bu ayakkabıyı alır ve kalabalığa yönelerek, ayakkabıyı metafor olarak kullanarak trendeki politik ve toplumsal tertibatın genel işleyiş biçimi ve bu sosyal modele eklenen alt sınıfın rolünü özetleyen bir konuşma yaparak Wilford’un kurduğu sınıflı yapının içeriğini şu şekilde açıklar;

“Ayakkabı kafa için değildir. Ayakkabı ayak içindir. Şapka kafa içindir. Ben şapkayım siz ayakkabı. Ben kafa için varım, siz ayaklar için. En başında düzen biletleriniz verdiği haklarınıza göre sağlanmıştı. Birinci sınıf, ekonomik ve sizin gibi beleşçiler. Ebedi düzen kutsal lokomotif sayesinde sağlanmıştır. Her şey kutsal lokomotiften geçer. Her şey yerli yerindedir. Tüm yolcular kendi bölümlerindedir. Suyumuz akıyor, ısınıyoruz. Kutsal lokomotifte saygı gösterin. Özellikle da tahsis edilmiş yerleriniz için. Ta başından beri ben ön taraftayım. Siz arka taraftasınız. Ne zaman bir ayakkabı kafaya çıkarsa... Kutsal sınır geçilmiş olur. Yerinizi bilin yerinizde kalın. Ayakkabı olun.”

Mason bu açıklamayla, alt sınıfın düzenin bir parçası olduğu kadar bu düzenin aynı şekilde sürdürmeleri gerektiğinin altını çizerek; Wilford’u bir çeşit ilahî

muhafız ve kurtarıcı olarak nitelemektedir. Bu yaklaşımın ardında Platon'un vücut antolojisini temel alan tabakalaşma modeli yer almaktadır. Platon'un bakış açısına göre her ne kadar bedeni şekillendiren ruh olsa da, ruhun maddi yönetimi bedeninde olmalıdır (Kaya, 2013: s.177). Bunu sağlayabilmek de beden, tüm organlarının kendi işlevsel amaçlarını yerine getirebilmeleriyle sağlanabilmektedir. F Trende kendisine biçilen rol önceden belirlenmiş olan alt sınıf, Platon'un antolojisine örnek teşkil edecek biçimde bu sisteminin hareketini sağlayan "ayaklar" olarak değerlendirilmektedir. Tamamen "organik" bir görev anlayışı olarak değerlendirilen bu yaklaşımda, her bir organ kendilerinden beklenen işlevi yerine getirmek zorundadır. Sonuçta trenin yapılması ve çalışmasıyla birlikte, alt sınıfının ayağının, üzerinde yaşanamaz hale gelen dış dünyadan kesilerek kendilerine yaşam hakkı sağlanmıştır. Ezilmekte olan zümrenin sadece bu sebeple Wilford'a şükretmesi ve hayatlarının devamlılığını sağladığı için kendisine minnet duyması istenmektedir. Bu sebeple tren "kutsal" ve "saygı duyulması" gereken bir oluşumdur. Bu yapılanmanın devamının sağlanabilmesi de, hiyerarşik katmanda yer alan her sınıfın kendi konumunu bilmesinden geçmektedir.

Wilford'un inanç motifleriyle süslemiş olduğu bu post apokaliptik düzenlemenin karşısına ise, harekete geçmeye hazır, genç, dinamik ve karizmatik bir model olarak Curtis çıkmaktadır. Bu en basit haliyle geleneksel ve muhafazakâr olanın karşısına devrimci, yeni eğilimlere açık görüşlerin varlığını temsil etmektedir. Kalabalık toplumsal yığınları kestirme bir biçimde kontrol altına almak için bir araç olarak görülen din faktörünün etkisi bu yenilik karşısında kırılmaya başlar. İnsan türünü parçalamaya, sınıflara ayırmaya yarayan, otoriter muhafazakâr gücün bir simgesi olan ve Wilford tarafından trende yaşayan tüm kitleye ustaca yerleştirilmiş olan muhafazakar anlayış, aniden patlak veren devrimci hareket ile birlikte sert bir şekilde çatırdamaya başlar.

Bu çatırdamayı Curtis ve beraberindeki devrimci grupların bir çeşit keşif süreci olarak da okuyabilmek mümkündür. En arka vagona, kendilerine sunulan dünyayı ve yaşam koşullarına kabul etmiş ya da benimsemek zorunda bırakılmış olan alt sınıfın bu hareketi, kısa süre içerisinde hak talebinin ön planda olduğu bir mücadeleyi başlatır. Bu sayede kuyruk kısmında hayatını sürdürmek zorunda

bırakılmış olan kitle; aynı treni paylaştıkları fakat asla yüz yüze gelmedikleri diğer hiyerarşik yapıları da tanıyarak, devrimsel mücadele ekseninde kendi epistemolojik sorgu sürecini de başlatmış olur. Ulaştıkları her vagon ile birlikte aslında trende yaşadıkları hayat koşullarına biraz daha yabancılaşırken; her adımda farklı bir katman, bambaşka kaygılar, yaşayış biçimleri, ahlâk anlayışı ya da mikro ölçekli toplumsal yapılar ile karşılaşır. Kimi vagonlarda kendilerine has bir sağtöre ve cinsel anlayış hâkimken; kimi vagonlarda fordist koşullarda, konformist bir yaşam sürdüren ve alt sınıfın sıkıntılarından habersiz olan insanların varlığına tanık olurlar.

Curtis, tıpkı trenin tam orta noktasında yer alan bu vagonun, treni iki eşit parçaya ayırması gibi 17 yılını yeryüzünde, 17 yılını da trende geçirmiş orta yaşlı bir adamdır. Hem sistemin çöküşünün öncesindeki dünyayı görmüş, tarihe tanıklık etmiş hem de toplumsal kıyametin her aşamasını birebir yaşamıştır. Bu gün genel anlamda insanların reşit kabul edildiği yaş sınırını aşarak tam da yetişkinliğe adım attığı dönemde Curtis, toplumsal kıyametin ve dünyayı yek pare bir buz kütlesi haline getiren ekolojik felaketin tanığı olmuştur. Benzer bir biçimde, Curtis'in tren içerisindeki devrim hareketini başlatması da bir bu kadar süreç geçtikten sonra mümkün hale gelmiştir. Sonuçta Wilford'un tren içerisindeki enformasyon ağı oldukça kuvvetlidir ve bu hareketin karşısında kayıtsız kalmaz. Devreye yeniden Wilford'un sözcüsü olan Mason girer. Mason, Curtis ve beraberindeki devrimci (Wilford'a göre terörist!) grubun karşısına geçerek, 17 yıl önce kendilerini donarak ölmekten kurtaran liderlerine biat etmelerini talep eder. Bu sayede, alt sınıfın isyan taraftarı olan tutumunu törpülemeye ve onların bu atağını itibarsızlaştırmaya çalışır. Mason'a göre, alt sınıfta yer işgal etmekte olan halk, bu topluluğa tam manasıyla hiçbir şey kazandıramamış olmakla birlikte, parazit, eylemsiz ve niteliksizdir. Bu suçlamalarla, köle – efendi arasındaki o son derece ilkel ilişkinin sınırlarını korumayı ve tam manasıyla totaliter olma gayesi taşımayan yetkin bir kimlik tarafından detaylı bir biçimde planlanmamış olan bu gerilla isyanını bastırmayı hedefler.

Aslında Mason'un savunmuş olduğu bu mikro insan dünyası; günümüzün etkin siyasal ve ekonomik yapılarını andırmaktadır. Tren içerisinde kurulan bu yeni ve yaşayan sistem, dünyaya egemen olan kapitalist yönetim modellerinde olduğu gibi, varlığını devam ettirebilmek için dışlarını gençlere geçirmeye çabalamaktadır. Bu

ideolojik ereğin, alt sınıf tarafından fark edilmesi ise filmin finaline denk düşer. Ailelerinden zorla koparılmakta olan çocukların, trendeki iş gücünün önemli bir kısmını üstlendiklerinin öğrenilmesiyle birlikte, taşlar yerine oturur. Nitekim hem Wilford, hem de tren içerisinde varlığını sürdüren tüm sınıflar, trenin çarklarını döndürebilmek için çocukların iş gücüne bağımlı durumdadır. Bu sayede filmin başlangıç kısmında muğlak bırakılan “alt sınıfın” işlevi de açığa çıkmış olur. Madun zümre, hemen hemen bütün Orwellci distopya örneklerinde ya da günümüzde bu yapılanmaların karşılığı olarak kabul edebileceğimiz kapitalist yapılanmalarda olduğu gibi ucuz iş gücünü karşılamak için kullanılmaktadır. Bu bakış açısı günümüzdeki liberal yapılanmalar ile de büyük benzerlikler göstermektedir. Kutsanan düzen ve eğitim seferberliği, gençlerin ve çocukların; bu düzenin bir parçası olarak görülebilmeleri için ön koşul olarak kabul edilmektedir.

Curtis ve yoldaşları, okul olarak kullanılan vagona girdikleri anda içinde buldukları siyasal düzeneğin, eğitim modelini de yakından gözlemlene fırsatı bulurlar. Yine Orwellci bir eğitim anlayışının hakim olduğu bu yönlendirici eğitim modelinde ,genç bir öğretmen; küçük çocuklara Wilford’un ve trenin kutsallığından bahseder. Diğer taraftan da, öğrencilerden birinin, kuyruk bölümünde yaşamak zorunda kalan insanlar hakkındaki yorumu dikkat çeker. Ona göre alt tabakadaki bireylerin hiçbir işlevi yoktur ve “kendi pisliklerini yiyerek” hayatta kalmaktadırlar. Burada söz konusu olan tüm korku ütopyalarında karşımıza çıktığı haliyle bireylere, toplumsal eşitsizliği meşrulaştırma tropizminin nasıl zerk edildiği ve aralarında sınıfsal farklar bulunan toplulukların birbirlerine yabancılaştırılma biçimi gözler önüne serilmektedir. Bu eğitim anlayışına göre lokomotif bularak insanlığı kurtarmış olan Wilford, geliştirmiş olduğu icat sayede iktidarı sorgulanmamasını gereken bir liderdir. Onun buluşu, durmaksızın yol almakta olan bir lokomotif ve nitelik açısından da ilerlemenin, hareketin, gelişmenin simgesi olarak gösterilir. Lokomotif, bireylerin gözünde ebedi ve daimi bir varoluş modeli olarak tanımlanır. Lokomotif icat eden Wilford ise kitlelere hükmetme metotlarından, yönetim anlayışından şüphe duyulmaması gereken tanrısal özelliklerle atfedilmiş totaliter bir kişiliktir.

Curtis'in direniş, lokomotifle ulaşana kadar vagonlardan vagona ilerleyerek devam eder. Her vagon aynı anda hem farklı bir sınıf hem de tarihsel süreci, sanayi devrimini sonrasında yaşanan sınıfsal değişimi sembolize eder. Fakat bu yolculuk aynı zamanda, post apokaliptik filmlerdeki "ideal olanı" arama yolculuğudur. Curtis, lokomotifin başında olan Wilford'u ortadan kaldırarak, trenin içerisindeki insanların üzerinde tahakküm kuran sosyal yapıyı değiştirerek, daha adil bir düzen getirmeyi hedeflemektedir. Filmde aynı zamanda üreten toplum modelinden, tüketici toplumuna geçiş süreci de aşamalı olarak aktarılmaktadır. Lokomotifle yaklaşıkça Curtis, artık alt sınıfın varlığından neredeyse habersiz olan burjuva yığınının, zevk ve sefahat içerisinde yaşadığı gerçeğiyle yüz yüze gelir. Tıpkı bir üst sınıfın yaşam biçimini tasavvur edemeyen alt tabaka gibi; burjuva toplumu da ezilen, emekleri sömürülen fakat diğer taraftan da kendi varoluşlarının en önemli unsuru olan bu sınıfa tamamen uzaktır. Açılan her vagon, içine girilen her katman ile birlikte, Wilford'un kurmuş olduğu bu yeni sistem daha fazla sorgulanır. Özellikle tüketim maddesi olarak kullandıkları ve hayatlarını sürdürmek zorunda kaldıkları besin kaynağının böceklerden yapıldığını öğrenmeleri, ezilen zümre için keskin bir kırılma anı olur. Bu kırılma anı, Curtis ve beraberindeki gürhün ilkel olanı reddetme sürecinin belirleyici bir noktasıdır. Her adımda yüz yüze gelinen gerçekler sayesinde, aslında şartların hiç de Mason (ana akım medya) tarafından kendilerine sunulduğu gibi olmadığını öğrenirler.

Curtis, nihayet filmin finalinde, etin bir direniş sürecinin ardından vagona ulaşmayı başarır. Bu noktada hiçbir yerde görmediğimiz (ve tabii trende yaşamakta olan bireylerin de görmediği) ve gerçekten var olan bir birey mi yoksa bit mitoloji ürünü mü olduğu kesin olmadan Wilford ile karşılaşır. Kendisine atfedilen tanrısal niteliklerin aksine Wilford, ne üst sınıfın ihtişamına ne de alt sınıfın ezilmişliğine vakıftır. Curtis'in karşısında duran ve bu sistemi yaratmış olan diktatör, muhtemelen toplumsal çöküşün öncesinde nasıl görünüyorsa o şekilde görünmektedir. İkilinin karşılaşması ilk olarak trene yayılmış olan sınıfsal fark üzerinden değerlendirilir. Wilford, bu ayaklanmayı başlatarak lokomotifle kadar ulaşan Curtis'i "senin dışındaki herkes olması gereken yerde" diyerek suçlar. Yaratmış olduğu sistemin tüm baskısına, faşizan müdahalelerine ve militarist gücün sert uygulamalarına rağmen; 17 yıldır ayakta durabilmesinin sebebinin bu hiyerarşik yapı olduğunun bir kere daha

altını çizer. Tıpkı Mason'un ayakkabı örneğinde olduğu gibi, bu yapı içerisinde ait olduğu sınıfı kabul etmeyip, sınıf atlamak için mücadele edilmesi ya da aniden patlak veren isyanlar; özetle, altyapının bozulması, üst yapıyı da etkileyen bu süreç olarak bizzat Wilford'un ağzından da yinelenir.

Curtis, ayrıca lokomotif kısmında, çocukların iş gücünün Wilford tarafından sömürülüşüne de bizzat tanık olur. Wilford'a göre çocuklar düzenin işleyebilmesi, trenin hareket edebilmesi, çarkların dönebilmesi için gerekli bir iş gücüdür. Çünkü trenin makine bölümüne sadece çocuklar girebilmektedir. Fakat Wilford, çocukların iş gücünü alt sınıftan zorla talep etmekte ve elit kesimin çocuklarına da oldukça iyi bir yaşam imkânı sunmaktadır. Wilford, trenin varoluş nedenini açıklarken bu ayrıştırmaya kesin bir tavırla değinmez. Ona göre bu ayrım, aslında tarihin hemen hemen her evresinde rastlanabilecek diyalektik bir taleptir. Bu konuya yine epistemolojik bir önerme getiren bütüncül önder, doğal seçilimin temel kuralı üzerinden bu sömürü anlayışını açık bir şekilde savunur. Ona göre; güçlü olanın ayakta kalabilmesi için zayıf sömürmesi gerekmektedir. Bu önerme de aslında totaliter bir siyasal yapının güdümünde gibi görünen trende; son derece ilkel kuralların geçerli olduğunun altını çizer. Fakat burjuva sınıfı, yani Wilford'un tanımıyla gücü elinde tutan taraf, en tipik haliyle zayıf olanın emek gücünden faydalanarak hayati ihtiyacını karşılamakta, bu ihtiyaçlar karşılandıktan sonra da emeğini sömürdüğü insanı kolay bir biçimde gözden çıkarabilmektedir.

Snowpiercer, post apokaliptik filmlerin hemen hemen hepsinde yer verildiği biçimiyle, tipik bir "güçlü ile zayıfın mücadelesi" şablonuna ev sahipliği yapmaktadır. Hemen hemen her ekolojik felaket sonrasında değişen (kötüleşen) sistem modeli gibi, yeni, faşist ve militarist bir siyasi yapıyı izleyici karşısına çıkarır. Bu süreci oluşturan öğelerin üzerinde durmak ve ekolojik felaketin sebep ve sonuçlarını elle tutulur bilimsel verilerle açıklamak yerine; global facianın ardından değişen bu yeni ve mikro ölçekli toplumsal yapıdaki katmanlı toplumsal düzeni yakın plana alır. Wilford'un bakış açısına göre mükemmel bir biçimde tasarlanmış olan bu konstrüksiyon, aslında zorba bir yönetime; tıpkı Reagan döneminde olduğu gibi, ABD toplumunun yaşam alanlarından olma korkusuyla güdülen bir topluma, o

dönemde olduğu gibi sürekli zenginleşen üst sınıf ile sömürüldükçe sömürülen bir alt sınıfa ev sahipliği yapmaktadır.

Bu kaygılar kapitalist eğilimlere uygun bir biçimde, hem tüketim anlayışını hem de ekonomik doğrulukları değişmiş olan tüm sosyal – siyasal yapılanmalar için bu gün oldukça güncel olan kaygılardır. İlk etapta faydacı bir bakışla sistemin işleyişini tamamen alt sınıfın iş gücüne bağlayan Wilford'un dikta rejimi tasviri; kapitalist sistemin kaba bir övgüsü gibi dursa da; türün hem sinema hem de edebiyattaki en belirgin hicvini ortaya koymaktadır. Wilford tarafından “mükemmel” addedilen işleyişin “insan olma” ya da “insani kaygılar taşıma” gibi olguları tamamen göz ardı ederek, yine tamamen güçlünün konforlu bir hayat sürebilmesi üzerine şekillenmesi, filmin asıl eleştirdiği noktadır.

Diğer yandan *Snowpiercer* keskin bir ifadeyle teknofobik ve teknokratik kaygılara da ev sahipliği yapmaktadır. Buradaki teknofobi her ne kadar 80'li yıllarda karşımıza çıkan “insan eliyle yaratılmış olan makinelerin sistemi tamamen ele geçirerek bireyi köleleştirmesi” gibi bir anlam taşımaya da; Wilford'un bizzat tasarlayıp, inşa ettiği tren, hem teknofobinin hem de buna bağlı olarak gelişen bir teknokratik anlayışın çıkış noktasını teşkil etmektedir. İnsanların hayatlarını kurtaran bu icat aynı zamanda alt sınıfın köleleştiği ve bu yapıyı devam ettirebilmek için zorla feda edildiği bir sınıfsal temsil modeline dönüşür. Bu temsiller, son yılların bilimkurgusal trendlerinden biri haline gelen; insanlığın ya da daha doğrudan bir tabir ile sistemin devamlılığı için elenenler ve sistemin taleplerini getirmesi için hayatta kalanlar/bırakılanlar disiplini üzerinden; doğal seçim kavramını meşrulaştırmaktadırlar.

Snowpiercer, Wilford'un kurduğu sistem üzerinden diyalektik döngüyü geleneksel yöntemlerle ve başarılı bir biçimde ortaya koymaktadır. Trenin içindeki yapının ilkel bir yapı olduğunu her fırsatta vurgular. Örneğin; kuyruk bölümünde yaşamak zorunda kalan alt sınıf, tüm dünyayı hızlı bir biçimde etkisi altına alan ekolojik felaketin hemen ardından trene ilk bindikleri zaman yiyecek ve içecek bulamayarak birbirlerini yemeye başlamışlardır. Çalışmada, daha önce Doğan'ın vermiş olduğu “ilkelliğe yapılan alegorik bir vurgu” olmasının yanı sıra; yamyamlık

eğilimi; küresel felaketin şiddeti için de bir gösterge niteliği taşımaktadır. *Yol* ya da *Tanrının Kitabı* gibi post apokaliptik filmlerde de sık sık tekrar edilen çarpıcı bir temayül olan kanibalizm, aynı zamanda ahlâk anlayışının yozlaşmışlığına da vurgu yapan bir yönsemedir. Fakat diğer örneklerde aşılamayan bu vahşet, *Snowpiercer*'da Wilford'un, hammadde olarak hamamböceklerini kullandığı protein çubuğu adındaki besin materyalleri sayesinde engellenmiş ve alt sınıf arasındaki bu vahşet ortadan kalkmıştır. Wilford'un, sınıf arasındaki bu şiddetli anlaşmazlığı önlemesinin tek sebebi, onların emek gücünden sorunsuz bir biçimde faydalanmak istemesidir. Diğer taraftan da tren içerisindeki ilkel yapının, totaliter ve itaat talebine yanıt veren daha "modern" bir prototipe dönüşmesi için, bu türden bir vahşet eğiliminin ortadan kalkması gerekmiştir.

Filmin kronolojisine göre 2031 yılına gelene kadar tren içerisinde pek çok isyan çıkmış fakat bu isyanların hepsi, trendeki kolluk kuvvetleri tarafından sert bir biçimde bastırılmıştır. Yeni devrimci nefer olarak kabul edilen Curtis'in amacı da aslında Wilford'un ki kadar açıktır. Yönetimi ele geçirmek ve arka vagondaki halkın yaşamakta olduğu sefaleti sona erdirmek, Curtis'in devrim eyleminin en önemli ereğidir. *Snowpiercer*, post modern bir distopya modeli olan totaliter yapıya karşı gerçekleştirilen ihtilâli konu alırken; diğer yandan da dünyanın üzerinde yeniden medeniyet kurulup kurulamayacağı ihtimalinin üzerinde de durmaktadır. Peki özgürleşme nasıl sağlanmalıdır? Trenin içerisindeki hiyerarşik yapıyı değiştirmek bir özgürlük getirecek midir yoksa diyalektik döngünün gereği olarak Curtis'i de yozlaşmış olan yapının bir parçası haline mi getirecektir? Peki bu sistemin dışında yeni bir medeniyet kurmak mümkün müdür? Dışarıdaki buzulların erimekte olduğunun fark edilmesiyle birlikte yeni ve ayrımlı bir sosyal modelin tasarlanıp tasarlanamayacağı da gündeme gelir. İnsanlığın bilinçsiz müdahaleleri sebebiyle yaşanılmaz bir hal alan yeryüzü, insan faktörünün etkilerinden kurtulduğu andan itibaren yavaş yavaş eski haline dönmeye başlamıştır. Peki medeniyeti yeniden trenin dışına taşımak bir başka döngüsel sürecin de yinelenmesi anlamına gelmeyecek midir?

Kellner'ın da belirttiği gibi zenginlerin (bu filmdeki karşılığı ile lokomotifle yaklaştıkça asilerin karşısına çıkan üst sınıfın), kendilerini sunuş biçimleri, işçi sınıfı

filmlerinde sınıf atlama arzularının betimlenişi ile doğrudan çakışmaktadır. Çünkü böyle bir sunum, bu tür arzuların amacını da netleştirmektedir (Kellner, 2014: s. 192). Bu noktada Wilford, kendisinin ya da kendisine yakın olan üst sınıfın yaşam biçimini doğrudan doğruya savunmamakla birlikte, sistemin dışına çıkmaya çalışan Curtis'i düzenin işleyişini bozmakla suçlar. Sistem doğru veya yanlış da olsa bir şekilde işlerliğini sürdürebilmelidir. Sistemin işlerliğini kontrol edebilmenin tek yolu, çocukların iş gücünün sömürülmesiyle de sınırlı değildir. Tren içerisindeki nüfus dengesinin de korunması talep edilmekte ve bu talebi yerine getirmek için, çeşitli bahaneler ile dikkat çekmeyecek bir biçimde nüfusun belli bir yüzdesini imha edilmektedir. Wilford'un bu kıyımını meşru kılan ise çoğunlukla kuyruk tarafında patlak veren isyanlardır. Bütün bu süreç, herhangi bir tanıklık olmaksızın bizzat Wilford tarafından Curtis'e açıklamaktadır. Wilford, sosyal yapının işleyişini net bir biçimde açıkladığı Curtis'e liderlik bahşetmekten de çekilmez. Burada baskın ideolojinin ikna kabiliyetinin, devrimsel süreci etkileme boyutundan da söz edebilmek mümkündür. Sağlanan toplumsal dengenin sürdürülebilmesi için bir lidere ve mevcut yönetimin devamlılığına ihtiyaç vardır. Burada Hobbesvari bir yaklaşım söz konusudur. Kendi hallerine bırakıldıkları anda birbirini yok edecek olan insanlar üzerindeki tahakküm yetkisinin kullanılmasının zorunluluğu, Wilford'un kurmuş olduğu faşist yönetim modelinin tüm metotlarını meşru kılmaya yönelik birer madde haline gelmektedir.

Trenin kendisini devlet, lokomotif de iktidar olarak düşündüğümüzde, erk kanallarının etki mekanizmasının hızlı bir biçimde harekete geçtiğini ve devrimci model olan Curtis'i etki altına aldığını gözlemleriz. Ta ki Curtis'in lokomotif geliş amacı kendisine tekrar hatırlatılana kadar. Curtis, kişisel intikam mücadelesinden sıyrılarak ve kendisini feda ederek tren içerisindeki hiyerarşik düzene balta vurmaya ve bu mikro ölçekteki faşist devlet modelini ortadan kaldırmayı başarır. Artık egemen sınıfın her şeyi gözetlediği, denetim ve tahakküm altına aldığı yapı yıkılmıştır. Fakat *Snowpiercer*, Wilford'un iddia ettiği gibi doğal seleksiyon için fırsata sahip olunamadığı ve bir grubu yok edebilmenin tek yolunun bambaşka bir özel grup yaratmaktan geçtiğini kanıtlayacak kadar geniş bir süre tanımaz. Wilford'un mensup olduğu üst sınıf ile Curtis'in dahil olduğu alt sınıf, her bir bireyin trende aslında mahkûm olduğu gerçeği ile eşitlenmeye çalışılır. Bu ortak kader

vurgusu da aslında Wilford'un ikna söylemlerinden biri olarak devreye girmektedir. Bu sayede, alt sınıfın çekmiş olduğu sefaletin trajikliği ve üst sınıfın haksız bir biçimde uyguladığı emek sömürüsü gibi mevhumlar da önemsizleştirilmektedir.

Film, günümüzde mevcut olan sömürü düzeni hakkında net alegorilere yer vermekle birlikte; özellikle baskın kapitalist anlayışa dair ince çözümler de barındırmaktadır. Öyküden açıklayıcı bir kapitalizm analizi beklemek mümkün değildir fakat artık eğlence sineması adına gelenekselleşmeye başlayan bir sistem eleştirisi örneği olarak okunabilmektedir. Yine de *Snowpiercer*'in kapitalist toplumun kökenlerini ve bileşenlerini yer yer göz ardı ettiğini söyleyebilmek mümkündür. Filmde farklı vagonlarda karşılaşılan değişik toplumsal tabakalar, her ne kadar hiyerarşik bir yapıyı gözler önüne serseler de; izleyicinin algısında tekrarlanan ve kendisini sürekli olarak hatırlatan bir unsur olarak filmde varlığını gösterilmektedir. Kapitalist anlayışa göre bütün “zenginliğin” var edildiği emek, bu emeğin gerçekleştirilme sürecinde karşımıza çıkar. Nitekim, sınıflar arası eşitsizliğin varlığını sadece kapitalizme indirgeyebilmek pek de doğru değildir.

Güncel bilimkurgu filmlerinin neredeyse tümünde olduğu gibi *Snowpiercer* da türün geleneğine uygun biçimde revizyona uğramıştır. 60'lı yılların sonunda üretim çehresini değiştirmeye başlayan fordist anlayışın, trene de hakim olduğunu söylemek hiç de yanlış değildir. Wilford'un bilinçli olarak ve büyük bir incelikle trenin toplumsal yapısına kadar indirgemiş olduğu postfordizm, çalışmanın ikinci bölümünde yer verdiğimiz İlhan Dağdelen'in görüşü ile de pek çok açıdan uyumaktadır. Fordist yapının nizamî koşullarının değiştiğini yakından gözlemlediğimiz bu yeni yaklaşımda, trenin kuyruk kısmından zorla alıkonularak çalıştırılan çocukların, herhangi bir hak talep edebilmek gibi bir lüksleri yoktur. Dahası salt kuyruk bölümünden temin edebildikleriyle hayatlarını sürdürmekte olan ve sayıca pek de az sayılmayan bir üst kitlenin varlığı da söz konusudur. Yine karşımızda kitle tüketimine entegre edilmiş bir kitle üretiminin bulunduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Postfordist anlayışın ürünü olan ve emeği en vahşi biçimiyle sömüren, sistemin getirmiş olduğu “emek esnekliği” kavramı da oldukça sert bir biçimde kendisini göstermektedir. Trenin motor bölümünde çalışması istenen çocuklar; burada toplumun geri kalanının hayatlarını

sürdürebilmesi ve trenin durmaması için hiçbir hakka sahip olmaksızın çalıştırılmaktadırlar. Postfordist anlayışın özellikle yirminci yüzyılın sonlarına doğru temsil edildiği biçimiyle, çalışan bireylerin hayatlarına soktuğu, hem imalat hem de hizmet sektöründeki farklı ürünleri üretebilecek esnek sistemler geliştirme konusundaki eğilimi; *Snowpiercer* filminde, sistemin ayakta kalabilmesi için gerekli ve yeterli emek gücü olarak resmedilmiştir.

Yine çalışmanın ikinci kısmında Cherry'nin değindiği gibi bu sistem, toplum ve birey üzerindeki korkuların biçimini de yapı bozumuna uğratmıştır. Trendeki insanların sendika hareketine girebilme gibi bir lüksleri olmadığı gibi, herhangi bir hak talebinde bulunabilmeleri de mümkün değildir. Her sınıfsal yapı, sadece kendilerine sunulan özgürlüklerden faydalanabilmektedir. Kuyruk bölümündeki insanların endişesi, iş güvensizliği, daha iyi bir yaşam hakkında mahrum kalmak gibisinden 70'lerin güncel korkularının çok çok dışında, her an sistem tarafından yaşam alanlarının sınırları dışına sürüklenebilme ihtimallerinden kaynaklanmaktadır. Bir tarafta bu ölümcül hayat koşullarından kurtulup trene seçtikleri için minnet duymaları beklenirken; diğer taraftan da sisteme biat etmeleri ve koşulsuz bir biçimde bu işleyişte kendilerine biçilen rolleri benimsemeleri talep edilmektedir.

4.5.2. Yol: Tahrip Olan Ekosistem ve Kanibalizm Faktörü

Künye:

Yönetmen: John Hillcoat

Senaryo: Joe Penhall, (Cormac McCarthy'nin Kitabından)

Yapımcı: Nick Wechsler, Steve Schwartz, Paula Mae Schwartz

Yapım Yılı: 2009

Oyuncular: Viggo Mortensen, Guy Pearce, Kodi Smit-McPhee, Charlize

Theron, Robert Duvall

Çok uzak olmayan bir gelecekte, üst üste gelen ekolojik felaketler, kısa sürede yeryüzündeki ekosistemin çökmesine sebep olmuştur. Doğanın dengesindeki hızlı bozulma, gezegen üzerindeki, pek çok insanın hayatına mal olmuş, kıtlık başgöstermiş

ve canlı hayatı kıyıma uğramıştır. Bu kaos ortamı, bilinen devlet yapısının da çökmesini sağlamış, kıtlık sebebiyle yamyamlık baş göstermiştir. İnsanların bir kısmı bu koşullara adapte olarak yaşamlarını sürdürürken, bir kısmı da bu yeni ahlakî koşullara ayak uyduramadıkları için intihar etmektedirler. Filmde; ahlakî anlamda mücadeleye devam eden bir baba ve oğulun, yaşama çabası ve güneydeki “vadedilmiş topraklara” olan yolculuğu anlatılmaktadır.

2000’li yıllara kadar post apokaliptik filmlerin çoğunlukla eğlence sinemasının birer ürünü olarak karşımıza çıktığını söylemek hiç de yanlış olmaz. Toplumsal kıyamet temasını cesur bir biçimde gözler önüne seren ve biçimsel anlamda da izleyicisini rahatsız etmeyi hedefleyen filmleri izleyebilmek için, özellikle batı dünyasındaki aşırı muhafazakâr sağ politikaların yumuşayarak liberal bir kılıfa bürünmesini beklemek gerekmiştir. Bu gün post apokaliptik sinemanın salt birer popüler kültür aracı olmak dışında, ciddi anlamda birer sistem eleştirisi sunması; büyük oranda üst yapıdaki değişim ve “geçmişle yüzleşme” tutumuna bağlanabilmektedir. Neo liberal politikaların benimsenmesiyle birlikte, toplumsal strüktürü dönem dönem yapı bozuma uğratmış olan yaklaşımlar da sık sık eleştirilmiştir.

Cormac McCarthy’nin Pulitzer ödüllü romanından sinemaya uyarlanan *Yol*, ahlaki anlamda çarpıcı olmayı hedefleyen bir post apokaliptik yapıttır. Öykü, karakterlerinin yeni sosyal düzendeki edilgenliğinin üzerine giderek, 80’li yıllardan itibaren kahraman yaratmak için yeni bir model olarak da yararlanılan toplumsal kıyamet tematiğinin hamasî yaklaşımlarını itibarsızlaştırmayı hedeflemektedir. *Yol*, bir “kahraman” yaratma ya da sistemi bu kahraman üzerinden olumlama, düzeltme veya dönüştürme gibi bir amaç taşımamaktadır. Öyküde, en sert ve dolaysız haliyle, çökmüş olan maşeri bir tertibat, yaşanan ekolojik felaketler sonrasında ölmeye yüz tutan bir ekosistem, tamamen yıkılan ahlaki değerler ve bu yeni değerlere göre, içgüdüsel olarak hayatta kalmaya çalışan insanların hem yeni çevresel koşullarla hem de birbirleriyle mücadele ettikleri; bu amaç uğruna normların yer değiştirmesinin ve politik anlamda yanlış olarak kabul edilen her türlü davranışı meşru kılan yeni ve yoz yaklaşımların hakim olduğu bir dünya tasviri bulunmaktadır.

Yol, bir baba ve oğlun, ölmekte olan bu “yeni” dünyada, görece daha güvenli olduklarını düşündükleri güneydeki sahil şeridine ulaşmak amacıyla yaptıkları tehlikeli bir yolculuğu konu almaktadır. Baba ve oğlun bu yolculuğa çıkma amaçları; yine oldukça ilkel bir yaşama iç güdüsü ile temellendirilmektedir. Bu bakımdan emsal teşkil edebilecek post apokaliptik öykülerle benzer kalitatif özellikler taşıyan film, asla ismi geçmeyen karakterlerinin bu mücadelesi aracılığıyla, isimsizleşen ve günden güne “şeyleşmeye” başlayan modern insanın geleceğe dair kaygılarını ve o geleceğin içinde hayatlarını sürdürmeye başladıkları anda yaşayacakları muhtemel şaşkınlığı da yansıtmayı hedeflemektedir. Çağdaş insanın olabilecek en ilkel halini sembolize eden karakterler aracılığıyla, yine modern insanın tüketim alışkanlıklarını ve ahlakî hassasiyet eşiğini sorgulayan film; daha fazla güç, zenginlik, sahiplik ve hırs ile günden güne yaşadığı dünyayı tüketmeye devam eden bireyin bu isteklerinin olası sonucunda; kendisini bir daha asla tam anlamıyla yenileyemeyecek bir dünya yaşamak zorunda kalacağını belirtmektedir. Filmde aba ve oğul ise; bu kadar olumsuz davranış ile günden güne daha fazla kirletilen bu yeni ve yozlaşmış dünyada, hem politik hem de geleneksel açıdan ahlaki anlamda “doğru” olarak kabul edilen davranışları sergilemek ve modern insanın içerisinde yer alan ilkel ama diğer taraftan da “insanî” olan tarafın çatışmasını yansıtmaktadırlar.

Baba ve oğlun ayakta kalmaya çalıştıkları bu yeni toplumsal düzen (ya da düzensizlik) içerisinde, yaşam şartları tradisyonel etik ve ahlaki değerlerden bağımsızlaşmaya başlamıştır. Filmin aktöre söylemleri; türdeşlerini yiyerek (kanibalizm) ya da cinsel anlamda istismar ederek yaşamlarını devam ettirmeye çalışan, herhangi bir toplumsal kuralı ya da düzeni reddeden, toplumsal ahlâk kavramını geçmişte bırakarak daha da acımasızlaşan, bu bakımdan da aslında günden güne, kişisel kaygı ve ihtiyaçlarını ön planda tutarak doğaya ve ekosisteme ciddi zararlar veren modern insanın bir sonraki aşaması ve edimleri ön plana alınmaktadır. Modern devletin ortadan kalkmasıyla birlikte, birey yine en eski ilkel ve vahşi alışkanlıklarını geri kazanır. Kanibalizm faktörü burada da, ilkelliğe vurgu yapmak adına kullanılan güçlü ve vurucu bir unsurdur. Bu yozlaşmış sistem içerisinde; yıkımdan önceki hayatlarının peşinden giden baba ve oğul, bu çürümüş ve adaletsiz kaos ortamı içerisinde adeta pürüten bir yaklaşımla hayatta kalmaya çalışır.

Post apokaliptik öykülerin altın niteliği olan “insana özgü” olma kavramı *Yol* filminde de ön plandadır. İnsanoğlu, yine insan odaklı süreçlerin ve yanlış politikaların sonunda tamamen yok olmanın eşiğine gelmiş ve devlet faktörünün, kolluk kuvvetlerinin ve modern yasaların ortadan kalkmasıyla birlikte, en ilkel haline geri dönmüştür. Bireyin sonunu hazırlayan, yine bireyin yaşamış olduğu psikolojik sıkıntılar ve çatışmalardan dolayı yaşanan dürtüsel kontrol kaybı olarak şekillenmektedir. Bu sebeple film, doğanın tahrip olması hususundaki en önemli faktörün insan olduğunu peşin peşin kabul etmektedir.

Filmdeki gelecek şablonunda yer alan insan odaklı dönüşüm de ikiye ayrılmaktadır. Bir tarafta bütün benliği ile içindeki ahlaki özü (doğruyu) korumaya çalışan ve hayatta kalabilmek pahasına bile olsa geleneksel ve içgüdüsel ahlaki yaklaşımını bozmayan, dejenerasyona karşı direnen ve öz denetimini kaybetmeyen insan; diğer tarafta ise, sürecin getirmiş olduğu yeni koşullara hızlı bir biçimde ayak uydurarak yozlaşmak pahasına hayatta kalabilmenin gerekliliklerini yerine getiren, tereddidi sapkınlığa tamamen teslim olmuş, varlığını riske girmeden sürdürmeyi hedefleyerek; yıkım ve vahşeti hayatta kalmanın bir ön koşulu olarak gören insan... Bu iki temsil arasındaki rekabet, en safi biçimde tanrıbilimsel söylemlerdeki “iyi – kötü çalışmasının” izdüşümüdür.

Bu basit ayrışım, toplumsal kıyamet ve sonrasında yaşanan hayatta kalma odaklı devreyi ön plana alan hemen hemen bütün filmlerde gözlemlenebilmektedir. Toplumsal kıyameti ortaya çıkaran faktörler nasıl birbirleriyle ilintiliyse; bu sürecin sonrasında yaşananlar da birbirleriyle bağlantılıdır. *Yol* filminde de bu türden bir rabitanın varlığından söyleyebilmek mümkündür. Filmde, en basit haliyle, ekosistemin bozulmasıyla birlikte, kıtlık baş göstermeye başlamış, yeterli biçimde beslenemeyen insanlar hayatlarını yitirmiş, kifayetli olarak beslenmek isteyen insanlar arasında ise yamyamlık baş göstermiştir. Ekosistemin döngüsel sürecinin sona erdiği ve doğanın kendisini yenileyemediği bu düzende; üretim yapamayan toplumun yöneleceği eğilim kanibalizm olmuştur. Kanibalizm faktörü; filmde hem yozlaşmışlığı hem de yozlaşmışlık ile birlikte gelen cinsel sapkınlığı ortaya çıkaran bir unsurdur. Yamyamlık ile birlikte ortaya çıkan cinsel sapkınlık ise Freud’un genel yaklaşımını destekleyecek cinstendir. Cinsel sapkınlık eğilimi, yamyamlık faktörüyle

eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Her ikisinin de politik açıdan yanlış tutumlar olmasının yanı sıra, kendi içerisinde yaşadığı dünyayı tüketerek yok eden insanoğlunun, kendisine kaçacak, yaşayacak bir alan açamamış olması, ruhsal tekamülün de yok olması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte modern insanın geldiği noktaya rağmen, içgüdüsel anlamda yanlış yapmaya, yok etmeye, yozlaştırmaya, tüketmeye ve kirletmeye olan eğilimini de ortaya koyacak birer alegorik unsurdur. Bu sebeple; baba ve oğulun yapmış olduğu “daha iyi bir dünyayı atama” yolculuğu; hem yukarıdaki yıpratıcı eğilimlerden bağımsız bir biçimde hem de tüm temel yaşam imkânlarından yoksun bireyin, ruhanî bir arınma seansı olarak da değerlendirilebilir.

Yamyamlık ve cinsel sapkınlık gibi sorunlarla baş edemeyecek olan, geleneksel püriten ahlâk anlayışına sahip bireyler; bu sürece tanık olmamak için toplu olarak intihar etmeye başlamıştır. Fakat filmde yer alan baba figürü, karısının intiharına karşın; oğluyla birlikte hayatta kalma mücadelesi vermeyi, tıpkı İsa gibi acı çekerek tanrısal sınavı vermeyi tercih eder. Bunun bir diğer sebebi de intihar eğiliminin ilahi dinlerce yasaklanmış olmasıdır. Dolayısıyla insan eti yemek ve cinsel sapkınlık faktörüyle; bu sürece tanık olmamak için intihar etmek arasında teolojik açıdan hiç bir fark bulunmamaktadır.

Yol, günümüzdeki konformist yaklaşımın tamamen zıttı bir tablo ortaya koymaktadır. Türün pek çok örneğinde olduğu gibi, sosyo-kültürel yapının değişmesi yeni bir totaliter düzen getirmemiş, aksine toplumsal kuralların tamamen yok olmasını ve anarşinin hüküm sürmesini; bu kargaşaya bağlı olarak da suç işlemenin tamamen normalleşmesini ya da daha kişisel ve göreceli ahlaki bir değerlendirmelerle yeniden şekillenmesini sağlamıştır. Geleneksel toplumsal kuralların yıkılmasıyla birlikte de insanlar birbirlerine düşmüştür. Kendisini kontrol edecek ve güvende hissedebileceği bir güç arayışında olan bireyler, ilkel kabileler ya da çeteler kurarak ayakta kalmaya, varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Bununla birlikte ahlaki yaklaşımları intiharı, yamyamlığı, suç işlemeyi onaylamayan insanların bir kısmı yeni bir “kurtarılmış bölge” arayışına yönelirken; bir kısmı da yine ilkel bir edim olan “kendi yaşadığı bölgeyi muhafaza ederek hayatta kalmayı” tercih etmişlerdir. *Yol*, toplumsal kıyameti oluşturan faktörlerin üzerinde durmak

yerine, baba ve oğlu doğrudan bu ölmekte olan ekolojik manzaranın içine sokar. Bu iki karakter üzerinden tek amacı hayatta kalmak olan modern insanı en vahşi seküler sınavına tabi tutar.

Filmdeki diyalektik döngüsel süreç, yolculuk faktörünün betimi ve niteliğiyle ortaya konulmaktadır. Yolculuk sırasında baba ve oğulun karşısına çıkan tüm dış etmenler, bu ilahî nitelikteki sınavın bir parçası olarak okunabilir. Yolculuk, baba ve oğul için de hem içsel hem de dışsal bir süreci ifade etmektedir. Her ikisi de, toplumsal kıyamet sonrasında yaşanacak olan acımasız koşulların reddedilmesi anlamına gelen intihar eylemine yönelmek yerine; içinde buldukları yeni koşullarla mücadele etme kararı vermişlerdir. Bu kararın yegâne sebebi yine ilkel bir edim olarak kabul edilen “içgüdüsel olarak soylarını devam ettirerek, daha sonra işleme planlanan diyalektik süreçte kendilerine biçilen rolü oynama” arzularına sahip olmalarıyla açıklanabilir. Bu sebeple dışarıdaki tehditlerin arasından sıyrılarak hayatta kalabilecekleri ve bir şekilde soylarını sürdürebilecekleri yeni bir toplumsal yapı arayışına girişmişlerdir. Baba ve oğulun bu yaklaşımı, post apokaliptik vizyonlarda, kahramanın daha iyi bir toplumsal düzen ve hayatını sürdürebileceği verimli topraklar üzerine kurulu yeni ülkeyi arama mitinin, *Yol* filminde de var olduğunu onaylamaktadır.

Baba ve oğulun temel insiyakı; günümüzde de henüz tam anlamıyla bozulmadığı düşünülen modern insanın öncelikleri arasında yer almaktadır. Baba ve oğulun arzuları ve kaygıları; bu günün insanıyla benzeşmektedir. *Yol*, bu açıdan da türün güncel örneklerinde olduğu gibi çok uzak bir gelecek tasvirini ön plana almaz. Dışarıdaki bütün tehlikeye rağmen, baba ve oğul hala modern insanın duyduğu kaygıları taşımakta, modern çağın gerekliliklerini yerine getirmek için uğraşmakta, kendilerine kutsal metinlerde verilen telkinleri uygulamaya çalışmakta; avcı değil, toplayıcı eğilimler göstermektedirler. Örneğin; babanın devamlı olarak takip edildiğini düşünmesi ve bunu zaman zaman dile getirmesi, Soğuk Savaş döneminden bu yana ciddi bir algı operasyonuna mağruz kalmış olan modern insanın en temel tedirginliklerinden biri olan “gözetim” korkusunu hatırlatmaktadır. Bu takip edilme ya da izlenilme hissi, McCarthyci anlayışın ürünü olan yabancı korkusundan, Watergate gibi skandallar ile bireyi öz denetim altında tutma çabasının doğurduğu

sonuçlara kadar pek çok konuyu akıllara getirmekle birlikte, yine ABD kaynaklı olan reality show programlarında kadar sızmış olan denetim ve gözetleme biçimlerine de vurgu yapmaktadır. Bilindik anlamdaki sosyal, siyasal ve kültürel hayat sona ermiş olsa da, hem internet toplumuna yayılmış olan “ifşa olma korkusu” hem de her anlamda “toplumsal güvenlik” ya da “milli güvenlik” adına izlenen ve gözlenen bireyin güncel paranoyası, filmde kendisine bu şekilde yer bulmaktadır. *Yol*'da, baba karakteri dışında kalan bazı karakterler izlenildiğini hissetmektedir. Fakat aslında yerleşik bir toplumsal yapılanmanın olmadığı ve insanların hayatta kalabilmek adına sürekli hareket halinde olmayı gerektiren bu yeni düzensizlik içerisinde, herkes bir şekilde bir başkasını takip etmek zorundadır.

Filmin finalinde, babanın ölümüyle birlikte önce yalnız kalan sonrasında da yeni insanlarla tanışan çocuk, diyalektik devrim konusundaki işlevini de yerine getirir. Çocuk, yanına yaklaşan ve fiziken de tekinsiz olan adama, tıpkı babasının kendisine aktardığı bir biçimde “ateşi taşıyıp taşımadığını” sorar. Ateşi taşımak deyimi, bu yeni koşullar sebebiyle, toplumsal ahlâk kurallarını hiçe sayarak, yoz bir sosyal anlayış geliştiren acımasız ve vahşi insan ile toplumsal kıyamet sürecinin öncesinde taşıdığı belli başlı değerleri muhafaza etmeye çalışan (bu bakımdan da kendisinden önce var olan sistemi de kutsamayı ihmal etmeyen) bireyler arasındaki farkı ortaya koymak için kullanılmıştır. Daha derin anlamıyla kâinatın temelinde yatmakta olan ateşin de bir miras olarak babadan oğula geçmesini anımsatan bu ahlaki muhafaza süreci, insanın sağtöresel devrimin de tamamlanmasını sağlamaktadır. Çocuk, babasından kalan etik mirası sahiplenerek, bunu kendisinden sonraki nesillere aktarabilecek midir bilinmez fakat kendi açısından hem içsel hem de fiziksel yolculuğunu nihayete erdirebilmiş gibi görünmektedir.

4.5. 3. Mad Max Fury Road: Post Apokaliptik Devrimde Kadının Gücü

Künye:

Yönetmen: George A. Miller

Senaryo: George A. Miller, Brendan McCarthy, Nick Lathouris

Yapımcı: George A. Miller, Doug Mitchell, P.J. Voeten

Yapım Yılı: 2015

Oyuncular: Tom Hardy, Charlize Theron, Nicholas Hoult, Zoe Kravitz, Nathan Jones, Rosie-Huntington Whiteley

Yaşanan kitlesel felaketler ile birlikte yeryüzü çölleşmeye başlamış, petrol ve su bu yeni toplumsal düzenin en önemli ganimetleri olmuştur. İnsanlık ilk olarak çeteler ya da komünler halinde hayatta kalmaya çalışmışsa da, zaman içerisinde küçük şehir devletleri kurulmuştur. Ölümsüz Joe adındaki bir tiran, kendi hegemonik rejimini korumak adına suya hükmetmektedir. İnsan yığınlarının bir kısmı Joe'nun himayesi altında hayatlarını sürdürmeyi kabul etmişlerdir. Fakat Joe'nun mutlak hakimiyeti; Furiosa adındaki bir kadın kurmayın, Joe'nun haremindeki kadınları kaçırmaya, "yeşil bölge" adı verilen bir yere götürme ve orada yeni bir düzen kurma arzusu sebebiyle sorgulanmaya başlayacaktır.

George A. Miller'ın 1979 yılında yaratmış olduğu *Mad Max* serisi, hem dönemin koşulları içerisinde değişen bilimkurgusal anlatı unsurlarını hem de geleneksel kabul edilen post-apokaliptik prototipleri içeriğine eklemeyen bir eğlence sineması örneği olarak değerlendirilmekte ve toplumsal kıyamet temalı öykülerin başat unsurlarına da yer vermektedir.

Temelde, Soğuk Savaş dönemindeki post apokaliptik vizyonlar ile benzeşen tematiklerin bir kısmına sahip olan *Mad Max*; atom savaşlarıyla birlikte, doğanın insan eliyle zedelenecek, yer yüzünün neredeyse üzerinde yaşanılmaz bir hale gelmesini, arz-talep kavramının yitip gitmesini, uygarlığın çöküşünü ve buna bağlı olarak tüm bürokratik yapıların yok olmasını konu almaktadır. Tüm bunların sonucunda insanoğlunun sahip olduğu bütün ilkel edimlerinin tekrar devreye girmesiyle birlikte, bireysel anlamda "güçlünün, daha zayıf olanı ezerek ya da yok ederek" varlığını sürdürebildiği vahşi bir sistemin ortaya çıkmıştır. Tıpkı öncül örneklerde olduğu gibi *Mad Max* filminde de; insanlık ilkelleşme sürecinde girmiş ve onu vahşileştiren, ihtiyaçlarını şiddete başvurarak tedarik ettiği yeni bir dünya düzenini betimlemektedir.

Yönetmen Miller'ın, hem post apokaliptik tabanlı olan hem de western sinemasının kendine has geleneklerini de içerisinde barındıran filmi; sadece “sıcak savaş” kavramının bile sosyo kültürel yapının şekillenmesi üzerindeki dönüştürücü etkilerini ortaya koymaktadır. 70'li yıllarla birlikte Orta Doğu'da meydana gelen yeni sıcak çatışma süreci, kıyamet algısının bölgesel bir tanımın dışına çıktığını ve her an, başka bir topluma ya da siyasal yapıya sıçrayabileceği korkusunu beraberinde getirmiştir. *Mad Max*'te de dünyanın harap olmasının ve bilinen anlamdaki sosyo kültürel yaşamın yok olmasının esas sebebi; yine bu sıcak savaş ve toplumsal hayata kadar sızmayı başarabilen çatışma faktörüdür. Hem savaşlar, hem de –kısmen savaşlarla da ilintili olduğu düşünülen ekolojik felaketler sebebiyle, dünya tam anlamıyla harabeye dönmüş, kentler yıkılmış ve uygarlık sonrasında ilkel ve vahşi insiyakın ön planda olduğu toplumsal yaşama geri dönmüştür.

Çöken uygarlık anlayışı, sadece ilkel edimlerin tekrar devreye girmesini sağlamamış, beklenildiği gibi insanların yaşayış biçimlerini de değiştirmiştir. Kaynakları giderek azalan ve her geçen gün daha zor bulunan benzinin peşinde koşan çeteler, susuzluk, kıtlık ve hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalan insanlar, grup halinde ya da tek başlarına kurdukları yaşam alanlarına sığınarak, bu sancılı süreci atlarmaya çalışan ve çok daha iyi olacağını düşündükleri sosyal koşulların hayaline sarılan bireyler; bu yeni toplumsal yapının edilgen özneleridir. Miller'ın *Mad Max*'te resmettiği şey tüm çarpıcılığıyla artık sonuna gelmiş bir uygarlık sürecidir. Uygar dünyanın ve o dünyayı şekillendiren elementlerin yok olmasıyla, çok daha çetin bir süreç başlamıştır. Varlığını sürdürebilmek için durmaksızın çalışmak zorunda kalan modern insan figürü; bu yeni toplumsal düzende hayatta kalabilmek için kendisini savunabilmeyi, doğanın acımasız koşullarına adapte olabilmeyi ya da anarşinin hüküm sürdüğü bu yeni düzenin kurallarına göre oynayabilmeyi öğrenmek zorundadır. Dejenerasyona maruz kalan dünya düzenine hakim olan hayatta kalma içgüdüsünün temsili, aslında yine batı sinemasının yıllar önce işlediği western filmlerinde olduğundan çok da farklı değildir.

Mad Max serisinin ilk filminde, sıradan insanları sömüren ya da yeri geldiğinde gelişigüzel bir şekilde canlarını alan Gece Sürücülerini adındaki bir haydutlar grubu

bulunmaktadır. Haydutlar, yeni yaşam koşullarıyla birlikte suç işlemenin meşru bir edim haline geldiğinin ve toplumsal çözümlenin bireyi yozlaştırdığının sembolik bir göstergesidir. Post apokaliptik filmlerin temel unsurlarından biri haline gelen “yolculuk” kavramı da bireyin, bu tehdit unsuruyla yüzleşmesi sonucunda devreye girer. Felaketten kurtulduktan sonra hayatta kalmayı başarabilmiş olan insanlar, bu vahşi çetenin elinden kurtularak, uzak diyarlarda yeni bir yaşama kavuşma arzusuyla harekete geçerler. Türün öncül örneklerinde olduğu gibi *Mad Max* serisinde de, mevcut düzenin ve bürokrasinin çökmesinin ardından gelen kaotik süreç, bireylerin pek de hoşnut kalmadıkları ve eski sistemi ya da muadilini aramak için yola koyuldukları bir sürece odaklanır. Bu noktada bireylerin “vadedilmiş topraklar” a yaptıkları yolculuk, onların geriye dönük arayış ve arzularının bir sonucu olarak değerlendirilir. Diğer yandan, aslında kahramanları bu geçmişe dönük arayışa sürükleyen sebep de; uygarlık döneminde sürdürülen politikaların ve insan odaklı yaklaşımların hatalı veya yetersiz olmasıdır. İnsanlık, bir taraftan kendi eliyle kıyameti getirmiş, diğer taraftan da o kıyametten kaçış olarak; yine o çöküşü hazırlayan siyasal yapılanmalardan medet umar hale gelmiştir.

Miller; bu paradoksal yaklaşımı da göz önünde bulunduracak biçimde, dünyanın geleceğini alabildiğine karamsar ve umutsuz bir grafik tasvirle aktarmayı tercih eder. Yıllar öncesinde bile büyük bir ekolojik felakete kapı açacak olan küresel ısınma ya da Orta Doğu’daki çatışmaların insanları daha derin bir sefilliğe ve çöküşe iteceğine dair söylemlerine rağmen; türün bu günkü örneklerinde bile aynı kaygılara yer verildiğini onaylayacak bir biçimde; nükleer felaket, küresel ısınma faktörü, gıda maddelerinin kıtlığı, bu gün bile yeterince büyük bir tehdit oluşturan su kaynaklarının azalması, bireysel ve toplumsal yozlaşma gibi konuları 50’lerin başat bilimkurgusal unsurlarını andıracak biçimde sunmaktadır.

Kendi elleriyle yarattığı medeniyeti yok ederek ilkelliğe geri dönen insanın, kaba güç kullanarak elde ettiği yeni ve gayri meşru “kamusal” haklar; sömürülen bireyler için ya yeni bir sistem arayışını ya da geçmişe dönük arzularını gündeme getirilmesini sağlamıştır. Bu sebeple *Mad Max*’in öykü evrenine hâkim olan anarşi, korku, yılgınlık ve dehşet, baskın süküler haline gelmiştir. Şiddet neredeyse kutsal bir silah, bir sömürü ve kimi zaman da bir adalet aracı olarak meşru kılınmıştır.

Filmde üzerine “anarşi yolu” kazınmış olan trafik tabelasından ya da artık tamamen işlemez haldeki bir yıkıntıdan ibaret olan adalet binasının grafik yansıtılış biçiminden yola çıkarak, dünyayı yaşanılmaz hale getiren ekolojik felaketin, mevcut sosyo-kültürel ve siyasal yapıyı da değiştirdiği söylemi; daha ilk plandan itibaren vurgulanmaktadır. *Mad Max*'in öykü evrenine hakim olan başat yaklaşım, yukarıda da bahsedildiği gibi anarşidir. Tamamen kontrolden çıkmış bu düzende, “adalet”i sağlayan kişiler ise; değişen (ya da yok olan) üst yapıya rağmen varlıklarını sürdürebilmeyi başaran polislerdir. Max Rockatansky de suçlularla mücadele etme alışkanlığını terk etmemiş bir polis figürü olarak karşımıza çıkar. Max, sadece adaleti sağlayan alelade bir karakter değil; toplumsal çöküş sürecinin ardından yaşanan total kaostan etkilenmekle beraber; yaşam şartlarının günden güne çetinleştiği, geçmişe dönük pek çok değer yıkıldığı bu yeni dünya düzeninde, aile kavramını da yaşatabilen eril bir güç olarak resmedilir. Eşi ve çocuğuyla birlikte, yaşadığı dünyanın kaotik yapısına tezat oluşturacak bir biçimde huzurlu bir hayat sürdürmeyi hedefleyen Max; kapısına dayanan anarşiden zarar gördüğü ve ailesinin ortadan kaldırıldığı andan itibaren, mevcut düzenin kurallarına göre oynamaya karar verir. Artık o da bu yeni toplumsal strüktürün yozlaştırmayı başardığı bir fert olmuştur.

Mad Max, aktüel post apokaliptik temelli bilimkurgu anlatılarının önemli unsurlarından biri olan vigilante kavramının, zaman içerisinde türün en önemli klişesi haline gelmesini de sağlamıştır. Bu kavram ilk olarak yine klasik western filmlerinde karşımıza çıkan ve düzenin dışında yaşamayı seçerek kendi adaletini kendisi sağlayan karakterleri nitelendirmek için kullanılmaktadır. Vigilante, sistemin ve yasaların; toplumun ve bireyin huzurunu, güvenliği koruma hususunda yetersiz kaldığı durumlarda; hiç bir yasal yetkisi olmadığı halde, kaba kuvvet kullanarak, kendi ahlâk ve etik anlayışından hareketle asayişî sağlayan kişi ya da grupları tanımlamak için kullanılmıştır.

Vigilante kavramının sinemasal anlatı içerisinde bir unsur olmaktan çıkıp, başlı başına bir aksiyon sineması alt türü olarak anılması da 60’lı ve 70’li yıllar arasında yaşanan süreç olmuştur. Bu zaman dilimi içerisinde yaşanan ırkçılık sorunu, hükümet politikalarından kaynaklı olan ekonomik zorluklar ve Vietnam Savaşı’nın yıkıcı etkileri, bireyi, devlet konusunda derin bir güvensizliğe sürüklemiştir. ABD’de

toplumsal huzursuzluğun artarak, güven duygusunun zedelendiği bu dönemde, vigilante; bireysel kaygıların yine bireyin kendisi tarafından yok edilebileceği savını destekleyen bir yönelim olarak eğlence sinemasına entegre olmuştur.

Mad Max serisi de bir çeşit vigilante örneğidir. Buradaki temel paradoks ise; zaten kolluk kuvveti olan ana kahramanın, yozlaşan toplumsal yapının gereği, sadece kırıntısı kalmış olan yasaları uygulamak adına kendine has yöntemler uygulamasıdır. Bir kanun adamı, standart toplumsal düzen içerisinde “kanunsuz” sayılabilecek fakat yeni anarşik yapılanmada, meşru kabul edilebilecek bir biçimde intikam almaya soyunur! Sadece bu karmaşa bile yeni dünya düzenine hakim olan paradoksu vurgulamaya yetebilmektedir.

Serinin hemen hemen bütün filmlerinde, kötü karakterler kaba, çirkin ve acımasız olarak resmedilir. Bu sayede kendilerine gösterilecek olan her çeşit şiddet ahlâki açıdan olmasa bile; grafik anlamda meşru kılınmış olur. Bu yaklaşım da yine Reagan Dönemi’nin genel bakış açısını yansıtmakla birlikte; McCarthyci bir ayrıştırmayı da andırmaktadır. Öyle ki filmde, tıpkı Reagan döneminde olduğu biçimde, eşcinsellik bile, sadece kötülere özgü seksüel (ve yozlaşmış) bir eğilim olarak vurgulanmaktadır. Bu sert yaklaşım göz önünde bulundurulduğunda, serinin ilk filminin; bu günün koşullarıyla değerlendirildiğinde, politik açıdan doğru söylemlere yer verdiği söylenemez. Tipik bir “öteki olanın kötülenmesi ya da zararlı olması” anlayışının baskın olduğu bu hasarlı bakış açısı; daha sonraki yıllarda revizyona uğramıştır. *Mad Max*’in dünyasında yaşayan bireylerin sahip oldukları şiddet eğilimi de, Ryan ve Kellner’in modern distopya örneklerinin genel çerçevesinde *Mad Max* serisinin de durumunu özetlemektedir.

“Seksenli yılların başlarından ortalarına kadar olan dönemde liberal distopilerin ya trajik bir eğilim ya da tuhaf bir metafiziksellik ve ironi sergilemesine karşılık (ki her ikisi de iktidarın uzağında kalmış bir değerler sistemi için uygunluk taşır), muhafazakâr distopiler, modernlik distopisini vahşet ütopyasına çevirmek için can atanların vahşi ve öfke dolu ruh halini yansıtır. Yine de bu durum, ilerici bir potansiyelin habercisi olarak görülebilir.” (Ryan ve Kellner, 2010: s. 396).

1979 tarihli ilk *Mad Max* filminin, bir taraftan muhafazakâr yaklaşımlara yer vermesi; diğer yandan da gelişen ve değişen siyasi yapılanmayla birlikte çehresini

yavaş yavaş değiştirmesi de; bu tarihsel süreçteki konumuyla alakalıdır. Genel olarak bilimkurgu sinemasının popüler trendlerinin ve yönelimlerinin değişmeye başladığı bu dönem; janr örneklerinin yeni yaklaşımlara da yer verdiği bir sürecin başlangıcı olarak okunabilir. Ryan ve Kellner’ın bakış açısına göre; bu dönemin bilimkurgusal anlatılarında hem sağ hem de sol ideolojiye mensup yapımların varlığından söz edebilmek mümkündür. Militarist, ırkçı, babaerkil ve kapitalist ideolojilerin 1977 sonrasında Hollywood sinemasındaki atağı, Birleşik Devletler’in ciddi biçimde sağa kaydığını düşündürür. Oysa tam tersini gösteren kanıtlar vardır. Esasen, çağdaş muhafazakârlığın sergilediği düşmanca tutum, ABD toplumunda muhafazakârlık dışı bazı güçlerin halen etkin olduğunun başlı başına bir kanıtlar niteliktedir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 407). *Mad Max*; bu önermede bahsi geçen her iki kategoriye de doğrudan girmemekle birlikte; geleneksel yapıyı tamamen reddetmeyen bir yozlaşma süreci eleştirisine de dikkat çekmektedir.

Mad Max, aslında doğrudan bir biçimde iş dünyası ve tüketici mantalitesini hicvetmektedir (Ryan ve Kellner 2010: s. 454). Kontrolden çıkmış olan tüketim çılgınlığının, her geçen gün daha da vahşi bir biçimde emekçisini sömüren devasa kapitalist şirketlerin ve çoğu zaman da bu şirketlerin saldırgan tutumları sebebiyle savaşa sürüklenen masum insanların “sömürölme” biçimine dair; bilimkurgu sinemasının gelenekselci ve hakim ideolojinin hatalarını olumlayıcı tüm yaklaşımlarının aksine; 70’li yıllardan sonra yaşanan büyüme sürecinin ardındaki faktörleri zaman zaman brutalist biçimde yermektedir. *Mad Max* serisinin, günümüzdeki anlamıyla vahşi kapitalizme, Orta Doğu’da yaşanan sıcak savaş sürecine yaklaşımındaki gerçeklik; aslında tüm alegorik temsillerine rağmen; günümüzdeki kaygıları yansıtmada yatar. Bu benzeşim, S. Zweig’in “dünya tarihinin korkutacak kadar yakınımızda olması” yorumunu hatırlatmaktadır (Zweig’den aktaran: Savaş, 2003: s. 46).

Mad Max serisinin; ilk filmde tam 30 yıl sonra beyazperdeye uyarlanan dördüncü devam filminde; aradan geçen sürece rağmen benzer kaygıların farklı tarihsel dönemlerde gündeme gelebileceği vurgusuna yer verilmektedir. Artık Soğuk Savaş paranoyası geride kalmış, nükleer temelli savaşlardan kaynaklı olan kitlesel felaketler, yerini yavaş yavaş “nükleer gücün yanlış kullanımı ile ilişkilendirilen”

daha bölgesel fakat daha “gerçek” kaygılara bırakmıştır. Dünyaya hakim olan paranoya; iki süper gücün birbiriyle savaşıyor, yeryüzünü, üzerinde yaşanılmaz bir hale getireceği kuruntusundan çok; ekolojik felaketler sebebiyle baş gösterecek kitlesel felaketlere kaymıştır. Ne var ki yeryüzünün çehresini değiştiren bu yeni kaygılar da büyük oranda insan kaynaklıdır. Küresel Isınma'nın olumsuz etkilerinin daha fazla hissedilmesi, aradan geçen bunca yıla rağmen bu açık tehlikeye karşı alınmayan önlemler ve sonrasında Bush - Cheney rejiminin uyguladığı yanlış, duyarsız ve sakıncalı politikalar sebebiyle daha da hızlanmıştır. Bu aktüel kaygıları en etkili biçimde perdeye taşıyan post apokaliptik filmler de bir taraftan geleneksel tedirginliklere yer verirken, diğer taraftan da o korkulara yeni bakış açıları getirmeyi hedeflemişlerdir.

Mad Max: Fury Road, öykü evrenindeki genel çözülmeyi yansıtmaktan ziyade; zaten abecesi bilinen bir nükleer kıyamet sonrası tematiğine yeni bir soluk getirmeyi hedeflemektedir. Günün eğlence sineması trendlerini, görsel işçiliğinin de gücüyle sonuna kadar kullanan Miller; yaratmış olduğu öykü evrenine dair yeni ipuçları vermekte ve sunmuş olduğu siyasal yapının diyalektik dönüşümüne de vurgu yapmaktadır. *Mad Max: Fury Road*; büyük felaketin üzerinden yıllar sonra küçük klanların, motosikletli çetelerin ya da “vadedilmiş topraklar”ı arayan insanların; bir şekilde feodalleşen yeni yapılanmalar içerisinde kendilerine yer bulmaya başladığı yeni bir süreci ön plana almaktadır. Çökmüş düzen içerisinde; tiranların ve klan reislerinin kol gezdiği, parka halde evülasyona uğrayan totaliter yapılanmalar oluşmaya başlamıştır. Anarşinin ve vahşetin hakim olduğu topraklarda, bireyler kendi güvenliklerini tayin edebilmek için; bireysel mücadele tutumlarından vazgeçerek, totaliter bir rejimin hükmü altına girme eğilimi göstermiş ve “özgür iradeleriyle” bu yeni toplumsal yapılara dahil olmuşlardır. Fakat, korunmasız bireyin güvenliğini sağlama gücü olduğuna inanılan bu yeni toplumsal gruplar içerisinde de işler yolunda gitmemektedir. Tıpkı bu yıkıma zemin hazırlayan politikalar gibi; dağınık bir anarşik yapının üzerine inşa edilmiş olan şehir devletleri de; bireyin gücünü sömüren, yozlaşmış siyasi temsillerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Anarşi, kısmen ortadan kalkmış olsa bile, bu yeni eyalet anlayışının, bireyler üzerinde kurmuş olduğu tahakküm daha ağırdır. Yıkımdan sonraki süreçte adım adım

geçilen (ki filmde bu geçiş sürecinde dair detaylı bir bilgi verilmemektedir) parçalı ve totaliter kuruma; ölümsüz olduğunu iddia eden bir tiran, postmodern nazist bir anlayışla hükmetmektedir. Halk sefil ve bitkin durumdadır ve bölgedeki neredeyse bütün su kaynaklarını kontrol etmekte olan Ölümsüz Joe adındaki bu diktatöre, gönüllü bir biçimde itaat etmektedirler. Bu gönüllü kölelik, Adorno'nun kitlenin totaliter bir lider ya da ideoloji arayışı ve kendisinden güçlü olan lidere yönetimi teslim etme edimi konusunda söylediklerini akıllara getirmektedir. İnsanlar, çetelerin saldırısından kaçarak, tüm benliklerini totaliter bir rejimin iradesine teslim etmişlerdir. Onların köleliğini daimi kılan ise; Joe'nun kendilerine arada bir de olsa sunduğu su kaynaklarıdır. Dünyaya hakim olan kıtlık faktörü; Joe'nun tahakküm gücünün esas dayanak noktası olmuştur.

Joe'nun halk önderliği konusundaki tutumu, alt sınıfın intibakına yöneliktir. Önünde diz çökmüş olan halk kitesini berekete alıştırmamak ve kendisine olan bağımlılıklarını daimi kılmak için, özel zamanlarda onları suyla ödüllendirir. Zaten üzerinde baskı kurduğu kitle de kendilerine sunulan bu suyun kaynağını sorgulama tutumu göstermez. Bireylerin bu yeni dünya düzenini koşulsuz bir biçimde kabul etmeleri, sorgu anlayışlarını körelten bir unsur olmuştur.

Filmdeki yeni sosyal yaşam biçimine bakıldığında; artık küçük mahallî yapılanmalar yerini feodal olan daha totaliter şehirlere bırakmıştır. Toplumsal kıyametin yaşandığı dönemlere göre bir gelişme kaydedilmiş, diktatörlüğe dayalı bir yönetim anlayışı gelişmiştir. Önceleri özgür fakat hayatını tehlike içerisinde geçiren insanlar; totaliter bir rejim altına girebilmek pahasına bile olsa can güvenliklerini sağlayabilmek ve korunaklı şehirler içerisinde yaşayabilmek isterler. Bu yaklaşım, toplumların ve mevcut ideolojik yapı aracılığıyla, toplumsal kıyametin öncesinde yaşanan dünyaya geri dönebilme arzularına yönelik ilkel bir eğilim olarak yorumlanabilir. Bireyler, ya hegemonik yapının kanatları altında bu dönüş temasına sığınır ya da vadedilmiş toprakların izini sürerek kaçmayı seçerler. Bir tarafta kesinliği belli olmayan, mücadele ile geçirebilecekleri fakat sonunda kendilerini özgürlüklerine kavuşturabilecek bir diyarın arayışını sürdüren “asiler” diğer yanda ise kendilerini çevreleyen sistemi kabul ederek, bilerek ve isteyerek bu yapıyı kabul eden toplumsal bir alt sınıf vardır.

Mad Max: Fury Road, temelde bir başkaldırı öyküsüdür. Joe'nun hareminden kaçarak "Yeşil Diyar" adı verilen vadedilmiş topraklara kaçan bir grup kadının yolculuk teması etrafında, oluşan bu yeni dünya düzenini derinlemesine analiz etmekten ziyade; neredeyse gerçek zamanlı bir modern "eksodüs" varyasyonu olarak yorumlanabilecek süreci ön plana almaktadır. Burada söz konusu olan; hem fiziki hem de ruhanî bir yolculuktur. Tıpkı *Yol* ve *Snowpiercer* örneklerinde olduğu gibi, vadedilmiş topraklarının izini sürme ve yozlaşmış olan siyasal yapıyı terk ederek kendi sosyal düzenini kurabilme anlayışı, en geleneksel haliyle ideal düzen arayışı ile ilişkilendirilebilmektedir. Toplumsal kıyamet sonrası filmlerine hakim olan "arayış" ereği, burada da kendisini göstermektedir. *Su Dünyası* filmindeki, "kuru topraklar", *Yol* filminde baba ve oğulun varmak istedi sahil ya da *Son Umut* filminde, dünyadaki son hamile kadını daha güvenli bir yere gösterme süreci, *Mad Max: Fury Road*'da "Yeşil Diyarlar" adı verilen ve dünya üzerinde bilindik yaşamın kurulabileceği son yer olarak adı geçen yerdir.

Serinin asıl karakteri olan Max Rockatansky, bu defa yaşadığı dünyaya yabancılaşmakla birlikte heroic tarafı yontulmuş, neredeyse edilgen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Tıpkı *Su Dünyası*'nın ana karakteri olan Mariner gibi insanlara olan inancını yitirmiştir. Bir taraftan tamamen yozlaşmış olan bu yapının "kölesi" haline gelirken; diğer yandan da sosyal koşulların etkisiyle de dejenere olmuş ve duyarsızlaşmaya başlamıştır. Max'in bu tutumu, toplumsal çözülme sürecinin ardından yaşadıklarının etkisiyle, püriten yapısını kaybeden ve öz benliğini yitirerek kendi dünyasına çekilen, iletişim kurmaktan vazgeçen ve sadece kendi hayatını sürdürebilmek için mücadele eden, modern bireyin bir izdüşümü olarak yorumlanabilir.

İklimsel bir felaketin yanı sıra, yine 80'ler bilimkurgu sinemasında önemli bir yer kaplayan Baudou'nun kavramsallaştırdığı gibi mutasyon geçiren ya da klonlanan insan modeli de filmin yer verdiği post apokaliptik unsurlardan biridir. Joe'nun kurmuş olduğu yarı feodal yapının kolluk kuvvetlerini "savaş çocukları" adı verilen ve genetik özellikleriyle oynanmış olan güruh oluşturmaktadır. Kan hücrelerini yenileyemeyen, çatışma anından ön saflarda yer alarak kendilerine vadedilen Valhalla'ya (cennete) ulaşmak için düşüncesizce savaşa giren savaş çocukları,

insanlara oranla oldukça kısa bir ömür sürebilmektedirler. Bu özellikleriyle yine insan yaratımı olan *Blade Runner* filmindeki replikantları hatırlatırlar. Tıpkı replikantların, insanın gündelik ihtiyaçlarını karşılamak için dizayn edilmesi gibi; savaş çocukları da, Joe'nun mutlak hakimiyetini güçlendirmek için yaratılmış, suni bir tebaadır. Varlıklarının amacı Joe'nun totaliter kimliğinin kutsanması ve güçlenmesidir. Bu bakımdan, yaratılan yeni totaliter yapılanmanın hem teolojik bir yaptırımı olduğundan hem de savaş çocuklarının yaratılışı açısından teknokrazi ile temellendirildiğinden söz edebilmek mümkündür.

Filmde özellikle savaş çocuklarına vad edilen Valhalla, cismî dünya üzerinde sefalet çekmekte olan insanlar için, bu günkü anlamıyla bilindik bir mükâfat vaadidir. Bu inanış filmde, yönetim modelini onaylamak adına teolojik metnin belirgin bir biçimde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Valhalla, Cermen halklarının savaşçılarının gitmiş olduğu bir cennet tasviridir. Cermenler, çok sayıda savaşçının, öldükten sonra Valhalla'da yeniden bir araya geldiklerine inanmışlardır. Bu ruhanî mekân; dünyanın kuruluşundan beri savaşta ölenlerin hepsinin gittiği “ruhani” yerdir (Canetti, 2006: s. 45). Sürekli şenliklerin yapıldığı, asla sonu gelmeyen bir ikram ile savaşçıların mükâfatlandırıldığı, mücadelecî ruhların her gün birbirlerini öldürerek yeniden dirilmeyi başardığı bu tasvir, semavî dinlerdeki cennet anlayışıyla da benzeşmektedir. Joe'nun egemenliğinin kaynağı da; bu türden tanrıbilimsel temelli metinlere yakın duran bu söylemdir. Yine *Snowpiercer* örneğinde olduğu gibi tiranın gücünün ilahî temelli olduğunun altı çizilmektedir. Joe, tarihteki pek çok totaliter liderin başvurduğu gibi, yönetme yetkisinin kendisine tanrı tarafından verildiğine yönelik bir iddiaya sahiptir. Bu sayede, gücü sorgulanamaz ve buyruğuna karşı gelmek, tanrının kelamına karşı gelmek ile eşdeğer tutulur. Joe'nun kurmuş olduğu hükümlerlik; hem kolluk kuvvetlerine hem de sıradan halka hükmedebilmek adına ilahî metinlerden güç alması ve “daha sonradan günün koşullarına göre revize edildiği belli olan” bu dini metinleri bir çeşit ideolojik güç olarak işletebilmesine bağlı olarak yükselmiştir. Joe, çaresiz halkı gözetmek için gönderilmiş bir elçi ve kendi biyoteknolojik çalışmaları sonucunda özel olarak “üretilen” savaş çocuklarının gözünde; kutsamasına ihtiyaç duydukları bir haliktir. Cismanî olan bu dünyadaki yaşamın sona ermesinin ardından, ruhani olan “gerçek” dünyada huzura kavuşabileceklerine inandırıldıkları, manevî bir üst yapı temsilinin sözcüsü olarak

nitelendirilmektedir. Yine Freud'un örneklemediği biçimiyle, mutlak kudrete ve her türlü bilgiye vakıf olma konusunda tanrının kimliğiyle cisimleşmiş ve ideal bir tasarım olarak kendisini ilan etmiş insan figürüyle fazlasıyla benzeşmektedir (Freud, 2011: s.93). Bu bakımdan Joe, kendi egemenliğinin tanrısal kaynağını yine kendi gücü ile kabul ettirmeyi halk yığınlarına kabul ettirmeyi başarmıştır. Ölümsüz olduğunu öneri süren ve bu iddia sayesinde tanrısal kelimelerine kanıt oluşturmayı hedefleyen Joe, kendi imajının ilahî dayanağını da Freud'un tanımında olduğu gibi ortaya koyar.

Savaş çocukları, günümüz gerilla çatışması anlayışı göz önünde bulundurulduğunda; özellikle Orta Doğu'da süren çatışmalarda, sıcak savaşı cephe gerisine, kamusal alanlara taşımayı hedefleyen canlı bombaları da hatırlatmaktadırlar. Bu bağlamda yönetmen Miller'in bu türden bir kolluk kuvveti tasviri, gelecek ile ilgili bir varsayım değil; bu günün koşullarını yansıtan yerinel bir unsurdur. Tıpkı canlı bombanın, bağlı bulunduğu siyasal modele olan sorgusuz biati gibi; savaş çocukları da, "başka bir tanıklığa ihtiyaç duyarak" kendilerini feda ettiklerinde cennete gideceklerini düşünmektedirler. Bu şerr'i hukuğun cennet yaklaşımıyla örtüşen bir eğilimdir. Birey, bu hayatta asla elde edemediği zenginliği, ruhanî dünyada elde edebileceğini düşünerek suça teşvik edilebilir ve ahlakî anlamda onaylanmayacak davranışları gerçekleştirebilir. Savaş Çocukları da; Joe'nun yaratmış olduğu ve temelde önceliği totaliter kişinin hegemonik gücünü arttırmasına dayalı olan sistemde, gönüllü olarak önderlerinin kirli amaçlarına hizmet eden ve karşılığında behişt vaadi ile kandırılan müritlerdir.

Mad Max: Fury Road, kurulan yeni şehirlere, dağınık ve amaçsız bireylerin bir araya gelmesine ve azalan anarşiye rağmen, vahşi totaliter anlayış sebebiyle daha fazla kararmış olan bir dünyayı betimler. Getirilen kamusal ve siyasal çözüm, bireylerin ve toplumların kaygılarını tam anlamıyla gideremediği gibi, sistemi daha da çürütmüş, etkin ideolojik gücün yapmış olduğu her türden yanlışı, baskıyı ve kendine hak gördüğü ayrıcalığı sorgulanabilir kılmıştır. Çarpık bir medeniyet kurulmaya çalışılmışsa bile, tamamen öncesindeki adaletsizlik ve kurnalsızlık üzerine inşa edilmiştir. Toplumsal çöküşün ardından yıkılan devlet tertibatı ve yok olan bürokratik yapılar sebebiyle; sistemin kendisinden talep ettiği

yükümlülüklerden sıyrılarak kısmen “özgürleşen” bireyler; kurulan bu yeni düzende kendi hür iradeleriyle, toplumsal çöküş sürecinin ardından kazandıkları mutlak özgürlüklerinden vazgeçmeyi seçmişlerdir.

Mad Max: Fury Road'ın “özgürlük” kavramına kısmen feminist bir yaklaşım getirdiği söylenebilir. Film; kadın odaklı devrim hareketi; *Tank Girl*'in ana karakterinin sistem karşısındaki mücadelesini hatırlatmaktadır. Filmde başkaldırıcıyı gerçekleştiren figür olan Furiosa, Joe'nun haremindeki gelinleri kaçırmak, vadedilen Yeşil Diyar'a yolculuk etmeyi göze alır. Aslında kendisinden başka hiçbir bireyin göze alamadığı çetin bir mücadeleye girişerek, devrim pratiğinde kadının gücünü ön plana çıkarır. Furiosa ve yanındaki gürhün “Valhalla”'sı da “yeryüzündeki cennet” olarak tasvir edilen ve mucizevi bir biçimde bakir kalabildiğine inanılan Yeşil Diyar'dır. Bu iki farklı vaad, kült ile rasyonel bakış açısını da karşı karşıya getirmektedir. Furiosa'nın misyonu ile ussal idea ve buna bağlı olan eylem pratiğinin; dejenerasyona karşı mücadele açısından önemi vurgulanmaktadır.

Filmin finalinde; devrimci lider Furiosa ve beraberindekiler, vadedilmiş topraklar olan Yeşil Diyar'ın haritadaki yerinin aslında, kaçıp kurtulmak istedikleri şehrin kendisi olduğunu anlarlar. Miller, bu şekilde, medeniyetin yeniden kurulması gereken yer olarak totaliter yapının hakim olduğu şehri işaret etmektedir. Başka bir yerin izini sürmek bir kurtuluş değil, sadece bireysel bir kaçıdır. Özgür olabilmek için bu totaliter yapının kendisinin yıkılması gerekmektedir. Bu geri dönüş yolculuğu, yeni bir devrim hareketinin başlangıcı olarak görülür ve kadın gücünün de aktif bir biçimde yer almasıyla birlikte devrim hareketi gerçekleşir. Ölümsüz Joe'nun kurmuş olduğu totaliter rejim yerine, devrim hareketinin kadın kahramanı olan Furiosa ile birlikte “muhtemelen” daha demokratik bir düzenin geleceğine dair bir önermeyle film sona erer. Kadın devrimci figür, sadece totaliter imajı yıkmakla kalmamış, yeni de muhtemelen daha olumlu bir politikanın yerleştirilebileceğine dair bir umut yaratmayı da başarmıştır. Diğer yandan tıpkı *Snowpiercer*'in ana karakteri olan Curtis gibi dejenere olma tehlikesiyle karşı karşıya geldiği halde; sınıfsal kabul edilebilecek mücadelesini sürdürmüştür.

4.5.4. Su Dünyası: Toplumsal Kıyamet Sonrasında Evrim Faktörü

Künye:

Yönetmen: Kevin Reynolds

Senaryo: David Twohy, Peter Rader

Yapımcı: Kevin Costner, John Davis

Yapım Yılı: 1995

Oyuncular: Kevin Costner, Dennis Hopper, Jeanne Tripplehorn, Michael Jeter, Jack Black

Yakın bir gelecekte, küresel ısınma sebebiyle tüm buzullar erimiş ve dünya sular altında kalmıştır. Bu büyük çaplı felaket, metropollerin yok olmasına, modern şehirlerdeki hayatın sona ermesine sebep olmuş ve medeniyetin çöküşüne zemin hazırlamıştır. İnsanlık, ilkel edimlerine geri dönmüş ve su üzerine kendi elleriyle kurdukları atol adlı adacıklarda hayatlarını sürdürmeye başlamıştır. Mariner adındaki bir yabancının, bu adalardan birinde karşılaştığı Enola adındaki kızın sırtına işlenmiş olan haritayı farketmesiyle birlikte, “kuru topraklar” adı verilen vadedilmiş topraklara yolculuğa çıkarlar. Fakat kısa süre sonra, kuru topraklara ulaşmayı hedefleyen çeteler de Enola'nın gerçek değerini anlayarak kızın peşine düşer.

Su Dünyası, Tank Girl'ün ileri sürmüş olduğu toplumsal kıyamet teorisini tamamen tersine çevirir. Küresel ısınma yeryüzünü çöle çevirmemiş; tam tersine buzulların hızlı bir biçimde erimesiyle birlikte tüm dünya şehirleri sular altında kalmıştır. Bu yeni yeryüzü tasvirine göre, kuru bir toprak üzerinde medeniyet kurma ihtimali de artık tamamen ortadan kalkmış gibi görünmektedir. Hayatta kalanların en büyük arzusu ise bir gün kuru topraklara ulaşarak, orada yeni bir hayat kurabilmektir. İnsanların bu hayallerinin farkında olan ve kendilerine Dryland (Kuru Diyar) vaadinde bulunan acımasız bir diktatörün siyasal ve sosyal dayatmaları altında, atol adını verdikleri ve kendi inşa ettikleri adaların üzerlerine kurdukları küçük sosyal yapılar içerisinde yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Smokers adı verilen diktatörün adamları (*Mad Max* filmindeki Gece Sürücülerini de fazlasıyla anımsatmaktadırlar), sırtında Dryland'e ulaşmanın yolunu gösteren bir harita çizili

olan Enola adlı küçük bir kızın izini sürmektedirler. Bu haritanın, diktatörün vaadini yerine getirebilecek bir güç ve tahakküm opsiyonlarını arttıracak yeni bir modelin inşaaı olarak görmektedirler. Bir yandan su üstünde kurdukları atollerde yaşamaya çalışırken diğer yandan da toprağa ulaşmak ve diktatörün adamlarıyla savaşmak zorunda kalan insanların yardımına, su dünyasıyla uyum sağlamış olan Mariner koşar. Önce diktatörü etkisiz hale getiren Mariner, daha sonra ütopya olan toprağa ulaşarak, dünyaya yeni bir yaşam olanağı getirir. Böylece arzu edilen medeniyetin kurulabilmesi için de zemin hazırlamış olur.

Su Dünyası, ekolojik bir yaklaşımla, gelecekte kutuplardaki buzulların eriyip, uygarlığı ortadan kaldırdığı bir dünya tasarımından yola çıkar. Uygarlığını yitirmiş olan insanlar, “atol” adını verdikleri su üstünde duran ve ilkel araç gereçlerden yaptıkları adacıklarda yaşarlar (Batur, ty: s. 112). Pek çok kıyamet sonrası vizyonunda olduğu gibi, metropoller, mevcut kültürel yapı yok olmuştur. Kendi eliyle inşa ettiği bütün bu değerlerden mahrum kalan insanoğlu, yine bilindik bir post apokaliptik eğilim olarak “ilkelliğe geri dönüş” sürecine girmiş ve vahşilemiştir. Tıpkı *Mad Max*’de olduğu gibi insanların oluşturduğu küçük gruplarla şekillenen ilkel komünel yapılar kurulmuştur. Fakat çevre koşulları sebebiyle avcı toplum modeline dönüşmekle birlikte; modern dünyanın getirdiği ticaret – takas anlayışı da varlığını sürdürmektedir. Medeni dünya geride bırakılmış olsa da, medeniyetin getirmiş olduğu eğilimler eski temayüller tamamen terk edilmemiştir.

Su Dünyası’nda yansıtılan, bozulan ekolojik dengenin sonucunda yabanileşmiş ve ilkelleşmiş dünyada, korsanlık yapan smokerlar ve özel zevklerine adam öldürmeyi de dahil eden korsanların lideri Deacon’un perçinlediği şiddet arzusuyla güdülmektedirler. Yine de birçok Smokers ve Atol halkının yaşamını yitirdiği *Waterworld*’de kötü olan bir diğer karakter de, filmin kahramanı Mariner’dır. Mariner, Smokerlar’dan korumaya çalıştığı Helen ve küçük kıza, dünyasına girdikleri için her fırsatta kötü davranır (Batur, ty: s. 113). Mariner post apokaliptik bilimkurgu sinemasında, değişen ve dönüşen yeni yapılanma içerisinde kendisini hiç bir gruba dahil hissetmeyen, anarşist bir bireydir. Güçlü, çıkarıcı, vahşi ve acımasız olması sebebiyle, türün ihtiyaç duyduğu tipik bir anti-kahraman gibi görünse de; Mariner’ı emsallerinden ayıran çok önemli bir özelliği bulunmaktadır: O, yeni

dünya koşulları ve çevresel faktörlerin köklü bir biçimde değişmesi sebebiyle evrimsel bir mutasyona uğratmıştır. Perdeli parmaklara ve solungaçlara sahiptir ve bu sayede hem suyun üzerinde hem de suyun altında yaşayabilmektedir. Dolayısıyla sular altında kalmış olan eski medeniyet hakkında bilgi sahibi olan; tarih ve gelenekler ile vahşileşen yeni toplumun arasında kültür taşıyıcılığı yapabilen tek insandır.

Su Dünyası, muhtemel bir çevresel felaket durumunda, insan neslinin mutasyon geçirerek, doğaya uyum sağlayabileceğini ön görmektedir. Dryland adındaki vadedilmiş toprakların peşinden koşan bütün insanlığın, böyle bir yeri bulma durumları gerçekleşmediği takdirde “hızlı bir biçimde” Darwinci evrimsel yaklaşımda olduğu gibi dönüşebileceğini öne süren *Su Dünyası*, bu açıdan “bilimkurgu sinemasının” bilimselliğini de sorgular. Filmde bilimsel boyutu eleştiriye açık olan bir diğer durum ise *Mad Max* ya da *Snowpiercer* gibi örneklerdekinden farklı bir biçimde sonuçlanan; küresel ısınma ve sera etkisidir. *Su Dünyası*, insan eliyle yaratılan bir gelecek tasvirinden ya da kitlesel imha silahlarının kullanımından bağımsız bir biçimde, önüne geçilemeyen küresel ısınmanın doğrudan etkileri sebebiyle dönüşen, farklı bir dünya vizyonunu ön plana almaktadır.

Bu yeni dünya düzeni, temel aldığı felaket sonrası atmosferi ve içeriği bakımından da dönemin post apokaliptik filmleriyle benzeşen özelliklere sahiptir. sosyal yapılar deniz üzerine kurulmuştur, çete savaşları ve buna bağlı olarak haraç talebi gelişmiştir, kapitalizmin hakim olduğu bir dünya anlayışından, toplayıcılığa dayalı bir sosyal sisteme geçiş yapılmıştır. Dış dünyaya hakim olan bölgesel ve total kaos, toplumların korku içerisinde yaşamalarına sebep olmaktadır. Bütün bunların tepesinde de korkuyu perçinleyen, araçsallaştıran ve mevcut düzene itaat için kullanan totaliter bir rejimin varlığı da hissedilmektedir. Ayrıca sosyal hayatı sürdürbeilmek içme suyu ve sağlıklı besin maddeleri bulabilmek, türün diğer örneklerinde olduğu gibi büyük bir sıkıntı olmaktadır. Dolayısıyla bütün bu olumsuz koşullar, bireyi bir kere daha, yaşanılabilir daha iyi bir alternative arayışına sürüklemektedir. Bireyin bu gün içinde bulunduğu, kapitalist, ekolojik felaketler ile şekillenen dünya algısına alternative oluşturan *Su Dünyası*; insan odaklı bir biçimde gelişen çevresel etkenlere, çözüm getirilemediği halinde, radikal bir korku toplumu

modelinin oluşacağıının altını çizmektedir. Dolayısıyla yolculuk, daha iyi bir sosyal düzen arayışı kaçınılmazdır ve Dryland, insanların aradıkları o sosyal düzeni geri getirebilmeleri için önemlidir. Bu sayede, hem daha demokratik bir sosyal yaşama kavuşabilme arzuları giderilebilecek hem de “mutasyona uğrama” ihtimali, buna bağlı olarak da ötekileştirilme, dışlanma olasılıkları da ortadan kalkacaktır.

4.5.5. Son Umut: Kitlese Pandemi ve Bireyin Yok Olma Korkusu

Künye:

Yönetmen: Alfonso Cuaron

Senaryo: Alfonso Cuaron, Timothy J. Sexton, Clive Owen, P. D. James

Yapımcı: Hilary Shor, Iain Smith, Tony Smith

Yapım yılı: 2006

Oyuncular: Clive Owen, Julianne Moore, Chiwetel Ejiofor, Michael Caine, Clare-Hope Ashitey, Pam Ferris

2009 yılında meydana gelen küresel bir grip salgını insanların kısırlaşmasına sebep olmuştur. İnsanlığın “soyunu devam ettiremeyeceği” korkusu teolojik bir kıyamet anlayışının ilk adımı olarak yorumlanmış, buna bağlı olarak total kaos yaşanmış ve bilinen toplumsal düzen tamamen değişmiştir. Kuraklık artmış, kaynakların kıtlığı sebebiyle yeni savaşlar ortaya çıkmış ve terör faaliyetleri baş göstermiştir. 2027 yılına gelindiğinde, insanoğlunun artık soyunu devam ettirebileceğine dair hiç bir umudu kalmamıştır. Tam umutların tükendiği anda, 18 yıldan sonra ilk defa bir insan hamile kalmıştır. Fakat hamile kalan kadın, her türlü toplumsal ayrışmayla yüz yüze gelen mültecilerden biridir. Theo Faron adındaki eski bir aktivist, Kee adındaki bu kadını, kendilerini kısırlığın tedavisine adanmış olan yasadışı bir kuruma teslim etme görevini üstlenir.

Alfonso Cuaron’un yönetmenliğini üstlendiği ve P.D. James’in kitabından beyazperdeye uyarlanan *Son Umut*, tipik bir post-epidemi öyküsüne ev sahipliği yapmaktadır. Şarbon, SARS, kuş gribi ve deli dana gibi; bir kısmı 11 Eylül terör saldırılarının ardından batı toplumunun sosyal hayatına sızan salgın virüslerin toplum

üzerinde yaratmış olduğu kaygıları, yerinel bir biçimde; fizyolojik bir bozukluk ile ilişkilendirir. İnsanlığın soyunun sona erebileceği global üreyememe sıkıntısını; bu türden bir virüsün sebep olduğu tanatofobik bir sendromla açıklar.

Öykü 2027 yılında geçmektedir. 2009 yılında meydana gelen küresel bir grip salgını, dünyanın bilinen tüm düzenini değiştirmeye başlamıştır. Önce tüm dünyada hızlı bir kuraklık süreci yaşanmış, ardından da bu kuraklık sürecinin tetiklediği terör saldırıları sebebiyle bilinen düzen hızlı bir şekilde daha sert ve totaliter bir yapıya evrilmeye başlamıştır. Bütün bu sosyal tahribatların yanı sıra insanoğlu tam 18 yıldır üreyememektedir. En son doğan çocuk 18 yaşına basmış ve dünyanın en ünlü siması haline gelmiştir. Bir taraftan popüler kültür kanalıyla pohpohlanan bir genç nesil dururken, diğer taraftan da dünya nüfusu giderek azalmaya başlamıştır. İnsanlık, dışsal etkiler tarafından değil, tamamen kendi fizyolojik yetersizlikleri sebebiyle “çoğalamama” kaygısı yaşamaktadır. Bu sendrom, bireylerin iğdiş edilmesine yol açmış ve kültürün bir sonraki nesile “aktarılamayacağı” düşünülerek, yağmacı, üretim pratiklerinden vazgeçen bir toplum modeli gelişmeye başlamıştır.

Son Umut; vurucu bir nükleer felaketin veya sıcak savaşların tesiriyle yok olma tehlikesi kazanmış bir dünya tasvirine yer vermese de; ekonominin tamamen çöktüğü, sokak çatışmalarının arttığı, devletlerin büyük bir bölümünün yıkıldığı bir yeni dünya düzenini işaret etmektedir. Hala ayakta kalan gelişmiş devletlerden biri olan İngiltere, dünyanın hemen hemen her yerinden göç almaktadır. Post apokaliptik vizyonları biçimlendiren unsurlardan biri olan hızlı nüfus artışı, filmde fizyolojik anlamda olmasa bile sosyal açıdan varlığını hissettirmektedir. Hızla artmakta olan bölgesel popülasyon, artık devletin kaldıramayacağı bir boyuta gelmeye başlamıştır. Devlet elindeki kıt kaynakları daha verimli kullanabilmek adına bir çeşit ayrışmaya gitmek zorunda kalır. Bu bütüncül yapı içerisinde yer alan bütün göçmenler yasa dışı bir biçimde varlığını sürdürmekte ve insanlık dışı şartlar içerisinde yaşamaktadır. Göçmenlerin, ayakta kalmayı başarmış olan bu yeni totaliter rejimdeki sosyal konumu, *Snowpiercer*'da kuyruk kısmında yaşayan ve neredeyse buldukları sistem içerisinde hiç bir hakka sahip olamayan alt sınıfın durumunu hatırlatmaktadırlar. George A. Romero'nun *Ölümler Ülkesi* filminde olduğu gibi, alt sınıf, burada da tecrit edilmiş bölgelerde ve toplama kamplarına dönüştürülen yıkılmış şehirlerde yaşamak

zorunda bırakılmıştır. İnsanlığın, soyunu devam ettirememeye kaygısı, dünya üzerindeki hemen hemen bütün bürokratik ve ideolojik yapılanmaların yıkılmasını sağlayarak Orwellci bir yapının gelişmesine sebep olurken; bu dönüşen yapı içerisinde mülteciler bütün haklardan mahrum bir şekilde varlıklarını sürdürmeye çabalayan, toplumdan izole edilmiş madun sınıfı teşkil etmiştir.

Eski bir eşit haklar eylemcisi olan, fakat zaman içerisinde bütün bu insanlık dışı şartlar karşısında mücadele etmekten vazgeçen Theo Faron'un "Fishes" adlı bir örgüt tarafından kaçırılmasıyla birlikte aslında "insanlığın üreyememesine" bağlı sıkıntıların önüne geçilebileceği anlaşılır. Örgütün lideri, Theo'nun eski eşidir ve 18 yıldır ilk defa bir kadının hamile kaldığını Theo'ya açıklar. Kee adındaki bu kadın ne yazık ki mültecidir ve "İnsanlık Projesi" adına bu kadını bilim adamlarının kurmuş olduğu ve kendilerini, dünyanın beşerî anlamda sonunu getirmeye başlayan bu kısırlığın tedavisine adanmış olan yasadışı bir kuruma götürmesini istemektedir. Theo bu tehlikeli görevi kabul ettiği andan itibaren de; post apokaliptik sinemada "vadedilmiş topraklar" yolculuklarına benzer bir yolculuk süreci başlar. Theo ve Kee'nin yolculuğunu Furiosa, Mariner ya da Curtis gibi devrimci figürlerin yolculuklarına ya da *Yol* filminin ana karakterleri olan baba ve oğulun arayışına benzetmek mümkündür. Temelde bütün bu yolculuklar, daha ideal bir devlet yapılanmasını ya da sosyal yapıları aramak için çıkılan yolculuklardır. Theo ve Kee'nin yolculuğu da temelde eski düzeni geriye getirebilmeyi hedeflemektedir. Bu meşru kabul edilmeyen arayış sayesinde, toplumsal yapı eski haline döndürülebilme ihtimaline yeniden sahip olmuştur. Theo ve Kee'nin yolculuğunun hedefinde vadedilmiş topraklar olmasa da, insanlık için yok olmanın önüne geçilebilecek kritik bir arayış vardır. Bu bakımdan da emsal örneklerdeki "daha ideal bir toplumsal düzene dönüş" arzusunun varlığından söz edebilmek mümkündür.

Son Umut, Bush – Cheney yönetiminin onaylanmayan politikalarının ayyuka çıktığı bir dönemde, 11 Eylül saldırıları sonrasında, kitle iletişim araçlarının ve medyanın ekmiş olduğu ön yargıları da hatırlatma amacına sahiptir. Orwellci bir tutumla, mültecilere karşı yürütülen savaşta halkın kendisine tanıdığı temsil hakkını, ezici ve baskıcı bir gücün kaynağı olarak gören bir başka totaliter yapının varlığı söz konusudur. Bu hegemonik yapı, sahip olduğu gücü, yine halkı korku ve

paranoya ile besleyebilmek için kullanmakta ve biat kültürünün zincirlerini elinde tutmayı hedeflemektedir. Algı operasyonlarını diri tutabilmek için, kendi tertipledikleri terör saldırılarını, mültecilerin üzerine atarak, kendisini güvende hissetmeyen bireyin, üst yapıya olan bağlılığının devamlılığını sağlarken; mültecilere uygulanan ayrıştırıcı politikaların da hedef kitle tarafından desteklenmesini sağlamaktadır.

İngiliz hükümeti, diyalektik bir döngüsel gelişimin neticesinde; 80’li yıllarla birlikte yükselen Amerikan yeni muhafazakârlığını, 1940’lı yılların neo-nazist politik yaklaşımlarını hatırlatacak biçimde; halktan almış olduğu güç sayesinde, mültecilerin ortadan kaldırılmasını ya da insanlık dışı şartlar içerisinde yaşamak zorunda bırakılmasını meşru kılmaktadır. Açık bir biçimde, gücü elinde tutan hemen hemen her yapılanmanın, benzeri yaklaşımları sergileyebileceğinin altını çizercesine; totaliter rejimin karşısına konumlandırılan isyancı Fishes örgütünün içinde de benzer kaygıdan hareketle, benzer bir güç savaşının verilmekte olduğu belirtilir. Elindeki gücü, mültecileri bastırabilmek adına kullanan mevcut ideolojik yapıya rağmen, halkın tabanındaki mülteciler, bütün etnik farklılıkları görmezden gelerek bir arada yaşamayı başarabilmektedirler. Zaman içerisinde, İngiltere’deki bütün etnik gruplar, baskıcı yönetime karşı birlikte hareket edebilmeyi öğrenirler. Alt sınıfın bu hümanist çabasına rağmen; ülkede sürdürülen etnik savaş, dini bir tabana da oturtulur ve Hıristiyan inancının yaygın olduğu İngiltere’de, batılı devletlerin bu gün Orta Doğu üzerinde uyguladıkları politikaların sonuçlarıyla benzeşecek biçimde; islami yapılanmaların da harekete geçtiği enternasyonel bir yapı ortaya çıkar.

Son Umut’un teolojik yaklaşımı da pek çok kıyamet temalı vizyon ile benzerlik taşımaktadır. Örneğin; yolculuk sırasında Theo, dünya üzerinde hamile kalmayı başarabilen tek insan olan Kee’ye nasıl gebe kaldığını sorar. Kee, bu soruya önce “bakire olduğu” şakasını yaparak cevap verir. Sonrasında ise aslında pek çok erkekle birlikte olduğunu söyler. Fakat Kee’nin çocuğunun babasının kim olduğuna dair net bir bilgi verilmez. Bu düşünce, doğrudan bir biçimde; dünyaya yeniden gelerek son savaşı verecek olan Mesih’in doğumuna yapılan ilahî bir atıftır. Filmin, İncil kaynaklı anlatılarla olan retorik bağı sadece bununla da sınırlı değildir. Bir başka Meryem Ana göndermesi olabilecek biçimde Kee; hamile olduğunu bir ahırdayken

ifşa etmektedir. Teolojik kaynaklardaki ilahi kıyamet kavramının öncesinde olduğu gibi din savaşlarının da baş gösterdiği böylesine kaotik bir ortam; bir taraftan sinema estetiğine yönelik bir post-apokaliptik tasviri sunarken; diğer yandan da dört kutsal kitapta da yer aldığı biçimiyle “kıyametin sonuna yaklaşıldığı” yönünde bir rivayetin de temellerini oluşturmaktadır. *Son Umut* filminin, dini metinler kaynak alındığında pre-apokaliptik olarak kabul edilebilecek bir süreci işaret eden anlatı yapısı; rasyonel açıdan değerlendirildiğinde ise ileri aşamada bir epidemik korkusunu işaret etmektedir. Cuaron; yaşanan felaketin hem tanrıbilimsel hem de rasyonel karşılıklarına yer vererek; her iki tandanstan da “kıyamet” faktörüne yaklaşmaktadır.

Cuaron ayrıca, James’in öyküsündeki siyasi hicivleri ve düzenin döngüsel yapısının işleyişini filmde net bir biçimde vermektedir. Güncel siyasi eğilimlerin, sosyo politik yapı içerisindeki çözümlerin ve uygulanan yanlış politikaların yakın gelecekte insanlığı nasıl etkileyeceği üzerine güçlü bir alegorik tasvir inşa etmektedir. Hem ekonomik hem de toplum odaklı dejenerasyonun yaratacağı yıkım, ardından gelebilecek yeni ve daha katı totaliter rejim ve bu rejimin tetikleyeceği muhtemel terör olayları ile birlikte; mülteci sorunu gibisinden, batı dünyası için bu gün bile oldukça “gerçek” bir kaygıyı gündeme getirmektedir.

Kellner’e göre; giderek artan faşizme ve demokrasi ile uygarlığın çöküşüne dikkat çeken *Son Umut*, aslında muhafazakâr bir altmetne de sahiptir. Kellner, filmin post apokaliptik sinemanın başat iddiasını yeniden hatırlattığının altını bir kere daha çizer. Ona göre; uygarlık zayıflayıp dağılınca insan eski güzel günlere özlem duymaya başlar. Bu günümüzde batı dünyasına hakim olan siyasal yaklaşımı desteklemektedir. Ayrıca filmde “çocuk doğurmak” insanlığın kilit unsuru mertebesine yerleştirilmektedir (Kellner, 2014: s. 124). Bu iki söylem de temelde gelenekselcidir. *Son Umut* filminin temelinde de geçmişe sığınma ediminin yanı sıra, şu an hakim olan düzenin tüm eksikliklerine rağmen aslında “düzeltilebilir” ya da “müdahale edilebilir” olduğu hatırlatılmaktadır. Yine Kellner’in bakış açısına göre; *Son Umut* birçok açıdan içinde bulunduğumuz döneme dair önsezili eleştirel vizyonlar sunarak militarizm korkusunu ve faşist bir polis devletinin ortaya çıkacağı endişesini de yansıtmaktadır. Bu sayede günümüzdeki eğilimlerin bizi götüreceği gelecekle ilgili kasvetli bir vizyon oluşmasını sağlar (Kellner, 2014: s. 125). *Son*

Umut'un söylemleri, içerik açısından muhafazakâr kabul edilebilecek doktrinlere yakın durmakla birlikte, şu an batı dünyasına hâkim olan liberal yaklaşımları destekleyen bir metinden söz edilmektedir. Bu sayede geçmişte özellikle Reagan ve McCarthy döneminin politikaları için birer eleştiri niteliği taşımasının yanı sıra; Bush – Cheney döneminin küresel siyaset arenasındaki yanlış yaklaşımlarının bir sonucu olarak “ötekileştirme” eleştirisine de yer vermektedir. *Son Umut* filminin bu kaygısı, post apokaliptik türüne hakim olan genel kaygılar ile keskin bir benzerlik taşımaktadır.

4.5.6. Ölüler Ülkesi: Proletaryanın Yeni Düzen Arayışı

Künye:

Yönetmen: George A. Romero

Senaryo: George A. Romero

Yapımcı: Mark Canton, Bernie Goldman

Yapım Yılı: 2005

Oyuncular: Denis Hopper, Asia Argento, John Leguizamo, Simon Baker, Tony Nappo

George A. Romero'nun kronolojik bir biçimde perdeye taşıdığı zombi filmleri serisinin dördüncü halkası olan Ölüler Ülkesi, zombi salgınının aşamalı olarak bütün ideolojik düzeni yok ettiği bir yakın gelecek anlatısına sahiptir. Toplumsal hayatı neredeyse tamamen yok eden zombiler artık tüm dünyayı sarmıştır. Hayatta kalmayı başarabilen insanlar, çareyi korunaklı ve totaliter bir şehir devleti kurmakta bulmuşlardır. Katı bir sınıflı sistemin hakim olduğu bu yeni toplumsal kurumda hayatlarını sürdürmeye çalışan insanların liderliğini ise; Kaufman adındaki bir diktatör üstlenmektedir. Fakat dünyanın tamamını ele geçirmiş olan zombiler, kendi aralarında örgütlenerek; bu yeni ve dejenere toplum modelini ortadan kaldırmak için harekete geçerler.

George A. Romero, ABD'deki muhafazakâr cenahın yükselişine tekabül eden hemen hemen her dönemde, yeni bir zombi filmiyle, mevcut düzenin olumsuz

dönüşümünü ve tereddidini; alegorik bir ifadeyle aktarmaya çalışmıştır. Hem zombi filmlerinin teşkil ettiği alt türün güncel klişelerini yaratmayı başaran, hem de bu yerinel zombi figürünü, toplumsal yozlaşmayı gözler önüne seren bir araç olarak kullanmayı tercih eden Romero'nun filmleri; canavar filmi kalıpları içerisinde yer almakla birlikte; canavarların ürkütücülüğünden ziyade, toplumsal yapıdaki yanlışlıkları, insan odaklı politikaların menfi sonuçlarını yansıtan birer anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ryan ve Kellner ikilisinin, çalışmanın başında yer verdiği gibi McCarthycilik ile ilgili bakış açılarının izdüşümüne Romero filmlerinde de rastlanmaktadır. Genel olarak Hollywood sineması tarafından desteklenen ABD'nin ideolojik politikaları, bireyleri iyiler ve kötüler diye keskin bir biçimde ayırtırmayı hedefleyen siyasal yaklaşımlar; hem Romero'nun filmlerinde hem de onun sinemasındaki tenkidî söylemlerini sürdüren *28 Gün Sonra* gibisinden güncel filmlerde, gelecek vizyonlarına entegre edilmektedir. Romero, zombi filmleriyle; genellikle baskın konjonktürel politikaları eleştirmekte ve sorgulamaktadır. Sivil halkı korumakla görevlendirilen askerlerin, kontrolsüz ve başlarına buyruk bir biçimde hareket etmeye başlayarak aynı halkın en büyük düşmanı haline gelmesi ya da insanların tüketim odaklı önceliklerini, başka hayatları kurtarabilme çabasına tercih etmeleri; zombi filmi kalıplarının çoğu zaman dışına çıkarak bu türden toplumsal korkuları işleyen filmlerde insanın yoz edimlerinin temsili biçiminde yer bulmaktadır. Romero, McCarthyliğin siyaset arenasındaki ilerleyen yıllardaki ayağı olarak kabul edilebilecek yeni muhafazakâr yükselişi de es geçmemiştir. Ryan ve Kellner'e göre, Reagan dönemi Amerikan muhafazakârlığına karşı geliştirilmiş olan en radikal tezlerden biri George A. Romero'nun *Yaşayan Ölüler Üçlemesi*'dir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 266).

Romero'nun ilk filmi olan *Yaşayan Ölüler'in Gecesi (Night of the Living Dead, 1968)*, hem etkisi henüz azalmamış ırkçı yaklaşımlara dair söyleyecek sözleri olan hem de sivil halkın karar verme süreçlerinin tamamen dışında tutulduğu teknokratik anlayışı eleştiren bir yapıdır. Filmde, sebebi belli olmayan (ya da henüz ana karakterler tarafından bilinmeyen) bir sebeple dirilen ve ısırıkları insanları da kendilerine benzeten, bulaşıcı bir hastalık taşıyan zombilerin, yavaş yavaş

popülasyonun önemli bir kısmını etki altına alması anlatılmaktadır. Romero, bu filmin hem hızlı nüfus artışına odaklanan pandemik bir salgın korkusu hem de McCarthy döneminin en popüler kaygılarından biri olan “içimize sızan düşmanlar” temasına yer verilmektedir. Fakat Romero’nun zombi filmlerinde, bu düşmanları yaratan dışsal bir güç değil; hükümet eliyle geliştirildiğine inanılan patetik bir virüstür. Romero’nun ilk filmi, zombilerden saklanmak için bir eve kapanan bir grup insanın yaşam mücadelesini konu alırken; ileride küresel bir kriz haline dönüşecek olan bu müessir salgının, tabandaki ilk etkilerini ön plana alır. Yozlaşma, toplumun en küçük halkası, çekirdek birimi olan Amerikan ailesinde başlamaktadır. Filmin finalinde, zombi saldırısından kurtulmayı başaran siyahi karakter Ben’in polis tarafından zombi sanılarak öldürülmesi ve cesedinin zombilerle birlikte ateşe verilmesi; ırkçılık sorunu ile dürüst bir biçimde yüzleşmemiş olan genel Amerikan haklı profili göz önünde bulundurulduğunda içsel bir hesaplaşma olarak da değerlendirilebilir. 1968 yılı hem dünyada değişim havasının yaşandığı hem de Malcolm X ve Martin Luther King gibi, siyahî özgürlük hareketinin ikonik karakterlerine yapılan suikastlerin etkilerinin sürdüğü yıllardır. Romero, siyahi karakterin bu şekilde bir “yanlış anlaşılmaya” kurban gitmesini tesadüfe bağlamakla yetinmemiş, öldürülen zombiler ile birlikte yakılan Ben’in cesedini, provokatif bir biçimde sergilemiştir.

Serinin bir sonraki halkası olan *Ölülerin Şafağı (Dawn of the Dead, 1978)* filminde, bu defa zombi salgınının daha geniş çaplı bir panoraması sunulmaktadır. Romero bu sefer açık bir tüketim toplumu eleştirisine yer verirken; kıyameti getirecek olan sürecin de tüketimle birlikte gelen duyarsız yaklaşımlar olacağının altını çizmektedir. Zombilerin sayısı, insanlardan sayıca daha üstün hale gelmeye başlamıştır ve virüs son derece hızlı bir biçimde yayılmaktadır. Artık yerleşik bir biçimde yaşam sürdürebilmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Bu sebeple kahramanların yeniden yola koyulması ve vadedilmiş toprakları araması gerekmektedir.

Serinin üçüncü halkasında ise patetik virüs, toplumsal hayatı daha fazla tesir altında almıştır. *Ölülerin Günü (Day of the Dead, 1985)*, genel olarak Reagan döneminin toplumsal kaygılarına yer vermektedir. Yeraltındaki bir sığınağa kapanan

askerler ve ordu için çalışan bilim adamları, salgının kaynağını bulabilmek için ölümler üzerinde araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Romero, serinin üçüncü filminde, hem söylem bazında ağır bir militarizm eleştirisine yer vermekte hem de teknokratik yapının “yanlışları” üzerine gitmektedir. İzleyicinin karşısında, büyük bir askerî hüsrana olarak değerlendirilen Vietnam Savaşı’nın sonrasında yaşanan olumsuz sürecin faturasını adeta sivil halka kesen bir askeri yapılanmayı çıkarır. Askerler için suçlu olan taraf; bu mücadelede kendilerine manevî desteği sağlamamış olan sivil halkın ta kendisidir. Zombi salgını ile dönüşen yapı; militarizmi yeniden tepeye çıkarmıştır. Dolayısıyla ordu, artık kendisine itibar etmeyen ve eleştiren sivilleri hizaya getirebilmenin fırsatını yakalamıştır. Romero; kendi mikro ölçekteki faşist düzenlerini işletmek isteyen askerleri, zombilere kurban ederek, bu konu hakkındaki yaklaşımını da net bir biçimde ortaya koyar. Kurtuluş, yine faşist yapının elinden kurtulabilmekle mümkün olacaktır.

Romero, öncül filmlerindeki eleştirel tavrını *Ölümler Ülkesi (Land of the Dead, 2005)* filmiyle de sürdürür. Hayatta kalmayı başaran insanlar artık vadedilmiş toprak arayışından vazgeçmiş ve bir şehir - devlet kurmuşlardır. Tıpkı *Mad Max: Fury Road* örneğinde olduğu gibi, lider güdümüne ihtiyaç duyan insanlar bu yeni totaliter yapının hüküm sürdüğü korunaklı alan içerisinde varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Romero’nun ilk üçlemesinde saldırgan ve yozlaştıran birer korku figürü olarak resmettiği zombiler, bu filmde insanların kurmuş olduğu düzene karşı ayaklanan bilinçli bir proleter sınıfını sembolize eden yeni canavar motifi olarak yer almaktadır. Burada söz konusu canavar figürü, “iyi” olarak nitelendirilen bir toplumsal düzene yöneltilmiş olan doğrudan bir tehdidi değil; düzenin normalize edilmiş kusurlu taraflarını abartmak için kullanılan yeni bir motiftir. Yeni toplumsal düzenin “iyi” olarak nitelendirilemeyeceği gibi canavar figürü bu yozlaşmış, emek sömüren, kendi konformist yaşantısını devam ettirebilmek için başka bireyleri riske atan düzen için yıkıcı bir tehdit unsurudur. Filmde artık alegorik öğeleri bile törpülenmiş olan “zombi ayaklanması” tarihsel süreçte karşımıza çıkan işçi sınıfı direnişlerini, Wall Street krizini ve halk ayaklanmalarını anımsatmaktadır. Canavar; bu sefer son derece “insani” kabul edilebilecek sebeplerle, yine insanın yaratmış olduğu fakat insanlığı temsil etmekten çok uzak olan bu yapıyı yıkmak için harekete geçmiştir.

Romero'nun maşeri eleştiriler konusunda popüler konu başlıklarına parmak basan zombi filmleri, toplumsal kıyameti tetikleyen bir unsur olarak epidemik temelli öykülerden faydalanmaktadır. *Ölüler Ülkesi*'nde pandemi tesiriyle zombiye dönüşen "ötekilerden" korunabilmek için oluşturulan "güvenli bölge" kavramı bir kere daha karşımıza çıkar. Yıllarca süren zombi saldırılarından kaçan insanlar, etrafı çevrilmiş ve dış dünyanın etkilerinden izole edilmiş olan bu şehire sığınır. Bu sınıflı toplumsal yapılanma içerisinde; hem Fiddler's Green denilen çok katlı lüks bir apartmanda yaşamını sürdüren elit bir kesim hem de sefalet içerisinde yaşamak zorunda bırakılan bir alt sınıf modeli bulunmaktadır. Yeni sosyal sistem site toplumunu andırmakla beraber, günümüzdeki ekonomik ayrışmanın, grafik karşılığını da belirgin bir biçimde yansıtmaktadır. Özellikle Reagan ya da Bush-Cheney döneminde zengin ile yoksul arasındaki ekonomik uçurumun yerinel bir karşılığı olarak da değerlendirilebilir. Bireyler, hayatlarını devam ettirmek için Fiddler's Green'in korunaklı duvarlarının arkasına geçme talebinde bulunarak gönüllü bir biçimde Kaufman adındaki totaliter figürün güdümünü kabul etmişlerdir.

Fiddler's Green, Donal Trump ve Donald Rumsfeld gibi, Amerikan ekonomik ve siyasî arenasında söz sahibi olan isimlerin imajlarını andıran, Kaufman adındaki umursamaz bir diktatör tarafından yönetilmekte olan bir yapıdır. Hem Fiddler's Green'in korunaklı duvarlarının ardındaki zombi popülasyonuna hem de halkın refah içinde yaşama taleplerine yönelik hiç bir model geliştirmeyen Kaufman'ın kendisine doğrudan tehdit oluşturabilecek herhangi bir sınıfsal model ile uzlaşmayan tavrı; "teröristler ile aynı masaya oturmayana yanaşmayan" Bush – Cheney yönetiminin hem terör faaliyetlerine hem de küresel ısınma tehlikesine karşı izlediği tavizsiz politikaları akıllara getirmektedir.

Günün koşulları göz önünde bulundurulduğunda, Romero'nun; İnsan – zombi arasındaki ilişkiyi işleyiş biçimi ve canavar figürüne olan yaklaşımları da değişime uğramıştır. İlkelliğe ve vahşiliğe yapılan vurguya uygun bir biçimde, insan eti yemekte olan zombiler; daha medeni bir aşamaya geçerek organize olmayı başarmışlardır. Alet edevat kullanmayı öğrenen ve aylak gibi gezinmekte olan zombileri örgütleyen Büyük Patron adındaki siyahi zombi; canavar figürünü medenileştirmiştir. Bununla birlikte insanların kurmuş olduğu "medenî" yapılanma

ise günden güne çözülmeye, yozlaşmaya ve parçalanmaya başlamıştır. Büyük Patron önderliğinde toplanan zombiler; örgütlü bir mücadelenin bağlayıcılığıyla Fiddler's Green'e saldırırlar. Bu saldırı, her açıdan devrimci bir harekettir ve ezilen sınıfın intikam fantezisi olarak filmde yerini alır.

Kellner'e göre muhafazakâr cumhuriyetçilerin iki dönem iktidarda kalmasıyla birlikte, zengin ve yoksul arasındaki ekonomik uçurumun açılması ve yaşanan ekonomik krizler, kıyamet sonrası anlatılarının dalga dalga yayılmasına sebep olmuştur (Kellner, 2014: s. 128). Bush – Cheney döneminde de Reagan dönemine benzer bir tablodan söz edebilmek mümkün olmuştur. İnsanların hayat kalitesinin düşmesi ve ekonomik krizlerdeki artış, kıyamet sonrası anlatılarının da kantitatif açıdan artmasını sağlamıştır. Bunun yanında hem kimyasal – nükleer silah korkusu hem de yaşanan salgın hastalıklar bu senaryoları kuvvetlendirmişlerdir. Romero'nun filminde de ABD yakın tarihindeki bütün muhafazakâr eğilimlerin izlerini bulmak mümkün olduğu gibi, sert bir Bush – Cheney rejimi eleştirisine yer verilir. Bireyin edimlerini hiçe sayan, onu sürekli fantezi ürünü olan korkular ile beslerken; tedirginlik yaratacak diğer meselelerden uzaklaşmasını sağlayan ve bütün medya kanallarını kendi ideolojik yaklaşımlarını onaylatabilmek için kullanan anlayışın; hiyerarşik yapının ne tepesinde yer alan Kaufman tarafından da benimsendiği söylenebilir.

Ölümler Ülkesi, 11 Eylül sonrasında oluşturulmuş post apokaliptik yapıntıların büyük bir çoğunluğuna hakim olduğu biçimiyle günümüzdeki eğilimlerin giderek denetim dışına çıkabileceğine ve büyük çaplı yıkıcı bir felakete neden olabileceğine dair uyarılarda bulunan karşı – ütopya örneği olarak da değerlendirilebilir (Kellner, 2014: s. 128). Felaket alegorileri sağcı siyasetçilerin halkın korkularını istismar etmeye dayanan politikalarını yeniden üretiyor olabilir ama alttan alta Bush – Cheney iktidarı sırasındaki denetimsiz piyasa fundamentalizmi, sınır tanımayan militarizm, Sosyal Darwinizm ve korku döneminin benzer toplumsal parçalanmaların alımlayıcı kitleye sezinletildiği ortadadır (Kellner, 2014: s. 128). *Ölümler Ülkesi*'nde zombiler yalnızca muhafazakâr kabusları temsil etmez, aşırı sağcı Bush – Cheney rejiminin insanları nereye götürdüğüne dair vizyonlar olarak değerlendirilir. Ezilen alt sınıfının devrimci bir lider etrafında toplanarak hareket ettiği tipik bir direniş

motifinin yanı sıra; dışarıdaki tehlikenin yarattığı korkuyla kendi baskın totaliter rejimini kuran bir başka siyasî önderin, yeni temsil modellerini hiçe sayan ve asla üretmeden, sürekli tüketerek ve talan ederek yükselmeyi hedeflediği yapının çöküşüne de vurgu yapılmaktadır.

Gendy Alimurung, sersem sepelek dolaşan ve tek dertleri varlıklarını sürdürmek olan zombilerin, Bush – Cheney’in cumhuriyetçi ekonomisinin sonucu olarak işlerini, borsadaki hisselerini ve emeklilik fonunu kaybetmiş, sağlık ve konut kredisi masraflarını ödeyemeyen, yıllarca süren savaştan ve artan toplumsal şiddetten bitkin olan insanı temsil ettiğini ileri sürer (Alimurung’dan aktan Kellner 2014: s. 125). Alimurung’un dile getirdiği çağrışımlar aslında oldukça nettir. İşsiz kalan, alım gücü azalan ve gelecek kaygıları artan orta sınıf ayaklanmasının alegorik bir yansıması olarak değerlendirilebilecek zombi direnişi; iki önemli noktayı işaret eder: Bir tarafta Kaufman’ın korku toplumunda güvenlik içerisinde yaşamak pahasına özgürlüklerinden ve sahip oldukları hemen hemen her şeyden vazgeçen insanlar vardır. Diğer tarafta; ise en az Kaufman’ın toplumundaki alt sınıf kadar imkânlardan yoksun, toplumsal yapının tamamen dışına itilmiş, ifade gücü kadenci bir bakışla ellerinden alınmış ve bütün bunlara başkaldıran zombiler bulunmaktadır. Buradaki alegori “makineleşen insan” temsilini salt “zombileşen insan” benzetmesiyle kısıtlamamakta; zombilerin örgütlenerek baskın sisteme karşı çıkmasıyla birlikte; kendisine sunulan tüm imkânları koşulsuz bir biçimde kabul etmek zorunda bırakılan modern insan da eleştirilmektedir.

Reagan döneminde *Mad Max* filmleri *Escape from New York*, *Blade Runner* ve daha niceleri uygarlığın kaotik bir şiddete, kanun ve düzenin daha ziyade muhafazakâr ekonomi politikaları nedeniyle parçaladığı muhafazakâr bir kâbusta yok oluşu tasvir edilmesine karşılık (Kellner, 2014: s. 128) *Ölümler Ülkesi* de, Bush – Cheney yönetiminin geçmişteki politikalar ile ne kadar benzeştiğinin ve döngüsel açıdan da öncüllerinin devamı niteliğinde olduğunun altını çizmektedir. Aslında hem ilkelliğe doğru yol almakta, çökmekte ve yozlaşmakta olan bir toplum modelinden, hem de ilkel süreci geride bırakarak medeni eğilimler gösteren; “şeyleşmeye” karşı çıkarak birey olma ve kendi kararlarını verme yolunda adım atan iki farklı bireysel yönelim söz konusu olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında *Ölümler Ülkesi*’nin post

apokaliptik süreçteki toplumsal ve siyasal diyalektik dönüşümü de bu farklı örneklerle hedef kitlesine vermeyi başarmaktadır.

4.5.7. Terminator: Teknofobik Kıyamet Alameti

Künye:

Yönetmen: James Cameron

Senaryo: James Cameron, William Wisher Jr.

Yapımcı: James Cameron

Yapım Yılı: 1984

Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick, Joe Morton

ABD, bütün silahlı kuvvetlerinin kontrolünü Skynet adındaki bir teknoloji ağına bağlamıştır. Fakat yakın bir gelecekte Skynet, insanların kontrolünden çıkar ve sisteme bağlı olan tüm makineler bağımsız bir biçimde hareket etmeye başlarlar. Siber ağın denetimdeki bombalar, denetimden çıkar ve milyarlarca insan hayatını kaybeder. Hayatta kalan insanlar ve makineler arasında bir savaş başlar. Fakat John Connor liderliğindeki insan direnişini kıramayan makineler; T-800 adındaki bir modeli zamanda geri göndererek; John Connor'un annesi olan Sarah Connor'ı; genç kadın henüz çocuğunu doğurmadan önce öldürmek için harekete geçer.

Makinelere ya da genel anlamda teknolojiye duyulan korkuya ilişkin fantastik filmler, çoğunlukla, özgürlük, bireycilik ve aile gibi toplumsal değerlerin evrik olumlamasını içermekle birlikte, hakim hegemonik yapıyı da olumlamaktadır. Bu durum post apokaliptik filmlerin genel özelliği olsa da; söz konusu teknofobik içerikli filmler olduğunda paradoksal bir yanlarının bulunduğunu da söyleyebilmek mümkündür. Bu türün negatif yaklaşımına ev sahipliği yapan anlatılarda yapay zekâ, kontrolden çıkarak insanlığa karşı savaş açar. Tipik bir devrim hareketi olarak da okunabilecek bu çatışmada güçlü olan taraf her zaman makinelerdir. İnsanoğlunun makinelere karşı gelebilmesi için, yine üstün donanımlı teknolojik silahlara ihtiyaçları vardır. Bu silah, kimi zaman yine insan eliyle yaratılmış, "teknolojik

açıdan daha güçlü” bir teknik icat kimi zaman da isyan eden bu makinelerden herhangi birisi olabilir. *Terminator 2*’de düşmanın karşısına; kurtarıcı olarak yine Terminator’ün kendisinin çıkmasının sebebi de araçsallaştırılmış olan bu yeni teknolojiye duyulan ihtiyacın yansımasıdır. İnsanlar tarafından ele geçirilerek yeniden programlanmış olan bu model, ironik bir biçimde sadece John Connor’ın değil, tüm dünya insanların kaderini ellerinde tutmaktadır.

Atayman’da göre, *Terminator 2*, uzun zamandan beri ilk kez savaşı açıkça ya da alttan alta, kendine yol açmış olan bütün gerilimlerin, buhran ve çelişkilerin çözümü olarak görmeyen Amerikan aksiyon filmlerinden biridir (Atayman, 2007: s. 46). Öncülü olan cyborg filmlerinin aksine; savaşı bir çözüm yolu olarak görmediği gibi, teknofobi karşıtlığını da Asimov’un öne sürdüğü bir biçimde insan – makine işbirliğini olumlayarak dile getirir. Filmdeki teknofobik kaygıyı oluşturan unsur, silahlı kuvvetlerin makineleştirilmesinden duyulan; temelde yine insan odaklı olarak değerlendirilebilecek kaygıdır. Amerika Birleşik Devletleri, II. Dünya Savaşı’ndan bu güne, ciddi bir biçimde silahlanması ve sürekli olarak yenilediği savaş teçhizatları, açık bir biçimde, ilerleyen yıllarda gerçekleştirilecek olan askeri müdahalelere hazırlanmaktadır Buradaki altmetinsel söylem; sürekli olarak savaş sürecine hazırlanan ve bu yönde gelişim gösteren devlet politikalarının, benzer yaklaşımları barış sürecinde göstermeyi uygun bulmamasıdır.

Terminator filminin bu türden ön görüleri pek de yanlış çıkmamış, Bush – Cheney döneminde gerçekleşen Irak Savaşı ve Afganistan’ın işgali, Amerika’nın filmde yer alan türden teknolojik araç gereçleri kullanabileceği bir ortam yaratmıştır. Dolayısıyla *Terminator*’ün savaş karşıtı söylemleri yineleyen 80’li yıllardaki –bir kısmı muhafazakâr olarak nitelendirilen bilimkurgu filmlerinin teknolojik kaygıları dile getirme biçimi konjonktürel bakış açısı ile çoğu zaman çelişmektedir. Bu önemli bir kısmı, yirminci yüzyılın başında gerçekleşen teknolojik ilerleyiş karşısındaki kaygıyı yeni bir biçime kavuşturmayı başarmıştır. Abisel’e göre; yirminci yüzyılın başında, endüstrileşmiş kapitalist toplumlarda, bilim ve teknolojinin gelişmesinden duyulan ürküntü, kentsel yaşamda yalnızlaşan bireylerinin endişeleriyle birleşmiş; salgın hastalıkların önlenmesi ve insan hayatına daha fazla değer verilmesine karşın dinsel inançların sarsılması, ölüm korkusunun niteliğini etkilemiştir (Abisel, 1995:

s.118). Fakat Abisel'in de ileri sürdüğü gibi teknolojik gelişim insan – makine işbirliğini savunmakla birlikte günümüzde yepyeni bir çehreye de kavuşmuştur. Bu türden gelişmeler, bazı insanlar ve politik cenahlar tarafından, toplumsal grupların hayatlarında tahakküm kurabilmek için birer araç haline getirilmiştir.

Bu sebeple *Terminator* gibi filmlerin, teknofobik çıkış noktasını yeniden insanın vahşet düşkünlüğüne indirilmesi pek de anormal değildir. Atayman'ın da belirttiği gibi bu türden filmler savaşın anlamsızlığı ve amaçsızlığı üzerine inşa edilmiştir (Atayman, 2007: s. 46). Artık salt Amerikan toplumunun yeni teknik gelişmeler karşısında duyduğu kaygıdan ziyade, uluslararası kültürel farklılıkları da ortadan kaldırarak tüm ülke toplumlarını etkileyecek kitlesel bir mesaja yer vermektedirler. Ryan ve Kellner ikilisi fantezi filmlerindeki geleceğe kaçış temasının, çoğu zaman geçmişe, daha geleneksel değerlerin hüküm sürdüğü bir dünyaya duyulan arzuyu ifade ettiğini belirtmekle birlikte; “gerçekçilik” anlayışının sınırlamaları içerisinde geliştirilebilecek olandan çok daha radikal alternatiflere doğru bir yönelime konu olduklarını iddia etmektedirler (Ryan, Kellner, 2010: s. 377). *Terminator* filmi söz konusu olduğunda “geleceğe kaçış yaklaşımının tamamen terk edildiğini söyleyebilmek mümkündür. Fakat gelecekteki makine hegemonyasının gücü, insanlar ve robotlar arasında patlak veren savaş, daha geleneksel, makineleşmemiş ya da dış tehditlere karşı önlem olarak bu türden bir çözüm arayışına gitmemiş olan bir devlet modelinin özlemine duymaktadır.

Yönetmen Cameron'un bu yaklaşımı, barışa yönelik mantaliteyi kutsarken, sırf askerî odaklı olarak geliştirilen yeni makinelerin, bir gün ister istemez insan denetiminden çıkacağına da sinyallerini vermektedir. Filmde; Skynet adındaki, insanlar tarafından programlanmış fakat silahlı kuvvetlerin denetimini elinde tutan bir teknoloji ağı, kontrolden çıkarak tüm insanlığa karşı savaş açar. Soğuk Savaş döneminde, Sovyetler'in elinde kitlesel imha silahlarının bulundurulduğu gerekçesiyle, silahlanma sürecini hızlandıran ve bütün bu teknolojik gücün denetimini, yine insanlar tarafından programlanmış bir sanal ağının kontrolüne veren devlet; daha sonra bu teknolojik gücün kendi başına hareket etmesiyle birlikte ortadan kalkar. Önce, devletin elinde tutmuş olduğu bombaların kontrolden çıkmasıyla birlikte yeryüzü neredeyse üzerinde yaşanamayacak bir hale gelir;

sonrasındaysa, hayatta kalan insanların kurmuş olduğu direniş güçleriyle; sıcak çatışma için tasarlanan son teknoloji ürünü makineler arasında bir varoluş mücadelesi başlar.

Ryan ve Kellner'a göre, teknoloji, aslı olarak kötü olmalıdır, bunun gerek şartı ise, teknolojik toplumun doğal alternatifinin – aile ve özellikle bireyin- varoluş itibariyle iyi olduğu izlenimi vermesi, ontolojik olarak kendi varlığından destek alması, ikâme ya da eşdeğer yerine geçebilecek kendisi dışındaki bir şeyle sembolik benzetim ya da bağlantılandırmalara kapalı olmasıdır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 384). *Terminator*'de ise; teknolojik gelişime dayalı bir savaş, teolojik bir bakış açısıyla İsa motifi olarak kabul edilebilecek olan John Connor ile annesi Sarah Connor'ın mücadelesi etrafında aile kurumunu da kutsamaktadır. Gelecekte gelen *Terminator* ise; insanlık için bir kurtarıcı, Connor için de bir baba figürü olur. Halbuki aynı siberetik organizma tarafından gelecekte öldürülmüştür.

Yapıçözümcü çözümlenme, bu ideoloji çerçevesinde toplumsal kurumların (ve aynı zamanda, teknolojik benzetim ve sembolik ikame aracılığıyla doğanın özgün anlamından türevsel, ikincil ve yetkisiz sapmaların) belirmesini sağlayan birebir ve ontolojik bir neden olarak öne sürülen şeyin, aslında tam tersine, bu şeylerin bir sonucu olduğunu ortaya koyar (Ryan, Kellner, 2010: s. 385). *Terminator* filminde de teknolojik gelişimi iki taraflı okumak mümkündür. Endüstrileşmenin bir getirisi olarak teknoloji, insan hayatını kolaylaştırmış fakat diğer yandan da bu güç insanda büyük tedirginlik yaratmıştır. Teknokratik yaklaşımlar, bu gücü oldukça tehlikeli bir biçimde ve tamamen devletin ideolojik mantalitesini yayabilmek için kullanabilme arzusu duymaktadır. Diğer taraftan da teknoloji ve insan arasında aslında çok eskiye dayanan bir çıkar ilişkisi de bulunmaktadır. Bu sebeple modern insanın hayatından teknolojiyi tamamen çekip çıkarabilmek de mümkün değildir. Cameron; bu işbirliğini kutsayacak bir biçimde; gelecekte patlak veren savaşın kazanılabilmesi için teknolojinin imkânlarından faydalanılması gerektiğini düşündürür. T-800'e bir koruyuculuk atfeder ve gelecekteki asi insan direnişinde kilit bir rol üstlenmesini sağlar.

Terminator filminde, teknolojiye dair alışkanlıklar, zarar verici bir biçimde bir başka yıpratıcı unsur olarak değerlendirilen militarist bir yaklaşımı da beslemiştir. İnsanlık, her şeyin kontrolü altında olduğunu düşünürken; kontrolden çıkan makinelerin saldırısına maruz kalarak sonunu hazırlamıştır. Bu bakımdan yine askerî bir amaç uğruna hazırlanan T-Virüsünün kontrolden çıkarak tüm şehre yayılmasını konu alan *Ölümcül Deney* filmindekine benzer kaygıları taşımaktadır. Fakat insanlığın kurtuluşu, yine bu üstün nitelikli siberetik organizmalardan birine bağlıdır. T-800 adı verilen bu model zaman yolculuğu gibisinden yeni teknik bir imkânın yardımıyla günümüze gönderilir. T-800'ün bu seferki amacı, T-1000 adındaki son derece üstün yetenekler ile donatılmış olan yeni bir robotun, ileride insanlık direnişinin lideri haline gelecek olan genç John Connor'u yok etmesinin önüne geçebilmektir. Burada da yeni teknoloji ile eski teknoloji arasındaki çatışma çıkmaktadır. Yeni model daha üstün, daha tehlikeli ve daha acımasız olarak resmedilirken, T-800 ilkel bir model haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında *Terminator*, bir taraftan muhafazakâr olmakla birlikte diğer yandan da geleneksel söylemin dışına çıkmakta ve baskın ideolojik yaklaşımın genel söylemlerine karşı çıkmaktadır. Ryan ve Kellner'e göre; muhafazakâr teknofobi filmlerinin ideolojik karakterini teknolojiye kendi içinde, doğası gereği ya da ontolojik olarak kötülük atfetmeyip, bağlam ve kullanıma göre anlam değiştirebilirliğini vurgulayan liberal ya da radikal filmlerle karşılaştırmak avuntu vericidir (Ryan ve Kellner, 2010: s. 385). *Terminator* serisi de bu ontolojik kötülüğü, insan odaklı bir unsur olarak nitelendirmektedir. Hatta Cameron, insan odaklı bu yaklaşımı bizzat insanlar tarafından yeniden programlanan T-800'ün ağzından vermektedir: "kendinizi yok etme alışkanlığınız doğanızda var."

Doğa ideolojisi teknolojinin ürünü, birebirlik anlamı ise retorik aracılığıyla yaratılan bir izlenim olarak kabul edilmektedir. Yine Ryan ve Kellner ikilisinin çıkarımıyla açıklayacak olursak; teknoloji gibi retorik de toplumsal kurumlarla kuralsızca oynama fırsatı yaratır, benzetim modelleri kurarak, yerlerine başka şeyler koyarak ve onları yeniden inşa ederek, bu kurumları, otoritesi karşısında hesap vermek zorunda olacakları her türlü birebir anlam zemininden kurtarır (Ryan ve Kellner, 2014: s. 389). Bununla birlikte güncel bilimkurgu filmlerinin; teknolojik gelişmelerin boyutlarını gözler önüne sererek onu bir korku nesnesi olarak

sunmasının sebebi, net bir biçimde teknolojinin, muhafazakâr toplumsal kurumların istikrarını tehlikeye sokan yeniden inşacı olasılığını gündeme getirir. *Terminator* filminde, insanın denetimin çıktığı halde ilerlemeye devam eden ve insan direnişini kökten yok edebilmek için geçmişe gidebilecek kadar geliştirilmiş olan teknoloji bu yeniden inşacılık anlayışına örnek olarak gösterilebilir.

80'lerin ortalarında, eski söylemlere yer veren muhafazakâr teknofobik filmlerin sayısı fark edilir ölçüde azalma olmuştur. Fakat teknolojiden korkanlar, androidlerin Arnold Schwarzenegger kılığında ortaya çıkmayı sürdürdüğü *Terminator* gibi filmlerin de bize gösterdiği gibi kolay kolay pes etmeyeceklerdir (Ryan & Kellner, 2010: s. 390). Serinin başlangıç aşaması, pes etmeyen, insani duygulara sahip olmayan ve neredeyse yok edilmeyen bir robotun, direniş liderini daha doğmadan yok etme fikri üzerine kuruludur. *Terminator 2*'de ise; John Connor'un annesi Sarah Connor, akıl hastanesinde tecrit altında tutulmakta, üvey ailesiyle birlikte yaşamakta olan John Connor ise; bütün bunların etkisiyle yıpratıcı bir ergenlik sürecinden geçmektedir. İnsan direnişini yıkabilmek için John Connor'u henüz anne karnındayken yok etmeyi başaramayan makineler; ailenin parçalanmasından (yozlaşmasından) ve Connor'un sosyal kaybolmuşluğundan faydalanarak bunu fırsata çevirmeyi ve daha gelişmiş bir makineyle yeni bir saldırı düzenlemeyi planlarlar. Bu sefer ise karşılıklarına, direniş güçleri tarafından ele geçirildikten sonra yeniden programlanmış olan T-800 modeli çıkar. Serinin üçüncü filmi olan *Terminator 3: Makinelerin Yükselişi (Terminator 3: Rise of the Machines, 2003)*, artık John Connor'u ortadan kaldırma konusunda stratejik bir hata yaptığı çıkarımına varan makinelerin, direnişin diğer insan liderlerine ulaşmayı hedefleyerek T-X adındaki daha üstün bir modeli devreye sokmalarını konu almaktadır.

Her üç filmde de dolaylı olarak, geleneksel olan ile ultramodern olan arasındaki çatışma farklı biçimlerde verilir. İnsan direnişi her zaman daha kıt imkânlarla sahiptir. Aslında onların bu gerçekle yüz yüze gelmelerinin sebebi yine ölçüsüz bir tutumla geliştirilmiş olan yeni teknolojik ürünlerdir. Savaş için üretilen bu teknoloji, tüm insanlığın sonunu getirmiş ve bambaşka bir savaşa yol açmıştır. Savaşın sonrasında da bu günkü anlamda post apokaliptik bir dünya tasviri karşımıza çıkar. Kontrolde çıkan kitle imha silahlarının birer birer patlatılması, McCarthy

dönemi tanatofobik paranoyalarının gerçeğe dönüştüğü bir fantezi yaratsa da, bu yıkım, Amerikan hükümetinin algı işçiliği sonucu halkın beklediği gibi dışsal bir etkiyle değil; tamamen kendi güvenliklerini teslim ettikleri hükümetten gelmiştir.

Terminator, uzun vadeli biçimde değerlendirildiğinde, Ryan ve Kellner ikilisinin gelecek vizyonlarının her ikisine de yer vermektir. Sağcı filmlerdeki terörizm kaygısı, sosyalizme ya da liberalizme dönük çağdaş muhafazakâr kaygılar, yerini zamansal yer değiştirmeye dayalı retorik tarzını kapitalizme özgü güncel eşitsizlikleri eleştiren bir değişime zemin hazırlamıştır (Ryan ve Kellner, 2010: s. 391). Teknofobik mantalite, salt kötü olan makineler söylemine indirgemek yerine, kapitalizmin kontrolden çıkarak daha fazla büyüme talep etmesine ve bu uğurda gerçekleştirilen modern savaşlara dikkat çekmektedir.

Terminator serisinde de örneklem evrenindeki öncüllerinde olduğu ölçüde yolculuk temasından söz edilebilir. Fakat öykünün kendisi her ne kadar toplumsal kıyamet sonrasını ve bu sondan kaçmak için çıkılan yolculuğu tasvir etse de; film genel olarak pre-apokaliptik bir zaman diliminde, günümüz dünyasında geçmektedir. Toplumsal kıyamet sonrası tasvirler ise; grafik anlamda filmin prolog kısmında verilmektedir. Çözülme süreci genel olarak gelecekte gelen karakterlerin ağzından anlatılmaktadır. İlk filmde, direniş hareketinin önemli bir subayı olan ve John Connor'un annesini kurtarmak için geçmişe gönderilen Kyle Reese, devam filminde, T-800'ün kendisi, post apokaliptik sürecin nasıl gerçekleşeceği konusundaki tanıklıklarından yola çıkarak, enformasyon sağlarlar. Filmdeki kıyamet tasviri de teolojik temelli kehanetlere odaklı vizyonları akıllara getirmektedir. *Terminator 3: Makinelerin Yükselişi* filminin finalinde; T-800'ün "kaçınılmaz" olarak nitelendirdiği "Kıyamet Günü" gelip çatar. Burada söz konusu olan yine seküler bir felakettir. Bütün güncel "kaçış" temasına rağmen T-800'ün asla engellenemeyeceğini ifade ettiği "yıkım" gerçekleşir ve Skynet bağımsızlığını ilan ederek tüm insanlığa, yine insanlığın üretmiş olduğu silahlarla saldırır. John Connor'ın kurtulmasıyla birlikte, zamansal döngü devam edecek ve direniş başlayacaktır. Toplumsal yıkım sürecinden kaçılmayacağını, sadece ertelebileceğine yönelik söylem, filme kadercil/ muhafazakâr bir yaklaşımın hakim olduğunu düşündürür. Cameron'un yönetmenliğini üstlendiği ilk iki filmdeki "kurtuluş" teması; *Terminator 3:*

Makinelerin Yükselişi filminde bir çeşit “erteleyiş” olarak kabul görür. Bu bakımdan da, savaş için teknolojik gelişmeyi hicveden Cameron’un öncül filmlerin söylemleriyle de çelişir. Bu yeni yaklaşıma göre hem savaş hem de teknolojik gelişim kaçınılmazdır. Bu sebeple de Asimov’un önerdiği türden bir barışma ve iş birliğinden söz edilmektedir. *Terminator 2* ve *Terminator 3: Makinelerin Yükselişi* filmleri bu türden bir işbirliğini ön plana alır. İnsanlık direnişinin lideri John Connor’u koruma işinin T-800 adlı bir modele verilmesi bu iş birliğinin kanıtıdır. Aynı iş birliği; post apokaliptik sürecin sonrasına ağırlık veren *Terminator: Kurtuluş* (*Terminator: Salvation, 2009*) filminde de dolaylı bir biçimde devam eder. Filmde, ön görülen kıyamet süreci hızlı bir biçimde gerçekleşmiş ve insanların makineler ile olan direnişi başlamıştır. John Connor insanlığın devrimci lider figürü haline gelirken; makinelerin hükmettiği bu yeni düzende, insan direnişi gerilla savaşları biçiminde sürmektedir. Bu noktadaysa aslında makine direnişinin bir parçası olduğunun farkında olmayan Marcus adındaki bir robot, insan direnişinde kilit bir rol oynar ve John Connor liderliğindeki örgütün kurtuluşunu sağlamasa bile, varlıklarını sürdürebilmeleri için yardımcı olur.

Serinin ilk filmindeki keskin teknofobik yaklaşım ve teknokratik anlayışa olan güvensizlik, ikinci film ile birlikte neredeyse savaş ve silahlanma karşıtı bir söyleme evrilmiştir. İnsan ve makine işbirliğinin neredeyse kaçınılmaz olduğunun vurgulandığı bu yapımlarda; teknolojiden tamamen vazgeçmenin mümkün olamayacağına altı çizilirken; insanın kendi eliyle yarattığı bir sisteme tüm denetimi bırakmasının doğuracağı genel tehlikeden bahsedilmektedir. *Terminator* serisi, her ne kadar popüler bir aksiyon-bilimkurgu filmi olarak nitelendirilse de; konjonktürel bakış açısının aksine; savaşı onaylayan politikaları reddeden pozitif teknofobi okumalarına ev sahipliği yapan bir seridir.

4.6. Araştırmada Bulguları ve Değerlendirme

Çalışmada, post apokaliptik sinemanın en popüler ve en yeni örneklerinin kalitatif analizine yer verilmiştir. Farklı tarihsel süreçlerde ortaya çıkan ve temelde her biri post apokaliptik türüne dair farklı bir kaygıyı ön plana alan bu filmler; öykü

evrenlerindeki toplumsal yıkım sürecinin ve post apokaliptik vizyonun temelindeki dönüştürücü unsurların farklılığı sebebiyle çalışmada yer almıştır.

Snowpiercer, Ölüler Ülkesi, Mad Max: Fury Road, Su Dünyası, Son Umut, Yol ve *Terminator* filmlerinin kalitatif analizlerinin yer aldığı bu bölümde; hem nitelik em de içerik bakımından birbirinden farklı post apokaliptik vizyonların; içerisinde buldukları tarihsel dönem ve bu döneme hakim olan baskın ideolojik yapıyla ilişkisinden göz önünde bulundurularak ideolojik bağlamdaki temsilleri üzerinde durulmuştur.

Seçilen bu yedi film; değişik başat post apokaliptik unsuru barındırması adına da, türe dair anlatıları oluşturan öğeler açısından da farklı yönelimleri temsil etmekle birlikte; benzer kaygıları taşıdıkları için tercih edilmişlerdir. Örnekler, ilk bölümde değerlendirilen, bilimkurgu sinemasını oluşturan temel unsurlara yer verecek biçimde ve çalışmanın ikinci kısmındaki yakın tarihsel süreçteki olaylar ile aralarında bulunan benzerlikler ve devinimler ile ilişkilendirilerek analiz edilmişlerdir.

Örneklerin seçilmesinde etkili olan temel kıstas ise; çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan post apokaliptik vizyonları şekillendiren ve farklı başlıklar altında irdelenen unsurlardır. Örneğin *Snowpiercer, Mad Max: Fury Road* ve *Su Dünyası* filmleri, baskın ideolojik politikaların duyarsızlığı ya da yanlış yönlendirmeleri sonucunda gelen çevresel felaketleri konu almakla birlikte, bireysel anlamda yoksunluk ve kıtlık gibi kavramları ön plana almaktadır. *Ölüler Ülkesi* ve *Son Umut* ise, farklı açılardan değerlendirilebilecek iki farklı pandemi temelli anlatı örneği sunmaktadır. *Ölüler Ülkesi*, kitlesel bir salgın ile zombilere dönüşen insanlar üzerinden hem yayılcılığa hem de tüketim alışkanlıklarına değinen, temelde de hükümetin gizli deneylerinin dönüştürücü etkisine yer vermektedir. Hem eski hem de yeni sosyal düzende insanların gözden çıkarılabilirliğine vurgu yaparken, kitlesel salgın unsurunun, devrimsel bir süreçle ilişkilendirdiği bir vizyona ev sahipliği yapmaktadır. *Son Umut* filmi, insan neslinin üreyememe, varlığını sürdürememe kaygısının uzun vadede yaşatacağı olumsuzlara ve bu gen aktarımının tamamen yok olması durumunda bilinen anlamda medeniyetin çökeceğine dikkat çekmektedir.

Terminator filmi; hem geleneksel teknofobik unsurlara yer verir hem de insanın kurtuluşunun bu teknolojik gelişmelerin denetimini elinde tutabilmesine bağlı olduğunu vurgular. Bu bakımdan da Asimov'un üzerinde durduğu insan – teknoloji ilişkisinin karşılıklı olması gerektiğine dayalı benzer bir söyleme yer vererek, insan – makine işbirliğinin her iki tarafına da dikkat çekmeyi hedefler. *Yol* filmiyse devletin tamamen yok olduğu bir dünyada insanın kendi ahlâkını muhafaza etmek için verdiği fizikî ve manevî mücadeleyi neredeyse tanrıbilimsel anlamıyla bir araf tasviri ve geleneksel ahlaki söylemler ile betimlemektedir.

Çalışmada değerlendirilen bütün filmlerin ortak noktası; hepsinde, daha iyi ve yaşanılabilir bir düzene olan arzu ve bu düzene ulaşmak için yapılan yolculuk sürecini ön plana almalarıdır. Yine hemen hemen bütün post apokaliptik örneklerde sınıflı bir yeni yapı, daha vahşi bir sosyal düzen ve acımasız yeni siyasal politikalar, anarşist yaklaşımlar ya da totaliter rejimlerden söz edilmektedir. Kalitatif analizi yapılan filmlerin hepsinde; toplumsal yıkımın ve kıyamet sonrası sürecin oluşmasında izlenen insan odaklı politikalar ve çevresel felaketlere karşı gösterilen duyarsız tutumlar yatmaktadır.

Örnekler yakın tarihli sinemasal anlatılar arasında seçilmiştir. Bu bağlamda da betimsel metin analizlerindeki bulguları da destekleyecek biçimde, post apokaliptik anlatıların aktüel kaygılarıyla örtüşen yönleri de göz önünde bulundurulmuştur. 90'lı yıllardaki çevre duyarlılığı ve özellikle 2000'li yıllarla gelişen yeni kıyamet vizyonlarının, türün anlatılarındaki örnekleri desteklenmekle birlikte benzer nitelikteki kaygıların, birbirinden çok farklı vizyonları anlatılarına taşıdıklarını kanıtlayacak nitelikte örneklerdir. Seçilen yedi film de, bu gün “gerçekleşmesi muhtemel” kabul edilen ve günümüzdeki “geleceğe dair” anlatılarındaki genel kaygıları nitelemeleri açısından da ortak vurgulara sahiptirler.

SONUÇ

Post apokaliptik sinema, aktüel kaygıların temsillerine yer veren ve bunu yaparken de; toplumsal çöküş, devletin ortadan kalkması ve insanoğlunun kitlesel

yok oluşu gibi temalara yer vermektedir. Her iki dünya savaşı ile birlikte bireyin hayatında giren bu kaygılar, kendi hayatlarını devam ettirebildikleri üst yapının yok olmasından korkan bireyin, ideolojiyle bağımlı güçlendirmiştir. Siyasal anlamda istikrarsız olmanın ve devlet yapılanmasının ortadan kalkmasının kendisini savunmasız bırakacağını düşünen birey; dışsal tehditler sebebiyle yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmamak için rejimi açık bir biçimde destekleme eğilimi göstermektedir.

Tarihsel süreç; farklı ideolojilerin kendilerini tekrarladıklarını ve muhafazakâr ve liberal yaklaşımların döngüsel bir biçimde yeniden siyasal rejime eklemlendikleri diyalektik bir tutumun gözlenmesini sağlamıştır. Soğuk Savaş sürecinde dış tehdit olan Sovyet Rusya kaynaklı kızıl korku, zaman içerisinde kapitalist ideolojinin karşısında yer alan komünist rejimin genel temsili biçimlerini oluşturmuştur. Batı kaynaklı ideolojilerin onaylanması için önemli bir mekanizma haline gelen bilimkurgu sineması, çoğunlukla baskın ideolojik yaklaşımların aynası haline gelmiştir. Rejimin düşmanı olan unsurlar, kimi zaman canavar, kimi zaman istilacı uzaylılar, kimi zaman sosyal yapıyı içten çöktürmeye çalışan mutantlar ya da bir sınıf modeli olarak kabul edilen makinelerin oluşturduğu alternatif toplumsal yapı şeklinde temsil edilebilmektedir. Bütün bu temsil modellerinin ortak yapısı, günün siyasal yönelimini doğrudan bir biçimde tehlikeye sokmalarıdır.

Peki bu dönüşüm gerçekleşirse ne olur? Bilimkurgu sineması; bu dönüşümün mutlak bir biçimde olumsuz sonuçlar doğuracağını altını çizmektedir. Post apokaliptik filmlerde, içsel ve dışsal bir takım tehditler sonunda yıkıma uğrayan devlet yapısının yenisini kurmak, eski düzenin arzulandığı kimi zaman daha totaliter kimi zamanda bireyin kendi ahlâk anlayışını kendisinin belirlediği ve hayatta kalmak için mücadele ettiği daha vahşi bir yapıya ev sahipliği yapmaktadır. Bu durumda, birey hem kendi benliğini koruyamama hem de varlığını sürdürmemeye gibi iki önemli sorunla baş başa kalır.

Post apokaliptik anlatılar, pek çok kaynaktan beslenmekle birlikte, çalışmadaki yer alan filmlerdeki gibi bu farklı sebepler; birbirinden bağımsız yeni siyasi yapılanmaları ortaya koymaktadır. Mevcut tüm yapılar Amerikan siyasal tarihine

dönüşümlü olarak eklemelenen muhafazakâr ve liberal yönetim anlayışlarından çok daha çetin şartlara sahiptir. Diğer taraftan bu yapıların oluşabilmesi için oldukça sert koşullar ve dönüşümler gerekmektedir.

Bu türden anlatılarda, sadece ideolojinin karşısına çıkan komünizm rejimi ile sınırlı kalmayan pek çok düşman vardır. Dünyanın çehresini hızlı bir biçimde dönüşüme uğratan yeni nesil teknolojiler; ideolojinin toplum üzerindeki denetimini kolaylaştırırken; çoğu zaman bireyin özgür hayat şartlarının karşısına bir tehdit olarak çıkmaktadır. Makine sınıfsal bir modeldir ve tahakküm altında tutulması, insanın denetiminden çıkmaması gerekmektedir. Bu iş birliği, makineyi hem ideolojinin baskın bir yapıya kavuşmasında başat bir rol oynamakta hem de bireyin gündelik hayatına pratik bir fayda sağlamaktadır.

Fakat post apokaliptik anlatılar her zaman teknofobik temelli vizyonlar gibi uzun vadeli bir sürecin sonunu işaret etmemektedirler. Türün ilk ve en önemli çıkış noktası, kızıl korku unsuru ile birlikte kitle imha silahlarının kullanılma ihtimali olmuştur. Aslında bu ihtimal, sadece bilimsel temelli bir fantezi değil; ön izlemesi yapılmış bir vizyondur. II. Dünya Savaşı'nı sona erdiren ABD'nin atom bombası saldırıları, Sovyet Rusya'nın kitle imha silahı denemeleri, Çernobil faciası gibi gelişmeler, olası bir nükleer felaketin, sadece ekolojik sistemi yok etmesini değil; var olan devlet düzenini bile yok edebilecek bir güçte olabileceği izlenimi yaratmıştır. Soğuk Savaş sürecine egemen olan bu anlayış, dünyanın lider devletlerinin ideolojik savaşında bir araç olduğu halde tüm dünyanın yıkıma ve kaosa sürükleneceğine dair ön görüleri güçlendirmiştir.

Bu sadece komünist kaynaklı bir gözdağı değil ABD'nin kendi toplumuna zerk ettiği bir korku olmuştur. Bu korku 70'li yıllarla birlikte azalmaya başlamıştır. Artık sıcak savaş sürecinden uzaklaşmakla birlikte Vietnam Savaşı gibi çatışmalar da, faturası bireye kesilen tarihsel olaylar olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Rasyonel sorgu sürecinin yeniden devreye girdiği bu dönemde; ikircikli ütopyalar ön plana çıkmış; çevresel duyarlılığın, kadın haklarının, teknolojik imkânların insanın çıkarlarına kullanılabileceği bir dönemece girilmiştir. Bu süreçte çevresel felaketleri önlemek ve nüfus artışının önüne geçebilmek için yeni politikaların arayışı

sürmüştür. Bireyler, Vietnam Savaşı'nın sonuçlarından rahatsız olmuş ve totaliter bir rejimin tahakküm gücünü sağlayan militarist yapı da sorgulanmaya başlanmıştır.

80'li yıllarla birlikte bilimkurgu sineması, özellikle de post apokaliptik sinema hem geleneksel korkulara hem de güncel korkulara anlatılarında yer vermeye başlamıştır. Artık sadece savaş, kitlesel yıkım gibi faktörler değil; ekolojik sistemin çökmesiyle birlikte gelen felaketler, nüfus artışı, dünya devletleri arasındaki dengesiz ekonomik hareketler, çetin yaşam koşullarına bağlı olarak artan mültecilik sorunu ve her biri kendi özerk ekonomik gücünü kullanarak birey üzerinde tahakküm kuran ve onu harcayabilen devasa şirketler yeni post apokaliptik kurguların konusu haline gelmeye başlamıştır. Geçmiş ideolojik modeller ile yüzleşen yeni rejim; bu sefer de geleceğe dair değil, geçmişte izlenen yanlış politikalara dair hatırlatmalarda bulunmak için bilimkurgu sinemasını bir araç olarak kullanmaya başlamıştır.

80'li yıllarda Reagan ile yeniden muhafazakâr güdümlü bir politikanın tahakkümü altına giren toplum, geleneksel korkuların form değiştirmiş halleriyle bir kere daha yüzleşmek zorunda kalmıştır. Pozitivist yaklaşımın dışında ve seküler bakış açısından uzaklaşan post apokaliptik anlatılarda, bu dönemde yeniden tanrıbilimsel söylemlere de yönelinmiştir. Distopya kavramı kendisini güçlü bir biçimde hissettirirken; fütürist öykülerin grafik anlamda güç aldığı öğeler; çarpık kentleşme ya da sınıflı yapıları ön plana almaya başlamıştır.

90'lı yıllara gelindiğinde; sıcak savaş süreci yeniden başlamış ve ABD, bu yeni ideolojik savaşta rotasını kitle imha silahlarına ev sahipliği yaptığı gerekçesiyle Orta Doğu ülkelerine çevirmiştir. Olası bir sıcak savaş durumunda kitle imha silahlarını kullanacak güçler ise; artık komünist ideolojiden uzaklaşmış olan Sovyet ülkeleri yerine; Irak ve Afganistan gibisinden farklı dini yönelimleri olan ülkeler ve Kuzey Kore ile Çin gibi farklı modelde komünist ideolojileri benimseyen yapılardır. Amerika'nın hem iç hem de dış politikası için kırılma noktası olan ise; 11 Eylül saldırıları sonrasında yeniden yükselmeye başlayan muhafazakâr anlayış olmuştur. Bush- Cheney rejimiyle birlikte eskiye dair tedirginlik yaratan politikalar yinelenmiş ve diyalektik anlamda, McCarthy ve Reagan dönemlerinde yaşanan krizler baş göstermiştir. Toplum, kendi ülke sınırları içerisinde bile tehlikede olduğu gerçeğiyle

yüzleşmiş, tıpkı geçmişte komünist yapılara olduğu gibi, bu sefer Orta Doğu halklarına karşı yabancı korkusu geliştirilmiştir. Bush – Cheney yönetimi “yaratılan” bu yeni kaygıları kullanmış ve milli güvenlik anlayışına daha tavizsiz bir tutumla yönelmiştir. Toplumunu, kendilerini dış etkilerden, terör faaliyetlerinden, sosyal hayata kadar sızan saldırılardan koruyacak bir üst yapı olduğuna inandırmış ve elde etmiş olduğu bu imtiyazdan hareketle Orta Doğu üzerinde saldırgan bir politika izlemeye başlamıştır.

Bu süreçte birey, hem 11 Eylül saldırıları gibisinden, kendi gündelik gerçeğine kadar kolay bir biçimde uzanan faaliyetlerin yıpratıcı etkilerine maruz kalmış hem de SARS, şarbon ve kuş gribi gibi geniş çaplı, ölümcül salgınlar ile yüz yüze gelmiştir. Bush – Cheney yönetimi, tehlikenin bunlarla sınırlı olmadığını ve kullanılabilir son teknoloji ürünü kitle imha silahlarının yaratacağı etkileri de açık bir biçimde işaret ederek, bu süreçte Orta Doğu üzerinde uyguladığı tüm politikaların halk tarafından onaylanmasını sağlamıştır. 11 Eylül saldırıları sonrasında milli güvenlik sinemasının dışında post apokaliptik anlatılar da, bu tehlikeleri gözler önüne sermektedir.

Fakat seküler kıyamet vizyonları 2000’li yılların ardından çoğunlukla tanrıbilimsel söylemlere de yer vermeye başlamıştır. Yeni post apokaliptik filmler, hem kaderci bir anlayışa hem de bütün yıkım sürecinin, siyasal ideolojilerin izledikleri yanlış politikalara bağlandığı vizyonlara dönüşmeye başlamışlardır. Yine de, yeni bin yıl ile birlikte değişen sinemasal trendler; geleneksel söylemlerden tamamen sıyrılmamışlardır. Öyle ki muhafazakâr bilimkurgusal anlatıları eleştiren içerikler de, günün liberal politikalarını onaylayan bir tutum sergilemeye başlamışlardır. Her iki yaklaşımın ortak bir biçimde onaylamadığı nokta ise; yaşanan ekolojik felaketlerle gelişen tanatofobik süreçlerin, toplumu daha geriye; ilkel bir sürece sürüklediği fikridir.

Devlet yapılanmasının çökmesi, var olan düzenin yıkılması, bütün post – apokaliptik filmlerde çok daha çetin bir sürecin başlamasına ön ayak olmaktadır. Bu süreç ise, janrın anlatılarının insana yönelik bir rota izlemesini saplamıştır. Post apokaliptik öyküler, insan odaklıdır ve belli başlı dışsal unsurlar ile gelişen felaket

vizyonları dışında insanın temel olumsuz ereklerinin sonuçlarını aktarmaktadırlar. Bu yönüyle aslında insanın “insan kaynaklı” korkularına ev sahipliği yapmaktadırlar. Yıkım sürecini getiren içsel ve dışsal tehditlerin tamamı, insanın saldırganlığına, açgözlülüğüne, doyumsuzluğuna ve duyarsızlığına vurgu yapmaktadırlar. Bencilleşen, paylaşma duygusundan ve empati kurmaktan uzaklaşan, ayrışıp kutuplaşmaya uygun tutumlar sergileyen ve sorgulama sürecinden uzaklaşan insan; aslında bütün bu çöküş sürecini kendi elleriyle hazırlayan etken bir unsurdur. Dolayısıyla ister ideolojiyi olumluyucu ve yayıcı bir yaklaşım sergilesin; isterse de mevcut hegemonik yapıyı eleştirsin; bütün post apokaliptik anlatıların temelindeki başat tehlike insanın ta kendisidir.

Medeniyetin çöküşünün ardındaki süreci yansıtan bu yapımlar, kaynakların tüketiminin, var olan yapının ve insanın savaş arzusunun kaçınılmaz olduğunu öne süren ve bu hipotezden yola çıkan öykülere yer vermektedirler. Bütün bu olumsuz özellikler, tarihsel süreç içerisinde sık sık tekrarlanan süreçler sonucunda insanın doğasına yerleşmiş ve insandan ayrı düşünülemeyen, çoğu zaman da dizginlenerek kontrol altına alınamayan unsurlar olarak, medeniyetin kaçınılmaz bir biçimde çökmesine zemin hazırlamışlardır. Türün hem tanrıbilimsel hem de seküler yaklaşımları, insan odaklı çatışmaların ürünüdür.

Post apokaliptik anlatılarda, yaşanan felaket, aslında dini temelli fakat grafik anlamda da seküler görünen bir tasvire yer vermektedir. Tanrıbilimsel olarak değerlendirildiğinde; post apokaliptik filmlerde işlenen en önemli kaygı, “insanın yok olma kaygısı”dır. Fakat insanın fiziki varlığının yok olması ya da dini metinlerde yer aldığı şekliyle mahşer algısının işlenmesiyle birlikte; insanın sahip olduklarının da tamamen yok olması da gündeme gelmektedir. Bu çoğu zaman yeni bir din ve ahlâk anlayışı, yeni bir totaliter devlet modeli ya da tamamen devletsizlik, mülkiyet kavramının yok olması ya da sert bir etnik ayrımcılık gibisinden; güncel anlamda “olması muhtemel” görülen süreçlerin abartılı bir yansıması anlamına da gelmektedir. Bütün bu korkuların temelinde ise “nasıl?” sorusu vardır. Post apokaliptik filmler de bu soruyu kendi perspektifinden açıklayan kurgulara yer vermektedirler.

Medeniyetin çökmesi fikri, özellikle son yıllarda yeniden gündeme gelen ekolojik felaketler, hızlı nüfus artışı, doğal kaynakların azalması, kıtlık, küresel ısınma ve buna bağlı olarak dengesi olumsuz bir biçimde değişen iklimler, bir kere daha gündeme gelen ve bu sefer sivil hayatı da büyük oranda etkisi altına alan sıcak savaş süreçleri, artan teknolojiyle birlikte devletlerin tüm güvenlik sistemlerinin bilgisayar kontrollü bir yapının denetimine sunulması, dini metinlerde yer alan kıyamet anlatılarına yaklaşıldığına olan inanç, kısa bir zaman aralığında binlerce kişinin ölümüne yol açan ve hızlı bir biçimde dünyanın dört bir yanına yayılan salgın hastalıklar, kontrolden çıkan tüketim anlayışı ile yaratılan çevre kirliliği ve tabii yozlaşmaya başlayan adalet anlayışı gibi kaygılar türün başat örneklerinin en sık faydalandığı temalar olmuştur.

Post apokaliptik filmler, dini metinlerdeki kıyamet algısından farklı olarak “kıyamet” sürecinin döngüsel bir özelliği olduğunu betimlemektedir. İlahi dinlerdeki gibi bir yok oluştan fakat mutlak bir sondan değil; insanlık tarihi açısından yeni bir dönemin başlangıcını işaret etmektedir. Tamamen yozlaşmış olan sistemi baz alarak aslında iyi insanların, sayıca üstün olan kötü insanların baskılarıyla sınındıklarını betimler. Bu da, 80’li yıllarda formüle edilmiş kahramanlık söylemlerini, hamasi yönü güçlü öyküleri akla getirmektedir. Dini metinlerde, tanrı tarafından sınanacağına inanılan insanoğlu; bu tarz filmlerde, metaforik açıdan kendi türünün en acımasız mensuplarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Daha doğrudan bir ifadeyle, iyi insanlar kötü insanların icraatlarıyla “arınmaktadırlar”.

Düzenin yıkılmasıyla birlikte, insanoğlu ayakta kalabilmek ve varlığını sürdürebilmek için çile çeker. Hem karşısındaki yozlaşmış unsurlarla hem de çetin hayat koşullarıyla başa çıkmak zorunda kalır. Kahramanın başından geçen bu sürecin tamamının kurgusal bir yapı olduğunun bilincinde olmak, bireyin içinde bulunduğu koşullardan daha fazla hoşnut olmasını sağlamaktadır. Aslında kendisini çevreleyen sistemden hoşnut olmayan bireyin en büyük arzularından biri olan bu süreç, baskın ideolojik yapıdan hoşnut olmayanlar için ilk bakışta bir alternatif gibi değerlendirilmektedir. Janra dair filmlerdeki sert koşullar, değersizleşen duygular ve sunulan olumsuz model; bireyin tüm çıkar ayrışmalarına rağmen, kendisi üzerinde tahakküm kuran sistemin negatif koşullarını kabul etmesini sağlamaktadır.

Yaşanmamış olan gelecek zamana dair bu varsayımlar, aslında bireyin döngüsel süreci göz önünde bulundurarak bilinçaltında geliştirdiği varyasyonlardan biri veya bir kaçını teşkil etmektedir. İçinde yaşadığımız toplumun kurallarının, küresel bir çöküş sürecinin ardından işlemez hale gelmesi, sosyal hayatta ulaşabildiğimiz imkânlardan tamamen mahrum kalmak ve aslında bu gün hayatımızı kontrol ettiğine inandığımız bu unsurların ortadan kalkması ihtimalinin gerçekleşmesi sonucu, post apokaliptik vizyonlar ile ikame öğeler ile görselleştirilir. Birey, günlük hayatında kendisini kontrol eden mekanizmalardan bağımsız bir biçimde varlığını sürdürmek zorunda kaldığında yine bu öğelerin oluşturduğu tüm yapılardan ve imkânlardan da mahrum kalır. Post apokaliptik filmler de bu mahrumiyetin yaratacağı sıkıntıların üzerinden geçmeyi hedefler ve bireyin özgürlüğünün maliyetinin öznel anlamda büyük olduğunu hatırlatır.

KAYNAKÇA

1.Kitap Alıntıları

ABİSEL, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.

ADANIR, Oğuz (2006). Kültür, Politika ve Sinema. İstanbul: +1 Yayınları.

ADORNO, W. Theodor (1990). Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar (çev. M. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

AKELSON, Fatma Erkman (2005). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual.

ALPİN, Hakan (2005). 1001 Soruda Bilimkurgu ve Fantastik. İstanbul: İm Yayın Tasarım.

ALTHUSSER, Louis (2004). Felsefi ve Siyasi Yazılar / Sanat Üzerine Yazılar (çev. Alp Tümertekin, Zühre İlkelen). İstanbul: İthaki Yayınları.

ATAYMAN, Veysel (2007). Postmodern Kurtarıcılar. İstanbul: Don Kişot Güncel Yayınları.

BATUR, Yüksel. Bilimkurgu sinemasında Şiddet ve İdeoloji. İstanbul: Kitle Yayıncılık.

BAUDOU, Jacques (2005). Bilim-Kurgu (çev. İpek Bülbüloğlu). Ankara: Dost Kitapevi.

BAUDRILLARD, Jean (1998). Simularklar ve Simülasyon (çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2006). Küreselleşme (çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAYAR, Zühtü (2001). Bilimkurgu ve Gerçeklik. İstanbul: Broy Yayınevi.

BETTON, Gerard (1993). Sinema Tarihi (çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.

- BİR YILDIZ, Esra (2002). Sinemada Akımlar. İstanbul: Betaş Yayınları.
- BOULD, Mark (2015). Sinemaya Giriş: Bilimkurgu (çev. Sinan Okan, Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- BRZEZINSKI, Zbigniew (2004). Tercih (çev. Cem Küçük) İstanbul: İnkilap Kitapevi.
- CHERRY, Bradley (2014). Sinemaya Giriş: Korku (çev. Mine Zorlukol). İstanbul: Kolektif Kitap.
- COŞKUN, Esen E. (2011). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix Yayınevi
- DORSAY, Atilla (1986). Beyazperdede Kırmızı Filmler. İstanbul: Cep Kitapları A.Ş.
- DORSAY, Atilla (2003). Sinema ve Çağımız. İstanbul: Remiz Kitapevi.
- ECO, Umberto (2008). Yanlış Okumalar (çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Can Yayınları.
- ERGİL, Doğu (1980) Türkiye’de Terör ve Şiddet. Ankara: Çağ Yayınları.
- ERHAN, Çağrı (2002). Soğuk Savaş Sonrası ABD’nin Güvenlik Algılamaları (edt: Refet İnanç, Hakan Taşdemir) Ankara: Seçkin Yayınları.
- EROL, Mutlu (1995). İletişim Sözlüğü, Ankara: Ark Yayınevi.
- ERSÜMER, Oğuzhan (2013). Bilimkurgu Sinemasında Cyberpunk. İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık.
- FAUCAULT, Michel (2006). Hapishanenin Doğuşu (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Yayınları.
- FERRO, Marc (1995). Sinema ve Tarih (çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- FREUD, Sigmund (2000). Bir Yanılsamanın Geleceği – Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları (çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

FREUD, Sigmund (2011). Kùltürdeki Huzursuzluk (çev. Veysel Atayman). İstanbul: Say Yayınları.

GİRAY, Ufuk (2013). Sinema Tarihi. Ankara: Detay Yayıncılık.

GÖNEN, Metin (2007). Paradoksal Sanat Sinema. İstanbul: Es Yayınları.

GÖRAL, Burak (2008). Neden Bazı Filmler Daha İyi? İstanbul: Hayal'et Kitap.

HANSON, Peter (2003). Kayıp Kuşak Filmleri: Generation X Sineması (çev. Kürşad Ertuğrul). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

HARAWAY, Donna (2006). Siborg Manifestosu (çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

HARDT, Michael, Antonio NEGRI (2011). Ortak Zenginlik (çev. Eflâ-Barış Yıldırım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HOBSBAWN, Eric (2006). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı (çev. Yavuz Aloğan). İstanbul: Everest Yayınları.

IRWIN, William (2003). Matrix ve Felsefe (çev. Murat Sağlam). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

JAMESON, Fredric, Jean-Françis LYOTARD, Jürgen HABERMAS (1994). Postmodernizm (haz. Necmi Zekâ, çev. Güleengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan). İstanbul: Kıyı Yayınları.

KAMINSKY, Stuart M. (1977). American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film. New York, Laurel.

KAPLAN, F. Neşe, Gülin Terek ÜNAL (2013). Bilimkurgu Sinemasını Okumak. İstanbul: Derin Yayınları.

KELLNER, Douglas (2014). Sinema Savaşları (çev. Güral Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

KOCH, Egmont R., Jochen, SPERBER (1996). Bilgi Mafyası (çev. Kaan Ökten).

İstanbul: Sarmal Yayınları.

MCGOWAN, Todd, Sheila, KUNKLE (2014). Lacan ve Çağdaş Sinema (çev. Yasemin Ertuğrul, Caner Tuğran). İstanbul: Say Yayınları.

MORE, Thomas (2009). Ütopya. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

NAPIER, Susan J. (2008). Anime: Akira'dan Howl'un Hareketli Şatosu'na (çev. M. Murat Başekim). İstanbul: Es Yayınları.

ONUR, Nur (2012). Kitle Kültürü ve B Filmi. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

OSKAY, Ünsal (2014). Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması. İstanbul: İnkilap Kitapevi.

ROLOFF, Bernhard, George SEEBLEN (1995). Ütopik Sinema: Bilimkurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi (çev. Veysel Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık.

RYAN, Michael, Douglas KELLNER (2010). Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası (çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SCOGNAMILLO, Giovanni (1994). Amerikan Sineması. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.

SCOGNAMILLO, Giovanni (1994). Dehşetin Kapıları. İstanbul: Mitos Yayınları.

SCOGNAMILLO, Giovanni (1997). Dünya Sinema Sanayii. İstanbul: Timaş Yayınları.

SCOGNAMILLO, Giovanni (2006). Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar. İstanbul: +1 Yayıncılık.

ŞAHİN, Seval, Banu ÖZTÜRK, Didem Ardalı BÜYÜKARMAN (2015). Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu. İstanbul: Bağlam Araştırma Dizisi.

ŞENTÜRK, Rıdvan (2011). Postmodern Kaos ve Sinema. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.

TOLON, Barlas, Galip İSEN, Veysel BATMAZ (1985). Ben ve Toplum: Sosyal Psikoloji – I. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

URGAN, Mina (1984). Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

ÜŞÜR, Serpil (1997). İdeolojinin Serüvenleri. İstanbul: İmge Kitapevi.

VALANTİN, Jean-Mitchell (2006). Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington (çev. Ömer Faruk Turan). İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.

VINCENTI, Giorgio (2008). Sinemanın Yüzyılı (çev. Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basın Yayın.

WALLACE, Iain (1998). Küresel Ekonomiye Hristiyan Bakış Açısı. Amerika: Geography and Wordview.

WOLLEN, Peter (2007). Sinemada Göstergeler ve Anlam (çev. Bülent Doğan, Zafet Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.

YILMAZ, Ertan (1997). Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri. İstanbul: Antrakt/Leva Yayıncılık.

YILMAZ, Sait (2006). 21. Yüzyılda Güvenlik ve İstihbarat. İstanbul: Alfa Yayınları.

2.Makaleler, Bildiriler ve Diğer Basılı Yayınlar

ADAM, Mehmet (1997). “Gelecekçilik Maddesi” Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1(348), s. 664.

AKYOL, ALTUN, Didem T. (2008). “Yeni Yaşam Tarzları Kapalı Konut Yerleşkeleri” Deü Mühendislik Fakültesi Fen ve Mühendislik Dergisi, 10(3), s.73-83

ATAMAN, Bekir Kemal (2008). “Enformasyon Bilimlerine Fütüristik Bir Yaklaşım” Bilgi Dünyası, 9(1), s.67-89.

AVCI, Mahmut (2012) “Ütopya ve Kültür İlişkisi Üzerine Felsefi Bir İncelemesi” İlahiyat Fakültesi Dergisi 17(2) s.239-253.

BAŞARAN, Tuna (2007). “Soğuk Savaş Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları.” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

BATUŞ, Gül (2004). “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecine Direnen Değerler.”

BAYKAN, Toygar Sinan (2012). “Hollywood Sinemasında Makine Beden Teknofobi” Sinecine, 3(1) s.55-73, 2012.

BAYRAK, Ragıp Mehmet (2012). “Sürdürülebilir Kalkınma İçin Türkiye’de Düşük Karbon Ekonomisi ve Kyoto Protokolü’nün Finansman Kaynakları”. Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi Karabük Üniversitesi 1(4), s.266-279.

BEZEL, Nail (1993) “Ütopyalarda ve Karşı Ütopyalarda Aklın ve İnsanın Durumu ve Kapsamı (çev. Selahattin Özpallabıyıklar) Varlık Dergisi (1026). s.17-21

BİLİCİ, Veyse (2007). “Hollywood Filmlerindeki Apokaliptik Temalar: Sinema, Popüler Kültür ve Din” Milet ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi, 4(2), s.138-161.

CAM, Erdem (2003). “Akademiden Teknokrasiye, Teknokrasiye Bürokrasiye Türkiye’de Yetişkinlere Yönelik Sosyal Politika Eğitimlerinin Yönetimi Üzerine Bir İnceleme ve Yeni Bir Model Önerisi.” İş Gü. Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi, 15(2), s.29-51.

ÇAMURCU, Hayri (2005). “Dünya Nüfus Artışı ve Getirdiği Sorunlar” Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(13), s.89-104

ÇITAK, Emre (2014). “Postkolonyalizm ve Batı Sinemasında Doğu-Batı Ayrımına Yönelik Postkolonyal Öğeler”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(2), s. 561-578.

DERİN, Abdullah (2015). “Bilimkurgu ve Adilik: Biopunk” Edebiyatın İzinde

Fantastik ve Bilimkurgu, s. 44-48

DOĞAN, Binali, Ata ÖZDEMİRCİ (2006). “20. Yüzyılda Toplumsal Dinamiklerin İşletmelerin Yönetim Uygulamaları Üzerindeki Etkisi: Sinema Sanatında Yönetim ve Sistem Eleştirileri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme” 14. Türkiye Yönetim Organizasyon Kongresi. Erzurum, Türkiye.

EKİNCİ, Barış Tolga (2013). “Hollywood Sinemasında Felaket Konulu Filmler ve Değişen Egemen Yapıların Maymunlar Gezegeni filmleri Bağlamında Analizi” Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 2(1), s.215-233.

GÖKŞEN, Erol (2015). “Uzay Çiftçileri ve Şebek Romanı’nda Ütopya İle Distopyanın Tezahürü” Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu. s.188-194

GÖNENÇ, Özgür E. (2002). “Kitle Kültürü ve Kitle İletişimi” İletişim Fakültesi Dergisi (13), s.129-138.

GÜNAR, Altuğ (2014).” Amerika Birleşik Devletleri’nde McCarthy Dönemi ve Dış Politika Üzerindeki Etkileri”. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (4), s. 62-78.

GÜNEY, Murat K. (2015). “Çağının Aynası Olarak Bilimkurgu: İnsanın Doğa ve Teknolojiye Bakışı Nasıl Dönüştü?” Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu, s.36-43.

İNAÇ, Hüsamettin, Fatih AKTAŞ (2013). “11 Eylül Terör Saldırılarının Amerikan Güvenlik Bürokrasisine Etkileri”. Akademik Bakış Dergisi, (34), s.1-19.

İSLAMOĞLU, Feyza (2013). George Orwell’in Bin Dokuz Yüz Seksen Dört Adlı Romani ile Cengiz Aytmatov’un “Gün Olur Asra Bedel” Adlı Romanının ‘Düşünce Suçu’ Bağlamında Karşılaştırması. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/8, s. 701-719.

KAPLANOĞLU, Lütfü (2008). “Özne – Nesne İlişkisi Bağlamında, Kübizm, Fütürizm ve Dada” Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

KARAKAŞ, Nuri (2009). “Amerikan ‘Ödünç Verme ve Kiralama’ Yardımlarında Türkiye”, Tarih İncelemeleri Dergisi, 24(1), s.21-52.

KAYA, Mustafa (2013). “Platon’un Ruh Kuramı” Sosyal Bilimler Dergisi, s.171-181.

KAYAER, Mesut (2013) “Çevre ve Etik Yaklaşımlar” Siyaset, Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi, 1(2), s.63-76.

KBB İhtisas Dergisi (2009). 19(2) s.57-61.

KRIPKE, Saul (1980). “Semantical Considerations on Modal Logic” Acha Philosophica Fennica, Cambridge, MA: Harvard University Press, s.83-94.

KUTLU Kutlukhan (1998) “80li Yıllardan Günümüze Bilimkurgu: Referanslar Dönemi.” Sinerama Dergisi (2), s.86.

KÜÇÜKKALAY, Mesut (ty) “İktisadi kalkınma ve Nüfus Artışı Paradoksu Üzerine Yorumlar.” Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (1), s.59-72.

ÖNER, Gürses (2015). “Türkiye’de Bilimkurgu” Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu. s.56-62

ÖZBANAZI, Osman Ozan (2004). “Çağdaş Hollywood Bilimkurgu Sinemasına Görsel Etkiler İle Yaratılan Sinemasal Gerçeklik” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

ÖZER, Mustafa, Kemal BİÇERLİ (2003). “Türkiye’de Kadın İşgücünün Panel Veri Analizi”. Sosyal Bilimler Dergisi, 3(1), s.55-86.

ÖZKAN, Behlül (2011) “Soğuk Savaş Sonrası Amerikan Dış Politikası” Stratejik Araştırmalar, 9(16), s.51-91.

PARER, Özlem M (2002). “Rus Edebiyatında Fütürizm”. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 42 (1-2), s.43-65.

SAYGIN, Hasan (2006). “Sürdürülebilir Gelişme ve Enerji Tasarrufu”. Bilim ve

Gelecek: Aylık Bilim, Kültür ve Politika Dergisi, (26), s.55-57.

TEZCAN, Mahmut (1968). “Toplumsal Yaşantımızda Sinema ve Halk Eğitimdeki Rolü” Onaran A.Ş. Sinematografik Hürriyeti İçişleri Bakanlığı Yayınları, (7), s.171-202.

UĞUR, Veli (2015). “1980 Sonras Türkiye’de Bilimkurgu Romanları” Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu. s.63-70

YALÇIN, Osman (2013). “Amerikan Toplumunun Oluşumu ve Güç Merkezi Olma Stratejisi” Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(3), s.418-448.

YARDIMCI, Sibel (2015). “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?” Edebiyatın İzinde Fantastik ve Bilimkurgu Kitabı, s.71-109.

YÜKSEKLİ, Berrin Akgün (2013). “Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari” Yedi: Sanat ve Tasarım Dergisi, (10) s.59-70.

3.Elektronik Kaynaklar

- <http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=1174&bolum=makale>
- <http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/hgdmakale/2010-2/14.pdf>
- http://globalmedia-tr.emu.edu.tr/bahar2006/Lisansustu_Calismalari/Murat%20Soydan%20Makale.pdf
- <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/492/5774.pdf>
- <http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356289075.pdf>
- <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1350837756.pdf>
- <http://www.birikimdergisi.com/guncel/iklim-savaslari-ve-jeopolitik-kanaat-teknisyenleri>
- dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/337/3448.pdf

- <http://www.birinciblog.com/reagan-donemi-amerikan-sinemasi-i-bolum/>
- <http://politikaakademisi.org/hollywood-ve-soguk-savas/>
- <http://marksist.net/antiwar/ABD%20Emperyalizmi%20Vietnamda%20Nasil%20Yenilgiye%20Ugratildi.htm>
- <http://turkuazedebiyat.com/2012/04/18/korku-sinemasi-makale/>
- <http://www.mevzuatdergisi.com/2005/06a/05.htm>
- <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=14&makaleid=3612>
- <http://www.serenti.org/mccarthy-donemi-abdde-cadi-avi/>
- http://www.bbc.co.uk/turkce/haberler/2015/03/150317_domuz_gribi_5_soru
- <http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2614>
- [http://thelemetekkesi.blogspot.com.tr/2013/05/sinemada-futurist-acilimler.html,](http://thelemetekkesi.blogspot.com.tr/2013/05/sinemada-futurist-acilimler.html)
- <http://politikaakademisi.org/hollywood-ve-soguk-savas/>
- <http://bilgenarin.blogspot.com.tr/2011/01/teknoutopya-ve-teknofobi-karsitliginda.html>
- <http://www.makaleoku.org/turkiye-bir-distopya-midir/>
- <http://www.sosyalbilim.com/2013/09/1984ten-gunumuze-biri-bizi-gozetliyor/>
- <http://tip.terimleri.com/pandemi.html>
- <http://www.acikbilim.com/2013/03/dosyalar/canibadan-hannibale-yamyamlık-antropafaji.html>

4.Radyo ve Televizyon Programları

ABRAHAM, Marc, NEWMAN, Eric (Yapımcı), SEXTON, Timothy, J. , CUARON, Alfonso (Senaryo), CUARON, Alfonso (Yönetmen).(2006). Son Umut [Bilimkurgu]. Türkiye: Universal.

CAMERON, James (Yapımcı), WISHER JR, William, CAMERON James (Senarist)

ve CAMERON James (Yönetmen). (1984). Terminator [Bilimkurgu, Macera, Gerilim]. ABD: MGM.

CANTON, Mark (Yapımcı), ROMERO, George, A (Senarist), ROMERO, George A. (Yönetmen). (2005). Ölüler Ülkesi [Korku]. Türkiye: Universal

COSTNER, Kevin (Yapımcı), TWOHY, David (Senarist), REYNOLDS, Kevin (Yönetmen). (1995). Su Dünyası [Bilimkurgu, Macera]. Türkiye: Universal

MILLER, George (Yapımcı), MILLER George, MCCARTHY, Brendan (Senarist) ve MILLER, George (Yönetmen). (2015). Mad Max: Fury Road [Bilimkurgu]. Türkiye: Warner Bros Turkey.

PARK, Chan-wook (Yapımcı), BONG, Joon-ho, MASTERSON, Kelly (Senarist) ve BONG, Joon ho (Yönetmen). (2013). Sinowpiercer [Bilimkurgu]. Güney Kore: The Weinstein Company.

WECHSLER, Nick (Yapımcı), PENHALL, Joe (Senarist), HILLCOAT, John (Yönetmen). (2009). Yol [Bilimkurgu]. Türkiye: Pinema