



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Pelin ODUNCU

METROPOLIS'TEN *ELYSIUM*'A BİLİMKURGU FİLMLERİNDE SINIFSA
FARKLILIKLARA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Pelin ODUNCU

*METROPOLIS'TEN ELYSIUM'A BİLİMKURGU FİLMLERİNDE SINIFSA
FARKLILIKLARA ELEŞTİREL BİR YAKLAŞIM*

Danışman

Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Pelin ODUNCU'nun bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Gönül DEMEZ
(İmza)

Üye (Danışmanı) : Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA
(İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Seyhan YAMAN AKSOY

(İmza)

Tez Başlığı: Metropolis'ten Elysium'a BilimKurgu Sinemasında Sınıfsal Farklılıklara Eleştirel Bir Bakış

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 25/06/2019

Mezuniyet Tarihi : 04/07/2019

(İmza)

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Metropolis’ten Elysium’a Bilimkurgu Filmlerinde Sınıfsal Farklılıklara Eleştirel Bir Yaklaşım” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

Pelin ODUNCU





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-SOYADI	Pelin ODUNCU
Öğrenci Numarası	20175256003
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora
Danışmanın Unvanı, Adı-SOYADI	Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA
Tez Başlığı	Metropolis'ten Elysium'a Bilimkurgu Filmlerinde Sınıfsal Farklılıklara Eleştirel Bir Yaklaşım
Turnitin Ödev Numarası	1147414026

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 132 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 27/06/2019 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 6

alıntılar dahil %8 dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım. ()

Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise; Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

00.00.2019

Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	v
SUMMARY.....	vii
TEŞEKKÜR.....	viii
GİRİŞ	2

BİRİNCİ BÖLÜM

İLKEL TOPLULUKTAN KAPİTALİST TOPLUMA SINIFLAR

1.1. Geçmişten Günümüze Sınıf Teorileri.....	11
1.1.1. Karl Marx ve Sınıf Çatışması.....	12
1.1.2. Weber ve Tabakalaşma Kuramı	19
1.1.3. Çağdaş Tabakalaşma Kuramları.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

BİR TÜR OLARAK BİLİMKURGU SİNEMASI

2.1. Bilimkurgu Sinemasının Tarihsel Gelişimi	40
2.1.1. Bilimkurgu Sinemasının Başlangıç Yılları	40
2.1.2. İkinci Dünya Savaşı'ndan Ellili Yıllara.....	45
2.1.3. Soğuk Savaş'tan <i>2001: Bir Uzay Macerası</i> 'na	50
2.1.4. Post-apokaliptik Yetmişlerden Doksanlara.....	54
2.1.5. Sanal Gerçekliğin Yükselişe Geçtiği Günümüz.....	60
2.2. Bilimkurgu Sinemasında Toplumsal Sınıflara Bakış	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ

3.1. Materyal ve Yöntem.....	78
3.2. Örneklem Olarak İncelenen Filmler.....	80

3.2.1. <i>Metropolis</i> Filminin Künyesi ve Özeti	81
3.2.1.1. <i>Metropolis</i> 'te Marksizmin Çatışan İki Sınıfı.....	82
3.2.2. <i>Elysium</i> Filminin Özeti ve Künyesi.....	87
3.2.2.1. <i>Elysium</i> : Sınıf Çatışmasının Yapay Gezegene Taşınması	89
3.2.3. <i>Hunger Games</i> Filminin Künyesi ve Özeti.....	93
3.2.3.1. Toplumsal Tabakalarda Açlık Oyunları.....	94
3.2.4. <i>Divergent</i> (Uyumsuz) Filminin Künyesi ve Özeti.....	99
3.2.4.1. <i>Divergent</i> : Bourdieu'nun Habitus'unda Uyumsuzlar	100
SONUÇ	107
KAYNAKÇA	111
ÖZGEÇMİŞ	120

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Le Voyage Dans La Lune (1902) film afişi.....	41
Şekil 2.2. Aelita, Mars Kraliçesi.....	42
Şekil 2.3. Flash Gordon filminden bir kare	47
Şekil 2.4. Der Tunnel film afişi	48
Şekil 2.5. Things to Come filminden bir kare	49
Şekil 2.6.The Thing from Another World (1951).....	51
Şekil 2.7. The Flying Saucer (1950)	51
Şekil 2.8. Fahrenheit 451 filminden bir kare	52
Şekil 2.9. 2001: A Space Odyssey filminden bir kare	53
Şekil 2.10. Star Wars filminden bir kare (1977).....	58
Şekil 2.11. Total Recall filminden bir kare (1990)	61
Şekil 2.12. Keanu Reeves ve Carrie Anne Moss (Matrix, 1999)	62
Şekil 2.13. Avatar filminden bir kare (2009)	64
Şekil 2.14. Tye Sherida'nın sanal gerçeklik gözlüğüyle oyun oynadığı sahne (Ready Player One, 2018).....	66
Şekil 2.15. Her (2013, yönetmen Spike Jonze)	69
Şekil 2.16. Zoe Saldana ve Sam Worthington (Avatar, 2009, yönetmen James Cameron).....	72
Şekil 3.1. Metropolis kenti	83
Şekil 3.2. Makineler	83
Şekil 3.3. Makineler	83
Şekil 3.4. İşçilerin vardiya değişimi	84
Şekil 3.5. İşçilerin Şehri	84
Şekil 3.6. Oğullar Kulübü	84
Şekil 3.7. Makinenin başındaki işçi	85
Şekil 3.8. Zenginlerin verdiği parti.....	85
Şekil 3.8. Robotu omuzlarında taşıyan siyahiler	85
Şekil 3.9. Maria'yı izleyen üst sınıfın bakışları.....	85
Şekil 3.10. Maria'nın Yeraltı Mezarlıklarında işçilere yaptığı konuşma.....	86
Şekil 3.11. "akıl" ile "eller" uzlaşırken.....	87
Şekil 3.12. Los Angeles'ın gökdelenleri	89
Şekil 3.13. Los Angeles'ın yoksul insanları.....	89
Şekil 3.14. Yeni Cennet yapay gezegeni.....	90

Şekil 3.15. Yeni Cennet'in içi	90
Şekil 3.16. Max'e öğüt veren rahibe	91
Şekil 3.17. Max'in ürettiği robotlar	91
Şekil 3.18. Robotların Max'e vurduğu sahne	91
Şekil 3.19. Max'in robot tarafından sürüklenerek atıldığı sahne	92
Şekil 3.20. Capitol	94
Şekil 3.21. Yoksulların pazar yeri	95
Şekil 3.22. Capitol'daki bir oda	95
Şekil 3.23. Katriss'in rakibine ok attığı sahne	96
Şekil 3.24. Katriss'in mıntıkalara selamı	96
Şekil 3.25. Mıntıkların Katriss'e selamı	96
Şekil 3.26. Mıntıkanın polisle çatışması	97
Şekil 3.27. Mıntıkanın ayaklanması	97
Şekil 3.28. Katriss'in gönüllü olduğu sahne	97
Şekil 3.29. Yarışanların geçit töreni	98
Şekil 3.30. Peeta ve Katriss geçit töreninde	98
Şekil 3.31. Kent manzarası	100
Şekil 3.32. Çeşitlilik renkler gruplar yıkık gökdelenlerin arasında	101
Şekil 3.33. Bilgeler Grubu	101
Şekil 3.34. Barışçılar Grubu	101
Şekil 3.35. Adiller Grubu	102
Şekil 3.36. Korkusuzlar Grubu	102
Şekil 3.37. Fedakârlar Grubu	102
Şekil 3.38. Uyumsuzlar	102
Şekil 3.39. Beatrice ve aynadaki yansıması	102
Şekil 3.40. Beatris eski kıyafetlerini ateşe atarken	103
Şekil 3.41. Bilgeler'in kontrolündeki Korkusuzlar ordusu	104
Şekil 3.42. Korkusuzlar'ın antremanları ve üstünlük mücadelesi	105
Şekil 3.43. Tris'in yaptırdığı kuş dövmesi	105
Şekil 3.44. Beatrice ve Four'un trenle kentten ayrılışı	106

ÖZET

İlkel topluluklardan, günümüz postmodern toplumlarına kadar insanlar fiziksel, ekonomik, kültürel ya da sosyal niteliklerine göre birbirinden ayrılarak, çeşitli kategoriler içinde yaşamaktadırlar. Bireylerin sahip olduğu bu kategoriler, gündelik yaşam pratiklerinden, düşünsel hayata kadar pek çok farklı alanda insanların birbirinden ayrılmasına neden olmaktadır. Özellikle Sanayileşme döneminden itibaren toplumsal sınıflar arasındaki ayrımın giderek belirginleşmesi, beraberinde sınıf farklılıklarına yönelik pek çok kuramsal tartışmayı getirmiştir. “Sınıf” kavramı, Karl Marx’tan, çağdaş tabakalaşma kuramcılarına kadar çeşitli düşünürler tarafından farklı şekillerde ele alınmış ve hala alınmaktadır.

Toplumsal sınıflar, pek çok alanda olduğu gibi yedinci sanat dalı olan sinemada da sık sık ele alınan konulardan biridir. Toplumsal gerçekliğin taklidine dayanan sinemanın, toplumsal sınıfları ne şekilde temsil ettiği, içinde yaşanılan toplumu anlamak açısından önem teşkil etmektedir. Bilhassa geleceği ve yakın geleceği yansıtan bilimkurgu filmlerinin, mevcut gerçekliklerden yola çıkan yapısı bu önemi daha da artırmaktadır. Bu anlamda çalışmada, sinemanın kültürel ve aynı zamanda ticari bir araç olduğu göz önünde bulundurularak, Kültürel Çalışmalar Merkezi ard alana alınmış ve metin analizi yöntemine başvurulmuştur. Toplumsal sınıfları merkezine alan *Metropolis*, *Elysium*, *Hunger Games* ve *Divergent* filmleri örnek olarak seçilerek, filmler sınıfsal farklılıklara yönelik yapılan kuramsal bilgiler ışığında analiz edilmiştir. Çalışmanın amacı, toplumsal sınıf farklılıklarının bilimkurgu sinemasında nasıl temsil edildiğini ortaya koyarak, gelecek yüzyılları anlatan bu filmlerde sınıfsal ayrımların devam edip etmediğini tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Bilimkurgu Sineması, Toplumsal Sınıf, Kültürel Çalışmalar, tabakalaşma, Metropolis

SUMMARY
A CRITICAL APPROACH TO CLASS DIFFERENCES IN SCIENCE FICTION
CINEMA FROM METROPOLIS TO ELYSIUM

From primitive communities to today's postmodern societies, people live in various categories, separated by their physical, economic, cultural or social qualities. These categories of individuals lead to the separation of people from many different areas, from everyday life practices to intellectual life. Particularly since the period of industrialization, the distinction between social classes has become more evident and has brought many theoretical discussions about class differences. The concept of 'social class' has been dealt with in different ways by various thinkers, from Karl Marx to contemporary stratification theorists.

As in many other fields, social classes are often considered in cinema, also called seventh art branch. It is important to understand how the cinema, which is based on the imitation of social reality, represents the social classes and to understand the society in which they live. The importance of science fiction films that reflect the future and the near future, based on the existing realities, further increases this importance. In this sense, considering the fact that cinema is a cultural and commercial vehicle, the text analysis method of the Center for Cultural Studies has been applied; *Metropolis*, *Elysium*, *Hunger Games* and *Divergent* were selected as examples and the films were analyzed with theoretical knowledge about class differences. The aim of the study is to show how class differences are represented in science fiction cinema and to discuss whether class distinctions are going on in these films which tell about the future centuries.

Keywords: Sci-fi Cinema, Social Class, Cultural Studies, Stratification, *Metropolis*

TEŐEKKÖR

Tez alıőmam sırasında değerli bilgi ve birikimleriyle yolumu aydınlatan ve destek olan kıymetli danışman hocam sayın Prof. Dr. Emine UAR İLBUğA'ya sonsuz teőekkÖrler ederim. alıőmalarım boyunca her konuda desteğini ve varlığını içtenlikle hissettiğim değerli aileme ve arkadaőım Cem ÇELİK'e, son olarak bu sÖrete her konuda yardımcı olmaya çalışan değerli enstitÖ personellerine teőekkÖrÖ bir borç bilirim.

Pelin ODUNCU

Antalya, 2019



GİRİŞ

“Batı düşüncesi insanı yücelteceğim diye, önce doğayı “budamış”, sonra da insan kavramını sınırlamaya baş[lar]” (Strauss, 2002: 9). Strauss’un ifadesinden de anlaşılacağı üzere, Aydınlanmacı akıl 18. yüzyıldan günümüze, Batı’nın lineer tarih akışı içerisinde, önce doğanın “bilinmeyen” ve “karanlık” noktalarını aydınlatmaya, sonra da kendinden hem ekonomik hem de kültürel anlamda daha farklı ve “aşağıda” olan insanları gruplandırarak, belli başlı sınırların içine yerleştirir. Geçmişin ilkel topluluklarındaki komün üretim ve yaşam tarzı, modernleşmeye doğru gidilen dünyada üretim araçlarının gelişmesiyle yerini, gruplaşma ve sınıflaşmaya bırakır.

Günümüzde daha çok tabakalaşma adıyla anılan toplumsal sınıf farklılıkları Platon’dan, Rousseau’ya, Marx’tan, Weber’e ve Bourdieu’ya kadar Antik Çağ’dan günümüze dek süregelen bir tartışmanın konusu olur. Ortaya çıktığı dönemden itibaren hem ekonomik hem toplumsal hem de politik olarak pek çok kurama ve yaklaşıma yön veren sınıf kavramı, insanlar arasındaki eşitsizlikten, onların günlük yaşam pratiklerine kadar geniş bir perspektife sahiptir.

Latince kökenli *classis* kelimesinden türeyen sınıf terimi, 14. yüzyılda girdiği Fransızcada “yurttaşları sahip oldukları servete göre” kategorileştiren, ekonomi tabanlı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Modern sınıf kavramı ise, kökenlerini 18. yüzyıl İngiltere’sinden alır. İnsanların doğuştan ekonomik olarak ayrıldığı ve bölündüğü bir toplumu tasvir eden terim, ardından alt sınıf, orta sınıf ve üst sınıfları betimlemek üzere kullanılır (Beneton, 1991: 11-13). Buradan anlaşılacağı üzere kavram, toplumun daha çok ekonomik olarak bölünmesine ve kategorilere ayrılmasına işaret ederken, aynı zamanda söz konusu ekonomik bölünme yoluyla oluşan farklı yaşam tarzlarını da içinde barındırır.

On dokuzuncu yüzyılın teknolojik ve bilimsel atılımlarıyla daha görünür olmaya başlayan sınıf tartışmaları, Marx ve Weber gibi düşünürler sayesinde teorik temellerini oluşturur. Marksistler kavramın ekonomik yönüne, Pareto gibi kuramcılar siyasi etkisine, Weber ve onu takip eden çağdaş kuramcılar çok yönlü tabakalaşma terimine ve Tocqueville gibi düşünürler ise eşitlikçi demokrasilerle kavramın önemini yitirdiğine işaret eder. Fakat post modern dünyanın ortasında her ne kadar sınıfların artık iç içe girdiği ve her şeyin belirsizleştiği düşünülse de, toplumsal sınıf farklılıkları günümüzün ve geleceği öngören çalışmaların hala tartışılan konularından biridir.

Platon’un alegorik mağarası ve sinemasal aygıt arasındaki benzerlik, sinemanın gerçeklikle olan ilişkisinin özellikle 20. yüzyıl teorisyenleri tarafından sorgulanmasına yol açar (Stam, 2014: 19). İnsanların, sinema perdesine bir projeksiyon tarafından yansıtılan görüntülere

kendini kaptırması, sinemanın gerçeği taklit eden bir araç olarak izleyici üzerinde kurduğu etkinin tartışılmasına neden olur. Sinemanın gerçeklikle kurduğu benzerlik, hem toplumsal gerçekliklerin temsili hem de bu gerçekliklerin sinema yoluyla nasıl dönüştürüldüğü sorusunu akıllara getirir. Oskay (2018: 25)'a göre, toplumdaki egemen kültürün değerlerini üreterek, hegemonik ideolojinin benimsetilmesi, bilhassa bilimkurgu türünün de içinde olduğu fantazyalar ve düşlerle sağlanır. Bu anlamda sinemanın geniş bir izleyici kitlesine hitap eden ve egemen yapının sürdürülmesini amaçlayan popüler türleri, sinemasal gerçek ve toplumsal gerçekliğin birbirine karıştığı ve son kertede egemen kültürün başat kültür haline dönüştüğü bir dünya yaratır.

Milburn (2010: 560)'un geç modernizm döneminin en karakteristik edebi formu olarak tanımladığı bilimkurgu sineması, belirli bir yazınsal ya da görsel teknik aracılığıyla, bağımsız ve özerk dünyaların oluşturmak ve bu dünyaların kuralları karşısında, insanlarda merak ve heyecan uyandırmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Teknolojik ve bilimsel çalışmaların aracılık ettiği başka dünyalarda “bilinmeyen”, “esrarengiz” olaylara dayanan bilimkurgu sineması, modern bilimin standardize ettiği yaşam formları ve toplumsal ilişkilerin de bir temsili niteliğindedir. Bilim kurguda görülen her sosyal ve teknolojik güç, hiyerarşik bir düzleme oturtularak sıralandırılır. Bu anlamda bilimkurgu izleyicisine belli bir kişinin ya da toplumun imaj ve değerlerini benimseterek ilerlemekten keyif alırken; bu değerler genellikle, ekonomik büyüme, tahakküm ve teknoloji tarafından belirlenir (Rolloff ve Seesslen, 1995: 80).

Modernleşmeyle birlikte toplumsal sınıflar arasındaki uçurumun iyice artması ve bununla birlikte yaşam tarzlarındaki değişim ve dönüşümler, pek çok sanat dalında olduğu gibi, sinema sanatında da vücut bulur. Özellikle günümüzün toplumsal ve bilimsel olaylarından yola çıkarak geleceği öngören bilimkurgu filmlerinde, gerek makineler altında ezilen insanlarla, gerek çılgın bilim insanlarıyla, gerekse uzaydaki çatışmalarla toplumsal sınıf konusu çeşitli şekillerde işlenir. Bilimkurgu sinemasının bilhassa geleceği yansıtan filmlerinde var olan toplumsal sınıflar, gelecekte tüm sınıfların birbirine karıştığı ve modernleşmeyle birlikte tabakalaşmadan ziyade eşitliğin öne çıktığı varsayımlarının aksini gösterir. Geçmişten günümüze işçi ve işveren gibi iki kutuplu sınıfların anlatıldığı filmler olmakla birlikte giderek toplumun daha fazla kategorilere ayrıldığı ve her grup içinde farklı bir hiyerarşinin bulunduğu filmler yapılagelmektedir.

Bilimkurgu filmlerinde toplumsal sınıflar ve farklılıklara eleştirel bir yöntemle bakmak, mevcut toplumsal ve bilimsel gelişmeleri anlamaya ve bu çerçevede oluşturulan geleceğin dünyasının egemen ve bağımlı ilişkilerini açığa çıkarma konusunda önem teşkil eder. Filmlerin de kültürel bir metin olduğu göz önüne alındığında, bu metinlerin arkasında yatan ideolojik ve

hegemonik değerlerin ortaya konulması, Kültürel Çalışmalar ekolünün merkezini oluşturur, zira Çakar ve Mengü (2016: 332)'nin de ifade ettiği gibi, toplumsal olguları anlamaya çalışan ekol “psikoloji, sosyoloji, kültürel antropoloji, iletişim, politik ekonomi, film araştırmaları ve sanat tarihi” gibi alanları kapsayan disiplinlerarası bir araştırma imkânı sunar.

Kültürel Çalışmalar ekolünü ard alanına alarak metin çözümlemesini yöntem olarak belirleyen çalışma; “İlkel Topluluktan Kapitalist Topluma Sınıflar”, “Bir Tür Olarak Bilimkurgu Sineması”, ve “Çalışmanın Metodolojisi” şeklinde üç bölüme ayrılmıştır.

İlkel dönemden, günümüz post modern toplumlarına dek sınıfların nasıl bir gelişim gösterdiği, geleceğin toplumsal ilişkilerini aydınlatmak açısından önemlidir. Bu anlamda çalışmanın ilk bölümünde, toplumsal sınıfların geçmişten günümüze gelişimine bakılarak, tarihsel bir akış içerisinde nedenleri ve sonuçları ortaya konmaya çalışılmıştır. Ardından toplumsal sınıf ya da tabakalara yönelik yapılan çalışmalar ve başlıca teoriler Marx, Weber ve çağdaş kuramlar sıralamasıyla tartışılmıştır.

İkinci bölümde, toplumsal sınıf farklılıklarını dünyada ve başka evrenlerde işleyen bilimkurgu sinemasının bir tür olarak tanımı ve genel temalarına yer verilip, tarihsel dönemlere göre gelişimine bakılmıştır. Bilimkurgu sinemasının genel olarak geçmişten günümüze, grupları, sınıfları ya da başka bir ifadeyle tabakaları, gerek ana temasında gerekse arka planında işleyen filmlerine göz atılarak, sınıf konusunun türün yaygın bir konusu olup olmadığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Son bölümde ise, medya, ideoloji ve toplum arasında bağ kuran Kültürel Çalışmalar Ekolü'ne yer verilerek, örnek olarak seçilen *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Elysium* (2013, Neill Blomkamp), *Açlık Oyunları* (2012, Gary Ross) ve *Uyumsuz* (2014, Neil Burger) filmleri metin analizi yöntemi kullanılarak, toplumsal sınıf ve tabakalaşma kuramlarına göre analiz edilmiştir. Çalışmada bilimkurgu filmlerinde toplumsal sınıf farklılıklarının nasıl temsil edildiği sorusuna cevap aranırken; filmler makineleşme döneminin derin sınıf farklılıklarını temsil ettiği, kıyamet sonrası dünyanın istikrarlı yapısının sürdürülmesi için toplumun gruplara ayrılmasını yansıttığı ve geleceğin ultra teknolojik dünyasında yaşanan eski ve eşitsiz ilişkileri merkezine aldığı için özellikle seçilmiştir.

Çalışmanın amacı, bilimkurgu filmlerinde yer alan toplumsal farklılıklar konusuna eleştirel bir bakış açısıyla, söz konusu filmlerde hangi toplumsal grupların yer aldığını saptayarak, buna yönelik kuramsal açıklamalar getirmektir. Ayrıca çalışma, bilimkurgu sinemasında toplumsal sınıf farklılığı konusunu merkezine alarak, türün sosyal eşitsizlikleri gelecekte ya da yakın gelecekte nasıl resmettiğini de tartışmayı hedeflemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

İLKEL TOPLULUKTAN KAPİTALİST TOPLUMA SINIFLAR

“Uygarlıktaki her yeni ilerleme, aynı zamanda eşitsizlik yolundaki yeni bir ilerlemedir. Uygarlıkla doğmuş olan toplumun kurduğu bütün kurumlar, ilk ereklerinin tersine dönerler” (Rousseau, 2010: 41).

Rousseau'nun yukarıda yer alan sözü, toplumların tarihsel gelişim süreci içerisinde eşitliğe ve mutluluğa doğru adım attıkları fikrini tersine çevirir. Toplumlar, bilakis uygarlığa ve medeniyete ulaşma amaçları doğrultusunda, sınıf ayrımlarının daha da yoğunlaştığı bir sisteme doğru evrilir. Karl Marx'ın, Komünist Manifesto (2014: 24)'da yer alan, “bugüne kadarki tüm toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir” ifadesi, sınıf kavramının modern topluma geçişle birlikte ortaya çıktığı yaklaşımlarının aksine, tarihsel gelişim evresinde insanlığın üretim düzeyinde en geri olduğu çağlardan itibaren görüldüğü fikrine dayanarak Rousseau'yu pekiştirir. Marx, eserlerinde sınıflara ilişkisin kesin bir tanım yapmasa da, düşünceleri doğrultusunda sınıfları ve sınıf mücadelesinin ne olduğunu yorumlamak mümkündür. Ona göre tarih, birbiriyle sürekli çatışma içinde bulunan iki sınıfın -proletarya ve burjuva- mücadelesi ile ilerler.

Tarihteki tüm topluluk ve toplumlarda sınıfın ve sınıf mücadelesinin bulunduğu yaklaşımı, Antik Yunan ve Roma dünyasında sınıf ve sömürü gibi konularını inceleyen Marksist tarihçi Geoffrey Ernest Maurice de Ste. Croix tarafından da ilgiyle karşılanır. Croix (2014: 52)' göre, Marx sınıflara ilişkin tam olarak bir tanım yapmamış ve farklı toplumlar için farklı terimlerle açıklamış olsa dahi, onun sınıfları ele alış yöntemi ilkel topluluktan, modern topluma kadar tüm toplumları analiz etmekte faydalı bir bakış açısı sunar. Günümüz toplumlarının anlaşılabilmesinde, tarihsel bir gelişim çizgisine dayanan ilkel, köleci ve feodal toplumların ve bu toplumlarda bulunan insani ve ekonomik ilişkilerin incelenmesi önem teşkil eder. Buradan hareketle, Marx'ın üretim ilişkileri ile bir arada tuttuğu toplumsal ilişkilerin kökenlerine ve ilk toplumsal örgütlenmelere bakmak yerinde olacaktır.

Marx ve Engels'in, öncülü olan L. Henry Morgan (1994: 135-143), eski toplumların uygarlığa doğru yükselişi üzerine yaptığı çalışmada, toplumsal örgütlenmenin kökenlerini öncelikle cinsiyet temeline dayandırır. Avustralya yerlilerini örnek gösterdiği incelemelerinde, kadın ve erkek sınıflarına dayanan toplumsal örgütlenmelerin, eski çağ toplumlarında yaygın olarak görüldüğünü fakat bu tür örgütlenmelerin “doğal ayıklanma yoluyla” bilinçsiz bir şekilde gerçekleştiğini ifade eder. Buna göre, eski dünyanın cinsiyet temelli toplumsal örgütlenmeleri, yerini zamanla soya bağlı örgütlenmelere bıraksa da günümüz toplumlarında yeniden canlanan

cinsiyet temelli örgütlenmelerin kaynağı olarak görülebilir. Zira kadın ve erkek, üretici güçlerin henüz çok yavaş gelişim gösterdiği ilkel topluluklarda, başlarda tüm kabilenin yararına olacak şekilde hep birlikte hareket ederken; üretici güçler gelişmeye başladıkça doğal bir iş bölümüyle birlikte, erkekler daha kuvvet isteyen büyük hayvanların avlanması işini üstlenerek deri ve et ihtiyacını karşılar. Kadınlar, yaşlılar ve çocuklar ise hazır besinleri toplamak, balıkçılık yapmak ve ev işlerinden sorumlu olmaya başlar (Zubristki, Mitropolski ve Kerov, 2011: 32). Buna göre söz konusu cinsiyet temelli iş bölümü, ilkel toplulukların uygarlaşmaya başladığı andan itibaren fakat günümüz toplumlarından farklı olarak bilinçsizce ve doğal bir şekilde gerçekleşir.

İlkel topluluğun ilk dönemleri, pek çok Marksist tarihçi ve sosyoloğa göre sınıfların ve sınıf bilincinin ve sömürünün olmadığı eşitlikçi bir yapıya sahiptir. Şenel (1996: 37) ilkel toplumlar için sınıflara bölünmemiş ve kadın erkek herkesin aynı iş yaptığı eşitlikçi bir yapıdan söz ederken; uygar toplumları, toplumsal iş bölümünün ve toplumsal farklılıkların mevcut olduğu, dini ve bilimsel düşünce ve ideolojilere sahip olan eşitsiz birlikler olarak tanımlar. Uygar toplumlarda yönetmek, örgütlemek, savunmak, eğitmek, bilimle ve sanatla ilgilenmek gibi daha karmaşık bir yapının varlığı, G.E.M de Ste. Croix (2014: 58)'e göre, aynı zamanda boş bir zamanı gerektirdiği için kaba işlerin yürütülmesinden başka insanların sorumlu tutulmasına neden olur. Bu durum, yöneten ve eğiten sınıfa, toplumun geri kalanı tarafından bakılması sonucunu yani, yaşamını üretilen artık üzerinden devam ettiren bir sınıfın ortaya çıkmasına neden olur.

Engels (1979: 8), “Materyalist anlayışa göre, tarihte, egemen etken, sonunda, maddi yaşamın üretimi ve yeniden üretimidir” der. Buna göre söz konusu bu üretim iki temel şekilde gerçekleşir: İlki, insan ihtiyaçlarının nesnelere ve onları üretmeye yarayan aletlerinin üretimi iken; ikincisi insanların yani türün üremesidir. Böylece insanların içinde yaşadığı toplumsal kurumlar, hem emek hem de aile tarafından belirlenmiş olur. İlkel topluluğun bağrında gelişen iş aletlerinin yani insan ihtiyaçlarının nesnelere üretmek için gerekli donanımların keşfi, hem emek üretkenliğinin artışının, hem de günümüz toplumlarında artı-ürünle geçinen sınıf ile emeğinin karşılığını tam alamayan sınıfın ayrılmasının kaynağını oluşturur. Şenel (1996: 48-50), iş avadanlıklarının icadı ile değişen toplumsal yapıya özellikle dikkat çekerek, demir, tunç silahlar ve saban arasındaki ayrımla gerçekleşen sınıfsal etkiyi vurgular. Buna göre demir, maliyetinin ucuzluğundan ötürü herkesin sahip olabileceği bir alet olarak eşitlikçi bir yapıyı sağlarken; tunç silahlar aksine bu eşitliği bozar. Özellikle tarım için büyük bir buluş olan saban, toplumsal artının üretilmesine olanak tanıyarak toplumun sınıflı yapıya bürünmesi kolaylaştırır.

İş aletlerindeki değişimin önemli bir unsuru olan ok ve yayın bulunması, doğaya karşı insanın gücünü iyice perçinlerken, emek üretkenliğini de artırır. Üretkenlik arttıkça ihtiyaçtan biraz daha fazlasına sahip olma şansı yakalayan insanların doğaya bağımlılığı, bitki ve hayvan yetiştirilmesiyle birlikte iyice azalır. Yiyecek yedeklerinin oluşturulmasına olanak sağlayan tarım, av için pek elverişli olmayan mevsimlerde de et elde etmeyi sağlayan hayvancılıkla birleşince emek üretkenliği iyice artarak, ihtiyaç fazlasını ortaya çıkarır (Zubristki vd., 2011: 38-43). Tarım ve hayvancılık bir yandan emek üretkenliği etkilerken, diğer yandan da toplumların da insanlar gibi birbirinden ayrılmasının maddi kökenlerini oluşturur. Örneğin, barbarlık döneminin belirleyici etkeni olan hayvan evcilleştirilmesi ve bitki ekimi, eski dünya denen Doğu ve Batı toplumlarını birbirinden ayırır. Doğal koşulların bu farklılığı iki yarım kürede yaşanan farklı yaşam tarzının kökeni olur (Engels, 1979: 26). Böylece tarihsel olarak yabanıllık, barbarlık ve uygarlık olarak sıralanan toplumların maddi niteliğinin değişiminin, yaşam tarzları üzerinde etkili olduğu açıklık kazanır. Fakat ne olursa olsun ilkel dönemde üretilen ürün ve nesnelerin hala tüm kabilenin ortak mülkiyetinde olduğu unutulmamalıdır. Yaşamlarını kolektif olarak sürdüren ilkel dönem toplulukları, çalışmayı ve bölüşümü de kolektif olarak yaparken, bu yönleriyle günümüz modern toplumlarından ayırt edici özelliklerini oluşturur.

Hayvancılık ve tarımın iki farklı uğraş alanı olması uzmanlaşma ve ilk toplumsal iş bölümünü beraberinde getirir. İş bölümü, bir yandan topluluğun ihtiyaç duymadığı fazla –artı-ürünlerin ortaya çıkmasına ve bu ürünleri ortaya çıkarmak için harcanan “artı-emek”e neden olurken; bir yandan da her kişinin aldığı verimin farklılaşmasına dolayısıyla emeğin ve rolün farklılaşmasına yol açar. Bu durum yeni avadanlıklarla gelişen iş bölümü sayesinde en yararlı olan kişinin en fazla payı alması yani ortak ve eşit mal bölüşümü ilkesinin artık geçerliliğini kaybetmesiyle sonuçlanır (Zubristki vd., 2011: 52-58). Yeni iş aletlerinin kullanılmasıyla gerçekleşen iş bölümü, uzmanlaşma, artı-ürün ve ortak mülkiyetin yavaşça yerini özel mülkiyete bırakması gibi olgular, Marksizmde alt yapı olarak adlandırılan üretim ilişkilerinin, toplumsal ilişkileri ne denli değiştirip, dönüştürdüğünü açıklar niteliktedir. Söz konusu gelişmeler, toplumların sınıfsal olarak bölünmelerinin kökenlerini oluşturur.

Çalışma kollarındaki bu ayrılma ile emek-gücünde artış yaşanırken, her gense ait günlük iş tutarı da artar. Emek-gücünün gittikçe artan önemi, daha fazla ürüne sahip olmak isteyenlerin savaş tutsakları gibi insanları çalıştırılmasına neden olur. Kölelere duyulan ihtiyacın artması neticesinde toplum efendiler ile köleler olarak ayrılır (Engels, 1979: 153-154). Öyleyse iş bölümü, toplumun düşünenler ve yönetenler yani üretim ilişkilerinde emeğin sahibi

olmayan bir sınıf ile asıl üreticiler olan çalışanlar sınıfı olarak toplumsal bir bölünmeye sebebiyet verir.

Antik Yunan ve Roma'da doruğuna ulaşan köleliğin, bu denli demokratik olduğu bilinen antik dünyada görülmesi çelişkili bir nitelik taşır. Antik dünyanın henüz gelişkin olmayan üretici güçleri, iş bölümünden ziyade herkesin boş vakti olmaksızın çalışmasına ve artı-ürün için gerekli güçlerin üretilmesi ihtiyacına sebep olurken, bu ihtiyaç Antik Yunan ve Roma'nın artığı, en ağır emek biçimi olan köleliğin gelişmesiyle sonuçlanır. Kolay ve ucuz bir şekilde elde edilen köleler, tanım gereği hakları olmayan ve ürettiklerinin çoğunluğunu başkalarına veren bir sınıftır. Köleler ve sahipleri olarak ayrılan toplumun en ağır işlerinden sorumlu olan köleler, onlara sahip sınıfın artığını muazzam derecede artırır (Croix, 2014, s.60-62). Köle ve kölelik üzerine Brosius (2015: 33), ise şu tanımları yapar:

Kölelik, sömürülen sınıfın kendisini yeniden üretmediği tek sömürü düzenidir. Köle, sadece kısa vadede kendi emek gücünü yeniden üretmek için zaruri olarak ihtiyaç duyduğu şeyleri elde eder, ancak sınıfın kendini yeniden üretimi için zaruri olan gıda maddelerini elde etmez.

Dolayısıyla bir yandan fetihlerle birlikte iyice artan köle emeği, git gide özgür yurttaşları da içine alarak, küçük ve orta işletme sahiplerini dahi sadakayla yaşar hale getirirken, diğer yandan köle emeğiyle zenginleşen sınıfların maddi servetinin başlıca kaynağı haline gelir (Zubristki vd. 2011: 125). Fakat artı-ürünle zenginleşen efendilerin aksine, hayatta kol gücünden başka hiçbir şeyi bulunmayan köleler, bir süre sonra hem aşırı çalışma sürelerinin getirdiği hastalık ve ölümlerle, hem de efendilerini daha fazla zengin etmek istemedikleri için, işlerini kötü yapmaya ve aletlerini kırmaya başlar. Toplumda var olan üretim ilişkilerinin artıları, bir süre sonra içinden çıkılması zor olan iktisadi bunalımlarla eksiye dönüşür. Bu da yeni bir üretim ilişkisinin, eskinin yerini almasıyla sonuçlanır. Burada dönemlerin birinin bitmesiyle ötekinin başladığı düşünülmemelidir, zira feodal sistem nasıl köleci düzenin içinde doğduysa, kapitalist sistem de feodal sistemin içinde yeşermeye başlar. İlk olarak köleci düzende sınıflara ayrılan topluluklar, ardından feodal sisteme geçişle toprağa dayalı köleler haline gelirler.

Hem emeğin verimliliğini artırmak hem de toplumda üreten sınıfın kalıcılığını sağlamak adına efendiler, eskiden hiçbir hakkı bulunmayan kölelerin, ürettiklerinden küçük bir pay almasına izin verir. Alınan bu küçük pay, yeni bir üretim ilişkisini beraberinde getirerek, kölelerin niteliğinin değişmesine olanak tanır: Artık köleler bir bakıma emekçidir (Berktaş, 1989:238). Köleler, feodal düzende işlediği topraktan küçük bir pay alan *yarı-serfler* konumuna yükselmiş olsa da, bu durum hala onların emeğini sömüren *senyör* sınıfının çıkarları ve onların kontrolünde yapılır. Pareto'nun Seçkinlerin Yükselişi (2005: 40)'nde belirttiği üzere,

Antik dünyanın köle emeğiyle beslenen Roma toplumunun efendileri, köleciliğin getirdiği bunalım sonucunda, kölelerin az miktarda para saklamasına izin verirler. Bu küçük izin, toprağı işleyen köleleri işe ve efendilerine karşı daha şevkle çalışmaya iterken, üretimin devamlılığı senyörlerin zenginleşmesini sürdüren bir etken olur. Toplumun sınıflara ayrılması görüldüğü üzere, köleci toplumdan modern kapitalist topluma dek, var olan üretim ilişkilerine paralel olarak gerçekleşir. Efendi ve köle olarak ayrılan toplumlar, feodalitede senyör-serf olarak sınıflara bölünür.

Bir üretim tarzı olan feodalitede serflik, “bir üst lordun belirli ekonomik taleplerini karşılamak üzere”, üretici olan köylüye zorla ya da borçlar ve mülksüzleştirmeler yoluyla mecbur bırakılan yükümlülüklerin adı olur (Dobb, 1992: 33). Feodal toplumlar, durağan olan üretim sürecine nazaran, karmaşık olan bir toplum yapısı ve örgütlenmesine sahip iken, en belirgin unsurlarından biri, katı bir toplumsal sınıf yapısının görülmesidir (Sjoberg, 2002: 37). Kapitalist toplumlardan farklı olarak bütün Ortaçağ toplumlarında sözü geçen toplumsal sınıflar, yalnızca ekonomik olmaktan ziyade hukuken de birbirinden uzlaşamaz bir biçimde ayrılır: Üretici olan köle ya da yarı-serf denilen sınıf, üretilenlerin artığını sömüren sınıftan farklı imtiyaz ve ayrıcalıklara sahiptir (Berkday, 1989: 367). Rousseau (2010: 41), insanların özellikle metalürji ve tarımdaki gelişmelerle birlikte balta girmeyen ormanların, verimli tarım arazisine dönüşürken bir yandan da mülkiyet aracılığıyla insanlar arasında sefalet ve köleliği artırdığına vurgu yapar. O halde, toplumun yaşanan teknik gelişmelerle git gide eşitsiz ve sınıflı bir toplum yapısına doğru ilerlediği anlayışında haklılık payı vardır. Nitekim insanlık, ilkel topluluğun kolektif yapısından, üretim araçlarının gelişmesiyle ortaya çıkan iş bölümü ile kişisel yetenek ve mülkiyet ayırımına dayanan köleci düzenle kendi arasında farklılaşır. Bu farklılaşma feodal düzenin de belirleyici bir unsuru olurken, modern ve demokratik olduğu dile getirilen kapitalist üretim ilişkilerinde de yeniden üretilir.

Feodal toplumdan kapitalist toplumlara geçiş, tıpkı köleci toplumdan feodal topluma geçişte olduğu gibi bir anda yaşanmaz; kapitalist üretim ilişkileri, feodal dönemin içine doğar. Feodal dönemin sonlarında yaşanan bazı gelişmeler, sınıf ayrımlarının daha da derinleştiği kapitalist toplumlara geçişi hızlandırır. Özellikle 15. yüzyılın sonlarında üreticilerin bir kısmının biriktirdikleri sermaye ile ticarete atılması ve 16. yüzyılda toprakların çitle çevrilerek birleştirildiği büyük çiftlikler, topraksız kalan küçük çiftçi ile topraklarını genişleten zenginler arasında büyük bir sınıf ayrımı oluşturur (Dobb, 1992: 114). Feodallerin sömürdüğü köylülerin, kente kaçmaya başlaması biri sınai diğeri tarımsal olmak üzere, kentle kır arasında iki tip üretimin belirmesine neden olurken; kente göç eden köylüler kendi kültürlerini de şehre taşıyarak meslek loncalarının oluşmasını sağlar (Zubritski vd., 2011: 168). Barbarlığın yukarı

aşamasında gerçekleşen bu tarım ve küçük sanayi arasındaki iş bölümünün üretimin artışı etkilemesiyle, üretim fazlasının değişim aracı olarak kullanılmasını ve artık üretimden ziyade ürünlerin değişimiyle zenginleşen tüccar sınıfını beraberinde getirir (Engels, 1979: 157-158).

Köy ve kent arasında yaşanan iç gelişmelerle birlikte, hacli seferleriyle üretim teknolojisinde yaşanan gelişmeler, deniz aşırı ticaretlerin artışı, ticaret sermayesinin gittikçe sanayi sermayesine dönüşmesi, serf ve zanaatçıların zamanla ücretli işçiler haline gelmeleri gibi etkenler de feodal dünyadan kapitalist dünyaya geçişte etkili unsurlardır (Şenel, 1996: 277-280). Antik çağdan günümüze kadar ulaşan kentlerin, feodalizmle yeniden canlanmaya uğrayıp, zanaatın ve ürün değişiminin merkezi haline gelmesi; 14. ve 15. yüzyıllarda ortaya çıkan, artı değer toplamasına dayanan toptancılık faaliyetleri, evlerde kurulan küçük atölyelerle başlayan manifaktür tarzı üretimler, erken kapitalizmin yaşanmasına olanak tanır (Fulberths, 2018: 101-105).

Toplumsal devrimler, eski üretim ilişkileri ile yeni ve daha ilerici olan üretim ilişkilerinin çatışmasıyla gerçekleşir. Bu anlamda burjuvanın talep ettiği yeni üretim biçimi, tüm dünyanın gereksinimlerini ifade edecek bir biçim olarak, 17.yüzyılda İngiltere’de sanayiden önce tarımda, 18.yüzyılda Fransa’da ipekten, matbaaya ve tarıma yayılan bir gelişme gösterirken, köylülerin kapitalistler tarafından sömürülmesi sonucunda, yoksulluğun artarak sınıflar arasında uçurumların derinleşmesine sebebiyet verir (Zubristki vd., 2009: 26-30). O halde tarihsel olarak toplumun sosyal ve toplumsal yapısında yaşanan değişikliklerin, teknik ve ekonomik gelişmelerle gerçekleştiği söylenebilir. Söz konusu gelişmeler, bilhassa kapitalist üretim biçimi toplumların zengin ve yoksul olarak ayrılmasının kökenlerini oluşturur.

Kapitalist ilişkiler, özellikle üretim araçlarına ve aletlerine sahip olan burjuvazi ve bu araçlara sahip olmadığı için emek-gücünü kapitaliste satan ücretli işçiler olarak iki sınıfın varlığıyla gelişir (Dobb, 1992: 215-216). Üretim araçları olarak tanımlanan hammaddelere, toprağa, fabrikalara küçük bir sınıf olan kapitalistler sahip iken; bu araçlara sahip olmamak, bireyin toplum içindeki konumu belirleyen bir etkidir (Huberman, 2014: 10). Zira işçinin, geçimini sağlayabilmek için sahip olduğu tek güç olan emek, kapitalist toplumda burjuvazinin servetini artıran yegâne unsurdur. Marx’ın da işaret ettiği üzere, “demek ki sermaye, kişisel değil toplumsal bir güç” tür (Marx ve Engels, 2014: 48).

Kapitalizm, başta İngiltere olmak üzere tüm Avrupa’da gelişen bir üretim biçimi olarak giderek tüm geri ulusları içine alarak genişleyen bir sistemin adıdır. Doğası gereği daha fazla kar ve daha üstün rekabet adına yeni teknolojileri üretim sürecine entegre ederken, üretim güçlerinin gelişmesini ve işçi sınıfının gelişen teknolojiye ayak uydurmaya çalışmasını da talep eder (Akdağ, 2014: 103). Gelişen teknoloji ve makineler tarafından “gereksizleştirilen” işçiler

ya yavaş yavaş açlıktan elden ayaktan düşen ya da düşük ücretlerle zar zor iş bulabilmiş insanların oluşturduğu “yedek sanayi ordusu” olarak proletarya haline gelirler (Dobb, 1992: 14).

Kapitalist toplumlarda Marksist perspektife göre; üretim araçlarına sahip olduğu için, işçileri sömüren burjuvazi ve üretim araçlarından yoksun olduğu için emek-gücünü kapitaliste satmak zorunda kalan proletarya olmak üzere iki uzlaşmaz sınıfla birlikte, feodal düzenin toprak ilişkilerinin devamı olan toprak sahipleri ve köylüler ile beyaz gömlekliler olarak anılan arada tabakalar bulunur (Zubritski vd., 2009: 20-23). Böylece üretim ve teknoloji geliştikçe toplumun refah seviyesinin artacağı ve sınıfsız bir topluma doğru evrileceğine dair düşünceler, yerini keskin ayrımların üstünün örtülmesine rağmen farklı şekillerde yeniden üretilen bir sınıf ayrımının varlığına bırakmış olur. Akdağ (2014: 23)’e göre, böyle eşitlikçi bir söylem kapitalist azınlığın, işçi sınıfını sömürsünü gizleyen bir çarpıtmadan ibarettir. Nitekim kapitalizm daha az maliyetle, daha az işçiyle ve daha az ücretle, daha çok kar etmeye yönelik bir girişimdir.

Kimi yazarlara göre kapitalizmin son evresindeki belirgin özellik, yeni bir *orta sınıfın* ortaya çıkmasıdır. Örneğin; Durbin (Durbin’denakt. Dobb, 1992: 314), sosyal konutları, bahçeleri radyoları, taksitle alınmış mobilyalarıyla birlikte “burjuvalaşmış” yeni proletaryadan ve eski zanaatçıların yerini yeni makine operatörlerinin aldığı, ücretlilerin ve onların üzerindeki yeni teknisyen tipinin doğmaya başladığı yeni bir orta sınıftan söz eder. Orta sınıfı diğer sınıflardan ayıran, modern toplumla keskinleşen uzmanlık ve işbölümünde eğitim, beceri, bilgi gibi yetenekleriyle öne çıkan bir sınıf olmasıdır. Zira üretim araçlarına sahip olmayan bu sınıf, işçinin aksine kol gücü yerine zihinsel emeği karşısında sorumluluk yüklenen bireylerden oluşur (Keyder, 2013: 23). Ferreira (1952: 62,64) ise, orta sınıfların doğası ve önemi ile ilgili çalışmasında, sınıf terimiyle iç içe olan bu kavramın belirsiz ve muğlaklığına dikkat çeker. Çalışmasında orta sınıfın özellikle, sınıflı toplumlara özgü olduğu fikrinin özellikle altını çizer.

Orta sınıfa dair yapılan yorumlar birbirinden farklıdır. Zira orta sınıf en başta sınıfla ilgili bir kavram olması sebebiyle, literatürün Marksist ya da Weberci yaklaşımlarla bölünmesinden kaynaklanır. Tocqueville gibi düşünürler, toplumların demokratik bir dünyaya ilerlerken eşitlikçi yapılarının arttığını savunurken; Lenin ya da yeni sınıf çalışmalarıyla tanınan Poulantzas (2013: 274-275)’e göre, 20.yüzyılın kapitalist toplumları hem feodal toplumun üretim tarzı hem basit meta üretimi (feodalden kapitale geçiş) hem de rekabetçi kapitalist üretim tarzından meydana gelir. Dolayısıyla iki keskin ve ana sınıftan yani burjuvazi ve işçi sınıfından ziyade birçok ara sınıfların bulunduğundan söz eder. Sınıf teorisini ele alan hem Weberci hem de Marksist yaklaşımlar, geleneksel orta sınıfların varlığından haberdar olmakla birlikte, “küçük mülk sahipleri, bağımsız esnaf ve zanaatkârlar ile bazı profesyonel meslek gruplarından

oluşan” sınıflara geleneksel orta sınıf adını verirler (Arslan, 2004: 137). Fakat günümüz orta sınıfları, küreselleşen ve ulus aşırı ağlardan oluşan karmaşık yapısıyla hem geleneksel biçimden hem de keskin tanımlamalardan kendini soyutlar.

Yeni sınıf çalışmalarında özellikle adı geçen, Bourdieu, Giddens, Baudrillard ve Poulantzas gibi sosyolog ve araştırmacıların gözlemleri, konuya farklı perspektiflerle yaklaşımları açısından önem teşkil eder. Sanayi Devrimi sonrası kapitalist toplumların sınıf yapıları ve bu toplumlara yönelik yapılan araştırmalar yeni sınıflar, tabakalar ya da katmanlara dair önemli görüşler içerir. Özellikle Bourdieu’nun, “sermaye”, “habitus” vb. kavramlarla açıkladığı yeni toplumsal formasyonlar, araştırmanın sorunsalını oluşturan bilim kurgu gibi geleceği ve gelecek toplumları temsil eden filmlerde sınıfların temsili ve yeniden üretimi konusunun aydınlatılmasında önem teşkil eder. Zira Bourdieu gibi, postmodern filozoflar, on dokuzuncu yüzyıl sonrası toplumları anlama ve çözümlemede önemli fikirler orta koymuşlardır. Bu bağlamda çalışmanın ikinci ana başlığında, çağdaş sınıf kuramlarına yer verilecektir.

1.1. Geçmişten Günümüze Sınıf Teorileri

Gerek günlük yaşamın pratiklerinde, gerekse birçok alanda yapılan çalışmaların konusu olarak sık sık bahsi geçmesine rağmen, *sınıf* terimi hala tanım olarak özgünlüğünü kazanamamış müphem kavramlardan biri olarak açıklanır. Dobratz (2006: 475)’ın da belirttiği üzere sınıf, statü ve bunların politik tutumlara etkisinin incelendiği sosyolojik çalışmalar 19. yüzyıl Sanayi Devrimi’ne kadar uzansa da, sınıf bilinci ve sınıfların gerçekte ne anlama geldiği sosyologlar ve öğrenciler için tartışmalı bir konudur. Teorileşmeye başladığı on dokuzuncu yüzyıldan günümüze kadar toplumsal sınıf kavramının, üzerinde uzlaşılan tek bir tanımından ziyade, çeşitli ekollere ve perspektiflere göre yapılan pek çok tasviri bulunur.

Fransızca’ya 14. yüzyılda giren sınıf kelimesi o dönemde, “yurttaşları sahip oldukları servete göre ayıran” grupları ifade etmek için kullanılırken; Fransa’daki kullanımı yine 17. ve 18.yüzyıllarda toplumsal farklılıklara işaret eder. Başlangıçta *sıra*, *kategori* ya da *hiyerarşi* gibi kelimelerle benzer anlamda kullanılan sınıf kavramı, özellikle 19.yüzyılın başlarında toplumsal ilişkileri ve ayrımları düşünmenin farklı bir perspektifi olarak kendi özerk anlamına –modern sınıf kavramına- kavuşur (Beneton, 1991: 11). Bu anlamda sınıf kavramının, daha ortaya çıkmaya başladığı dönemden itibaren, insanlar arasında ekonomi tabanlı bir farklılaşmaya işaret ettiği söylenebilir.

Modern sınıf kavramı Sanayi Devrimi’ne dayansa da, kökenleri Antik dünyanın filozoflarınca atılır. Örneğin; Jean Jacques Rousseau, *Discourse on Inequality (İnsanlar*

Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı, 1754) adını verdiği eserinde, adından da anlaşılacağı üzere, kişiler arasındaki sınıf ayrımına dikkat çekerken, büyük kapitalist burjuvazinin, küçük burjuvaziye yok etme ve mülksüzleştirme gayretinin karşısında, küçük burjuvazinin sosyal eşitliğin sağlanması yönündeki hayallerinden söz eder (Rousseau, 2010: 12). Yine Platon *Devlet* (2005: 24) adlı yapıtında, sosyal tabakaları, yalnızca siyasal ve hukuki bir bölünme değil, aynı zamanda fizik ötesi bir süreçle açıklar. Söz konusu metafiziksel evrende, insanlar yetenekleri ve eğitim durumlarına göre sosyal kademelere ayrılırlar. Yeteneğin ölçüsü ise, insanın kendi içindeki kaynaklara –altın, gümüş, bakır ve demir- bağlıdır. Rousseau ve Platon, sınıfları ayrı kavram ve olgularla açıklamış olsa da, dikkatle bakıldığında belli bir toplumda yaşayan insanların, birbirilerinden farklılaşmasının kökeninin maddi koşullara olan bağlılığı fark edilir. Platon her ne kadar yetenek ve fizik ötesi unsurlardan söz etse de, eğitim ve yeteneğin ölçüsünü maddi olanla açıklar.

On dokuzuncu yüzyılın başlarında daha görünür olmaya başlayan sınıf tartışmaları, teorik temellerini Marx ve Weber gibi teorisyenlerden alır (Lareau, 2008). Marx, kavramın ekonomik yönüne vurgu yaparken, Weber gibi kuramcılar, ekonomik olmasının yanı sıra kültürel bir inşaya dayanan tabakalardan söz eder. Pareto gibi düşünürler sınıfların siyasal yapısına dikkat çekerken, Tocqueville ve işlevsel teorisyenler sınıf farklılıklarının içinde bazı olanaklar taşıdığına ve modernleşmeyle birlikte git gide ortadan kalktığına vurgu yapar. Çağdaş sınıf teorileri, kökenlerini Marx ve Weber'den alırken, kavram günümüzdeki toplumsal gelişmelerin etkisiyle Bourdieu gibi teorisyenler tarafından bireysel farklılıklarla iç içe ele alınır. Literatürün bu denli ayrışmasının sebebinin terimin kendi müphemliğinden kaynaklandığı düşünülür.

Sonuç olarak, toplumsal sınıf farklılıkları bir yandan insanların sahip olduğu servete gönderme yaparken, diğer yandan da devlet, iktidar, saygınlık, ırk, köken ve cinsiyet gibi kültürel ve siyasal unsurlardan izler taşır. Marx'tan günümüze toplumsal alanda yaşanan değişimler, kavramın tanımını ve günlük yaşama etkisini de dönüştürürken, aynı zamanda pek çok farklı kuramla açıklanmasını da beraberinde getirir. Bu açıklamalar, geçmişten günümüze değişen toplumsal yapıya ve farklılıklara daha geniş bir perspektiften bakılmasını sağlar. Bu anlamda çalışmanın bu bölümünde Marx, Weber ve çağdaş sınıf kuramlarına göz atılacaktır.

1.1.1. Karl Marx ve Sınıf Çatışması

Ren eyaletindeki saygın Yahudi orta sınıfın üyesi olan avukat Hirschel Marx ve karısı Henriette'nin 5 Mayıs 1818'de Trier'de dünyaya gelen Marx, fikirleri ve faaliyetleri nedeniyle bir yandan uzun yıllar sürgün hayatı yaşarken, diğer yandan Paris'te tanışıp yakın arkadaş

olduğu Engels’le olan devrimci aktiviteleriyle tarihsel materyalizm ve sınıf savaşını tüm dünyaya açıklayan yeni bir dünya görüşünün öncülü olur (Lenin, 1990: 11-13). Engels’le birlikte, burjuva ekonomi politığının çelişkilerini araştırıp, yeni sosyalist çözümlerin yerleşmesi için çabalarırken, İngiltere’nin gelişen sanayisine karşın, işçilerin neden yoksul olduğuna açıklamalar getirmeye çalışır. Böylece diyalektik, tarihsel materyalizm ve bilimsel sosyalizmden oluşan Marksist düşünce geleneğinin üç temel ögesini bir araya getirmiş olurlar (Zubritski 2009: 94-95).

Marx’ın felsefi düşüncesinin temellerinin, Hegel’in felsefesi içinde bulunduğunu söylemek yerinde olur. Onun Hegelci-sol düşünceye olan eğilimi, IV Friedrich Wilhelm’in tahta çıkıyla Prusya okullarında benimsetilmeye çalışılan katı Hegelci ortadoksluğunun etkisiyle oluşur. Bu katı düşünce, bir taraftan devlet ve kiliseyle uyum içinde Hegel’in teorisindeki muhafazakâr noktaları savunan bir grubun, diğer taraftan teorisinin radikal yöntemini savunduğu için resmi politikaların dışına itilen “Hegelci sol”un oluşmasına neden olur. Dinin mi insanı yoksa insanın mı dini yarattığı tartışması döneme hâkim olurken bu tartışmada, Marx, dinin egemen olduğu bir dönemde dünyaya gelse de, “dinin eleştirisi” ni her türlü eleştirinin merkezine koyarak insanın dini ve devleti ortaya çıkardığı görüşünü paylaşır (Carr, 2010: 35- 36). Hegel’in devlet ve din gibi unsurlarla özgürlüğü kısıtlanan ve kendine yabancılaşan insanın, ancak özbilinç ile bu “yabancılaşmanın” (Cuff, Sharrock ve Francis, 2015: 24’e göre, insanın kendi özlerinden tamamen uzaklaşmasını anlatır) üstesinden gelebileceği düşüncesine Marx, realiteyi ekler. Böylece insanın yabancılaşmanın üstesinden gelmesi yalnızca felsefi bir bilinçle değil, edimsel tarihin etkisiyle ve en çokta toplumun ezilen sınıfı olan işçiler aracılığıyla gerçekleşir (Hyppolite, 2016: 138-141). Hegel’den aldığı düşünsel ve ruhsal bilince, maddi ve pratik bir açıklama getirmesi Marx’ın tarihe bir bilim olarak yaklaşmasının en önemli göstergesidir. Maddi ve düşünsel bir bilinçle gerçekleşecek bir çabayı, daha çok işçilere yüklemesi ise, onun üretim ilişkileriyle şekillenen toplumda, en çok kendine yabancılaşan sınıfın proletarya olduğu yorumunu doğrular.

Marx ve Engels, bir toplumda bulunan söz konusu sınıf ve üretim ilişkilerini -sosyo-ekonomik temeli- belirleyen şeyin, o toplumun sahip olduğu üretim tarzı ve ekonomik sistem olduğunu dile getirerek, tarihsel materyalizm olarak açıkladıkları bu sürecin yaşamın temeli olduğunu ifade ederler (Berberoğlu, 2007: 52). Buna göre, köle çalıştırmaya dayanan köleci toplumda, toprak işçiliğine dayanan feodal dönemde ve sermayeye dayanan kapitalist dönemde farklılaşan üretim ilişkileri, aynı zamanda benzer bir sınıfsal farklılığı beraberinde getirir. Marksizm, insanların tarih boyunca, üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal ilişkiler içinde bulunduğunu ve bu toplumsal ilişkilerin bireyin sınıfını belirlediği düşüncesini esas alır. İlkel

toplumun ortak mülkiyetinden, feodal topluma ve oradan da özel mülkiyetin yasalarla belirlendiği kapitalist topluma geçerken değişen üretim ilişkileri, beraberinde üretenler ve üretilenden pay alanlar arasında sınıfsal bir farklılığa yol açar.

Sınıf farklılıkları ve sınıf çatışması denildiğinde, on dokuzuncu yüzyıl sosyal eleştirmeni olan Karl Marx ilk akla gelen kişi olsa da, sınıf kavramının geçmişi Marx'ın çok öncesine dayanır. Aynı şekilde, kapitalistlerin sermayelerini artı-değer üzerinden sağladığına da Marx'tan önce, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmakta olan kapitalizmin taraftarı ve modern ekonominin kurucusu Adam Smith dikkat çeker. Fakat Marx, tarihi sınıfların ve sınıf çatışmasının yönlendirdiğini ve kapitalist sistemin üstesinden anca sınıf bilincinin geleceğinin altını çizerek, sınıfı teorileştiren isim olur (Zweig, 2004: 17). Önceki sınıf tanımlarına kendi özgün ifadesini eklerken terimi, üretim ilişkileri bağlamında açıklayarak, proletaryanın gelecekte yapacağı devrimle iç içe tanımlar (Beneton, 1991: 20). Sınıf kavramı Marksizmin merkezinde bulursa da terimin tanımı, Marx'ın metinlerinde dağınık olarak yer alır. Örneğin, Komünist Manifesto'da sınıflar, yöneten-yönetilen, ezen- ezilen şeklinde tarihsel materyalizm bağlamında sıralanır:

Bugüne kadar ki bütün toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir. Özgür yurttaş ile köle, patrisyen ile pleb, baron ile serf, lonca ustası ile kalfa, sözün kısası ezen ile ezilen sürekli karşı karşıya gelmişler, her seferinde ya toplumun tümüyle devrimci bir dönüşüme uğramasıyla ya da çatışan sınıfların ortak yıkımıyla sonuçlanan, kimi zaman gizliden gizliye, kimi zaman açıktan açığa, ama dur durak bilmeyen bir mücadele içinde olmuşlardır (Marx ve Engels, 2015: 22).

Diğer eserlerinde ise Marx sınıfı, bir yandan bireylerin elde ettiği gelire göre ayırır, diğer yandan da benzer yaşam tarzı ve iş koşullarına sahip olan çok sayıda insanın, hangi grupta yer aldığı farkında olarak başkalarına karşı birlik olması şeklinde tanımlar (Aron, 1973: 20-21). Hegel'den aldığı düşünsel bilinci eyleme dönüştürecek somut bir davranışı ekleyen Marx, tarihsel dönüşümü gerçekleştirecek nihai sınıf olarak proletaryayı işaret eder (Hyppolite, 2016: 141). Öyleyse, kitlelerin bilhassa da işçi sınıfının mücadelesinde, onların ait oldukları sınıfın bilincinde olmaları son derece önemlidir. Zira ancak bu şuur sayesinde ezilen sınıflar, kapitalistler tarafından sömürüldüğünün farkına varacaktır.

Marx'a göre, kapitalist modern toplumların üç büyük sınıfı; işçiler, sermayedarlar ve toprak sahipleridir. İngiltere'de gerçekleşen sanayileşme ve onun getirdiği sınıfsal ayrımları gözlemleyen Marx, sık sık altını çizdiği proletarya ve burjuvazi sınıflarının çatışmasının sebebini, gelirden ziyade sömürü bir başka deyişle, işçilerin içinde buldukları çalışma şartları ile kol gücünü kullanmayarak üretim fazlasıyla kar eden burjuvazinin yaşam şartlarındaki eşitsizlik olarak betimler (Bottomore ve Watts, 1956: 281-282). Bazı metinlerinde kapitalist ve

işçi arasında kalan ara sınıflardan ve köylülerden bahsetse Marx'a göre toplum, üretim araçlarına sahip olan sömürücü sınıf ile sömürülen sınıf olarak iki birbiriyle uzlaşamaz sınıfa ayrılır (Beneton, 1991, s.21) Böylece Marksist kuramın toplumsal sınıfları, üretim süreciyle belirlenen güç ilişkilerine işaret eder.

Kapitalizmin tarihsel gelişimine ışık tutan Marx kapitalist üretim tarzını, iş gücünün kendisinin bir meta haline geldiği, bu dönüşümün bilhassa ücret aracılığıyla işçinin kendi isteğiyle yapıldığı, üretim araçlarının mülkiyetinin azınlıkta bir sınıfın elinde toplandığı üretim ilişkileri şeklinde açıklar (Dobb, 1992: 8). Marksist teoriye göre, söz konusu tahakküm ilişkilerine yol açan toplumsal sınıf farklılıkları, özellikle kapitalist toplumda iş bölümünün gelişmesiyle ortaya çıkar. Zira iş bölümü düşünce ile pratiği bölerken, herkesin farklı alanlarda uzmanlaşmasından ziyade, insanlığı çalışanlar ve çalışmayanlar olarak ikiye böler. Neticesinde aynı toplumda yaşayan bazı insanlar, toplumun geri kalanından daha üstün bir güce sahip olarak, diğerleriyle birlikte farklı kategorilere ayrılırlar (Cuff vd., 2015: 22-23).

Huberman (2014: 9-10), kapitalizmin gereği olan, ekmekten okula her şeyi üretmek ve dağıtmak için şu iki koşulun altını çizer: Üretim araçları ve emek. Üretim araçları olarak tanımlanan hammaddelere, toprağa, fabrikalara küçük bir sınıf –kapitalistler- sahipken; bu araçlara sahip olup olmamak bireyin toplum içindeki konumunu belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kapitalist bir toplumda, söz konusu çalışan ve elinde emeğinden başka bir güç bulunmayan sınıf işçiler iken; üretim araçlarına sahip olarak, onların ürettikleri üzerinden kar edenler ise kapitalist sınıf olarak karşımıza çıkar. Zweig (2004: 4-5), kapitalist bir toplumdaki temel güç ilişkisinin en üstünde, işçi sınıfını çalıştıran, şirketleri yöneten ve kontrol eden en üst düzey yöneticiler olan kapitalist sınıfın, ("sanayi kaptanları", CEO'lar, baş mali işler görevlileri, baş işletme görevlileri, yönetim kurulu üyeleri, kararları işyerini ve ekonomik gücü çoğu zaman baskın bir otorite için kullanan siyasetin, kültürün, din ve medyanın içinde olan kişiler) olduğunu dile getirir. Proletarya ise, geçmiş dönemdeki kölelik ya da toprağa dayalı kölelikten farklı olarak Sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan işçilerden oluşur. Sanayi devrimi ve fabrikalaşmayla yükselen ulaşım ve iletişimdeki ilerlemelerin, işçilerin örgütlenmesindeki etkisi büyüktür. Zira söz konusu ilerlemeler sayesinde işçiler, makinelerle yarıştıkları zor şartları birbirleriyle paylaşabilir hale gelerek sınıf bilincini yükseltirler. Bu bağlamda proletarya teknik yani maddi yaşamda gerçekleşen ivmelerle bilhassa kapitalizmle beraber doğar ve gelişir (Huberman, 2014: 52). Proletarya, içinde köylüler, küçük esnaflar, el sanatlarıyla uğraşan ya da artık çalışmayan yaşlı ticaret adamları gibi birçok kesimden insanı barındırır. Zira modern üretim tarzıyla ve onların kurallarıyla yarışamayan her sınıf, kendi değerlerini kaybederek proletaryaya katılır. Ekonomik şartlarla bir araya gelen insan kütlesinden oluşan bu sınıfın ortak

çıkartı ise, sermayenin hâkimiyeti ile oluşur (Bottomore ve Watts, 1956: 288-289). Sermaye, kapitalist toplumlarda kişisel olmaktan ziyade toplumsal bir güçtür. Sermaye pek çok işçinin kolektif üretimine dayanan toplumsal bir birikimken, burjuva toplumunda canlı emek olarak görülen işçiler, birikmiş emeği yani sermayeyi arttırmanın bir yoludur (Tucker, 1978: 485).

Marksist kurama göre sınıf çatışması, sınıflara bölünmüş modern toplumlarda söz konusu sermayedarların, ücretli emekçileri sömürdüğü bir üretim ilişkisinin sonucudur (Berberoğlu, 2007, s.61). Bu anlamda kapitalizmin artı-değere sahip olmasının ve kendini yeniden üreterek kar etme isteğinin, toplumsal sınıflar arasındaki duvarın giderek ayrılmasına sebep olduğu söylenebilir. Üretim araçlarına sahip olmayarak onları işleyen ve meta üretimini gerçekleştiren işçiler, tarihin her döneminde farklı biçimlerle de olsa sömürülen sınıfı oluşturur. Kapitalizm öncesi dönemde işçinin üretim aracı, tamamen elinden alınmazken, kapitalist dönemde Marx'ın "savunmasız-çıplak işçi" adını verdiği haliyle tamamen koparılır (Poulantzas, 2013: 267-269). Marksist teorinin sömürülen sınıfı olan işçiler –emekçiler- kapitalist toplumlarda, ücretini aldığı için özgür olarak anılan fakat geri planında, kapitalistin boyunduruğu ve kar baskısının altında çalışan kölelerden farksızdır. İşçiler, feodal dönemin toprağına değil ama bu kez de fabrikalara bağlı hale gelip, grev yapma, istedikleri işletmede çalışabilme, sendikalara üye olma gibi özgürce hareket etme hakları kalmayan ücretli bağımlılar haline gelmişlerdir (Bukharin, 2009: 193). Marx ücretli işçilerin bu bağıllığını köleliğe benzetse de, eski dönemde kapitalist düzenin bulunduğu fikrine karşı çıkar. O, eski dönemlerde kapitalist düzenin bulunduğu iddiasının aksine, kapitalist düzeni oluşturan şeyin sadece sermaye grubunun ortaya çıkması değil, bu sermaye grubunun artı-değer için işçi üzerinde kurduğu tahakkümdür (Dobb, 1992: 9).

Uygarlığın gelişmesi ve toplumların medenileşmesiyle Tocqueville ve Aron gibi yazarlar tarafından sömürünün yerini eşitliğin tohumlarına bırakacağı fikri kabul edilse de Marx'a göre, Sovyet Rusya'nın proletaryası ya da Fransa'nın "sokaktaki adam"a hitap eden yasalarına bakıldığında, var olan hukuksal eşitlik gerçekte yerini derin bir eşitsizliğe bırakır. Siyasi eşitlik ve sosyal eşitsizlik çelişkisini temel alan Marx, düşünce ve çalışmalarını bu çelişkinin aydınlatılması üzerine kurar (Aron, 1973: 12). Bu anlamda toplumların teknik gelişmelerle birlikte kazandığı sayısız olanak ve avantajların, insanlar arasında eşit olarak paylaşılmaması, söz konusu sınıf çatışmasını iyice körükler. Marx, dünya yeni üretim tarzlarına ve sistemlere evrilirken, değişmeyen tek şeyin ezilen işçi sınıfı olduğunu dile getirdiği bu çelişkiyi hayatı boyunca açıklamaya çalışır (Beneton, 1991: 9). Ve bu çelişkiyi sonlandıracak, dünyaya eşitliğe dair bir ders verecek potansiyeli de işçi sınıfında görür. Zira üretim araçlarına sahip olan azınlığa karşı bir mücadele yürütmek, işçiler dışındaki diğer sınıfların sınıf

bilincinden yoksun olması sebebiyle proletaryaya düşer. Köylülerin sınıf mücadelesi, tarihte çok kez görülse de onların mücadelesi işçilerden farklı olarak, mülkiyetin ortadan kaldırılmasından ziyade mülkiyetin parçalanması yönünde olur (Aron, 1973: 93-94). Sınıf bilincinden uzak olan köylülere karşı Marx, pek çok yerde ağır eleştirilerde bulunur. Marksist kurama göre, çok sayıda insandan oluşan küçük çiftçi köylüler, birbirine benzeyen yaşam tarzına sahip olsalar da aralarında ekonomik ilişkilere dayanan bir bağdan ziyade yerel ve geleneksel bağlar bulunur. Nitekim sınıf bilincine ve örgütlenmeye oldukça değer veren Marx için, ortak bir siyasal örgütlenmeleri bulunmayan gruplar sınıf değildir (Bottomore ve Watts, 1956: 289).

Kapitalist toplumların ücretliler denilen çalışan işçi ve memurların sayıca artması ve kapitalist azınlığın giderek azalması beraberinde ara tabakalar yani orta sınıf denilen bir sınıfın varlığını getirirken, orta sınıf memurların artmasıyla oluşur. Zira memurlar, entelektüel bir çalışma gerçekleştirdiği için işçi olarak anılmasa da onlar gibi ücret alarak patronlarına hizmet ettikleri için işçilere benzer (Zubritski, 2009: 22). Sınıfları güç ve iktidar açısından açıklamaya çalışan görüşlere göre, orta sınıf insanlar, iki yanında kapitalist ve işçinin bulunduğu bir güç çizgisinin tam ortasında yer alanlardır: Doktorlar, avukatlar, muhasebeciler ve üniversite profesörleri gibi özel şirket ya da kamu kurumlarında çalışan ve maaş almaları bakımından işçilere benzerken, bir dereceye kadar kendi işlerinde özerk ve kontrol sahibi olan profesyonellerdir (Zweig, 2004: 6). Burjuva bilginler (örneğin T. Marshall), beyaz eşya satın alabilen, arabası ve televizyonu olan, alışveriş merkezlerinde dilediği gibi gezebilen bir orta sınıfın, kapitalist toplumda giderek artan nüfusunun, sınıf ayrımlarını ortadan kaldırdılabileceğini ifade etseler de, gerçekte orta sınıfın tüm bu olanaklara sahip olabilmesi yine borçlarla ve kredilerle yoluyla gerçekleşir (Zubritski, 2009: 22-23). Dolayısıyla pek çok Marksist yazara göre, sınıfları gelir düzeyiyle açıklamak, bazı sonuçları yanlış yorumlamayı ya da açıklayamamayı beraberinde getirir. Gelir durumlarına göre bakılırsa kimi orta sınıf üyesi insanlar, bazen bir otomobil tamircisinden daha düşük gelir kazanırken, yine de sınıfsal olarak işçi sınıfının içinde yer almaz. Çünkü bu kişileri bulunduğu toplumsal mevki, farklı ortamlar ve kurulan farklı insani ilişkileri beraberinde getirir. Bu da sınıfların yalnızca gelirle açıklanamadığının göstergesidir (Zweig, 2004: 6).

Marx, işçiler ve sermaye sahipleri arasında bulunan orta sınıfın günden güne genişlerken, bir yandan da üst sınıfın toplumsal güvenliğini ve yerini sağlamlaştırdığını ifade eder. Zira kapitalistler, zengin olmayan ama güvenilir ve zeki insanların kapitalist olmasına hayran olurlar. Bu onlar için bir yandan rekabeti artırsa da uzun vadede kapitalizmin yeniden üretilmesine bir katkıdır (Bottomore ve Watts, 1956: 90). Marx, devrimi gerçekleştirebilecek

potansiyeli bu nedenle işçilerde görür. Zira orta sınıf, ne işçi ne de kapitalist olarak net bir yaşam tarzına sahip olmadığı için kendini herhangi bir sınıfa ait hissedemeyebilir. Tucker (1978: 482)'e göre küçük üretici, dükkân sahibi, esnaf ya da köylü, bütün bunlar burjuvaziye karşı savaşıyor, orta sınıfın parçası olarak devrimci olmaktan ziyade muhafazakâr ve gericidirler. Bunun en büyük sebebi, tarihi kapitalist öncesi zamana döndürmeye çalışmalarıdır. Oysa eşitliğe dayalı bir sistem, geçmişin sınıflı toplumlarında değil, geleceğin ortak mülkiyete dayanan kolektif bir çabada aranmalıdır.

Kapitalizmin en büyük çelişkisi bir yandan toplumu sınıflara ayırırken diğer yandan işçi sınıfındaki sınıf bilincini artırarak gelişen teknolojinin etkisiyle örgütlenmeyi de kolaylaştırmasıdır. Kaybettiği ekonomik ve siyasal hakları geri kazanmak için kolektif olarak örgütlenen bir işçi sınıfı kapitalistlere karşı yürütülen eylemleri iyi yönetebilen bir pozisyona gelebilir. Günümüzde, kapitalist devletin toplum üzerindeki egemenliğinin daha fark edilir olması, işçi sınıfı ve diğer sınıfların küresel çapta artan bilincine olanak tanır (Berberoğlu, 2007, 55). Fakat Raymond Aron, Marx'ın bu görüşüne, çoğu Batı devletlerinde bu şura sahip olan fakat ihtilal yapmayı hiç istemeyen işçilerin bulunduğunu ifade ederek karşı çıkar (Aron, 1973: 29). Bunun en büyük sebebi Marx'ın Alman toplumunu örnek verdiği, her sınıfın bir üst sınıfla mücadeleye girerken aslında bir alt sınıfla da mücadele içine girdiği düşüncesinden kaynaklanır. "Mütevazı bir bencillik" olarak tanımladığı bu davranış, bireyin kendini bir sınıfla özdeşleştirip, onun sorunlarını ve çıkarlarını kendi sorunu ve çıkarı haline getirmesine engel olur (Bottomore ve Watts, 1956: 283).

Sınıf bilincinden, bireyi uzaklaştırıp, kar ve rekabet odaklı bir sistemin, bütün insanlığın yararına olduğu düşüncesini koruyup, sürdüren bir neden olarak, ekonominin belirlediği ideolojik yansımalarda etkilidir. Marksist teoride sık sık altı çizilen alt yapı ve üst yapı ilişkisi sınıflar arasındaki farklılıklar ve bu farklılıkların üzerinin örtülmesi anlamında önem arz eder. Sınıflı bir toplumda gerçekleşen üretim tarzı, toplum yapısının belirleyicisi olurken, diğer yandan da başta devlet olmak üzere diğer siyasi ve ideolojik kurumlar statükoyu korumak için oluşturulmuş üst yapının kendisidir. Var olan serveti korumak ve sürdürmek adına kitleleri kontrol altına almak ve onları yönlendirmek için oluşturulan üst yapı, toplumsal sınıfların ve çatışmanın temelidir (Berberoğlu, 2007: 53,62). Zira ekonominin yanı sıra, kültürel unsurları sınıfın önemli bir sinyali olarak gören bazı yazarlar dahi zenginlik, eğitim ya da mesleklerin bireyin maddi yaşamının yanında farklı yerlerde yemek yemesine, farklı semtlerde yaşamasına ya da farklı bir giyim tarzına sahip olması gibi kültürel üst yapıyı şekillendirdiğine dikkat çeker (Kraus, Piff and Keltner, 2011: 246). Bu anlamda bireyin mensubu olduğu sınıf ve toplum içinde yaşadığı sınıf çatışması, günlük hayatın her alanına yansıyan bir unsurdur. Kişinin sahip

olduğu maddi kaynaklar ve girdiği üretim ilişkileri, gittiği okuldan, yediği yemeğe, neyi izlediğine ve izlediğinden ne anladığına kadar çok çeşitli alanlarda kendini gösterir. Bu da Marx'ı sınıflara ve sınıf çatışmasına verdiği önemin nedenlerini ortaya çıkarır.

Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'nın sosyalist devletlerinin çökmesi ve yirminci yüzyıl boyunca kapitalizmin geçirdiği büyük değişimlerle birlikte birçok sosyolog (Terry Clark ve Seymour Lipset gibi), Marksizmin ve toplumsal sınıfların ölümü ilan etseler de Berberoğlu sınıfların ve sınıf çatışmasının kaynağını oluşturan emeğin sömürsünün, hala devam etmekte olduğunu söyler (Berberoğlu'ndanakt, Berberoğlu, 2007: 50). Kapitalistler Soğuk Savaş'tan büyük bir zaferle ayrılp, Amerika'daki kapitalist güçlerini iyice pekiştirip, bu toplumdaki sınıfların varlığını daha da belirgin hale getirmişlerdir. Milyon dolarlarla gezen üst düzey yöneticiler ve emekli aylığıyla işten atılan çalışanlar arasında derin bir ayrım vardır (Zweig, 2004: 1). Söz konusu ayrımlar ve bu ayrımlar neticesinde gerçekleşen çalışmalar Marx'ın sınıf çatışmasına dayanan teorisinin, günümüzde devam eden önemine ve geçerliliğine dikkat çeker. Bu anlamda Marx'ın ekonomi temelli sınıf teorisine yaptığı katkılar, Weber'in çok boyutlu kuramıyla birleştiğinde, çağdaş sınıf yorumlarının üzerine geliştiği bu iki teori sosyolojinin karmaşık konusu olan sınıfların daha iyi anlaşılmasını sağlar. Üzerine çeşitli eklemeler ve yadsımlar yapılsa da Marx'ın ya da Weber'in sınıf üzerine yaptıkları çalışmalar, daima önemini koruyacaktır. Zira Aron (1973: 110)' un da altını çizdiği üzere, "hangi tip cemiyet olursa olsun, milli gelirin bölüşülmesi meselesi daima rekabete yol aç[çaktır]".

1.1.2. Weber ve Tabakalaşma Kuramı

Sosyoloji, toplumu anlamaya ve onu açıklamaya çalışan bir bilim dalı olarak, toplumsal farklılıklar konusunda günümüze kadar pek çok düşünürün çalışmalarını kapsar. Sosyal eşitsizlikleri açıklamaya çalışan tabakalaşma kuramı, ilk ortaya çıktığı dönemden bugüne dek, kökenlerini Marx ve Weber'in çalışmalarına dayandırırken, son dönemde kurama yapılan eklemelerin ve çeşitli eleştirilerin oldukça az olduğu bilinir. Bu anlamda Marx ve Weber'in çağını aşan bir geleneğin oluşmasını sağlayan toplumsal çözümlenmeleri, kendilerinden sonra gelen kuramların temelleri olduğu için söz konusu kuramları anlamak, geleceğin toplumlarının da anlaşılmasında son derece önemlidir (Parkin, 2006: 841).

Weber'in, kendisinden önce sosyoloji alanına önemli katkılarda bulunan Marx'a yönelik eleştiri ve katkıları toplumsal farklılaşma konusunda Marksist ve Weberci olmak üzere iki ana eğilimin benimsenmesini beraberinde getirir. Turner' a göre, çağdaş sosyoloji alanında söz sahibi olan Parsons'ın, Weber'in kuramını Amerikan sosyolojisine taşıması, sosyalist ideolojiyi savunanların Marx'ı, Amerika'nın burjuvaziye destekleyen sosyologlarının Weber'i

benimsemesine yol açar (Turner'danakt. Yücedağ, 2014: 226-7). Böyle bir Marx-Weber karşıtlığının yanlışlığına geçmeden önce, Weber'in kuramını anlamak üzere onun yaşamına ve yaptığı çalışmaların temeline göz atmak yerinde olur.

21 Nisan 1864 yılında Protestan bir ailenin en büyük oğlu olarak Prusya'da dünyaya gelen Weber, 1882'de Heidelberg Üniversitesi'nde hukuk eğitimi aldıktan sonra, Göttingen Üniversitesi'ne devam ederek, ilerleyen yıllarda da hukuk eğitimi vermeye başlar. Geçirdiği rahatsızlıklardan ötürü mesleğine ara veren Weber, dünyanın birçok yerini gezerek, yaşamı boyunca hiçbir siyasi partiye katılmadan eleştireliliğini korumayı başarır (Weber, 1999). Oğlunun dine olan kayıtsızlığından şikâyetçi olan annesinin yanı sıra, Weber'in eşi de onu en iyi tanımlayan ilkenin "Tanrı, ruhtur, ama Tanrı'nın ruhunun bulunduğu yerde, özgürlük de vardır" (Weber, 2011: 28) olduğunu ifade eder. Zira Weber, yaşamı boyunca dini inançların bireysel ve toplumsal davranışlara olan etkisine nesnel bir tavırla öncelik tanır. Ziyaret ettiği New York, ya da Brooklyn gibi yerler, kalabalık insanlarıyla, kapitalizmin devasa gökdelenleri ve üniversite hocalarının oturduğu "oyuncak evler" arasındaki çelişkileriyle, merkeze gitmek için süren bir saatlik kitle ulaşımıyla ve yoksulluk ile zenginlik arasındaki uçurumuyla Weber'i şaşkınlığa uğratar (Weber, 2011: 42-43). Buradaki bireyciliği sorgulayan Weber, gittiği metropollerin genel görüntüsü altında yatan bireysel olumsuz etkileri araştırarak çalışmalarına yön verir. Modern batı kapitalizminin kökenlerini araştırma konusunda öne çıkan düşünürlerden biri olan Weber, kapitalizmin Avrupa ve Amerika'da nasıl oluştuğu, kapitalist girişimcinin nasıl geliştiği gibi soruların yanıtlarını aramaya başlar (Dönmezer, 1984: 43).

Weber'in çalışmaları yöntembilim, felsefe ve eleştiri, tarihsel çalışmalar, dine dayalı sosyoloji çalışmaları ile ekonomi ve toplumun incelenmesine dayanan genel sosyoloji olarak dört kategoriye ayrılabilir (Aron, 2000: 395-396). Bu çok yönlü sınıflandırmadan anlaşılacağı üzere Weber'in sosyoloji alanına yaptığı katkılar, hem yaşadığı dönemde hem de kendisinden sonra birçok bilim insanının yolunu aydınlatır. Weber'in sosyoloji çalışmaları, katı kapitalizmin doğasını içermesi bakımından Marx'a yaklaşırsa da, kapitalist toplumların doğası üzerine bazı hususlarda Marksizmin eleştirisini de içerir. Bu eleştiri, Weber'in toplumsal yaşam hakkındaki görüşlerinde kullandığı yöntemin Marx'inkinden farklı olmasından kaynaklanır. Weber'e göre, doğa ile insan bilimlerinin yöntemi birbirinden farklıdır. Doğa genel kurallarla açıklanabilecek bir sisteme sahipken, insanlar söz konusu olduğunda bu tür genellemeler doğru sonuçlara götürmeyebilir (Cuff, Sharrock ve Francis, 2015: 43-44). Weber'in söz konusu yöntemin kaynağını, Alman üniversitelerinde okutulan yeni Kantçılık düşüncelerinden aldığı söylenebilir zira Kant felsefesi, değerler ve olgular arasında net bir ayrımı kapsar. Buna göre bilim, kanıtlanabilir genelleme olgulara dayanırken, insan bilimlerinin konusu olan değerler insan

tarafından verilen kararlarda bulunur. Bu anlamda değerler, bilimin genelleyci sınırlandırmalarına karşı, özgür seçim ve özgür doğrulamalara dayanır (Aron, 2000: 414).

Marx'ın tarihsel materyalizm ve diyalektiğe bağlı Hegelci gelenekten gelmesi ile Weber'in katı fizik doğa ile insani zihinsel yaşamı birbirinden ayıran Kantçı gelenekten gelmesi, iki düşünürün toplumsal ve ekonomik yaşama farklı yorumlar yapmasına sebep olur (Cuff vd., 2015: 43-44). Marx'ın sosyal düzenin önemli ölçüde ekonomik etmenler tarafından belirlendiği fikri, Weber'i toplumsal sınıflar konusunda Marx'tan ayıran en önemli unsurdur. Zira Marx'ın ekonomik alt yapının, düşünsel ve toplumsal alanda tek belirleyen olduğu yorumuna Weber, bu çok boyutlu bir zincir ekleyerek kültür, inanç ya da saygınlık gibi etkenleri de ekonomik sistemi etkilediğini ifade eder (Weber, 2011: 290). Weber, tarihsel materyalizme karşı çıkarken, ekonomik etkinliklerin önemli olduğu fikrini yadsımdan ziyade düşünce ve inançların da toplumun değişimi ve bireylerin davranışları üzerinde ekonomik unsurlar kadar önemli olduğunu dile getirir (Giddens, 2000: 10-11). Bu anlamda çağdaş tabakalaşma çalışmalarını yürüten sosyologların Weber'in, Marx'ı tamamen reddettiği anlayışı sağlıklı bir sınıf açıklamasından uzakta durur.

Weber'in dinlerin sosyolojisini incelediği çalışmaların asıl temelini, dinsel anlayışların, ekonomiyi hangi ölçüde etkilediği oluşturur. Bu anlamda Weber tarihsel materyalizmin, altyapının üst yapıyı belirlediği anlayışının yanı sıra dinsel anlayışların da ekonomik alana ve davranışlara olan etkisini *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm* (1905) eserinde dile getirir (Aron, 2000: 419). Sermayedarlar ve işverenlerin yanı sıra işçi sınıfının yüksek teknik ya da ticari eğitim alan üyelerinin çoğunlukla Protestan olduğuna dikkat çeken Weber (1999: 29), Protestan ahlakı ile kapitalizm arasında bulunan düşünsel ya da ruhsal bir ilişkinin de altını çizer (Aron, 2000: 423-24). Protestanlıkta bulunan, insanın kendi amaçlarından ziyade Tanrı'nın verdiği dünya düzenini ayakta tutmak için çalışıp, biriktirmesi inancı, kapitalizmin de gerçekleşmesinin bir koşulunu oluşturur (Gündoğan, 1985: 18). Toplumsal sınıf farklılıklarına dayanan kapitalist sistemin Protestanlıkla bağlantısını ortaya koymaya çalışan Weber, girişimci ruhtan söz ederken Marx'ın ekonomik açıklamalarından da ayrılmış olur. Zira sermaye en başta ona sahip olmak isteyen bir ruhla ortaya çıkar. Weber, tarihin her döneminde para ya da onun yerine geçecek bir şeyin peşinde koşan insanlar olsa da, çağdaş kapitalizmin farkı ussal kapitalist bir ruhtur ve bu ruh sürekli çalışıp sermaye birikimini amaçlayan, Batı'ya aittir. Bu yaşam inancını gerçekleştirecek şey ise çalışma hayatı ve sonrasında gelen farkındalık sürecidir (1999: 44-60).

Dönmezer'e göre ilkel topluluktan günümüze dek bireylerin sahip olduğu boy, ağırlık, zekâ, kültür ya da eğitim gibi unsurlar onların sınıf, tabaka, kast ya da siyasi mevki gibi farklı gruplarda örgütlenmelerine yol açar (1984: 303). Weber, ekonomi ve toplumu incelediği

çalışmalarında, çağdaş kapitalist toplumlardaki söz konusu sosyal farklılıkların özünü açıklamaya çalışarak, değerler ve bireyselliğe verdiği önemi burada da devam ettirir. Weber toplumsal yaşamın eşitsizliklerle dolu olduğunu görüşünü Marx'la paylaşırsa da, toplumsal farklılıkların temelinde yalnızca ekonomik açıklamalar bulunduğu görüşüne karşı çıkar. Weber'in toplumsal eşitsizlikleri ifade etmek üzere kullandığı *tabakalaşma* terimi, 1940'lı yıllardan bu yana sınıf araştırmalarında “bireyler ve grupların belirli veya genelleştirilmiş karakteristiklere göre aşağı ve yukarı statülere, rollere sahip ve sınıflara mensup olarak anlaşılmaları, derecelendirilmeleri” olarak tanımlanır (Dönmezer, 1984: 303). Weber'in tabakalaşma ya da katmanlaşma kuramına göre toplum siyasi iktidar, iktisadi sınıf ve statü grupları şeklinde üç tabakaya ayrılır (Beneton, 1991: 38). Eşitsizlikler, Weber'e göre bu üç ayrı kategoride gerçekleşirken, her biri “güç biçimleri” olarak tanımlanır. Ekonomik güç, prestij ve çıplak güç, toplumun sınıf, statü ve parti olarak tabakalaşmasının temellerini oluşturur, zira ekonomik zenginliğin yanı sıra siyasi mevkii ya da saygınlığı da, bireye istediği şeyleri yapabilme gücü verir (Cuff vd., 2015: 57). Çok boyutlu tabakalaşma kuramıyla Marx'ın indirgemeci yaklaşımından ayrılan Weber, toplumsal gruplar arasında var olduğuna inandığı çatışma ve mücadele konusunda ona biraz daha yakın durur. Aron (2000: 436), onun toplumsal bir ilişki olarak tanımladığı çatışmanın, aynı zamanda toplumsal grupların oluşmasında etkili olduğunu ifade eder, zira mücadele taraflardan birinin, diğerine kendi isteklerini kabul ettirmesi yönünde bir güç eşitsizliğine yol açar.

Weber, sınıfları, yaşamdaki olanak ve fırsatları piyasa koşulları tarafından belirlenen insan grupları şeklinde tanımlarken; tabakaları, diğer bir deyişle statü gruplarını, başkaları tarafından belirlenen statü ya da onura sahip insan tabakaları olarak tanımlar (Burke, 1994: 60). Bu anlamda statü grupları, yalnızca ekonomik ilişkileri değil eğitim, dil, ırk, cinsiyet, saygınlık gibi unsurları da kapsayan çok boyutlu bir yapı olarak anlaşılır. Sınıf, bireyin ekonomik ilişkiler içindeki konumlanışını yansıtırken, statü grupları, ortak bir “yaşam tarzı” ve prestije sahip grupları yansıtmış olur (Smith ve Riley, 2016: 37). Burke (1994: 60), Marx'ın sınıf kavramına alternatif olarak sunulan statü gruplarının, ortak bir yaşam tarzının koşulu olan tüketim ilişkileri çerçevesinde ele alınabileceğinin altını çizer. Ortak yaşam tarzları, o statü grubuna mensup bireyleri birbirine eşit kılan etken olurken, örneğin eğitilmiş, kültürlü ve boş zamana sahip oldukları bir yaşam tarzını paylaşıyor olmaları birbirilerini kabullenmeleriyle sonuçlanır (Cuff vd., 2015: 58). O halde toplumsal sınıflar kavramı belli bir paylaşımı ve birleşik bir yapıyı temsil etmezken, “statülü grup paylaşılan duygulara dayanır, davranış kurallarını yönlendirir - statüye bağlı toplumsal onur belli bir yaşam biçimi demektir” (Beneton, 1991: .41).

Statü gruplarının en belirgin örneğinin Hindistan'daki kast sistemi olduğu söylenebilir. Kast sisteminde ırk, insanları sınıflandıran önemli bir faktör olsa da kimi toplumların kast sistemi ırk temeline dayanmaz. Kastların görüldüğü toplumsal sistemlerde, birey doğumundan ölümüne kadar, aynı sosyal sınıfın içinde bulunur. En belirgin olduğu Hindistan'da kişinin iş bölümüyle belirlenen kastı, onun bütün sosyal yaşamını belirleyen temel unsurdur (Dönmezer, 1984: 328). Bununla birlikte meslek grupları da Weber'e göre statü grupları arasında yer alır zira meslekler de kişiye belli bir yaşam tarzı ve saygınlık atfedebilir. Örneğin bazı statü grupları basit fiziksel emeğin, pazarlık yapmanın ya da karşılığında para alarak bir sanat dalıyla uğraşmanın ayrıcalıksız, onursuz bir davranış olduğunu düşünürler. Ayrıca mülkiyet statü onurunun olmadığı durumlarda pek bir işe yaramaz, ancak statü onuruna sahip bir birey servetiyle bu onurunu pekiştirebilir (Weber, 2011: 305-6). Böylece, bireyin olumlu bir statü grubuna girebilmesi için yalnızca ekonomik gelirinin yetmediği görülür. Bunun yanında o statü grubunun paylaştığı değerleri, moda anlayışını, iş bölümünü vs. paylaşması gerekir.

Sonuç olarak eşitsizliğin bulunmadığı, her bireyin tamamıyla eşit olduğu bir toplum yoktur, zira tüm toplumlarda küçükler ve büyükler, kadınlar ve erkekler arasında farklılıklar bulunur. Fakat bu farklılıkların derecelendirme boyutları toplumdan topluma değişebilir. Tabakalaşma ya da sınıflı bir toplum yapısının bulunmadığı toplumlar da bu kez de bürokrasi ve ayrı bir tabakanın varlığı görülür (Dönmezer, 1984: 304).

Weber, içinde yaşadığımız çağdaş toplumların rasyonelleşme sürecinde bürokrasiyle daha çok yaklaşarak kurumsallaştığından ve artan kurumsallıkla bireylerin, kendilerini temsil eden örgütlere daha çok katıldıklarından söz eder (Şengül, 2015: 46). "Bürokrasi çok sayıda insanın etkin bir biçimde örgütlenmesinin tek yoludur ve dolayısıyla da ekonomik ve siyasal gelişmeyle birlikte kaçınılmaz olarak artmaktadır" (Giddens, 2000: 11). Bürokrasi, her biri kendi işinde uzmanlaşan çok sayıda insanın işbirliğinin örgütlenmesi olarak tanımlanırken, içinde bulunduğu herkesi onun kurallarını bilmeye ve ona göre hareket etmeye çağırır (Aron, 2000: 422). Bu anlamda bürokrasinin en tepesinde insanları kendi kurallarını ve ideolojilerini bilmeye davet eden devletin bulunduğu söylenebilir.

Tabakalaşma modelinin, sınıf ve statü gruplarından başka üçüncü bir ayağı olan partiler de söz konusu örgütlenmeye örnek oluşturur. Fransızcadan Türkçeye aktarılan parti kavramı, bölüm, parça ya da taraf anlamında kullanılır. Yasama ve yürütme gücünün yürütülmesinde etkin olan partilerin, siyasette önemli bir yeri vardır (Özdemir ve Atılgan, 2015: 239). Partiler "bilinçli bir güç mücadelesi organizasyonu" iken, en yüksek güç ve örgütlenmeyi amaçlayarak oluşturulurlar (Cuff vd., 2015: 59). Güç ve iktidar kazanmak için gerçekleştirilen parti eylemlerinde her parti, belli bir hedefe yönelik rasyonel ve sistemli atılımlarda bulunur. Sadece

çağdaş egemenlik biçimi olmanın yanı sıra orta çağ ve eski çağdaki siyasal birlikler gibi çeşitleri bulunan partilerin liderlerinin asıl hedefledikleri şey ise topluluğu yönetmek, iktidarı ele geçirmektir (Weber, 2011: 310). Maddi ve manevi bir amaca yönelik olabileceği gibi kişisel bir hedefi de bulunabilen partiler, bir kulüp ya da devlet içinde var olabilir. Kullandıkları araçlar ise sistemli ve rasyonel toplulukların yanı sıra toplumsallaşmış topluluklarda da mevcut olabilir (Gerth ve Mills'denakt. Aydın, 2018: 257). Yandaşlarını sınıf konumundan ya da statü gruplarından toplayabilirken, illa onlardan oluşmak zorunda değildirler (Weber, 2011: 310).

Weberci kurama göre, bir topluluk içindeki güç ilişkilerinin biçimleri sayılan sınıf, statü grupları ve partiler, güçlü bir sivil toplumun oluşmasını sağlayan unsurlardır. Birbiri içine geçen bu üç etken, gücü belirleyen sentez bir üründür zira bir sınıfın ya da tabakanın çıkarını politik partiler tek başına sağlayamaz (Erdendoğdu, 2014: 11). Yine de Weber için toplumların tek bir ögeye indirgenerek açıklanması kadar, içinde bulunduğumuz dönemin ve toplumların özelliklerini geleceğe taşımak da bir kadar hatalıdır. Ona göre, akılcılaştırma ve bürokratlaşmanın sürekliliği, hem siyasal rejimlerin hem de insanların yaşam ve düşünce hayatındaki değişimlerin öngörülmesine engel olur (Aron, 2000: 410). Bu nedenle Weberci toplumsal tabakalaşma kuramı, içinde ekonomik ve teknolojik gelişmelerin çok hızlı bir şekilde yaşanmadığı daha istikrarlı toplumlar için geçerli iken, Marx'ın sınıf çatışması modeli, söz konusu gelişmelerle değişen toplumların bireyleri arasında artan farklılıkları açıklamaya daha uygundur.

Weber'in, katı Marksist yaklaşıma, kültürel ve manevi olanı eklemesi, gelişen teknoloji ve artan bürokrasiyle gittikçe daha çok karmaşıklaşan toplumları daha farklı boyutlarla açıklayabilmeyi sağlar. Toplumsal sınıflar konusunun yanı sıra Weber, pek çok ülkenin dinini araştırdığı çalışmalarında, ekonomi ya da bilimin metodolojisi üzerine düşündüğü eserlerinde sosyolojinin temel yapı taşlarından biri haline gelerek, kendisinden sonraki sosyologların da önünü açar. Bilhassa toplumsal sınıf ya da toplumsal tabakalaşma konusunda çeşitli görüşlere sahip olan sosyoloji literatürü, Marx ve Weber'in çalışmalarıyla kendine temel bir köken hazırlayarak, sonraki sınıf varyasyonlarını bu gelenekler üzerine inşa eder. Böylece sosyolojinin karmaşık konularından biri olan toplumsal sınıf farklılıkları, değişen ve kendisi de karmaşıklaşan toplumsal alanların farklı kuramlarla açıklanabilmesini sağlar. Bu anlamda çalışmanın bir sonraki bölümünde, geleceğin toplumlarını yansıtan bilim kurgu filmlerinin doğru bir yöntemle okunabilmesi açısından, Marksist ve Weberci kuramlardan ilham alan çağdaş toplumsal sınıf kuramlarına göz atılacaktır.

1.1.3. Çağdaş Tabakalaşma Kuramları

Sosyolojinin özellikle toplumsal tabakalar konusuna ilişkin yapılan öncül çalışmalara çağdaş kuramların eklenmesi, günümüz toplumlarının değişen yapısıyla ilgilidir. Marx ve Weber'in temel oluşturduğu klasik sosyoloji, değişen kent ve kır yaşamı, bilimsel, teknolojik gelişmeler ve değişen kurumsal ve toplumsal ilişkiler çerçevesinde, çağdaş toplumları açıklamak için bir temel olsa da, sosyolog ve düşünürler bu iki ana kuramla yetinmeyerek, yeni teorilerle alana katkıda bulunurlar.

Sosyoloji alanındaki teoriler, genellikle çağdaş ve klasik olarak ikiye ayrılır: St. Simon, Durkheim, Comte, Marx ve Weber gibi önemli düşünürlerin kuramları klasik sosyolojiyi oluştururken, sonraki teoriler çağdaş sosyolojiye dâhil edilir. Söz konusu sınıflandırma ilgi alanları ve kullandıkları yöntemler ya da benimsedikleri paradigmalara göre; işlevselci, çatışmacı ya da davranışçı olarak kendi içinde de ayrılır (Erbaş, 1993: 4-6). Kökenleri Marx'ın toplumsal sınıflar kavramına dayansa da, çoğunlukla Weber'in tabakalaşma kavramı üzerine inşa edilen çağdaş teoriler, kullandıkları farklı terminolojilerle karışık ve belirsiz olmaktan kurtulamazlar.

Çağdaş tabakalaşma kuramcılarının bir kısmı, sosyal tabakaları Marksist bir perspektifle ekonomik açıdan ve çatışma merkezli yorumlarken, diğer kısmı da işlevselci ya da çok boyutlu bir toplumsal sistem olarak yorumlar. Beneton (1991: 48)'a göre, özellikle Amerika'da 1945 sonrası sosyolojinin, Weber'in toplumsal tabakalaşma kuramını benimsemesine karşın, Avrupa'da durum daha farklıdır. 1960 ve 70'li yıllarda R. Aron, R. Dahrendorf, W. G. Runcinam gibi teorisyenler gelenekçi sınıf kuramlarını devam ettirirken, Althusser, Poulantzas ve Bourdieu gibi isimler bilhassa çağdaş dünyanın Marksist yorumcularıdır. Bununla birlikte Talcott Parsons, Pareto, Davis ve Moore, C. Wright Mills ve Goldthorpe gibi yeni dönemin sosyologlar ve düşünürleri toplumsal sınıflar ya da tabakalar konusunda önemli çalışmalarda bulunurlar. Sosyal farklılıklar ve toplumsal tabakalar üzerine pek çok düşünce bulunsa da, klasik kuramların, bizatihi Weber ve Marx gibi ayrıntılı ve sistemli çalışmalarına çok az bir kısmının yaklaştığı söylenebilir.

Birçok çağdaş tabakalaşma teorisyeni (Aron, Burke, Tocqueville)'ne göre, Marx geçmişin grupları ile modern dünyanın sınıflarını aynı doğrultuda çözümleyerek, dönemsel dinamikleri görmezden gelir. Ayrıca, ortak davranış ve durumları paylaştıkları için, dünyanın her yerinde işçi sınıfından söz edilebilse de, hem egemen hem de yöneten bir burjuva sınıftan söz edilemez, zira burjuvazi defalarca parçalanmıştır (Beneton, 1991: 72). Modern toplumların giderek eşitlik yönünde bir yapıya büründüğünün altını çizen Tocqueville (1967: 3,7), tarih ilerledikçe insanların eskisinden daha çok artan lüks ihtiyaçlar ve gelişen yenilikler aracılığıyla

fakirlerin zengin, zenginlerin fakirleştığı eşitlikçi bir süreçten söz eder. Feodal dönemin sona ermesiyle bölünmeye başlayan iktidar ve yükselen kültürle birlikte sınıflar da birbirine karışmaya başlayarak demokrasi aracılığıyla haklar garanti altına alınır. Raymond Aron (1973: 12), Tocqueville'in bahsettiği eşitlikçi demokrasi açıklamasında haklılık payı bulur, zira ona göre eski Fransız rejimindeki *sıra* ya da *hal* gibi ayrımlar sanayi cemiyetlerinde, eşitlikçi ve çoğunluktan yana hukuki prensipler yoluyla kalkmaya başlar. Toplumların, tarihin akışı içinde demokratikleştiğini ifade eden elit teorilerin (Mosca, Weber, Schumpeter vs.) içinde yer alan Raymond Aron, Marx'ın burjuvazi ve proletaryasının tersine, modern toplumlarda birçok güç grubu bulunduğu altını çizerek; siyasi liderler, hükümet yöneticileri, ekonomik elitler, askeri elitler ve işçi liderlerine toplumsal güç grupları olarak ayrı bir önem verir (Arslan, 2003: 125).

Marx'ın çatışma teorisini eleştirerek, toplumsal sınıf kuramlarını aydınlatan Philippe Beneton, tıpkı Aron ve Tocqueville gibi özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren işçi sınıfının çökmeye başladığını, Sanayi devrimi ve Demokratik Devrimlerle yaşanan gelişmelerin, maddi yaşamda dönüşümlere, eşitsizliklerde meydana gelen değişimlere ve eşitlikçi bireyciliğin yükselmesine yol açtığını ifade eder (Beneton, 1991: 76,96). Bu anlamda Aron, Beneton ve Tocqueville gibi düşünürler, sanayileşmeyle birlikte eski toplumların derin sınıf ayrımının ortadan kalkmaya başlamasından ve toplumsal gruplardan ziyade bireysel farklılıkların kuşattığı bir tabakalaşma modelinden bahsederler.

İşçi sınıfının yükselişi için çabalayan Karl Marx'ın toplumsal sınıflarının karşısında konumlandırılan "Burjuvaların Karl Marx"ı denilen Vilfredo Pareto, sosyolojinin seçkin teorileri arasında yer alan kuramcılardan biridir. İtalyan sosyolog ve iktisatçı Pareto, sınıf terimini kendine göre yorumlayarak hem toplumsal gruplar ya da toplumsal katmanlar yerine esnek bir şekilde, hem de yönetici sınıf ile basit bireyleri ifade etmek için kullanır (Beneton, 1991: 42). Tarih boyunca bir grup azınlığın, çoğunluğa egemen olduğu şeklinde bir düşüncüyü modern sosyolojiye kazandıran elit teorisinin yaratılmasında büyük bir rolü olan Pareto, Machiavelli'den ödünç aldığı bazı kavramlarla her toplumun şiddetle yani cesaret ve kuvvetli yöneticiler ile kurnazlık ve uzlaşmayı temsil eden "tortular" aracılığıyla kurulduğunu ifade eder. "Elitlerin dolaşımı" adını verdiği bu kuramda toplumun kimliği, kurnazlık ve uzlaşmayı sağlayan elitlerin elindedir (Marshall, 1999: 183). Pareto, toplumsal sistemleri siyasi kavramlar ve gruplarla açıklarken, toplumsal farklılıkların Marksist ekonomik bölünmeden ziyade siyasi bölünmelerden kaynaklandığını vurgulamış olur. Böyle bir tarih akışı, aynı zamanda toplumu elinde tutan elitlerden yanadır.

Eşitlik ve demokrasi kavramlarının, toplumsal bir gerçekten ziyade ulaşılmak istenen bir hedef ya da dünya görüşü şeklinde birer türemden ibaret olduğunu savunan Pareto, her sınıfın doğal olarak kendine özgü işlev ve yetenekler gerektirdiğini, dolayısıyla birbirinden farklı insanlar arasında hiçbir bakımdan eşitlik bulunamayacağını ifade eder. Bireyleri söz konusu farklılıklara göre ikiye ayıran Pareto, yenilikçi ve yaratıcı insanlar için “spekülatör”; var olan düzene bağlı tutucu bireyler içinse “rantiye” terimlerini kullanır (Tolan, 1993: 32-33).

Pareto, çağdaş refah toplumlarında gerçekleşecek meşru bir iyileşmeyi, bir başkasının durumunu kötüleştirerek, ya da en azından bir başkasından daha iyi durumda olma yoluyla sağlanacağını ileri sürdüğü “Pareto iyileştirilmesi” ilkesine dayandırır. Herkesin kendi refah düzeyinin sorumlusu olduğunu ve toplumsal refahın bireyin işlevine bağlı olduğunu dile getirerek, bir kişinin refahı artarken, diğerlerinin koşullarında bir kötüleşmenin yaşanmadığı durumlarda, toplumsal refah düzeyinin artacağından söz eder (Marshall, 1999: 577). Bu anlamda Vilfredo Pareto'nun, toplumsal ve sosyo-ekonomik sistemlerin düzgün bir şekilde ilerlemesi ve refah düzeyinin artması için bazı bireylerin, diğerlerinden daha iyi koşullarda yaşamasının gerekliliğinden söz ederek, toplumsal sınıf farklılıklarını doğallaştırdığı söylenebilir.

Çağdaş dönemin seçkinci ya da elit teoriler olarak adlandırılan tabakalaşma kuramları içinde, özellikle Pareto'daki boşlukları doldurmaya çalışan bir isim öne çıkar: C. Wright Mills. Amerikalı sosyolog Mills, çatışmacı yapısalcılığın modasının geçtiğini düşünen işlevselciliğin yaygın olduğu bir dönemde, ister fiziksel bir savaş ister sembolik ya da siyasi bir çekişme olsun, toplumsal yaşamın sürekli bir güç mücadelesinden oluştuğunu ifade eder. Güç ve siyaset üzerine birçok çalışma yapan Mills, bilhassa Amerika Birleşik Devletleri'ndeki beyaz yakalılar ve iktidar sahibi olan kişilere yönelik incelemelerde bulunur (Paloma, 1993: 291-22). Mills, siyasi, askeri ve ekonomik elitlerin varlığından bahsettiği kuramında, iktidarı elinde bulunduran söz konusu iktidar seçkinlerinin, toplumsal işleyişi ve en önemli kararları belirlediğini ifade eder (Arslan, 2003: 119). Pareto gibi elit bir tabakanın altını çizen Mills, onun kuramında özellikle üzerine düştüğü siyasi elitlere ilaveten ekonomik ve askeri elitleri de seçkinci tabakaya dâhil eder.

Mills, yaşadığımız çağda toplumsal yapıların genellikle siyasi bir devlet şeklinde örgütlendiğini ve bu siyasi mekanizmanın askeri, siyasi, ekonomik ve kültürel her türlü kararı, kendisinin ve insanların içinde yaşadığı genel ve özel kurumlar aracılığıyla aldığını belirtir (Mills, 2007: 223). Aile, kilise gibi kurumlar, modern yaşamın gerekliliklerine uyarken, dini kurumlar ya da eğitim kurumları da, ordu ve devletin işlerini yürütebilecek insanları yetiştirmekten sorumludur. Siyasi ve askeri mekanizmalar ise bilhassa modern dünyada bu

toplumsal yaşamı biçimlendiren ve diğer kurumları kendine tabi kılan bir yapıya bürünürler. Dolayısıyla modern bireyin yaşamı artık kader olmaktan çıkarak, Tanrı'dan ziyade iktidar tarafından belirlenir (Mills, 1974: 11-12).

Weberci geleneği takip eden Mills'e göre iktidar, bir kişinin kendi isteğini ve iradesini diğerlerine hâkim kılabilme yetisi iken; iktidar eliti, benzer eğitim ve kökenden gelen insanların oluşturduğu toplumsal bir sınıf olarak orta sınıfla büyük bir çatışma içindedir (Paloma, 1993: 295-296). Zira Mills, yaşadığı gündelik hayatın sorunlarını aşamayacak güçte olduğunu söylediği sıradan insanların karşısına, elinde bulundurduğu olanaklar ve yaşam bilgileri sayesinde büyük değişimlere imza atabilen *iktidar seçkinlerini* koyar. Bu kişilerin güçleri toplumun en stratejik görev ve mevkilerinde bulunmalarından gelirken; güç, servet ve ün sahibi olmaya yarayan araç ve olanaklar da hiyerarşinin bu üst bölümünde yer alır (Mills, 1974: 8). Dolayısıyla aile, kilise, eğitim gibi çeşitli kurumlar iktidar seçkinlerinin sahip olduğu olanak ve güce yeterince ulaşamadıkları için toplumsal yapıyı ve bireyleri yönlendirme konusunda bu seçkinlere bağıdırlar.

Sonuç olarak çağdaş toplumlardaki iktidar yapısına ışık tutan Mills, bu yapının en üstünde bulunan iktidarı paylaşanlar ve paylaşmayanlar arasındaki uçurumun varlığından söz ederek, insanların irrasyonel eylemlerine karşın, zamanla kendi doğalarını fark edebilirlerse toplumsal konumlarını değiştirebileceklerine işaret eder (Paloma, 1993: 295-299).

Toplumsal tabakalaşma konusundaki işlevselci paradigmaya katkıda bulunan en önemli düşünürler Kingsley Davis, Wilbert Moore ve Talcott Parsons olarak bilinir. Toplumda bazı konumların ve mesleklerin daha farklı yetenek ve güç istediğini ve bu farklılıkların toplumsal sistemin düzenli işleyişinin bir anahtarı olduğunu ifade eden işlevselci paradigma, Marx'ın çatışma kuramının karşısında konumlandırılır. Davis ve Moore, sosyal farklılıklar ve eşitsizliklerin toplumun ilerleyişi için gerekli bir unsur olduğunu nedenleriyle birlikte ortaya koyarken; Parsons, bu teoriyi yadsımayarak sosyal düzenin korunmasına yönelik unsurları daha genel bir perspektiften değerlendirir (Kerbo, 1983: 117).

Çağdaş işlevsel tabakalaşma yaklaşımının savunucuları olan Davis ve Moore'un çalışmaları günümüzde hala birçok teorisyen tarafından tartışılır. Davis ve Moore'e göre hiç bir toplumda mutlak anlamda bir eşitlik olmadığı için toplumsal tabakalaşma evrensel bir zorunluluktur. Tabakalaşmanın temel işlevi bireyleri sosyal yapı içerisinde belli mevkilere yerleştirmek ve motive etmektir. Bir toplumda bazı konumlar fonksiyonel olarak diğer konumlara göre daha önemlidir, çünkü daha fazla çalışma, eğitim ve beceri gerektirmektedir. (Kemal, 2014: 228-229). Birbirinden söz konusu niteliklerle farklılaşan bireylerin en yeteneklisi, en iyi mevkiye getirilerek eşitsiz bir ödüllendirilmeye tabi tutulur (Moore, 2006:

482). Servet, iktidar ve statü olmak üzere üç çeşit ödüllendirme bulunurken, en yüksek ödüllendirme toplumsal yapı içerisinde en önemli işlevleri yerine getiren kimseler için yapılır. Bu anlamda toplumsal sistemin bir parçası olarak ödüller, toplumsal tabakalaşmayı da belirleyen en önemli unsurlardandır (İçli, 2012: 176).

Davis ve Moore'un teorisi tüm toplumlara uyarlanamasa da, sanayideki eşitsizlik ve tabakalaşmanın nedenlerini basit ve açık bir şekilde tanımlar. Teori aynı zamanda arz ve talebi gözlemleyen bir piyasa modeli iken, son yıllarda bazı unsurları hatalı bulunarak, değiştirilmesi gerektiğinin altı çizilir (Kerbo, 1983: 118). Bu anlamda işlevselcilerin sık sık vurguladığı az sayıdaki yetenekli kişilere verilen ödüllerle, çok sayıda yetenekli insanın eğitim, sağlık ve sosyal konularda ihmal edildiği, ayrıca meslek seçiminde belirleyici olan tek etkenin maddi ödüller olamayacağı dile getirilir (Bahar, 2005: 118,120).

Parsons, Davis ve Moore'la aynı sonuca ulaşırsa da, Durkheim, Weber ve Pareto'dan etkilenen Parsons, onları kendine temel alarak, daha soyut ve genel açıklamalarda bulunur. Ona göre toplumsal sistem, ondan daha genel olan eylem sistemine bağlıdır. Eylem sistemi; kültürel sistem, kişilik sistemi, toplumsal sistem ve davranışsal organik olarak dört alt sisteme ayrılırken, toplum, makro-sosyolojinin konusu olan toplumsal sistemin bir parçasıdır. Kilise, aile, okul, ticari kuruluşlar gibi alt sistemlere ayrılan toplumsal sistem Parsons' a göre, davranışı ortaya çıkaran ve onu yönlendiren sistemlerdir (Paloma, 1993: 160-161).

Kişilik ve kültür gibi alt sistemleri birleştirerek, toplumsal sınıf farklılıklarına açıklamalar kazandırmayı amaçlayan Parsons, karmaşık bir toplum modeli sunar. Ona göre, toplumsal norm ve değerlerin öğrenilmesiyle kazanılan toplumsallaşma, toplumsal sürekliliği sağlayan başlıca etkenlerdendir (Moore, 2006: 486). Makro-işlevsel bir kuramcı olarak Parsons, toplumdaki mevkilerin işlevsel olarak belirlenmesinde yani toplumsal tabakalaşma sisteminde, toplumun ortak hâkim değerlerinin –toplumsallaşma olarak da yorumlanabilir- etkili olduğunu belirtir. Buna göre her toplumda mevcut olan dinsel, teknik, bilimsel ve siyasal vs. değerler arasından biri, toplumca esas değer ölçütü olarak kabul edilirken, diğer faaliyetler bu ölçüte göre hiyerarşik bir sıralamaya tabi tutulur (Kemal, 2014: 224-5). Bireyler toplumsal olarak belirlenmiş norm ve değerler arasından seçim yaparken, maksimum düzeyde bir doyumunu hedefleyerek, kendilerini bu amaca götürecek roller sistemi içinde kurumsallaştırılırlar (Marshall, 1999: 579). Başka bir deyişle, birey, toplumsal sistem içinde bir statüye sahip olmak için toplumsal sistem tarafından konulan norm ve kurallara uygun rolleri gerçekleştirir. Statü, rol ve eylemden oluşan toplumsal sistem denge ve istikrara ulaşma eğilimindedir zira bu denge bozulacak olursa sistem kendini tekrar düzene sokabilir (Paloma, 1993: 151). Parsons' un bu

yaklaşımı, sonradan toplumların önce bölündüğünü sonra yeniden birleştiğini savunan karmaşık bir evrimci tarih olarak geliştirilir (Marshall, 1999: 579).

Özetlemek gerekirse, Parsons'a göre toplumsal tabakalaşma, toplumun önem verdiği norm ve değerlere göre bireylerin alt-üst olarak sınıflandırılması iken; tabakalaşma, toplumsal eylemin hem aracı hem de sonucu olarak tanımlanır (Tolan,1993: 57). Böylece Parsons evrensel bir tabakalaşma modelinden ziyade her toplumun kendi değerlerine göre oluşturulan görece bir tabakalaşma modelini sunar. Parsons'un işlevsel teorisi, ekonomik ve siyasal belirlenimlerin yanı sıra soyut ahlaki değerleri içererek, toplumsal tabakalara yönelik geniş bir yorum sunma eğilimindedir. Fakat sınıf farklılıklarını evrimci bir çizgiye dayandırması, eşitsiz güç ilişkilerini organik ve değişmez olarak açıklamasını beraberinde getirirken, Marx'ın tarihsel materyalizm fikrini de tersine çevirir.

Toplumsal sınıf farklılıklarını çatışma paradigması içinde açıklayan Ralf Dahrendorf, bir yandan Weber'in teorisine yaklaşan işlevselci kuramların egemenliğine, diğer yandan Marksist ekonomik belirlenimci teoriye karşı çıkarak, içinde bulunduğumuz çağdaş dünyanın tek bir kuramla açıklanamayacağını belirtir. Dahrendorf, Marx'ın çatışma ve değişimin bağlılığına yaptığı önemli vurguları kabul etmekle birlikte, Marksist içeriğinin çoğunu da reddederek, günümüz toplumları için daha farklı bir sınıf ve sınıf çatışması teorisi önerir. Sınıfları özel mülkiyetle ilişkilendiren Marksist kuramın aksine, Dahrendorf'a göre sınıf, "otorite" (authority) ilişkileri bağlamında tanımlanmalıdır (Giddens,1975: 57). Çatışma ise, esas olarak birey ve grupların sahip olduğu farklı çıkarların varlığından kaynaklanırken, tüm toplumlarda, yetkeyi elinde bulunduran otoriterler ile bundan yoksun olan yönetilenler arasında bir bölünme bulunur (Giddens, 2012: 57).

Marx'ın sıklıkla altını çizdiği mülkiyet kavramının yerine "otorite"den bahseden Dahrendorf, toplumu "hükmedenler" ve "hükmedilenler" olarak iki ayırır: Hükmedenler, sahip olduğu konumu kaybetmek istemeyen kapitalist sınıfa benzerken; hükmedilenler, kendi bilincinin farkında olmayan, otorite yoksunu bireylerden oluşur (İçli, 2012: 175). Görüldüğü üzere Dahrendorf, toplumsal sistem içinde çatışmanın kaçınılmaz olduğuna vurgu yapsa da, söz konusu çatışmanın yalnızca ekonomik anlamdaki özel mülkiyetten kaynaklandığı fikrine karşıdır. Bu anlamda ekonomik, siyasi, dini, kültürel ve sosyal unsurların giderek birbirine entegre olduğu çağdaş toplumlarda, toplumsal düzeni anlamının çok yönlü bir çaba gerektirdiğinin de altını çizmiş olur.

Dahrendorf çağdaş toplumlarda; seçkinler (emir verenler), hizmet sınıfı (bürokratlar), eski orta sınıf (girişimciler), seçkin işçi sınıfı (görece özerk olan), sahte orta sınıf (beyaz yakalılar), işçi sınıfı ve alt sınıf şeklinde hükmeden ve hükmedilen temeline oturttuğu bir sınıf

şeması çizer (Ünal'danaktaran Erdendoğdu, 2014: 14). Bu anlamda Dahrendorf'un sınıf şeması, işçi ve işveren genelinde Marx'ın sınıflarına benzer bir görünümü yansıtısa da, temelinde emretmek ve itaat etmek gibi ekonomik olmayan bir etkeni barındırması açısından ondan ayrılır.

Dahrendorf, sınıf ve sınıf çatışmasında yaşanan dönüşümlerin sebebini, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren kapitalizmde yaşanan bazı değişikler olarak açıklar, zira söz konusu değişimler, toplumsal yaşamın her alanında kendini gösterdiği için daha eski çatışma teorilerinde de değişiklik yapılmalıdır. Dahrendorf, kapitalizmin yapısında meydana gelen değişikleri; sermayenin ayrışması, emeğin ayrıştırılması, orta sınıfın büyümesi, sanayi toplumlarında artan sosyal mobilite oranları, genel oy kullanma ve vatandaşlık haklarının elde edilmesi ve sınıf çatışmasının kurumsallaşması, şeklinde tanımlar (Giddens, 1975: 55-56).

Dahrendorf'a göre Marx, emeğin ve sermayenin parçalanmasıyla birlikte gelen orta sınıfın varlığını öngörse de, onların da devrim sürecinde proletaryaya katılacağı yanılığına düşer. Kapitalist toplumlarda gerçekleşen toplumsal hareketlilik, sınıf ayrımlarının üstünü örterken, çatışmalar da, işçi ve işveren ilişkisini düzenleyen sendikalar aracılığıyla devrimin aleyhine düzenlenir. Örneğin kadın hareketi 1960'lardan önce gizil yani çok tanınmayan bir çıkarı temsil ederken altmışlardan sonra, bilinçli çıkarlar artarak örgütlenmeleri beraberinde getirir. Bilhassa sendikalar, emek ve işletme arasındaki çatışmaları düzenleyerek, toplumsal tabakalaşma sisteminde değişikliğe yol açan kurumsallaşmalardan biridir (Paloma, 1993: 117-120). Neticesinde Dahrendorf'un, Marksist kuramın tam karşısında olduğunu söylemek yanlış olabilir zira kendisi, ortaya koyduğu teoriyi Marx'ın sınıf ve çatışma kuramlarının bir eleştirisi üzerinden geliştirir. Üretim ilişkilerinin yanına otorite ilişkilerini koyarak, toplumsal tabakalaşma konusuna yeni bir boyut kazandırır.

Sanayi Devrimi'nden bu yana gelişmekte olan teknolojik ve bilimsel yenilikler, bilhassa içinde bulunduğumuz çağda ivme kazanarak, hızına yetişmenin mümkün olmadığı bir boyuta ulaşmıştır. Teknolojinin bu denli gelişimi, insanların yaşamını sürdürdüğü toplumsal ve kültürel alanların da değişmesine yol açar zira Marksist bir perspektiften yorumlanacak olursa toplumun sahip olduğu maddi koşullar, düşünsel ve kültürel alanları da dönüştürme gücüne sahiptir. Toplum bilim üzerine düşünen kuramcılar da, durmaksızın gelişen ve dönüşen sosyo-ekonomik yaşamla birlikte eski kuramları gözden geçirerek, yeni dünyaya uydurma çabası içine girerler. Bu anlamda toplumsal sınıfları ya da tabakaları, dünyanın değişen çehresiyle açıklamaya çalışan en önemli kuramcılardan biri de, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu olarak bilinir.

Toplumsal ve kültürel alanı aydınlatmaya çalışan Bourdieu'nun önemi, sosyoloji alanında yaptığı çalışmalardan, eğitim, fotoğraf, müzik, sömürgecilik, edebiyat ve neo-liberalizme uzanan çok boyutlu bir araştırma yapmasından ve ortaya koyduğu teoriyle, pratiği birleştirmesini sağlayan, zengin bir literatürün oluşmasına eşlik eden, saha araştırması yöntemini kullanmasından gelir (Koytak, 2012: 85). “Habitus”, “sermaye”, “fail” gibi farklı disiplinlere ait olan kavramları, toplumu açıklamak için kullanan Bourdieu, yapmış olduğu bu çok boyutlu analizle, eski kuramların tek belirlenimci yaklaşımlarını da tersine çevirmiş olur.

Toplumun “egemen sınıf” ve “egemen olunan sınıf” olarak ikiye bölündüğünü dile getiren Bourdieu, bu açıdan Marx’a yaklaşırsa da, egemenliğin üretim ilişkilerinden ziyade “simgesel” bir tahakküm yoluyla gerçekleştiği fikriyle ondan ayrılır, zira Bourdieu’ya göre egemen sınıf, iktidarını kendi değerlerini evrenselleştirme yolu üzerinden gerçekleştirir (Beneton, 1991: 89-90). Teorisini çatışma modeline dayandırdığı için Marksist ya da Yeni-Marksist kuramcılar içinde yer alan Bourdieu, kültürü, sembolik çatışmanın bir alanı olarak değerlendirir. Toplumsal sınıflar arasında, kültürel alanda ve bu alanın belli başlı pozisyonlarına sahip olmak için verilen bu mücadelenin kaynağı ise, sahip olunan sermayenin yoğunluğu ve çeşididir (Arun, 2014: 170-171). Bu anlamda Bourdieu’nun, çatışmanın kaynağını sermayeye dayandırması, toplumsal ilişkilerin ve sınıfların temelinde ekonomik unsurların yer aldığı görüşünü destekler.

Pierre Bourdieu, *Distinction* (Ayrım, 1979)’da çağdaş Fransa’nın toplumsal sınıf yapısını gözlemleyerek, tabakalaşma örüntüleriyle ilgili bir değerlendirme yapar. Yemek yeme alışkanlıklarından müzik dinlemeye kadar beğeni ve estetik ölçütlerini inceleyerek, toplumsal ayırım pratiklerinin bu ölçütlere göre şekillendiğini ortaya koyar. Buna göre, bireylerin günlük yaşam pratikleri, “yüksek/düşük, parlak/sönük, benzersiz/sıradan, önemli/önemsiz” gibi kategorilerle düzenlenerek, toplumsal sınıfların konumlarını belirler (Ünal, 2017: 380). Bourdieu’ya göre sınıf, benzer pratikleri oluşturan, homojen koşullandırma ve yatkinlıklara dayanan, bazen mal ya da iktidar sahibi olmak için yasalar tarafından garanti altına alınan bir habitusu temsil eden eyleyiciler kümesi olarak anlaşılmalıdır (Bourdieu, 2015: 157). Öyleyse sınıf, Bourdieu’nun kuramında daha ziyade “habitus” la açıklanan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bourdieu’nun habitustan, *elverişlilikler* ya da *zevkler* olarak söz ettiği çalışmasında, toplumsal sınıf ya da konumların bu habitus kümelerine tekâmül ettiği görülür:

Habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi [üniter] bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu, 1995: 23).

Başka bir ifadeyle habitus, bireyin aile, okul, din vs. etkenlerle içine girdiği toplumsallaşma süreci içerisinde, benimsemiş olduğu eylem şemalarının, toplumsal eylemin kaynağı haline gelmesinde etkilidir. Söz konusu yatkinlıklar –habitus anlamında- bireyin günlük yaşamının tüm kültürel ve ekonomik alanlarında, beğenilerden, konuşma tarzına kadar kişinin toplumsal eylemlerinin kaynağı olarak görülür (Koytak, 2012: 87-88).

Bourdieu, maddi yaşam koşulları çerçevesinde oluşan, türdeş birey gruplarından söz ederken, üç temel toplumsal uzam sunar: Toplam sermaye hacmi, sermayenin bileşimi ve toplumsal istikamet. Toplumsal sınıf farklılıklarının sınırlarını temsil eden toplam sermaye hacmi, sermayenin bileşimi ve toplumsal istikamet. Toplam sermaye hacmindeki farklılıkların, Fransa’da olduğu gibi üç sınıflı bir toplumsal tabakalaşmaya sebep olduğunu ifade eder. Bu üç katman, hâkim sınıf, orta sınıf ve işçi sınıfı olarak karşımıza çıkar (Ünal, 2017: 381). Toplumsal konular için verilen mücadele, sermaye tiplerini de ortaya çıkarır. Daha çok kültürel sermaye üzerinde duran Bourdieu, ekonomik kaynaklara sahip olmayı ekonomik sermaye; herhangi bir alanda egemen olanların, bu egemenliğini aile, eğitim ya da din kurumları aracılığıyla bireylere aşılmasını kültürel sermaye olarak yorumlar.

Toplumsal sermaye ise, bir eyleyicinin ait olduğu mevcut toplumsal düzenin ilişki ağını temsil eder (Özsöz, 2007: 19). Böylece Marksist kuramın üretim araçlarının sahibi olup olmamaya bağlı olan toplumsal sınıflarının, Bourdieu’nun kuramında özellikle “kültürel sermaye” kavramıyla açıklandığı anlaşılır (Bourdieu, 2010: 3).

Sosyal ilişkiler ağıyla kurulu sosyal sermaye ise, toplumun tüm bireylerinde görülür, zira her insan bir aile, grup, parti ya da benzer bir sosyal gruba ait olmakla birlikte, mensubu olduğu grubun ağlarını ve kaynaklarını kullanır. Birey, söz konusu gruplara ait olma *yatkinlıklarıyla* birlikte bir *eyleyici* olarak, bu sosyal elde ettiği statüyü sürekli ve yasal olarak yeniden üretebilir (Yarcı, 2011: 131-132). Bireyin sahip olduğu, kültürel, ekonomik ve toplumsal sermayeyle belirlenen toplumsal sınıflar, bu sermayelerin yoğunluğuna göre de kendi içinde ayrılır. Örneğin, yazarlar, sanatçılar, ünlüler, şirket sahipleri ya da öğretim üyeleri gibi çeşitli grupların bulunduğu hâkim sınıflar arasında, söz konusu sermayelerin eşitsiz şekilde dağılması, bazılarının daha üst katmanlarda yer almasına sebep olur. Yüksek sermaye ve nispeten daha düşük sermayeye sahip olanlar arasında bir de serbest meslek sahipleri ve kamu ya da özel sektördeki kıdemli yöneticiler gibi orta sınıflar bulunurken onlar da kendi içinde yine sermayenin yoğunluğuna göre ayrılır (Ünal, 2017: 382).

Bourdieu’nun tabakalaşma kuramında toplumsal sınıflar, sermayelerine göre ayrılırken bu sermayeler aynı zamanda beğeni ve yaşam tarzlarının da bir belirleyicisidir. Özellikle *Distinction* çalışmasında, beğeni ve estetiğin toplumsal sınıflar arasında ayrımların oluşmasına

ne denli etki ettiğini ortaya koyar. Örneğin, kültürel sermayesi ortalama bir insandan daha fazla olan üniversite profesörü ya da iş adamının yaşam tarzı ve beğenileri birbirinden farklıdır. İkisi de aynı üst sınıfın üyesi olmalarına rağmen, sermayelerinin hacmi ve türü, onların farklı tüketimlerde bulunmalarına ve dolayısıyla farklı tabakalarda bulunmalarına sebep olur (Arun,2014: 171). Bourdieu'nun tabakalaşma kuramında bilhassa, kültürel sermayesi yüksek olan egemen sınıf, Batılı bir yaşam tarzının temsilcisi iken, daha düşük sermayesi olan sınıflar, ulusal kültürün göstergesi olarak görülür. Bu anlamda bireyler, kültürel alanda tükettikleri ve beğenileriyle toplumsal bir konum kazanırlar (Karademir, 2016: 245,251).

Soylu kültürel alanlarla, “bayağı” ve sıradan kültürel alanların karşıtlığına dayanan bu toplumsal yapı, egemen olanın kendi değerlerini, diğer sınıflara meşru kılması yoluyla pekiştirilir. Ünal (2017: 385), egemen kültürün, yüksek beğenilerle tanımlandığı için, toplum tarafından “orijinal” bulunarak özenilen, bu nedenle “orijinal” olan iktidarın, kendi beğeni ve yaşam tarzını kolaylıkla diğerlerine dayatabileceğine dikkat çeker.

Sonuç olarak ister Marksist çatışma kuramı, ister Weber'in çok boyutlu sınıf modeli, isterse de Pareto'nun siyasal tabakalaşma modeli ya da Parsons ve Davis-Moore gibi kuramcıların işlevselci tabakalaşma modelleri olsun, toplumlar tarihin her döneminde değişen şekillerde ve ağırlıklarda bireyler arasında bir farklılaşmaya tabi olur. Söz konusu farklılaşmalar, kimi zaman kültürel süreçlerle açıklanırken, kimi zaman ekonomik ya da ikisinin karıştığı kuramlarla ortaya konulmaya çalışılır. Toplumsal ilişkilere, bilhassa da toplumsal sınıflara karşı yapılan bu çok yönlü araştırmalar, her toplumun ve her dönemin kendine özgü niteliklerinin bulunmasından kaynaklanırken, özellikle içinde bulunduğumuz dönemde hız kazanan sosyo-ekonomik dönüşümler, eski iki kutuplu sınıfların yerini tüm kültürel pratiklerin iç içe girdiği çok boyutlu sınıflara bırakır.

İlkel topluluktan, günümüz çağdaş toplumlarına toplumsal sınıf farklılıkları, toplumsal gerçekliklerden bağımsız olmayan ve özellikle geleceği resmeden bilimkurgu filmlerinde de sık sık karşımıza çıkan bir unsurdur. Gelişen teknolojiler ve olanaklarla toplumların sınıfsız bir yapıya doğru yol aldığına yönelik kuramların varlığı her geçen artsa da, filmlere yansıyan imgeler bunun tam tersi olduğunu düşündürür. Bu anlamda bilimkurgu türünün tarihsel akışı içinde toplumsal sınıfların temsili konusu, geleceğin sınıflı ya da sınıfsız yapısını ön görmek ya da anlayabilmek için oldukça önemlidir. Çalışmanın sonraki bölümünde, bilimkurgunun tarihsel gelişimine değinilip, ortaya çıkmaya başladığı ilk dönemlerden günümüze uzanan tematik yapısı ve toplumsal sınıflarla olan ilişkisi ortaya konulmaya çalışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

BİR TÜR OLARAK BİLİMKURGU SİNEMASI

Bilimkurgu sinemasının bir tür olarak kendi niteliklerinin ve temalarının oluşmasında, bu sinemanın mensubu olduğu bilimkurgu alanı büyük bir rol oynar. Türler benzer yapıtları gruplandıran bir terim olarak, söz konusu sanat biçimlerinin sınırlarını belirleyen ve onlara temel niteliklerini kazandıran bir kelime olarak karşımıza çıkar. Bilimkurgu sinemasının hem bilimsel hem de sanatsal bir anlatıma sahip olmasının ardında, bilimkurgu türünün içinde barındırdığı çok boyutlu anlatı yapısının büyük etkisi vardır.

Fransızcadan dilimize “tür” olarak geçen “genre” (janr) kelimesinin kökenleri, 19. yüzyıla dayanır. “Bir sanat, müzik, edebiyat tarzı veya kategorisi” olarak karşılık bulan tür, görüldüğü üzere daha çok sanat için kullanılan bir terimdir (Oxford Dictionary). Çeşitli sanat dallarındaki eserleri sınıflandırma çabası olarak ele alınan *tür* kelimesinin, ilk kez Avrupa’da özellikle de çiftçi gibi grupların yaşamlarını betimleyen resim ve edebiyat yapıtlarını adlandırmak için kullanılır (Abisel, 1995: 13-14). O halde tür kelimesinin, ortaya çıktığı dönemden itibaren, içinde sanatsal bir anlam bulundurduğu söylenirken, aynı zamanda toplumsal gerçekliklerden yola çıkarak, onları betimleyen sanatsal bir ifade olması, onun yedinci sanat olan sinemayla arasında köprü kurmasına olanak tanır.

Stephan Neale, türlerin yalnızca yazılı metinleri düzenleyen ve onları gruplandıran kalıplar olarak görülmemesi, aynı zamanda izleyiciler ya da okuyucularla öykü arasında bir ilişki kuran, beklenti yaratan ve yönlendiren aktif bir sistem olarak ele alınması gerektiğini ifade eder. Başka bir deyişle, türler, sinemanın yarattığı anlamlar sürecinin ve zihinsel aygıtın temel bir bileşeni olarak hareket eder (Neale’denakt. Babacanlar, 1992: 198). Bu açıdan sinema ya da yazımsal yapıtlar salt ticari bir araç olmanın ötesinde, izleyicinin zihinsel süreçlerini etkileyen araçlar olarak görülebilir. Türler ise, bu süreçleri kendi kural ve sınırlarına göre düzenleyen gruplar şeklinde anlaşılır.

Türler Todorov’a göre, eleştirel ve öznel bir tutumla belli bir çizgiye oturtulduğu için aynı zamanda birer kurum olarak nitelendirilebilirken, anlam yaratma sürecine olan katkıları düşünüldüğünde, içinden çıktıkları toplumu betimleyen tarihsel metinler olarak adlandırılabilirler (Kantar, 2004: 11). O halde tür, toplumsal olaylardan ya da gerçekliklerden etkilenen ve çeşitli sanat dallarındaki yapıtları bu gerçekliklere göre sınıflandıran tarihsel bir terimdir. Onun tarihsel niteliği bilhassa bilimsel ve teknolojik gelişmelerden etkilenecek, gelecek tahayyüllerinde bulunan bilimkurgu sinemasının, toplumsal niteliğini oluşturur, zira Raymond Williams’ın (1988: 356) da ifade ettiği gibi, kurgunun temel niteliği fantastik ya da

hayali olmasıdır fakat aynı zamanda kurgu (fiction) gerçeğin de bir türüdür. Kısacası kurgu, bireyin gözlemediği ya da gerçekleşmiş olan olaylardan ilham alabileceği gibi mucizelerden ve hayallerden de beslenebilir.

Bilimkurgunun bir tür olarak pek çok tanımı bulunsa da üzerinde en çok uzlaşılan, “dünya için gerçek olmadığı bilinen bazı unsurları” ele aldığı fikridir (Shippey, 2016: 209). Bu yaygın tanıma göre, bilimkurgu türü daha çok fantastik olana yakınlığıyla öne çıksa da, türün yazınsal alanda en önemli temsilcilerinden Isaac Asimov bilimkurguyu, toplumun bilimsel ve teknolojik gelişmelere verdiği edebi bir tepki olarak tanımlar. Buna göre teknolojinin günden güne toplumsal yaşamın merkezi haline gelmesiyle, geleceğin toplumlarında makinelerin artan nüfuzu arasında paralel bir ilişki bulunur (Guin, 2007: 44). Bu anlamda teknolojik gelişmeler ve özellikle makineleşmenin artan değeri, insanların başka dünyalara gidebilmesine ve geleceğe dair öngörülerde bulunabilmesine yardımcı olur. Böylece bilimkurgu, yakın gelecek, gelecek ya da bazen geçmiş zamanla ilgili hikâyelerin bilim ve teknoloji aracılığıyla kurgulandığı bir alan olarak karşımıza çıkar (Çöker, 2016: 10-11). O halde bilimkurgu, bilimsel çalışmaların ve teknolojik gelişmelerin ekseninde kendini yeniden üretebilen bir yapıya sahiptir. Toplumsal alanda meydana gelen ve gelecek olan gelişmelere kayıtsız kalmayan, mümkün olduğu ölçüde gelecek tasvirlerinde bulunabilen bir türdür. Ersümer (2006: 15-16), yirminci yüzyıl fenomeni olarak tanımladığı bilimkurgunun, Batı’nın bilimsel çalışmalarının bir yansıması olduğunu ve aynı zamanda 1930’lu yıllarda Amerika’da birbirleriyle etkileşim halinde bulunan birçok alt-kültür üyesiyle gelişme gösterdiğini ifade eder. Nitekim *bilimkurgu (science-fiction)* kelimesinin de ilk kez bu yıllarda yayınlanan ucuz bilimkurgu dergilerinden birinde kullanıldığı bilinir.

Popüler türlerin çoğu kökenlerini Viktorya döneminden alırken, bu dönemin en öne çıkan özelliği, dünyanın araştırılıp, keşfedilmesinin bir misyon haline gelmesidir. Keşif arzusuyla yol çıkan insanoğlu için, yabancı dünya ve toplumların keşfedilmesi aynı zamanda sömürgeci hareketlerin de kaynağını oluşturur (Roloff ve Seesslen, 1995: 119-121). On altıncı yüzyılda ütopyik romanlarla gelişmeye başlayan bilimkurgu türü, yıllar içinde ivme kazanmasının sebebini bilimin yükselişe geçmesine borçludur. Edebi bir tür olarak ortaya çıkan bilimkurgunun on sekizinci yüzyıldaki en önemli temsilcileri olan Wells, Verne, Poe gibi yazarlara ilaveten, türe asıl niteliklerini kazandıran yirminci yüzyılın Arthur Clarke ve Stanislaw Lem gibi yazarları olur (Çöker, 2016: 11). Fakat bilimkurgunun bir tür olarak kabul edilip yayılması, ancak geçen yüzyılda gerçekleşir ki bu da türün genellikle, geç modernizmin en karakteristik edebi formu olarak anılmasını sağlar (Milburn, 2010: 60).

Serüven gezileriyle başlayan bilimkurgu için bu tür hikâyeler, sonraki dönemin gerçek bilimkurguları için bir hazırlık aşaması olmalarının yanı sıra, aynı zamanda türün gelişimini engelleyen de bir unsur olur (Oskay, 2018: 48). Bunun en önemli nedenlerinden biri, bilimkurgunun kendi sınırlarını ve özelliklerini belirleyerek serüven gezilerinden özerk bir yapıya bürünmesinin uzun zaman almasıdır. Bould (2001: 304)' e göre, edebiyatın “ucuz” ve “çocuksu” bir versiyonu olarak görülen bilimkurgu ileriki yıllarda da korku türünün çatısı altında gelişim gösterir. Bilimkurgu türü ile edebi kurgu türü birbirinden oldukça farklı yapılara sahiptir. Çoğu zaman ortak yanları bulunsa da aynı cümle ya da kelime iki türde farklı çağrışımlar oluşturabilir, zira bilimkurgunun dili genellikle metaforik olmaktan ziyade, sözlük anlamına yakındır (Delany, 2007: 22). Fakat yine de edebi bir form olarak gelişen bilimkurgunun kendine özgü bir dil kazanması zaman alır.

Tür filmleri, genellikle popüler sinemaya içkinlenerek üretim, estetik ve tüketim süreçleri açısından yine onun himayesinde gelişme gösterir. Buna göre, sinemanın kar etme amacını merkezine alan tür filmleri, bu yönüyle satış beklentisinin de bir ürünü olmasına karşın diğer yandan ideolojik ve toplumsal boyutuyla da dikkat çeker (Kırel, 2014: 243). Tür filmlerinin gişe kaygısı, onların seyirci beklentisine göre şekillendiğini düşündürürken; ideolojik boyutu da toplumsal yaşamın kendisinden ilham aldığı fikrini beraberinde getirir.

Sinemada yer alan türler, kurmaca(fiction) ve kurmaca-olmayan (non-fiction) şeklinde iki gruba ayrılırken; drama, bilim-kurgu, müzikal, komedi, korku, savaş, tarihsel dönem, western, canlandırma ve kara-film gibi türler kurmaca olan gruba dâhil edilir. Kurmaca-olmayan türleri ise genellikle belgesel sinema oluşturur (Yüce, 2012: 68). Söz konusu kurmaca türlerin içinde bilimkurguyu ortaya çıkaran şey, yazınsal teknik yoluyla başka dünyaların yaratılması ve bu dünyaların gerek izleyicide gerekse okuyucuda heyecan uyandırmasıdır. Bu anlamda bilimkurgu sinemasının en yaygın temaları, insanların merak ve heyecanını harekete geçiren fantastik dünyalar, teknolojik yenilikler, keşifler ve bilinmeyen dünyalardır (Roloff ve Seesslen, 1995: 35). Evrenin karanlık köşelerine ve teknolojinin şekillendirdiği gelecek toplumlara ışık tutan bilimkurgu sineması, izleyicilerin hem hayal gücü hem de toplumsal yaşamdaki beklentilerini harekete geçirerek, popüler türlerinden biri olmayı başarır.

Hem bilimsel hem de kurgusal olan bilimkurgu sineması bilimi, anlatım dilinde kullandığı için bilimsel çalışmalardan; “yabancılaştırıcı kurgu” tekniğini kullandığı için de kurmacadan yararlanır. Filmlerde kullanılan dekorlar, müzikler, efektler, kostüm ve kahramanlar eleştirel bir tavırla ait olmadığımız dünyaları tasvir etse de, tam da içinde yaşanılan toplumsal ilişkileri temsil eder (Kaplan ve Ünal, 2011: 1). Bu anlamda bilimkurgu sineması, insanın algıladığı bilişsel dünyanın dışına çıkarak, eleştirel bir yabancılaştırma aracılığıyla,

“realiteyi gerçekçi bir tavır içinde yakalayabilmek” adına toplumsal gerçeklerden sıyrılır (Oskay, 2018: 37-38). Bilimkurgunun yedinci sanat dalı olan sinemayla olan ilişkisi, anlatı dışında kullandıkları teknik yapıdan da kaynaklanır. Bilimkurgunun en önemli üç unsuru olarak görülen zaman, mekân ve makine, sinemanın kendi sanatsal niteliğiyle de yakından ilintilidir, zira sinemada da insanlar, nesnelere ve kayıt cihazı aynı anda hareket eden çok boyutlu bir ortama sahiptir. Griffith’ten günümüze yönetmenlerin zaman ve mekân kavramlarını dönüştürerek, birtakım oynamalar yaptığı sinemanın, bilimkurgunun öngördüğü bir zaman makinesi gibi olduğunu ifade eden Grant, aynı şekilde bilimkurgunun “hayal kurmaya” dayanan yapısını sinemaya da içkinler (Grant, 1986: 154). Bu anlamda hayal kurma ve yaratım sürecinden beslenen bilimkurgunun, sinemanın popüler bir türü olması, onunla hem anlatı olarak hem de teknik olarak ortak bir paydayı paylaşmasından kaynaklanır. Sinemasal anlamın olarak tanıdığı duygu ve davranışlar, bilimkurgu türünde de kendini açığa çıkarır.

Bilimkurgu, gerek ütopyan ve distopyan öykülerde, gerekse geleceği ya da belirsiz bir zaman dilimini tasvir eden filmlerde masalsi anlatımı ve gerçekçiliği bir arada bulundurur. Bilimkurgunun anlattığı öyküler fantastik dünyalarla, günümüz dünyasının kurallarını birleştirme eğilimindedir fakat yine de bilimkurgunun tanımında tam olarak ikisi de yer almaz. Onun bu ikircikli yapısına değinen Lem (2007: 36), türün masal olmadığı için masalların; gerçekçiliği hedeflemediği için de gerçeğin kural ve tasvirlerini ihmal edebileceğinden söz eder. Masalların “yeni” ve “bilinmeyen” yerleri insanların yaşadığı yerin hemen yanı başında, onlara yakın bir yerlerde yer alırken; yabancı mekânlar, bilimkurgularda gezegenlere ve okyanus ötesi ülkelere taşınır (Oskay, 2018: 34). Bir bakıma teknolojinin izin verdiği ya da öngördüğü ölçüde keşifler yapıldığı ve bu sayede keşiflerin gerçeğe masaldan daha fazla yaklaştığı söylenebilir. Masal ve bilimkurgu sineması arasında ayrıma işaret eden Ünal ve Kaplan (201: .1), masalların durağan ve kolektif bir dünya tasvirine karşın, bilimkurgunun ilerlemeye dayanan yapısına işaret ederek, bilhassa bilimkurguda yer alan “yabancı” varlıkların aslında yaşadığımız toplumun “simgesel göstergeleri” olduğunu ifade eder. Bu anlamda bilimkurgu filmleri, kimi zaman insanları şaşkıncıya düşüren kadar farklı bir toplumu, geleceği ya da varlığı tasavvur etse de, aslında günümüz modern toplumlarının mevcut durumundan hareket ederek “bilinen” olguları “yabancı” bir anlatımla birleştirir. Nitekim Fransız Devrimi’nden günümüze, en yaygın olan bilimkurgu türü de *extrapolative* olarak adlandırılan, bilinenden yola çıkarak, geleceğe dair öngörüler sağlayan versiyonudur (diğeri ise, dünyanın geçmişiyle şimdiki durumu arasında benzerlik saptayarak, geleceği şekillendiren analogik bilimkurgudur). Kendi içinde *ütopyan* ve *antiütopyan* şeklinde bölünen bu tür bilimkurgular, toplumsal ya da sosyo-ekonomik sorunlar, baskı, diktatörlük ya da otomasyon gibi konularla harmanlanarak

anlatılır (Oskay, 2018: 55). Lem (2007: 31), tam da bu noktaya değinerek realizm ve bilimkurgu arasındaki ilişkiyi şu şekilde aktarır: “Realizm, bu dünyayı günümüzdeki haliyle tasvir eder. Bilimkurgu ise onu uzay-zamanın farklı noktalarında tasvir etmeye çalışır”. O halde bu tür bilimkurgularda tasvir edilen gelecek zamanın toplumsal ilişkileri, bireylerin içinde yaşadığı toplumun kodlarına ve reel gelişmelere göre şekillenir ki neticesinde bilimkurgu filmleri, hem kurmaca hem de bilimsel olma niteliğini tam anlamıyla karşılamış olur.

Bilimkurgu sinemasının; makineler, yeni canavarlar, kirlenme virüs, kapalı toplum, böcekler, eğlence-saldırganlık ve pozitif gelecek olmak üzere yedi temel teması vardır (Roloff ve Sesslen, 1995: 316-338). Bu temalar 1920’lerden günümüze, her dönemin kendi toplumsal olayları ve ilişkileri göz önünde bulundurularak, farklı konular ve kahramanlarla beyaz perdeye aktarılır. Aklın ve bilimin bir aracı olarak görülen bilimkurgu beyazperdede çılgın bilim insanlarını ve onların başına gelenleri, katliama ve felakete sebep olan “hayalet robotları”, çevre yıkımını, gezegenler arası yolculukları ve çatışmaları, son olarak günümüze doğru yapay zekânın yükselişe geçmesiyle sanal ve gerçek ayrımının ortadan kaybolması gibi pek çok konuyu ele alır (Ersümer, 2006: 28-31). Söz konusu temalar ütöpik ve distöpik bir anlatının içinde işlenirken, son yıllarda siborg (yapay ve biyolojik varlıklar), siberpunk (yüksek teknoloji, düşük yaşam tarzı) ve teknofobi (teknolojiye karşı duyulan korku) gibi teknolojinin günlük yaşamda ağırlığını sürekli ve hızlı bir şekilde hissettirmesinin sonucu olarak ortaya çıkan yeni sorunlar işlenir. Fakat tüm bu farklı sorunlara ve temalara rağmen, bilimkurgu türünün, Aydınlanma döneminden bu yana, bilimin “tanımlayamadığı” ya da kendi toplumundan farklı ve “yabancı” olarak adlandırdığı varlıklara karşı keşif ve yok etme eğilimini sürdürdüğü söylenebilir.

Melies’in fantastik filmlerinden, günümüze kadar bilimkurgu sineması bilimsel ve kurmaca olan niteliği sayesinde bir yandan hayali olana, diğer yandan reel olana yaptığı göndermelerle, geleceği kendi öngörüsüyle tahayyül edebilme ve izleyiciye bu tahayyüllü aktarabilme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla bilimkurgunun tarihsel gelişimi ve filmlerde yer alan toplumsal ilişkiler, geçmişten başlayarak günümüz modern toplumlarına tutulan bir ayna olduğu kadar, geleceğin toplumlarına da tutulan bir aynadır. Bu nedenle bilimkurgu filmlerinde yer alan karakterlerin temsil edilişi, gerçek toplumsal ilişkilere de gönderme yapmaktadır. Bu nedenle çalışmanın bir sonraki bölümünde, toplumsal sınıfların temsilinin daha iyi anlaşılabilmesi için bilimkurgu sinemasının tarihsel gelişimine göz atılacaktır.

2.1. Bilimkurgu Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Edebi bir tür olarak doğan ve yedinci sanat olan sinemanın popüler türlerinden birine dönüşen bilimkurgu sineması, filmlerin sessiz olduğu dönemden günümüze kadar hem teknik hem de içerik yönünden pek çok değişim ve dönüşüm geçirir. Çekildiği dönemin toplumsal yapısını yansıtan bilimkurgu filmleri, hem dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarından, hem de mevcut teknolojik gelişmeler ve bilimsel çalışmalardan etkilenir. Temalarını bu gelişmelerden ilham alarak düzenleyen bilimkurgu sinemasının tarihsel gelişimi, toplumu ve toplumsal ilişkileri anlamak açısından önem teşkil eder. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde Melies'den, günümüz 2000'li yıllara kadar bilimkurgu sinemasının tarihsel gelişimine göz atılacaktır.

2.1.1. Bilimkurgu Sinemasının Başlangıç Yılları

Sinemanın doğduğu 1895 yılından hemen 5 yıl sonra yani, 1900'lü yılların başı bilimkurgu sinemasının ilk dönemine denk gelir. Çünkü bu dönem aynı zamanda teknolojik ve bilimsel birçok yeniliğin denendiği ve keşfedildiği bir süreci kapsar. Bu yenilikler, resim, müzik, roman, dans ve daha birçok sanat dalında karşılığını bulurken, sinema sanatı da bu gelişmelere hem filmlerin teması, hem de teknik olarak ayak uydurur.

İlk insanlı uçuşun gerçekleştiği, ilk telefon konuşmasının yapıldığı, insanların sağlık standartlarında büyük gelişmeler sağlayacak penisilin keşfedilmesi, fotoğraf makinesinin icadı ve Birinci Dünya Savaşı gibi pek çok gelişmeyi kapsayan sessiz dönem ve otuzlu yılların sonu, bilimkurgu sinemasının ilk dönemi olarak anılır. Bu dönemde ayrıca dünya sinemasının en önemli figürlerinden biri olan Charlie Chaplin'in sinemayla tanıştığı yıllardır (Çöker, 2016, s.21). Tüm bu teknolojik, ekonomik ve siyasal gelişmeler sinemanın, bilhassa da teknolojik gelişmelerle yakından ilişkisi olan bilimkurgu filmlerinin gelişim tarihine etki eder. Konularını gerçek yaşamdaki olaylardan, buluşlardan ve gelişmelerden alarak, geleceği yansıtmaya çalışan bilimkurgu, doksanlı yıllardan itibaren söz konusu değişimlerle günümüze kadar ulaşır.

Sinemanın başlangıcı olarak görülen Lumiere Kardeşler'in Grand Cafe'deki, gerçek anların kaydedilmesine dayanan ilk film gösterimlerinin ardından, kurgusal dünyanın kapılarını aralayan Méliès, 1902 yılında çektiği *La Voyage Dans La Lune (Aya Seyahat)* filmi ile bilimkurgunun ilk örneğini vermiş olur. Verne ve Welles gibi yazarların eserlerinden yola çıkılarak çekilen bu film, grotesk ve komik birçok hareketli görüntünün ardı ardına dizildiği görsellerden oluşurken; konusunu, uzay yolcusu sakinlerinin roket mermisini aya bırakmalarından alır. Bir grup bilim insanının yanına gelen bir Profesör, kalabalığı Ay'a nasıl gidileceğini göstererek ikna etmeye çalışır ve neticesinde beş kişiyle birlikte mermiye benzeyen

bir kapsüle binerek Ay'a fırlatılırlar. Ay'da başlayan kar fırtınasıyla bir mağaraya saklanan yolcular, "Serenite" adlı istakoz ve insan karışımı canlıların eline esir düşer. Méliès'in diğer filmleri de gökyüzüne ve denize yapılan seyahatlerden oluşurken, bu filmlerde karşılaşılan denizkızları ya da, böcek gözlü canavarlar günümüz sinemasında sık sık yer alan "öteki" karakterlerin kökenini oluşturur (*La Voyage a Travers L'impossible, 1904*) (Roloff ve Seeslen, 1995: 28-131).



Şekil 2.1. Le Voyage Dans La Lune (1902) film afişi

Sinemanın birçok türünde filmler üretip, izleyiciyle buluşturan Méliès'in, doksanlı yılların başında, günümüzde hala devam eden uzay yolculuğu temasının ilk örneğini vermesi, onun "Bilimkurgu Sinemasının Babası" olarak anılmasını sağlar. Demir (2009: 10)'e göre sinemacı kimliğinin yanı sıra tiyatro çalışmalarıyla da tanınan Méliès'in, kendi tiyatrosunda deneyip sinemaya aktardığı birçok sinemasal hile ve efekt, günümüz sinemasında kullanılan pek çok özel efektin kaynağı olmayı başarırken, bunları izleyiciye bir şeyler anlatmaktan ziyade, art arda sıralayarak şok etkisi yaratacak bir gösteri amacıyla kullanır. Fütüristik bir yaklaşımla, Ay yüzeyine yapılan bir seyahati hayal ederek filme alan Méliès, günün bilimsel gelişmelerinden ilham alarak, izleyiciyi gelecek dünyada yaşanacak olan gelişmelerden haberdar eder.

Méliès'ten sonra, Avrupa'dan hızla yayılan bilimkurgu türüne diğer ülkeler de ayak uydurarak, ilk örneklerini verirler. Bilimkurgu edebiyatının yıllar içinde sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmelerle değişen temalarında olduğu gibi, sinemada da önce bilinmeyen dünyaları, "yabancı", "öteki" diyarları keşfeden insanoğlu, zamanla bu bölgelerde, dünyadaki düzenin devamını sağlamaya çalışır. Başka bir deyişle, Ay'a yapılan seyahatlerin devamında sömürgecilik, bilimkurgu sinemasının ilk dönemki temalarından biri olur. Uzayda ya da başka evrenlerde karşılaşılan "öteki kimliklerin" dünyayı istilası ve verdikleri zararlar en yaygın konulardır. Sömürgecilik ve militarist öykülerin sinemaya aktarılmasında, yaklaşan Birinci Dünya Savaşı ve Almanların savaşa hazırlıkları, düşmanlardan duyulan endişeler ve korkular gibi gerçek yaşamın siyasal gelişmeleri büyük ölçüde etkilidir (Başaran, 2007: 58).

Bilimkurgunun sömürgeci ve savaşçı hikâyeleri, “dünyayı kurtarması gereken beyaz adamlarıyla”, yaklaşan savaş ortamında kimin düşman, kimin kahraman olduğu fikrinin, egemenler tarafından izleyiciye aktarılmasında önemli bir yoldur. Bu anlamda sömürgeciliğe içkin olan bu öykülerin bir anlamda gerici bir zihniyete sahip olduğu da söylenebilir (Guin, 2007: 40). 1909 yılında çekilen *The Airship Destroyer (Koruyucu)*, (yönetmen Walter R. Booth), Londra’ya saldıran gizemli uçan araçların, genç bir bilim adamının yaptığı icatla imha etmesini konu alırken, yaptığı hasılatla benzerlerinin çekilmesini sağlar (Roloff ve Seesslen, 1995: 32). Film, günümüzde devam eden militarist ve sömürgeci filmlerin kaynağını oluştururken, sinemanın gişede elde edeceği ekonomik başarıya bağımlı olan ticari yapısını da açığa çıkarmış olur.

Teknolojik olanaklar genişledikçe, bilimkurgu sinemasının da bu gelişmeye ayak uydurup konularını mantıksal bir bütünlüğe dayandırarak ilerlemesi gerekir. Bu ilerleme ya da gelişmeler tarihsel bir akış içinde ülkelerin deneyimlerine göre değişir. Bu anlamda, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan farklı hayat tarzları ve problemlerin filmlerin temasını da değiştirdiği söylenebilir (Boyar, 2016: 162). Savaşın bilimkurgu sinemasında yarattığı etkiler, Amerikan ve Avrupa modelleri arasında farklıdır, zira Almanya ve Rusya bilimkurguyu geleceğin bir öngörüsü ve mevcut düzenin eleştirel bir aracı olarak kullanırken, iki ülke de benimsedikleri anlayış ve akımlar çerçevesinde, bu alanda önemli atılımlar yapar. Rus bilimkurgu sinemasının en çok ses getiren filmi, Alexei Tolstoy’un aynı adlı romanından etkilenecek, Yakov Protazanov tarafından 1924 yılında çekilen, *Aelita: Mars Kraliçesi*’ dir (Başaran, 2007: 58).



Şekil 2.2. Aelita, Mars Kraliçesi

Çöker’in sinema tarihinin en özgün başlangıçlarından biri olarak gördüğü *Aelita* filminin Rus bilimkurgu sineması için önemli bir yeri vardır. Film, dünya genelinde yayın yapan radyo istasyonlarına gelen şifreli bir kelimenin Moskova Radyo istasyonunun başındaki Los’un Mars’tan geldiğini iddia etmesiyle başlar. Gezegendeki proleter-burjuvazi çatışmasına

da yer veren temasıyla bu film, yayınlanmadan önce gazetelerde hiçbir açıklamaya yer vermeden şifreli mesajlarla merak ettirilir (Çöker, 2016: 26-27). 1920'lerin Sovyet politik havasını yansıtan film, ileride sinemada bir mekân ve konu olarak sık sık kullanılacak olan Mars'ı ilk yansıtan filmler arasında yer alır.

Savaşın, insanlığın gelişmesi adına çalışan bilimin, yıkıcı gücünü ortaya çıkarması bilimkurgunun ilk ortaya çıktığı yıllardaki iyimser tabloyu kötülüğe bırakır. İnsanların teknolojik ve bilimsel gelişmelere olan bakışı değişir. Neticesinde, dünya bilhassa savaştan ağır kayıplarla çıkan Almanya gibi ülkelerin karamsar ve korkunç bilimkurgu filmlerine şahit olur (Ekem, 1992: 73). Avrupa'da gelişen fantastik türün Almanya'daki karşılığı ekspresyonist (dışavurumcu) sinema olarak ifade bulur. Ekspresyonist sinema, savaş ortamında ağır kayıplar veren Almanya'da, devlet tarafından yansıtılan iyimser tabloya karşı toplumdaki ve bireylerdeki içsel bozukluğu betimleyen, deliliği ve çürümüşlüğü ifade eden bir tür olarak ortaya çıkar. Bu anlamda Alman ekolü, dönemin ruhunu yansıtan sinema dili ile suç ve korku sinemasının bir birleşimi niteliğindedir (Roloff ve Seesslen, 1995: 135-137). Bu tür filmlerle birlikte Alman sinemasına, savaşın kalıntıları olarak, abartılı makyajlar, dekorlar ve atmosfer kullanımıyla birlikte insanlara zarar veren canavarlar, yaratıklar ve korkunç bilim adamlarının hâkim olduğu görülür.

Bu dönemde dışavurumcu sinema örneklerinde tiranlar, geleceğe duyulan kuşku ve korku temaları öne çıkar. Örneğin çılgın ve korkunç bilim adamları temasının sık sık işlendiği *Golem* filminde, bir antikacı tarafından bulunarak, tılsımlı yazmalar yoluyla canlandırılan heykel Golem anlatılır. *Homunculus'un İntikamı* filminde ise, bir bilim adamı tarafından yapılan robot Homunculus'un serüvenlerine değinilir. İki filmin, hatta benzer temalı diğer birçok filmin ortak noktası, şiddetin “farklı görünüm”den, “farklı” olmaktan kaynaklandığı fikri ile Alman toplumunun içinde bulunduğu durumu, bu şiddeti gösterenlerin bir yandan aşağılık duygusu hissetmeleri üzerinden yansıtmış olmalarıdır (Abisel, 2003: 151-152).

Alman sinemasının en dikkat çeken filmlerinden biri olan ve 1927'de Fritz Lang tarafından çekilen *Metropolis* filmi, fütürist bilimkurgu türünün en önemli örneklerinden bidir. Filmde Metropolis'in yaratıcısı olan zengin diktatör Joh Fredersen'in oğlu Freder'in, işçi ile işveren arasında bir nevi arabulucu olan Maria'ya âşık olmasıyla, alt ve üst sınıf arasındaki mücadele anlatılır. *Metropolis* gerek konusunun alt ve üst sınıfların çatışması olması nedeniyle, gerek gelecekteki teknolojiye dair yaptığı eleştirilerle, gerekse yarattığı mizansenle kendinden sonraki dönemlerde de birçok araştırmaya konu olmuştur.

Bilimkurgu sinemasının sık sık işlenen alt türlerinden biri olan *mad-scientist* (çılgın bilim adamları) temalı filmler, ilk dönem bilimkurgunun merkezini oluştururken, Amerikan

bilimkurgu ve fantastik türünün de ilk örneklerindedir. Dünyanın bilinmeyen noktalarını açıklamaya çalışan ama birtakım toplumsal faktörler nedeniyle engellenen “deli bilginler”, bu anlamda dünyayı ve yetişkinlerin davranışlarını anlamaya çalışan küçük bir çocuk işlevi görür (Oskay, 2018: 87). Çılgın bir bilim insanının toplumu felakete sürüklemesi, 1910 yapımı *Frankenstein* (yönetmen J. Searle Dawley) filmi ile başlar. 1931'de bu kez Universal Studios için çekilen Mary Shelley'in öyküsüne dayanan *Frankenstein* filminde, laboratuvar, çatırdayan jeneratörler ile Alman dışavurumcu unsurlar, bilimsel bir araştırmadan ziyade karanlık Gotik bir dünyayı anlatır. Bu dünya sanayileşmenin ve filmin çekildiği yıllardaki Almanya'nın bir yansımasıdır (Grant, 1986: 155). Bu bağlamda bilim kurgu literatürünün temel motiflerinden olan canavarlar, mumyalar ve hortlaklar korku temasının altında daha derin çağrışımlara sahiptirler.

Amerikan fantastik ve bilimkurgu sinemasının kökenleri Sidney Olcott'un *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* filmi ile izleyen yıllarda çekilen *Frankenstein* (1910) ve *Dracula* (1913)'ya kadar giderken; gerçek anlamda Hollywood'un ilk bilimkurgu filminin 1903'da çekilen *The Great Train Robbery* olduğu söylenebilir. İyi tasarlanmış bir eylem çatısıyla E.S. Porter'ın *A Trip to Mars* (1910) filminin yanı sıra propaganda amacıyla kullanılan ilk bilim kurgu filmi olan *The Battle Cry of the Peace* (1915, yönetmen John Stuart Blackton) yine Hollywood'un ses getiren bilimkurgularından biridir (Roloff ve Sessleen, 1995: 157).

Sessiz döneme damgasını vuran bir diğer ülke ise Danimarka'dır, zira Danimarka bu dönemde bilimkurguda iz bırakan birçok filme imza atar. 1916 yılında çekilen *Verdens Undergang (Dünyanın Sonu)* filmi ile bir kuyruklu yıldızın dünyaya yakın geçişi sırasında ortaya çıkardığı felaketi anlatılırken, Birinci Dünya Savaşı'nın insanlarda yarattığı korku ve endişenin var olduğu bir zamanda piyasaya sürülen bu film toplumsal huzursuzluğu da betimler. İkinci film ise, Türkçesi *Uzay Gemisi* olan *Himmelskibet* (1917), özellikle ellili yıllarda ön plana çıkan uzay operası olarak adlandırılan alt türün ilk örneği olarak ifade edilir (Çöker, 2016: 22). Bilimkurgunun bu alt türünde uygar, sıkıcı ve boğucu dünyadan başka evrene kaçma, dünyanın bozduğu yapıyı uzayda bir yerde bulma, kültürün denetiminden ve ötekiyle olan ilişkiden kurtulma gibi temalar sık sık karşımıza çıkar (Roloff ve Seesslen, 1995: 60).

Bilimkurgu sinemasının ortaya çıkmaya başladığı yıllardan 1930'lara dek, dünya bir yandan sanayileşmenin etkisiyle yoğunlaşan kent ve çalışma yaşamına ayak uydururken, diğer yandan gündün güne gelişme gösteren teknolojik gelişmeler ve savaşlar, hayatın her alanında köklü değişiklikler yaşanmasına sebep olur. Ekonomik ve siyasal alanlara olduğu kadar sanat ve bilime de söz konusu değişim ve yeniliklerin etkisi sirayet eder. Bu anlamda sinemanın ve çalışmanın konusu olan bilimkurgu sinemasının toplumsal gerçeklerle olan ilişkisi

düşünüldüğünde, bu ilk dönemde yaşanan olay ve olguların ülkelerin sinemalarına yansması kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla bilimkurgu sinemasının temalarında görülen değişimler, toplumsal olayların bir yansıması niteliğindedir. Bu nedenle ikinci dönem olan 1930'lardan 1950'lere kadar olan süre içinde yaşanan gelişmelere de kısaca göz atılması, bu dönemde çekilen filmlerin toplumsal olaylarla olan bağımlı anlamak açısından faydalı olacaktır.

Méliès'in fantastik bilimkurgu denebilecek, *La Voyage Dans La Lune* (Aya Seyahat, 1902) filmiyle açılışını yapan bilimkurgu sineması, 1930'lu yıllara kadar birçok ilk filme imza atarken, türün bu süreçte daha çok edebi eserlere sadık kaldığı görülür. İlk yıllarında bilimkurgu ve fantastik türün iç içe olduğu pek çok hikâyeden uyarlamalar yapan bilimkurgu sineması, bir tür olarak kendine özgü niteliklerini ancak uzun yıllar sonra kazanabilecektir. 1927 yılında çekilen *Metropolis* (yönetmen Fritz Lang) gibi filmler, bilimkurgu sinemasında yeni bir dönemin başlayacağına işaret eder ki, bunda yaşanan toplumsal gerçekliklerin ve bilimsel çalışmaların da büyük payı vardır. 1920'lerden sonra yaşanan makineleşme ve şehirleşmenin artışı, ulaşım ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ile dönemin politik atmosferi başta sinema olmak üzere tüm sanat dallarını etkiler ve bu etki bilimkurgu sinemasının ikinci döneminde de devam eder.

2.1.2. İkinci Dünya Savaşı'ndan Yetmişli Yıllara

1930'lardan 50'li yıllara kadar sinema, her ne kadar "ses" e kavuşsa da, yaşanan siyasi ve ekonomik gerginliğin etkisiyle sinemanın ve diğer sanatların işleyişinde sessizliğin hüküm sürdüğü görülür. Amerika'da 1929 yılında finans sisteminin çökmesiyle, diğer ülkelere yayılan ekonomik krizin varlığı; Nazizim'le birlikte yayılmaya başlayan faşizmin etkisi ve İkinci Dünya Savaşı'nın kendini göstermeye başlamasıyla insanların duyduğu korku ve endişeler, bilim ve sanatın durmadan ilerleyen yenilikçi yapısına ket vurur. Bunun yanı sıra, sinemanın da yalnızca askeri ve propagandist amaçlarla kullanılmasına neden olur (Çöker, 2016: 41). Ekonomik krizin sermaye ve endüstri alanında yaşattığı kayıplar, İkinci Dünya Savaşı'na dek süren büyük bir işsizliği beraberinde getirirse de, bu yıllarda film sayısında artışın gözlemlendiği söylenebilir. Fakat artan film sayısı -ki bunlar "kaçış filmleri" olarak yorumlanır- devletin insanların endişe ve korkularını dağıtmak ve bu sayede ekonomiyi canlandırmak için takındığı iyimser tavrın sonucudur (Başaran, 2004: 60). Buradan sinemanın, salt bir eğlence aracı olmaktan ziyade dönemin zihniyetini yansıtan politik ve ekonomik bir unsur olduğunu da söylemem mümkündür.

İkinci dönemin başında meydana gelen ekonomik çöküşün yanı sıra, dünyanın kapitalist, sosyalist ve faşist ilkelerle bölüşülmesi ile teknoloji alanında kaydedilen gelişmeler,

geleneksel tahakküm ve iktidar ilişkilerinin yerini teknolojik devrimlerin, ekonomik kalkınmanın ve siyasal ilerlemenin almasını beraberinde getirir. Sinema da bu dönüşümden etkilenerek, emperyalist bir tavırla yeni dünyalarda araştırmalar ve teknolojik devrimlere imza atan, cesur ve ideal erkek kahramanları yansıtır (Roloff ve Seesslen, 1991: 163-164). Örneğin, 1929 yapımı Avrupa Birleşik Krallık ve Atlantik Devletleri arasındaki sınır çatışmasını konu alan *High Treason* (Maurice Elvey) filminde yaşanan siyasi gerginliğin çözülmesi, barışı sağlamak isteyen tek bir bireyin çabasına bağlıdır. *Metropolis*, filmde işçi ve işverenlerin bir aşk ilişkisiyle uzlaştırılması gibi, bu ve benzeri birçok filmde önemli olaylar, erkek kahramanların yetenekleri doğrultusunda çözüme kavuşturulur.

Bilimkurgu sinemasının 30'lu yıllarına doğru çekilen filmler, sinemanın bir sanatsal yönünden ziyade ideolojik işlevini öne çıkaran niteliktedir. Sınıf ayrımının belirgin olduğu *Metropolis* (1927) ve *The Island of Lost Souls* (*Kayıp Ruhlar Adası*, 1932, yönetmen Erle C. Kenton) gibi filmlerle varlığını sürdüren sinema, canavarlar ve hortlaklar aracılığıyla var olan ekonomik bunalımdan daha kötü olaylar olabileceğini ima eden ve insanları siyasal olaylardan uzak tutmayı amaçlayan filmlere sahne olur (Ekem, 1992: 73). Bu tür filmlerin, hem izleyicilerin filmin akışına kendini kaptırarak, somut dünyayı unutmasına, hem de bu filmlerde var olan ideolojik mesajı benimseyerek, egemen sistemden yana bir tavır almalarına neden olduğu düşünülebilir. Özellikle *Kayıp Ruhlar Adası* gibi filmlerde, dönemin mevcut toplumsal yapısının ve olumsuz gelişmelerin, çılgın bilim adamlarının (mad scientist) çalışmalarına bağlandığı görülür.

Otuzlu yılların Amerikan sineması korku türüyle fantastik türün bir harmanı olarak, kötü niyetli *mad-scientist*'lerin şeytani hareketlerine sahne olur. Bu kötü bilim insanının amacı teknolojiyi yaymaktan ziyade insanlar üzerinde deneyler yapmak ve denetim altına alınabilen insanlar yaratmaktır (Roloff ve Seesslen, 1995: 173). Örneğin, korku ve bilimkurgu türünün birleştiği 1931 yapımı *Frankenstein* (yönetmen James Whale), ölmüş insanların parçalarından yeni bir insan oluşturan tıp öğrencisi Frankenstein'ı anlatırken; *Island of Lost Soul* (*Kayıp Ruhlar Adası*, 1932, yönetmen Erle C. Kenton), ise yine çılgın bir doktorun denetiminde, yaratıklardan oluşan bir adada geçer. Korkunun ağır bastığı bu türlerdeki deli doktor ve canavarları Abisel şöyle ifade eder:

(...) bütün canavarların ve yaratıkların varlığının, neden oldukları kırımların aslında hep "insan"ın kendi kabahati olduğudur. İnsan canavarları her zaman Dr. Hyde gibi, Frankenstein gibi, deli doktor gibi muhakkak fiziksel olarak kendi yaratmaz; onu, olanı bir yerlerden bulur çıkarır (Şey, mumya), taşıyıp getirir (King Kong, bakteri), harekete geçirir (Godzilla, psikopat), uyuyanı uyandırır (hayalet, vampir), zararsız zararlı hale getirir (katil anlar) (Abisel, 1995: 163).

O halde, 30'lu yılların popüler *mad-scientist* temalı filmlerindeki doktor ve yaratıkların, aslında insanın merak duygusundan, dokunmaması, araştırmaması gereken özel alana müdahalesinden kaynaklandığı yorumu çıkarılabilir. Bu da bir kez daha en sıradan görünen filmlerin dahi altında birçok gönderme olduğunu göstermiş olur.

1930'larda bilimkurgu sinemasında, ilki 1936 yılında çekilen *Flash Gordon* serisi ve *Buck Rogers in the 25th Century* (1939, yönetmen Ford Beebe ve Saul A. Goodkind) gibi galaksiler arası yolculuk –*space opera*- temasından oluşan filmler karşımıza çıkar (Ersümer, 2006: 29). Gezegenler arası yolculuklar bilimkurgu edebiyatından aktarılan ve günümüzde hala sinemanın başlıca temalardan biri olmayı sürdürür.



Şekil 2.3. Flash Gordon filminden bir kare

13 haftalık bölümlerle Universal tarafından üretilen ve 1936'nın başlarında yaklaşık olarak 360.000.000 dolarlık bir bütçeyle çekilen *Flash Gordon* serisinin önemi, kendi sinemasal anlatımının yanı sıra, günümüzün en popüler bilimkurgu filmlerinden biri olan *Star Wars*'ın ilham kaynağı olmasından gelir (Kinnard, 1988: 194). Televizyon filmlerinden dizilere kadar birçok devamı çekilen film, kötülükle yönetilen bir gezegende barışı sağlamaya çalışan kahramanı konu alarak, kendinden sonra çekilen uzay operalarına da öncülük etmiş olur.

30'lardan sonra, popüler savaş aleyhtarlığı ve barış için kendi ailesini belaya sürükleyen bilim insanı teması da sık sık beyazperdeye taşınırken, *The Transatlantic Tunnel* (1935, yönetmen Maurice Elvey) ve *The Secret of the Loch* (1934, yönetmen Milton Rosmer) gibi filmler bu temanın otuzlarda en öne çıkan filmleridir (Roloff ve Seesslen, 1995: 166). Teknolojinin ve bilimin tekrar yükselişe geçmesi, savaştan sonra inancın azaldığı bilimsel çalışmalara yönelik bir çabanın ürünü olarak okunabilir. Bu anlamda toplumu kurtarmak için kendini feda eden bilim insanının, insanların yeniden güvenini kazanmak için tasarlanmış ideolojik bir misyon üstlendiği söylenebilir.

Sinemanın yanı sıra diğer tüm sanat dalları ve bilimsel çalışmalarda devlet ideolojisinin baskın olduğu ikinci dönemde, çok fazla film yapılmamış olsa da, çekilenler arasında

bilimkurgunun müzikal komedi alt türünün ilk temsilcisi olan *Just Imagine* (1930, yönetmen David Butler); ilk Nazi bilimkurgu filmi olan *Der Tunnel* (1933, yönetmen Curtis Bernhardt); kapitalizm ve makineleşmeye gönderme yapan *Der Herr Der Welt* (1934, yönetmen Harry Piel) gibi filmler öne çıkar (Çöker, 2016: 41-51).



Şekil 2.4. Der Tunnel film afişi

1933'te çekilen Fransız- Alman bilimkurgu filmi olan *Der Tunnel*, Avrupa ve Amerika'yı birbirine bağlayan Atlantik Okyanusu altındaki geniş bir tünelin inşasıyla ilgili bir romanın (Der Tunnel, Bernhard Kellermann, 1913) uyarlaması iken; Türkçe'ye *Dünyanın Efendisi* olarak çevrilen *Der Herr der Welt* filmi ise, Makine mühendisi olan Heller'in, diğer bilim insanını, insanları emek gücünden kurtaracak olan makineleri üretmek için ikna etme sürecini anlatır. Bu sayede geleceğin makineleri hem insanlık için yararlı üretimlerde bulunacak hem de onlarla mutlu bir birliktelik gerçekleştirecektir. *Just Imagine*'na değinmek gerekirse, Çöker (2016: 43-47) için film, hem insanın gelişimini yüzyıllık bir sürece yayması açısından, hem New York'u başarılı efektleri ve görüntü yönetimi ile zamanından bir çağ ileride yansıtabildiği için zamanının en önemli filmlerinden birini oluşturur. Film ayrıca 30'lu yıllarda, 1980'lerin New York'unu başarıyla öngörerek, geleceğin metropol yaşamındaki toplumsal ve siyasal ilişkileri başarıyla aktarır. Örneklerden de anlaşılacağı üzere, bilimkurgu sineması, yansıttığı dönemin ve toplumun bilimsel gerçeklik ve ilerlemelerinden yola çıkarak temalarını çeşitlendirmektedir. Özellikle *Der Herr der Welt* ve *Just Imagine* gibi filmler, makineleşmenin etkisini artırdığı, kapitalizmin, sürekli üretim mantığının kendini iyice hissettirdiği ve toplumsal ilişkilerin makine merkezli şekillendiği bir dönemi yansıması açısından önemlidir.

Bilim kurgu sinemasının 30'lu ve 50'li yıllar arasındaki en önemli örneklerinden biri de W.C. Menzies'in *Things to Come* (*Dünyamızın Geleceği*, (1936) adlı filmidir. H.G. Wells'in romanından sinemaya uyarlanan film teknolojik ilerlemenin sorgulanması fikri üzerine kurulurken, 2050 yılının Everytown adlı hayal kenti, dönemin yükselen modernizmini başarıyla

yansıtır. Mimaride beyaz boyalı düz yüzeyler, yatay ve sade çizgiler gibi minimalist unsurların kullanılmasında Bauhaus'tan Lazslo Moholy-Nagy'nin set tasarımında bizzat bulunması etkilidir. Ayrıca filmin teknolojik projeksiyonları arasında panoramik asansörler ve televizyonun da bulunduğunu eklemek gerekir (Özen, 2006: 64).



Şekil 2.5. *Things to Come* filminden bir kare

Bilimkurgunun toplumsal eleştiri açısından en gelişkin örneği olarak yorumlanan film, savaşlardan harap olan Everytown kentini, göklerden gelen bir uzay gemisinin kurtarması ve uzaylıların kenti Bauhaus fantazyasına çevirip yönetmelerini konu alır. Kentte savaş, fakirlik ve hastalıklar ortadan kalkarken, insanların hepsi benzer şeyleri düşünen ve yapan tek tip bireylere dönüşür (Oskay, 2018: 142). Bu anlamda *Things to Come* bilimin amacını ve uygulamalarını sorgulayan, eleştirel tavrı ve oluşturduğu dinamik kent görünümüyle bu yılların en önemli filmlerinden sayılır.

Bilimkurgunun kırklı yıllarına gelindiğinde, bilhassa Amerikan bilimkurgularında bilim adamlarının yaptığı bir hatadan ötürü olağanüstü niteliklere sahip olan canlıların *ölümsüzlüklerini* gerçekleştirdikleri görülür (*The Man with Two Lives*, 1942, yön. Phil Rosen; *The Mad Monster*, 1942, yön. Sam Newfield). Diğer temalar ise, sessiz dönemde oldukça tekrarlanan tarih öncesine ya da yitik kentlere yapılan geri dönüşleri anlatan “kayıp dünyalar” gibi konulardır. Zaman dışı ve tarih dışındaki ülkelere geri dönüşü konu kalan 1949 yapımı *Siren of Atlantis* (Arthur Ripley, Douglas Sirk, John Brahm) filminin yanı sıra Frank Capra'nın *Lost Horizon* (1937) filmi de bu türe örnek verilebilir (Roloff ve Seesslen, 1995: 184-185). *Siren of Atlantis*, Maria Montez ve kocası Jean Pierre Aumont'un başrol oynadığı, 1949 yılına ait bir Amerikan bilimkurgusu olarak karşımıza çıkar. Film daha önce 1921 ve 1932'de filme alınan Pierre Benoit'in *Atlantida* adlı romanına dayanırken; güzel Kraliçe Antinesi tarafından yönetilen Atlantis'in kayıp krallığını anlatır.

Bilimkurgunun bu dönemindeki kayıp ülkeler ya da başka dünyalar, ilk yıllarındaki ütöpik manzaraları andırır. 30'larda yaygın olan mad-scientist temalı korku filmlerinden sonra

kırklı yıllarda kayıp dünyalar temasıyla yeniden iyimser ve fantastik atmosfere geri dönülür. Dünya yeniliklere, savaşlara, uzaya ya da bilinmeyen başka yerlere evrilirken, sinema da bazen bu gelişmelerin etkisiyle aksayarak, bazen yine bu gelişmelerin aracılığıyla yenilenip daha da güçlenerek yoluna devam eder.

Kırklı yılların sonlarına doğru neredeyse ütopya denilebilecek türlere yer veren sinema, ellili yıllardaki politik gelişmelerle bir kez daha korku unsurlarını devreye sokacaktır. Günümüz bilimkurgu sinemasının anlaşılmasında, türün tarihsel gelişimi ve dönemin toplumsal olayları önemli bir rol oynar. Bu nedenle çalışmanın bir sonraki bölümünde bilimkurgu sinemasının 1950'lerden 70'li yıllara kadar olan üçüncü dönemine ve en çok işlenen temalarına göz atmak yerinde olacaktır.

2.1.3. Soğuk Savaş'tan 2001: Bir Uzay Macerası'na

Bilimkurgu sineması, ellili yıllardan itibaren gerek dünyada meydana gelen teknolojik gelişmelerle görselliğin ön plana çıkması, gerekse eğlence sektörünün artan film talebi nedeniyle yükselişe geçerken; diğer yandan sosyo-politik yapısı gereği, dönemin siyasi olaylarından etkilenecek, türe özgü bilimsel temaların yerine, zaman zaman egemen yapının ideolojisini yansıtan temalar koyar.

Bilimkurgu sinemasının 50'li yıllarda ivme kazanmasının en önemli nedeni, Soğuk Savaş'ın etkisiyle iki ayrı kutba ayrılan dünyada, insanların nükleer felaket korkusuyla bir arada yaşıyor olmasıdır. Bu tehditler filmlerde, insanların içinde yaşadığı dünyayı dış tehditlere ve yabancılara karşı korumak için, uzayın bir yerlerine istasyonlar kurması şeklinde resmedilirken, diğer yandan gelişmiş silah teknolojisiyle dünyayı istila eden uzaylılara da yer verilir (Roloff ve Seesslen, 1995: 209). 1957 tarihinde "Uzay Çağı"nın başlamasını sağlayan ilk yapay uydu Sputnik-1'in Sovyetler tarafından dünya yörüngesine oturtulması, 1968 yılında ABD tarafından gönderilen Neil Armstrong'un Ay'da yürüyen ilk insan olmasına ve günümüze kadar devam eden bitmek bilmez bir uzay yarışına sebep olur (Çöker, 2016: 77,80). Nükleer tehdidin varlığı ile savaş ve uzay teknolojilerinde meydana gelen bu tür yarışlar, filmlerin konusuna da yansır. Bu dönemde genellikle Soğuk Savaş'ın yarattığı "dünyanın sonu" korkusu, farklı konularda kendini gösterir. Bu dönemde ülkelerin kendi düşmanları filmlerde "dünyadan olmayan" hatta "yaşadığı bölgeye yabancı" olan varlıklarla temsil edilerek, kötücül bir güç olarak yansır. Söz konusu durum, bizleri bir kez daha sinemanın ideolojik bir temsil olarak, yaratılan kurmaca bir dünyanın daha ötesinde, dünya gerçekleriyle yakından bağlantılı olduğuna ikna eder.

Monaco'nun (2014: 18), "Soğuk Savaş, büyük bir patlamayla değil ama bir dizi iniltiyle sona erdi ve (...) çoğu insanın hayatları üzerinde bulunması gereken dramatik etkisi açısından

çok geç bitti” ifadesinden de anlaşılacağı üzere, dünya Soğuk Savaş döneminde fiziksel bir savaş yaşamamış olsa dahi, bu sürecin toplumsal ve siyasal ilişkiler üzerindeki soğuk ve endişe veren etkisi uzun yıllar boyunca devam eder. Söz konusu soğukluk, filmlerde yer alan karakterler ve öykülerin temel noktasını oluştururken, aynı zamanda bilimkurgunun korku türüyle birleşerek, 50’li yıllarda en parlak dönemini yaşamasını beraberinde getirir. Başaran (2004: 62)’a göre çoğunluğu düşük bütçeli olan, içinde yaşadığımız dünyanın tehlikeli olduğunu dile getiren B-tipi filmler aracılığıyla, korku ve yok edilme duygusu insanlardan sinemaya, sinemadan insanlara aktarılan bir döngü haline gelir. Bu anlamda *The Flying Saucer* (Uçan Daire, 1950, yönetmen Mikel Conrad) , *The Thing From Another World* (Başka Dünyadan Gelen, 1951, yönetmen Christian Nyby), *Them* (Onlar, 1954, yönetmen Gordon Douglas), *The Forbidden Planet* (Yasak Gezegen, 1956, yönetmen Metro Goldwyn Mayer) ve *The Invasion of the Body Snatchers* (Beden Kemiricilerin İstilasası, 1956, yönetmen Don Siegel) gibi örnekler, dışarıdan gelen tehdide yönelik korkuları yansıtan başlıca filmlerdir.



Şekil 2.6. *The Thing from Another World* (1951). Şekil 2.7. *The Flying Saucer* (1950)

Amerika’nın doğuşu mitini ve yine sanayileşmenin etkisiyle yükselen kitleleşmeyi “tehdit eden” komünizm, toplumu da uysallaştırma ve evcilleştirmenin bir aracı olarak, dünyadan sürüklenip atılması gereken bir mikrop olarak temsil edilir. Bu durum uzay gibi sınır dışı yerlerden gelen tehlikelerin de yok edilmesi temasının arka planını oluşturur. Kuzey kutbunda araştırma yapan bir grup bilimcinin uzaylı bir nesne ile karşılaşmaları ve onu zararsız hale getirmelerini anlatan *The Thing from Another World* (1951), izleyiciyi dışarıdan gelecek yabancı tehlikelere karşı uyardığı söylenebilir (Roloff ve Seesslen, 1995: 211-213). Benzer bir teması bulunan *The Flying Saucer* (1950) ise, CIA’in Alaska’ya Ufo görme olaylarını incelemeleri için gönderdiği iş adamı Mike Trent ve ajan Vee Langley’in, bu bölgede Sovyet casus çeteleriyle karşılaşmasını anlatır. Bu anlamda film, adeta Amerika’nın Sovyetler’e ve Ufo’ya yönelik korkusunun sinemada vücut bulmuş halidir (Çöker, 2016: 83-84). Görüldüğü üzere, ülkelerin kendi siyasal düşmanları, sinemada kimi dönem yaratıklarla, kimi zaman mumyalarla, kimi zaman ise başka gezegenlerden gelen varlıklarla temsil edilir.

Bilimkurgu sinemasının üçüncü dönemini kapsayan siyasal olaylar, bilimkurgu filmlerinin mevcut egemen sınıfın propaganda aracı olarak kullanılmasına neden olurken, konular genellikle başka evrenlerdeki “düşmanları”, “yabancıları” ve emperyalist politikaları devam ettiren askeri temalardan oluşur (Ekem, 1992: 73). Söz konusu temalar, çoğunlukla Amerikan sinemasının ve bu sinemada yer alan “beyaz” karakterlerin lehine işlenir. Vitrinel’in, Ryan ve Kellner’dan aktardığı gibi, uzay ve uzaylı temasının yer aldığı çoğu bilimkurgu filminde, New York ya da Washington’a inen uzay gemilerinin, bu bölgeyi rastlantısal olarak seçmemesi gibi, kendini ailesi ve toplumu için feda eden beyaz erkek kahramanlar da, tüm dünyayı kuşatan “yabancı” tehditlere karşı bilinçli bir şekilde mücadele eder (Vitrinel, 2018: 131). Başka deyişle, beyazperdeye yansıyan bu ABD yanlısı anlatılar, Amerika’nın Soğuk Savaş dönemi boyunca kendi ırkından ya da bölgesinden olmayanlara karşı verdiği mücadelenin bir göstergesidir.

Ellilerin en iyi bilimkurgu filmlerinden biri olarak anılan *The Forbidden Planet* (1956)’ e gelince, tarihte ilk kez konusunu tamamen dünya dışı bir gezegende resmeden ve ilk kez insanoğlunun kendi icat ettiği bir uçan daire ile yolculuğunu gösteren bilimkurgu filmi olarak anılır. Altair IV adında bir gezegeni ve burada hayatta kalan iki insanı araştırmak üzere yola çıkan uzay gemisinin, büyük bir sır saklayan koloniyle karşılaşmasını konu alan film, aynı zamanda günümüz sinemaseverleri tarafından büyük ilgiyle takip edilen *Star Trek (Uzay Yolu)* filminin de ilham kaynağı olarak bilinir (Çöker, 2016: 93,99). Böylece, günümüzde hala devam eden uzay operalarının, geçmişte de reel dünyanın toplumsal olaylarını uzaya taşıyan bir yapıya sahip olduğu anlaşılır. Dünyada yaşanan kavgalar, felaketler, sınıflar ya da keşifler gibi insani öğeler, uzayın derinliklerinde bir yerde devam eder.



Şekil 2.8. Fahrenheit 451 filminden bir kare

Bilimkurgunun en sık işlenen temalarından biri olan *space opera*’ların yarattığı gelecek öngörülerini ve distopik yaklaşımların altmışların en sık işlenen temaları olarak karşımıza çıkar. Özellikle 1965 yılında gösterime giren *Alphaville* (Jean-Luc Godard) ve 1966’da tarihli *Fahrenheit 451 (Değişen Dünyanın İnsanları)*, yönetmen François Truffaut) filmleri dönemin karamsar ruh halini, geleceğin distopik dünyasında işleyen yapımlarıdır (Sakarya, 2018: 16).

Fahrenheit 451, diktatör bir yönetimin dünyadaki bütün kitapları yakmasını konu alırken, ismini de kağıdın yanma derecesi olan Fahrenheit 451'den alır. Zamanın ve mekanın belirsiz olduğu film, toplumsal gerçekliklerden yola çıkarak kötügümser bir gelecek tahayyülü sunar.

Roloff ve Seesslen (1995: 258,280)'in de vurguladığı üzere, 50'li yıllarda nereden geldiği bilinmeyen felaketler, 1960'lardan itibaren, bilim insanlarının hatalarından ya da kitlelerin dünyayı sömürmesinden kaynaklanır. Örneğin, atom bombası gibi tehditlerin yer aldığı temalar sık sık gösterilse de, bu felaketin kaynağı ilahi olmaktan ziyade yanlış yönetim ya da denetimdir. 1960'lı yıllardan sonra, siyasal unsurlardan ve propagandist nitelikten kendini kurtarmaya başlayan bilimkurgu filmleri, bilim ve teknoloji alanındaki hızlı ve büyük gelişmelerin etkisiyle sinemanın da teknolojik bir dönüşüme girmesini sağlayarak türün gereğini yerine getirmeye başlar (Ekem, 1992: 73). Zira yaşanan teknolojik ilerlemeler, sinemada da gerçekçiliğin etkisini artıracak özel efektlerin kullanılmasını beraberinde getirir. Bu dönemde özel efektlerin kullanımında meydana gelen ilerlemeler, filmlerin bütçelerinde de artışa neden olarak, bilhassa *anadamar (mainstream)* olarak adlandırılan film türlerinin merkezi bir unsuru haline gelir (Başaran, 2004: 65).

Yaşanan teknolojik gelişmeler ve bilimsel alanda kaydedilen ilerlemeler, insanoğlunun tarih boyunca kendini nasıl geliştirdiğine yönelik filmlerin çekilmesini sağlar. Altmışların sonundan itibaren teknik anlamda kendini günden güne geliştiren bilimkurgu sinemasında, özellikle Stanley Kubrick tarafından 1968 yılında çekilen *2001: A Space Odyssey (Bir Uzay Macerası)* filmi, döneminin ilerisinde bir teknolojiyi yansıtarak, sinemanın dönüm noktalarından biri olmayı başarır. Film, insanoğlunun, ay yüzeyine gömülü olan esrarengiz bir anıtı çözmeye çalışmasını, iki astronot ve bir üstün zekâlı bilgisayarın Jüpiter yolculuğu eşliğinde gösterir (Çöker, 2016: 184).



Şekil 2.9. 2001: A Space Odyssey filminden bir kare

Filmin, kullandığı teknik yenilikler ve Kubrick'in kusursuz bir mizansen yaratması, onu döneminin en iyi bilimkurgu filmlerinden biri yapar. Ayrıca ilk kez bilimkurgu türü içinde bir film, mevcut anın çıkmazlarını bir kenara atıp, kültürel engellerin ve takıntıların üstesinden gelebilme durumuna odaklanır. Başka deyişle, bugünün mevcut durumuyla, geleceği öngörmekten ziyade, insanın sınır tanımaz gelişimine odaklanır. Seesslen'e göre film bir yandan katmanlı yapısıyla kendi yaratıcısının dinini yansıtırken, diğer yandan da daha önce hiç

değinilmemiş teknolojik değişimlerle yaşanan duyu ve duyu değişimlerine yer veren materyalist bir ütopyaadır (Roloff ve Seesslen, 1995: 304). *2001: Bir Uzay Macerası*, çekildiği dönemde olumsuz eleştirilere maruz kalsa da, kendinden sonraki dönemlerde sinema tarihinin kült filmlerinden biri olmayı başarır.

Sonuç olarak, bilimkurgu sinemasının birçok yeniliği, siyasi, ekonomik ve bilimsel gelişmeleri kapsayan 70'lere kadar olan üçüncü dönemi, bizatihi en verimli olduğu süreç olarak anılırken, diğer yandan da özellikle dönemin sonlarına doğru teknoloji alanında kayda değer ilerlemeler, türün kendine özgü niteliklerinin açığa çıkmasını sağlamıştır. Bir yandan reel yaşamda korku, endişe ve yenilikler yaşanırken, diğer yandan bunlar kurgusal anlatımın yardımıyla space operalar, eski dönemlerin fantastik yolculukları ve felaket sonrası dünya temaları şeklinde beyaz perdeye aktarılır. 70'lerden günümüze bilimkurgu sineması hala, gerçek yaşamdan beslenen yapısıyla, bireylerin yaşadığı hayatın bir parçası olmaya devam eder. Bu anlamda bir sonraki bölümde, 70'lerden itibaren sinemanın tarihsel gelişimine göz atılacaktır.

2.1.4. Post-apokaliptik Yetmişlerden Doksanlara

Altmışlı yılların sonundan yetmişlere doğru bilimkurgu sineması bir yandan eski konuları, gelişen yeni teknolojilerle yeniden ele alırken; diğer yandan yeni çağın değişen toplumsal ve sosyo-politik yapısını yansıtan temalara yer verir. Yetmişli yılların en sık işlenen temalarının makineler, yeni canavarlar, alışık olmadığımız türden böcekler, gençlerin eğlenmek için yaptığın saldırgan tutumlar, çevresel felaketler ve virüs gibi konular olduğu söylenebilir. Söz konusu temalar, toplumda gelişmekte olan yeni korkuları, yeni heyecanları ve yeni beklentileri yansıtırken, aynı zamanda ileri teknolojinin bayrağı altında yeni görsel efektlerle süslenir. Bu da filmlerin, gerçeğe daha çok yaklaşarak insanları etkileyebilme potansiyeline katkıda bulunur.

1970'lerde bilimkurgu sinemasında gerçekleşen patlama, yeni üretim ve pazarlama modellerindeki sıçramaların ve aynı zamanda 50'li yıllardaki politik ve teknolojik gelişmeler konusundaki endişelerin bir yansıması niteliğindedir. Fakat film sayılarında yaşanan bu artışın, sahiplik yapısındaki çeşitlenmelerden kaynaklandığı düşünülmemelidir, zira bilimkurgu sineması bu dönemde de muhafazakâr ideolojilerin bir devamı ve "tekel olarak üretilen ürünler" olarak karşımıza çıkar (Nagl ve Clayton, 1983: 262). Bu durumun en büyük sebebi, hızla ilerleyen teknolojinin kontrolden çıkabilme ihtimalinin, egemen ve muhafazakâr sınıfın elinde bir silah haline dönüşmesidir (Yürür, 2015: 146). Bu sayede teknoloji ile toplumun birbiriyle

ne kadar bağlantılı olduğu ve teknolojik buluşlarla ilerleyen bilimkurgu sineması ile toplum arasında ne çeşit bağ kurulabileceğinin de altı çizilmiş olur.

Yetmişlerden itibaren bilimkurgu sinemasında daha önce ihmal edilen makineler ve insanlar arasındaki ilişkilere daha sık değinilmeye başlanır. İnsan ve insanın zirveye çıkardığı teknoloji arasındaki ilişkiyi en iyi resmeden filmlerden biri olan Kubrick'in, *2001: A Space Odyssey* filmi, yetmişli yıllarda bu konunun merkeze alınmasında büyük bir öneme sahiptir. 1970'te Joseph Sargent tarafından çekilen *Colossus: the Forbin Project*, Amerika ve Sovyetler'e ait iki bilgisayarın dünyayı ele geçirme hikâyesine değinirken; 1976 yılına ait *Futureworld* (Richard T. Heffron), ünlülerin kopyaları olarak tasarlanan robotların, orijinallerini öldürmesini konu alır (Roloff ve Seesslen, 1995: 317-319). Buradan anlaşılacağı üzere makinelerin günlük yaşamda ağırlığının artmasıyla birlikte, insanların yerine geçebilecek nitelikte olan kopyalar ve robotlardan duyulan endişeler de, bilimkurgu sinemasında yerini alır. Yetmişlerin bu sık işlenen makineler ve insanlar konusu, ileriki yıllarda da sinemadaki önemini koruyacaktır.

1970'lerde artan teknolojik gelişmelerin etkisiyle birlikte, bilimkurgunun edebiyattan ziyade sinema gibi görsel bir alanda ağırlığını hissettirmesi, türün daha çok yaygınlaşmasının yanı sıra, kendine özgü görsel bir üretim sektörü geliştirerek, yüksek bütçeli ve yüksek bir kar oranı bulunan "blockbuster" filmlerinin sayısının artmasını sağlar (Başaran, 2007, s.65). Büyük bir gişe hasılatına sahip bu filmlerde ticari beklentinin yüksek olması, yıldız oyuncuların oynatılmasını ve büyük bir bütçeyle özel efektlerin en üst seviyeye çıkarılmasını beraberinde getirir. Yetmişli yılların en çok konuşulan *The Planet of the Apes* (*Maymunlar Cehennemi*, 1968) film serisi (*Beneath the Planet of the Apes*, 1970, yönetmen Ted Post; *Escape from the Planet of the Apes*, 1971, yönetmen Don Taylor; *Conquest Of The Planet Of The Apes*, 1972, yönetmen J. Lee Thompson; *Battle For The Planet Of The Apes*, 1973) yüksek bütçesi ve görsel efektleriyle yetmişlerin en öne çıkan *blockbuster* filmlerinden biridir. İlki Franklin J. Schaffner tarafından 1968 yılında çekilen *Maymunlar Cehennemi* filminin o dönemde yaptığı başarı, 2000'li yıllara dek birçok devam filminin çekilmesini sağlar. Bir grup astronotun bilinmeyen bir gezegende ilkel insanlarla, onlardan daha medeni ve akıllı maymunlarla karşılaşmasını anlatan ilk serüven (*Planet of the Apes*), bilimkurgu sinemasında sık sık işlenen *öteki yerler* ve *öteki varlıklar* temasından oluşur. Maymunlar ve insanlar arasındaki mücadeleyi anlatan filmin ikincisi (*Beneath the Planet of the Apes*) ise, bilinmeyen bir gezegenin aksine geleceğin tükenmiş dünyasında olduğunu anlayan astronotların, esir düştükleri maymunların elinden kurtulmaya çalışmalarını konu edinir. Fakat film, sıradan bir maymun-insan mücadelesinin ardında, derin ve karmaşık çatışmaları, toplumsal ve siyasal olayları barındırır, zira *Boz* (2018:

107-108)'a göre, tarihin öğrenci hareketleri gibi önemli siyasi olaylarına göndermeler içeren bu seri, bugünün mevcut durumu da tartışmaya açar. Serinin devam filmleri olan, *Escape from the Planet of the Apes* ve *Conquest of the Planet of the Apes*, kıyamet öncesi dönemi yansıtırken, maymunlar ve insanlar çatışması düzeyinde hem ırkçı hem de sınıfsal bir ayrım işlenir. Serinin 2000 yılından önce çekilen son filmi *Battle for the Planet of the Apes* ise, yine insan ve maymunlar arasındaki son safha olan nükleer savaştan sonra mutasyon geçiren insanlarla, komün hayatı süren maymunlar arasındaki gerilime yer verir. Bu filmler aynı zamanda bilimkurgu türünün kendine özgü bir dil oluşturmasına ve türün yüksek teknolojilerle tanımlanmasına katkıda bulunurken, geleceğe atılan adımlarda sık sık medeni ve ilkel karşılaştırmasının yapılmasının da önünü açar.

Yetmişlerin temalarında artan makine ve robotlar, uzay yolculukları ya da gezegenler arası çatışmalar, bir bakıma dünyanın giderek artan teknolojik ve bilimsel çalışmalarının ve görselliğe verilen önemin artmasının sonucudur. Dünyanın hızla değişerek geleceğe doğru taşıdığı tarihsel akış içerisinde, toplumsal ve siyasi ilişkiler de bu değişime ayak uydurarak yeni boyutlar kazanır. 1970'lerin değişen ve dönüşen yaşamı, ırkçı ve cinsiyetçi tartışmaların yaşanmasını beraberinde getirirken, dünya giderek yayılan sivil hak hareketlerine sahne olur. Yetmişlerin siyahi kültürünü ve seksenlerin kadın hareketlerini de içine alarak genişleyen toplumsal hareketler, yalnızca toplumu değil, beyaz erkeklerin güdümünde olan bilimkurgu türünün sahiplik yapısının değişmesini sağlar (Roberts'danakt. Özen, 2006: 11). Tüm bu teknolojik ve bilimsel ilerlemeler arasında insan olmanın ve insanlığın makineler tarafından sömürülmesinin tartışıldığı, insanların hak talebinde bulunduğu 70'li yıllarda haksız kazanç sağlayan şirketlere ya da insanları felakete sürükleyen medyaya yönelik senaryoların da hızla arttığı görülür. Örneğin, 1973 yılında çekilen *Westworld* (*Batı Dünyası*, yönetmen Michael Crichton) filminde zenginler için tasarlanan Westworld adında bir eğlence parkında insanların hayallerini gerçekleştirme misyonuyla oluşturulmuş bir robot anlatılır. İnsanları eğlendirmek için yapılan bu robot, verdiği bir arıza sonucu tehlikeli bir makineye dönüşecektir.

Ridley Scott tarafından çekilen *Alien* (*Yaratık*, 1979) filmindeki yaratık ise, günümüzde korku türü ile iç içe geçen bazı bilimkurgu filmlerinde sürdürülmekte olan bir simgeye dönüşür. Yine *bilinmeyen bir gezegenin* mekân olarak seçildiği filmde, başka bir gezegenin yardım çağrısına karşılık veren Nostromo adlı uzay gemisinin karşılaştığı değişik ve korkunç yaşam formuna değinir. Şirket mürettebata saldıran bu uzaylıyı, bir silah olarak kullanılması için dünyaya getirmek ister. *Yaratık*, Abisel (1995: 145-146)' in deyişiyle, yaptığı psikanalitik göndermelerle, uzay yolculuğunu ve uzaylı yaratıkları ele alan yapısıyla ve Kubrick'in 2001 filminden sonra kullandığı başarılı teknikle bir dönüm noktası olarak nitelendirilir. Yetmişli

yıllardaki birçok filmde geçmiş temalara benzer bir şekilde uzaylılar, robotlar ya da insanlığa ve insanın yaşadığı dünyaya yabancı olan varlıklar, bir tehdit unsuru olarak yansıtılırken, egemen sınıf bu tehdidi gerektiğinde kendi toplumuna karşı kullanmayı göze alan bir tutum sergiler.

Yetmişli yılların uygarlığa ulaşan toplumları, doğayı yeterince tüketmeleri nedeniyle aşırı nüfusa tahammül edemez duruma gelir. Bu nedenle toplumsal yaşamın sonu demek olan nüfus artışı ve kapalı toplum yapısı bu yılların en çok işlenen temaları haline gelir. Örneğin, geleceğin çevresel kirlilikle boğuşan dünyasında maskelerle dolaşan insanların anlatıldığı *Zero Population Growth* (1971, yönetmen Michael Campus) filminde, çocuk yapmak yasak iken, insanlar bunun yerine bilgisayarla yönetilen oyuncak bebeklere sahip olabilir. Francis Coppola'nın yapımcısı olduğu *THX 1138* (yönetmen George Lucas) filminde ise, insanların ihtiyaçları aldıkları haplarla karşılanır ve âşık olmaları da yasaktır (Roloff ve Seesslen, 1995: 329). Görüldüğü üzere, ilerleyen teknoloji ve bilimsel çalışmaların hız kazanması, sinemada da geleceğin dünyasını betimleyen distopik anlatımlarda karşılığını bulur. İnsanlar bitik bir dünyada yaşarken, toplumsal ilişkiler giderek mekanikleşir. Söz konusu kapalı toplum yapısını ve değişen toplumsal ilişkileri en iyi betimleyen filmlerden biri olarak *A Clockwork Orange* (*Otomatik Portakal*, 1971, yönetmen Stanley Kubrick) gösterilebilir.

Modern toplumlarda artan şiddet ve suç eğilimlerinin anlatıldığı *Otomatik Portakal* filminde şiddet bağımlısı Alex ve çetesi, çevresine korku saçan bir grup olarak resmedilirken; çetenin lideri Alex'e tedavi edilmesi için tıpkı onun insanlık dışı suçları kadar aykırı bir deney yapılır. "Suçluları topluma kazandırma" projesi adı altında suç ve cezanın bir paradoks şeklinde tartışıldığı film, zamansız bir gelecekte ileri toplumların bir distopik bir tahayyülü olarak okunabilir.

1970'lerin sonundan 80'li yıllara doğru, bilhassa Steven Spielberg ve George Lucas gibi yönetmenlerin etkisiyle bilimkurgu sineması kendi dilini oluşturarak, bir tür olarak kendini yeniden tanımlama imkânına kavuşur. Bilimkurgunun iddialı yapısının gelişmesinde Kubrick'in Kubrick'in *2001: Bir Uzay Macerası* filminin gerek içerik gerekse teknik anlamda büyük bir etkisi olsa da George Lucas'ın Star Wars film serisi (Yıldız Savaşları, 1977-1980), kullandığı bilgisayar teknolojisi, geniş bir izleyici kitlesini hedefleyen anlaşılır bir anlatı yapısına sahip olması ve çekildiği dönemin kültürel ve toplumsal olaylarından uzakta duran apolitik niteliği sayesinde bilimkurgu türünün özelliklerini en çok belirleyen filmlerden biri olarak karşımıza çıkar (Telotte'denakt. Erol, 2013: 21).



Şekil 2.10. Star Wars filminden bir kare (1977)

Star Wars, George Lucas'ın çocukluk hayalinin bir yansıması olmasının yanı sıra, bilimkurgunun kılıç-pelerin, savaş ve serüven gibi alt türlerini birleştiren bir yapıya da sahiptir. Prenses Leia'yı, Death Star galaksisi adına çalışan Tarkin'in elinden kurtarmak isteyen Skywalker'm mücadelesi gibi basit bir öyküye dayanan filmin başarısı, hayal ürünü olan hikâyesini yüksek teknolojiyle birleştirmesinden gelir. İyinin ve kötünün derecelendirildiği, teknoloji ve insanın karşı karşıya olmaktan ziyade, pragmatist bir tavırla anlatıldığı filmin asıl mesajı, insanın teknoloji ve doğayı sömürmekten başka bir yaşama şansı olmadığı fikridir (Roloff ve Seesslen: 338-341). Yıldız savaşları, harcadığı milyon dolarlar ve gişede yaptığı hasılatla yapımcısının kar amacı güttüğü bir film olsa da, bu amacı aşan ideolojik anlatımı ve üstün teknik öğeleriyle Amerikan tecimsel sinemanın geleneklerini sürdüren bir film olarak karşımıza çıkar (Oskay, 2018: 165-166). Günümüzde de devam filmleriyle varlığını sürdüren seri, hala dünyanın en çok izlenen ve takip edilen bilimkurgu filmlerinden biridir.

Seksenli yıllara gelindiğinde bir yandan kadın hareketlerinin yükselişi, savaş karşıtlığının ve çevreci hareketlerin ağırlığını artırması gibi olaylar gelişirken; diğer yandan doğa üzerinde tahakküm kurma, nüfus artışının ve insan davranışlarının kontrol altına alınması gibi yeni politikaların etkisiyle akla ve bilime olan inanç sarsılır (Yürür, 2015: 150). Yaşanan bu toplumsal ve politik gelişmeler bilimkurgu sinemasında da teknolojinin iyiliği ve kötülüğü üzerine yapılan sorgulanmada karşılığını bulur. Roloff ve Seesslen (1995: 343-345)'in deyişiyle, 80'li yılların başlarında toplumların medyatikleşmeye başlaması, televizyonun gelişen teknolojisi sonucunda sinemanın önemini yitirmesi, insanların dijital boyutu yüksek film beklentisi içine girmelerine neden olur. Bu dijitalleşmenin ardında, 70'li yıllardan 95'lere uzanan SSCB ve NATO arasındaki gerginlik, nükleer savaşın uzaya taşınması endişesi, atom bombası korkusu, Çernobil ve ozon tabakasının delinmesi gibi siyasi olaylar yatar. Bu anlamda gelişen teknolojinin kötücül yüzüyle karşılaşan insanoğlu, hem artan teknolojiyi izledikleri filmlerde aramaya, hem de bu kötümser gücün varlığından korkmaya başlar. Bu endişe, kendini çevresel felaketleri, kıyamet sonrası yaşamı, robot ve insan karşılaşmasını ele alan filmlerde kendini gösterir.

Yıldız Savaşları'yla birlikte değişmeye başlayan bilimkurgu türü, 1979 yılında George Miller tarafından çekilen *Mad Max (Çılgın Max)* filmiyle doruğa ulaşır. Film, hem konusu hem de kıyamet sonrası bilimkurgu temasının en iyi filmlerinden biri olması bakımından diğerlerinden ayrılırken; enerji kıtlığının yaşandığı distopik bir gelecekte, kanun ve düzenin ortadan kalkmasını ele alır (Çöker, 2016: 13). Film, geleceğin tükenmiş dünyasını resmederken, gerekli önlemler alınmadığı takdirde insanların içinde yaşadığı dünyanın ileride bu kadar kötü bir yer olacağı mesajını da barındırır. Bununla birlikte özellikle Amerika'da 80'li yıllarda Reagan rejimiyle yükselen sağ görüş, *Mad Max* benzeri distopik ve kıyamet sonrası bilimkurgusu olarak nitelendirilen filmlerin artmasına sebep olur. New York'tan Kaçış (Escape from New York, 1981), Ölüme Karşı Koşan (The Running Man, 1987), Terminator (1984) ve Robocop (1987) gibi filmler bu karamsar havayı ve çevre yıkımı temasını 80'lerde devam ettiren yapımlar olarak karşımıza çıkar (Yürür, 2015: 156). Şehirleşmenin hızla yaşandığı metropollerden biri olan New York'un, Amerika tarafından karantina altına alınmasıyla, yaşanılmayacak kadar kötü bir hale gelmesi ve ABD başkanının uçağının kaçırılmasıyla bu şehirden kurtulmaya çalışmasını konu alan *New York'tan Kaçış*, tıpkı 2029 yılında makineler tarafından yönetilen insanlığın verdiği mücadeleyi konu alan *Terminatör* filminde olduğu gibi, ileri teknolojinin geleceğin en büyük tehdidi olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

Toplumlar tüm bu teknik ve bilimsel gelişmelerle, medeniyete doğru ilerlerken, 80'li yıllarda teknolojiye güvenmeyen ve ondan endişe duyan filmlerin yanında Steven Spielberg'ün *E.T.* (1982) filmi gibi bilinmeyen varlıklardan ve öteki dünyalardan korkulmaması gerektiğini ele alan iyimser filmlere de yer verilir (Güllü, 2016: 21-22). Bu anlamda seksenli yılların bilimkurgu sinemasında insan ve makine ilişkisinin yerini zaman zaman insan ve bilinmeyen varlıkların aldığı görülür. Geçmişin uzaylı yaratıklarının, bu yıllarda farklı konu ve şekillerde tekrar işlenmesi, bilimkurgunun kendini tekrar eden yapısına örnek teşkil eder.

Post- apokaliptik temalar, makineler, değişik istilalar ve saldırganlık gibi konularla şekillenen seksenlerin bilimkurgu sinemasında en öne çıkan film, Ridley Scott'un 1982 yılında çektiği *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) filmidir. Bu yıllara damgasını vuran film, 2019 yılının Los Angeles'ını anlatır. Deckard adında bir "kafa avcısı"nın şehirdeki dört yapay insanı bulup öldürme görevini yerine getirmeye çalışması senaryoyu oldukça özgün kılarken, diğer yandan geleceğin şehirlerini resmeden dev plazmalardan, gökdelenlerden, ışıklardan ve uçan arabalardan oluşan mizansen ve sanal ile gerçek arasında kurduğu ilişkiyle en çok konuşulan bilimkurgu filmlerinden biri olmayı başarır. Roloff ve Seesslen (1995: 349)'e göre, filmin efsaneleşmesini sağlayan şey Tanrı'yı, insanı ve dünyayı laikleştiren bir düşünceye

dayandırmasıdır. Manevi ve maddi olan, doğa ile teknoloji, kopya ile insan arasındaki ilişkilere yaptığı göndermeler filmin kült olmasını sağlayan alt metinlerdir.

1980’li yılların sonundan itibaren, daha önce az da olsa iyimser senaryolara yer veren bilimkurgu sinemasının, distopik öykülere ağırlık kazandığı görülür. Bu tür hikâyelerde felakete, geleceğin bitik dünyasına ya da makinelerin dünyayı ele geçirmesine neden olan şey, yavaş yavaş yerini belirsizliğe bırakırken, bu olaydan etkilenen kitle de insanlığın tamamı olarak karşımıza çıkar. Bunun altında dünyanın giderek karmaşıklaşan ve birbiri içine giren siyasal ve toplumsal ilişkilerinin olduğu söylenebilir, zira gün geçtikçe düşmanlar ve dostlar, iyiler ve kötüler, insanlar ve kopyalar arasındaki ayrımın silinmesi sorunların kaynağını da belirsizleştirmektedir. Bu bağlamda doksanlara gelindiğinde hem artan teknolojik gelişmeler, hem de bu gelişmelerin belirlediği karmaşık ilişkiler, sinemaya bilhassa da teknolojiden doğrudan etkilenen bilimkurgu sinemasına yansiyacaktır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde doksanlardan günümüze bilimkurgu sinemasının en öne çıkan temaları ve filmlerine göz atılacaktır

2.1.5. Sanal Gerçekliğin Yükselişe Geçtiği Günümüz

Seksenli yılların gelişen teknolojiyle *gerçek olanın* giderek bulanıklaştığı dünyada, kendini iyice hissettiren modernleşme süreciyle *sanal olan* yükselişe geçerken, gerçekle sanalı birbirinden ayırmak zorlaşmaya başlar. Gelişen teknolojiler ve bilimsel çalışmaların hız kazanması, toplumların modern olma niteliğini belirlese de, teknolojinin insanlar üzerinde kurduğu denetim, doksanlı yılların en büyük endişesi haline gelir. Bu endişe birçok sanat dalında kendini gösterirken, özellikle görsellik üzerine kurulu olan sinemada ve bilimle iç içe gelişen bilimkurgu sinemasında bu yeni toplumun, yeni endişesi sık sık işlenir.

Modern toplumların en önemli niteliklerinden biri “hayat tarzı” kavramının önemli hale gelmesidir. Aydınlanma döneminden bu yana gelenek gücünü yitirdikçe ve gelişen teknolojiler insanları yakınlaştırdıkça bireyler, standartlaşmaya ve aynı zamanda seçeneklerin çeşitliliğine doğru evrilirler (Giddens, 2010: 16). Bu anlamda yirminci yüzyıl toplumu, teknolojik gelişmelerle artan seçenekler arasında bir tercih yaptığını düşünse de, aslında teknolojinin belirlediği ölçüde ve ona bağımlı bir şekilde tercih yapar.

1990’lara doğru bilimkurgu sinemasında George Orwell’in 1984’ünde bahsedilen “polis devleti” kavramının karşılığını bulabilmek mümkündür, zira seksenlerden sonra denetim, medya manipülasyonu ve gözetleme gibi konular sık sık tartışılır. Yeni iletişim teknolojileri ve medya aracılığıyla gerçeğin, bireylerden nasıl saklandığı ve kitlelere nasıl benimsetilmeye çalışıldığı soruları öne çıkmaya başlarken, çekilen filmler bu teknolojilerin gözetlediği ve

denetlediği insanlara odaklanır (Başaran, 2007: 68). Siberpunk akımının etkisinin hissedildiği bu yıllarda post-apokaliptik filmler, seksenli yıllara göre sayıca daha az iken; doksanlı yıllar bilimkurgusunun temel niteliği siberpunk akımının etkisinde yüksek teknoloji ile betimlenen dünyalar ve düşük yaşam kalitesi gibi konuların artışıdır.

İnternetin günlük yaşama girmesiyle birlikte 90'lı yıllarda bilhassa internet temalı filmlerin artışı görülür. Bilgisayar teknolojisi ve insan ilişkisinin anlatıldığı *Lawnmower Man* (Bahçivan, 1992, yönetmen Brett Leonard); *Johnny Mnemonic* (1995, yönetmen Robert Longo); *Total Recall* (Gerçeğe Çağrı, 1990, yönetmen Paul Verhoeven) gibi filmler bilgisayar teknolojisinin yapabileceklerine odaklanır (Erol, 2013: 21). Arnold Schwarzenegger'in başrolünü üstlendiği *Gerçeğe Çağrı*, bilimkurgunun en çok takip edilen yazarlarından biri olan Philip K. Dick'in kısa hikâyesinden yola çıkarak, bir adamın anı transferi satın alarak Mars'a yaptığı gerçekle sanal arası yolculuğu anlatır. *Bahçivan* filmi, bilgisayar teknolojisi kullanılarak bir dâhiye dönüştürülen insanları konu edinirken, *Matrix* filmiyle yıldızı iyice parlayan Keanu Reeves'in oynadığı 1995 yapımı *Johnny Mnemonic*, 21.yüzyılın teknoloji dünyasında geçer. Beynindeki yapay çip sayesinde internetten çok önemli verileri toplayabilen Johnny'in peşine takılan Japon mafyasını anlatan film, diğerleri gibi gelişen teknoloji ve insanların onu nasıl kullandığı sorusuna bir cevap niteliğindedir.



Şekil 2.11. *Total Recall* filminden bir kare (1990)

Roloff ve Seesslen (1995: 345)'e göre, eskiden belirli bir gruba, sınıfa ya da ırka ait olan yoksulluk ve felaket gibi olgular doksanlara doğru, tüm toplumu kuşatan bir tehlike haline gelir. Bu anlamda seksenlerden sonra bilimkurgu sineması *riziko* olarak adlandırılan, bütün toplumun kendini felaketlerin tehdidi altında hissettiği duyguyu yansıtırken; *no future generation* (geleceği olmayan kuşak) deyimi, geleceğin kötümser havasını yansıtan bir kavram olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Bilimin denetim altına aldığı toplumsal yaşam ve negatif gelecek manzaraları bu dönemin başlıca konularındandır. Örneğin, 1997 yılında gösterime giren *Gattaca* (yönetmen Andrew Niccol) filmi, teknolojinin ve bilimsel çalışmaların hız kesmediği gelecek yüzyılda, bilimin, eski insanların yerini alacak, hastaliksız ve kusursuz, süper model insanlar yaratmasına ve bu insanların yaşam tarzına ışık tutar. Yeni yaşam tarzına ait olmayan bireylerin kimliklenme sürecine ilişkin sorunları da içinde barındıran film,

geleceğin bilim tarafından standardize edilen toplumuna ve “farklı” olanın yaşadığı problemlere gerçekçi bir örnek niteliğindedir.

2000'lere doğru gelindiğinde Soğuk Savaş'ın etkisinin ortadan kalkmasıyla dünyanın çehresi de büyük bir ölçüde değişerek, yeni beklentiler ve gelişmelerle sinemada gelişen teknolojiye içkinlenen dev bütçeli filmler karşımıza çıkacaktır. Yeni milenyumda bilimkurgu sineması da kendi alt türlerini ortaya çıkararak mutant-insan, iklim değişikliği, varoluşçuluk ve yaşamak için yeni gezegenler arama gibi yeni konulara değinecektir (Çöker, 2016: 14).

Sanal ve gerçeklik, varoluşçuluk, teknoloji, felsefe ve din gibi çok boyutlu bir arka plana sahip 1999 yapımı *Matrix* (yönetmen Larry ve Andy Wachowski) doksanların sonundan günümüze dek sinematografik önemini koruyan filmlerden biridir. Film, Neo karakterinin hayatın gerçekliğini sorgulaması gibi, izleyiciye de içinde yaşadığı dijital ve medyatik dünyanın gerçekliğini sorgulama imkânı sağlar. Yürür (2015: 182-183)' e göre, *Matrix* tüketim toplumunun günümüzdeki yaşam tarzını, kullandığı görsel illüzyonla aydınlatırken, aynı zamanda siberpunk yapısı ve teknofobik bir post-apokaliptik öykü olması bakımından türler arası bir niteliğe sahiptir.



Şekil 2.12. Keanu Reeves ve Carrie Anne Moss (*Matrix*, 1999)

90'lı yıllardan itibaren çekilen *Matrix* gibi filmlerde, gerçeklik algısı özel efektlerin kullanımı, değişik janrlar ve farklı anlatım tekniklerinin iç içe geçmesiyle izleyiciye karmaşık bir yapıda sunulur. Nitekim görüntü patlamasıyla baş başa kalan izleyici, iyiyi ve kötüyü, kahramanı ve anti-kahramanı, kanun ve kanunsuzluğu birbirinden ayırt edemeyecek düzeye ulaşır (Şentürk, 2008: 167). Sinemanın Melies'den bu yana özel efektlere ayrı bir önem verdiği düşünüldüğünde, özellikle fantastik filmlerin neden gerçeklik ve sanal ayrımını yaratmada bu efektlerden ayrı düşünülmemeyeceği anlaşılır. Fakat sinemanın ilk yıllarında kullanılan efektlerle, 70'lerden sonra bilhassa George Lucas'ın *Industrial Light and Magic*'i kurmasıyla patlama yaşayan özel efektler arasında bir ayırım yapmak gerekir. *Indiana Jones and the Temple of Domm* (1984, yönetmen Steven Spielberg), *Terminator 2* (1991, yönetmen James Cameron), *Jurassic Park* (1993, yönetmen Steven Spielberg) gibi filmler “sihirbazlar kuşağı”

olarak anılan yeni animasyoncuların en başarılı örneklerindedir (Roloff ve Seesslen, 11995: 350-351). Bahsi geçen üç film serisi de, ticari kaygılarla çekilen ve o dönemin en çok izlenen dev bütçeli animasyon örnekleri iken, aynı zamanda Amerikan sinemasına hâkim olan robot/insan, dev hayvanlar ve değişik istilalar, mummyalar ve replikantlar temasını yansıtan filmlerdir.

Sinema bilim, teknoloji, siyaset, ekonomi, politika ve toplumla iç içe olan çok yönlü bir sanat dalıdır. Sinemanın bu çok fonksiyonlu yapısı, onun gerçek hayatta meydana gelen gelişmelerden soyutlanamayacağı anlamına gelir. 2000’li yılların sinemasında gidişatı değiştiren başlıca olaylardan biri, 2001 yılında Dünya Ticaret Merkezi’ne yapılan saldırılardır, zira bu durum özellikle Amerika’nın düşmanlarının yeniden tanımlanmasını beraberinde getirirken, insanların yabancılardan ve felaketlerden daha çok korkmasına neden olur. Bu süreçte bilhassa Orta Doğu’ya yönelik saldırgan tutumlar sergilenirken, sinema da dönemin ideolojik atmosferini filmlerle izleyiciye aktaran bir araç haline gelir (Yürür, 2015: 167-176). *World Trade Center* (2006, yönetmen Oliver Stone), *Zero Dark Thirty* (2013, yönetmen Kathryn Bigelow), *United 93* (2006, yönetmen Paul Greengrass) gibi filmler 11 Eylül saldırılarını konu edinirken; *Wasteland* (*Çorak Topraklar*, 2006-2015), *Y the Last Man* (*Y Son Erkek*, 2002), *28 Day Later* (*28 Gün Sonra*, 2002), *The Day After Tomorrow* (*Yarıdan sonra*, 2004, yönetmen Roland Emmerich) gibi filmler ise, saldırılardan sonra toplumda yeniden canlanan endişeyi, küresel ısınmayı ve doğal afetleri konu alan kıyamet sonrası filmlere örnek gösterilebilir.

Modern insanın olgunlaşmış aşamasının temsili sayılabilen 20. yüzyıl Batılısı sadece ekonomik ve teknolojik anlamda değil, kişiler arası ilişkilerde ve duygularda yeni dünyalara geçerek farklı şeylerin birbirine karıştığı çok boyutlu bir evrene açılmıştır (Rodrigues ve Garrat, 2016: 17). Günümüze uzanan 2000 sonrası bilimkurgu sinemasında, geçmişin istilaları, space operaları, canavarları, yaratıkları ya da post-apokaliptik temaları yeniden ele alınırken, konular içinde yaşadığımız dönemin toplumsal olay ve sorunlarına göre şekillendirilir. Aynı zamanda iletişim teknolojilerinin birbirine entegre olmasıyla, türler de iç içe geçen bir yapı sergiler. Başka bir deyişle, günümüzde bilimkurgu sinemasında korkuyla, dramla ya da komedi gibi başka türlerle birleşen çok yönlü filmler çekilebilmektedir. Örneğin, günümüz bilimkurgu sinemasının en popüler filmlerinden biri olan *The Hunger Games* (*Açlık Oyunları*, 2012-2015) film serisi, yakın gelecekte Kuzey Amerika’da yaşanan iklim değişiklikleri ve çevresel felaketlerden sonra “Açlık Oyunları”nın düzenlendiği eğlence üstüne kurulu yeni bir başkentin yaşam tarzını anlatır. İnsanların canı pahasına yarıştığı bu oyunlar, günümüz kapitalist toplumların geldiği son aşamayı gözler önüne serer. Film bilimkurgunun kendine özgü

niteliklerini barındırmasının yanı sıra, dram ve macera türünden de beslenir. Ayrıca dört bir yanı teknolojinin gözetimi altında bulunan toplumda –*Bıçak Sırtı* filminde olduğu gibi- kimlik edinme süreçlerine de değinen sosyo-politik yapısıyla film, sinemanın gerçek yaşamla olan bağını da yansıtır.

2000’li yıllardan itibaren bilimkurgu sineması, geçmişe göre daha düşünsel ve eleştirel bir yapıya bürünerek, izleyici ve eleştirmenlere zengin bir alt okuma yapabilme imkânı sunar. Modern dünyanın içinde kaybolan bireyin farkındalığını ön plana çıkaran, daha derinlikli filmlerin yapıldığı söylenebilir. Örneğin, 2001 yılında Steven Spielberg tarafından çekilen *Artificial Intelligence (Yapay Zeka)*, içinde yaşadığımız dünyaya karşı duran filmlerden biri olarak, tüketim toplumunu eleştirir (Yürür, 1995: 180). Alfonso Cuarón tarafından çekilen *Children of Men (Son Umut, 2006)*’in hikâyesi ise, 2027 yılının büyük felaketlerden sonra tek ayakta kalan şehri Londra’da geçer. Neslinin tükenme olasılığıyla karşı karşıya olan insanlığı, emperyalist devlet politikası ve mültecileri konu alan *Son Umut*, kötümser bir gelecek manzarası sunarken, yaşadığı çağa da eleştirel bir tavır takınır.



Şekil 2.13. Avatar filminden bir kare (2009)

22. yüzyılda Pandora adında bir gezegende yaşayan yerli halk ve Amerikalı sömürgecilerin mücadelesine odaklanan *Avatar* (2009, yönetmen James Cameron) filmi, gerek kullandığı görsel efektlerle, gerekse enerji kaynaklarına sahip olmak için emperyalist bir politika izleyen büyük ülkelere yaptığı göndermelerle günümüz bilimkurgu sinemasının en ses getiren filmlerinden biri olmayı başarır. Bir yandan, bilimkurgu sinemasında *Avatar*’da olduğu gibi yerlileri “yerinden etme” temaları ele alınırken, diğer yanda 2014 yılında Christopher Nolan tarafından çekilen *Interstellar* filminde olduğu gibi, insanların yaşayabileceği başka dünyalar aranır. Çöker (2016: 16)’e göre, *Interstellar*, insanlık adına yeni bir ev arayışında bulunma düşüncesinin tek filmi olmasa da en iyisidir, zira Nolan’ın filmde kullandığı izafiyet teorisi ve uzay geometrisi kusursuz bir bilimkurgu filmi örneği olmasını sağlayacaktır.

Günümüzde hala evrenin karanlık ve bilinmeyen yerlerini keşfetme ve dünyadaki yaşamı uzaya aktarma isteğiyle space operalar çekilmeye devam ederken; diğer yandan uzay yolculuğunun kendisine odaklanan macerayla iç içe geçmiş bilimkurgu filmleri de çekilir. İlki

1979 yılında çekilen *Star Trek (Uzay Yolu)*'in gördüğü ilgi, filmin 2016'ya kadar devamlarının çekilmesini sağlar. Uzaylılarla olan mücadeleden ziyade, bu yolculuğun kendisine odaklanan ve uzayın bir yerlerinde “yuva” yapmaya çalışan kahramanların anlatıldığı filmlere örnek olarak *Gravity (Yerçekimi)*, 2013, Alfonso Cuaron) ve Ridley Scott tarafından 2015 yılında çekilen *The Martian (Marslı)* filmleri gösterilebilir. Söz konusu filmler dünyadaki yaşamı gelecekte bir zamanda uzayın derinliklerine taşıırken, günümüz bilimkurgu sinemasının da en çok hasılat yapan filmleri olarak karşımıza çıkar.

Son yıllarda bilimkurgu temalarında çok boyutlu bir gelişim görülür. Sanal ile gerçeklik ilişkisini ele alan (*Ready Player One*, 2018, yönetmen Steven Spielberg) filmlerin yanı sıra, varoluşa ve bilimsel çalışmalara odaklanan (*Annihilation*, 2018, yönetmen Alex Garland), başka dünyaların insansı kahramanlarını anlatan (*Aquaman*, 2018, yönetmen James Wan) çeşitli filmler yapılmaya devam etmektedir.

Hem ticari hem de estetik bir kurum olarak sinema, dönemin yaşanan olaylarından hareketle, beyaz perdede fantastik, dram, komedi, macera, korku ya da bilimkurgu gibi farklı türlerle izleyiciye bazen kurmaca, bazen gerçeğe yakın öyküler anlatır. Bilimkurgu sinemasının anlattığı öyküler, kimi zaman tamamen hayal ürünü olmakla birlikte, kimi zaman dönemin bilimsel ve toplumsal gerçekliklerinden yola çıkar. Bu anlamda sinema ve bilhassa modernizme içkinlenen bilimkurgu sineması, yaşadığımız dönemin sosyo-politik yapısından ayrı düşünülemez. Geçmişten günümüze, bilimkurgu filmlerinde sık sık yer alan toplumsal sınıflar, sinemanın hayal ürünü de olsa gerçeklikten yola çıkarak geleceği belirlemedeki etkisini tartışmaya açar. Çalışmanın son bölümündeki örnek filmlere geçmeden önce, sonraki bölümde bilimkurgu sinemasında toplumsal sınıflara genel hatlarıyla göz atmak faydalı olacaktır.

2.2. Bilimkurgu Sinemasında Toplumsal Sınıflara Bakış

Lumiere Kardeşlerin sinemayı insanlara armağan ettiği 1895 yılından bu yana çekilen filmlerin sayısı giderek artarken; artan bu sayı, beraberinde yeni teknik ve içeriklerin kullanılmasını getirmiştir. 20. yüzyıldan bu yana medya ve sinemanın giderek günlük yaşamın bir parçası haline gelmesi ise, insanların bu araçla kurdukları ilişkinin öne çıkmasını sağlamıştır.

Günümüzde ticari ve popüler filmlerin kurduğu dünyalar, izleyicinin içinde yaşadığı dünyaya dair izlenimlerini belirleme konusunda oldukça önemlidir, zira Monaco (2014: 18)'nin de belirttiği gibi, sanat her ne kadar gelişen teknolojiyle insanları cezbeden bir araç haline gelse de, esasında “sanat hayatı taklit eder”. Dolayısıyla günlük yaşamın akışından ve toplumsal olaylardan beslenen sinemanın, teknolojiyle iç içe olan bilimkurgu türü, çoğunlukla

bilimsel çalışmaların etkisiyle gelecek dünyaların teknolojik bir öyküsünü anlatsa da, aslında beslendiği toplumsal yaşamın bir temsilini beyazperdeye aktarır. Sinemanın ve daha özelde bilimkurgu sinemasının, hayata bu denli içkin oluşu, onun yansıttığı karakter, mekân, zaman ve olayların nasıl ele alındığına yönelik bir tartışmaya neden olur. Sinemanın birey ve toplumla ilgilendiğini ifade eden Roy (2003: 1185), yapılan bütün filmlerin bir amacı ve anlamı olduğunu, dolayısıyla filmler üzerine bir inceleme yapılırken, çekildikleri dönemin zaman ve mekânının gözetilmesi gerektiğini dile getirir.

Diğer yandan Lumiere'lerin belgesel nitelikli sinemasına karşın, Melies'in fantastik sineması, gerçekliğe dair yapılan ayrımların öncülü olurken, bu ayrım günümüzde gelişen teknolojilerle yaratılan sanal gerçekliğin toplumsal yaşamla olan bağı şeklinde bir dizi soruya yol açar. Sanal gerçeklik, teknoloji yoluyla üretilen yapay dünyaların ve bu dünyalarda yer alan toplumsal ilişkilerin gerçeğe ne kadar yakın olduğunu sorgulatır (Resim 10).



Şekil 2.14. Tye Sherida'nın sanal gerçeklik gözlüğüyle oyun oynadığı sahne (Ready Player One, 2018)

Sanal gerçeklik, bir yandan interaktif yapısıyla gerçekliğe daha fazla yaklaşmak isterken, diğer yandan bu ortamı daha fazla denetleme ve kontrol edebilme özgürlüğü yaratarak, gerçeklikten uzaklaşır. Sanal gerçeklik, filme bağlanma seviyemizi artırırken aynı zamanda algı ve duyularımızı “sömürerek”, izleyici deneyiminin üzerindeki kontrol mekanizmasını yükseltir (Monaco, 2014: 513-516). Sanal gerçekliği en fazla kullanan bilimkurgu sineması, teknoloji aracılığıyla gerçeğin eşini yaratmaya çalışırken, toplumsal yapı üzerine inşa ettiği filmlerde, reel ilişkileri değiştirip, dönüştürebilme özelliğine sahiptir.

Geçmişten günümüze bilimkurgu filmlerine bakıldığında, her ne kadar farklı konu ve temalar işlense de, özellikle kapitalist toplumlarda var olan toplumsal sınıf ya da tabakaların çoğu filmin arka planında yer aldığı görülür. Fakat bu tabakaların, gerçek toplumsal ilişkilerin bir yansıması olup olmadığı sorusu tartışmaya açıktır. Balcı'ya göre, bilhassa sosyal yapının yeniden inşasında büyük bir rol oynayan Amerikan sinemasında, kapitalist toplumlarda var olan hiyerarşik sistemin meşrulaştırıldığı görülür. Kapitalist düzenin devamlılığı için cinsiyete, ırka ve sınıf ayrımlarına dayanan temsiller yaygın olarak kullanılırken, bu sınıf temsilleri, bugünün

ve geleceğin toplumsal yapısını etkileyebilme potansiyeline sahiptir (Balcı, 2010: 25). Bilimkurgu filmlerinin, gelecek yaşam tahayyüllerine sık sık yer verdiği düşünülürse, söz konusu temsillerin izleyicinin gerçek yaşama ve geleceğe dair öngörülerini etkilemede önemli bir araç olduğu düşünülebilir.

Bilimkurgu sinemasının tarihine bakıldığında birçok filmde, toplumsal sınıfların işçi-işveren, yöneten-yönetilen, ezen-ezilen, siyah-beyaz ve kadın-erkek gibi çeşitli şekillerde yer aldığı görülür. Doğrudan toplumsal sınıflar konusunun üzerine inşa edilen filmler olduğu gibi, farklı bir teması olan fakat arka planında kapitalist sistemin toplumsal ilişkilerine gönderme yapan filmler de mevcuttur. Örneğin, 1927 yılında çekilen *Metropolis* filmi, doğrudan toplumun iki çatışan sınıfını -işçiler ve işverenler- merkezine alır. Günümüz bilimkurgu filmlerine de ilham kaynağı olan *Metropolis*, geleceğin totaliter bir devlet düzeninde yer alan üst ve alt sınıfların çatışmasını konu alır. Filmde zenginler gökdelenlerin üst katında ileri teknolojinin ortasında lüks bir hayat sürerken, yoksullar fabrikaların ağır çalışma koşulları altında yaşamaya çalışır. *Metropolis*, yaşamak için kol gücünden başka bir şeyi bulunmayan işçilerle, onların emeği sayesinde zenginleşen üst sınıfı anlatan öyküsüyle, toplumsal sınıflar konusuna doğrudan temas eden ilk filmlerdendir.

Zenginlerin lüks ve aşırı güvenli gökdelenlerde yaşadığı, yoksulların ise bitik bir kentin sokaklarında ve harabe binalarında üst üste yatmak zorunda olduğu 1973 yapımı *Soylent Green* (yönetmen Richard Fleischer), yakın gelecek 2022'deki aşırı nüfus sebebiyle açlıkla boğuşan New York'unu anlatır. Film adını, nüfusu denetim altına almak isteyen yönetim öldürdüğü insanlardan yaptığı "soylent" adlı gıdadan alır. Bir tarafta duş alamayan, açlıktan ölen ve ezilen insanların, diğer tarafta egemen sistemin içindeki konformizmini yansıtan zenginleriyle *Soylent Green*, ezen ve ezilen sınıf ayrımının gözler önüne serer.

Michael Anderson tarafından çekilen ve George Orwell'in aynı adlı eserinden uyarlanan *1984* (1956), Okyanusya, Avrasya ve Doğu Asya olarak üçe bölünen dünyada, baskıcı bir yönetimin hüküm sürdüğü Okyanusya toplumunu anlatır. "Büyük Birader" in denetimi altındaki bu toplum işçi sınıfı ve parti üyeleri gibi sınıflara ayrılırken, başkarakter Winston Smith bu bir memur olarak dış parti üyesi yani orta sınıfa tabiidir. Okyanusya toplumundaki Düşünce Polisleri, iktidara karşıt olan düşünceleri kontrol almaya altına çalışırken, bu toplumda cinsellik, din, aşk gibi unsurlar da yasaktır. *1984*, bir yandan egemen ideolojinin insanları nasıl uyuşturduğuna, diğer yandan toplumsal sınıflara yaptığı vurguyla, Orwell'in politik eserini beyazperdeye aktaran politik filmlerden biri olarak anılır.

Ryan ve Kellner (2010: 384)'a göre, sınıfları konu alan filmler, zaman zaman toplumsal hareketliliğe vurgu yapsa da, daha çok bu filmlerde bireyin, mensubu olduğu sınıfı aşamayacağı

fikri pekiştirilir. Bu tür filmlerde ya *Metropolis*'teki aşk ögesi devreye girerek iki grup arasında az da olsa uzlaşma sağlanır ya da distopik bir evrende geçen 1984'te olduğu gibi var olan hiyerarşik yapının dışına çıkma konusunda aşk bile başarılı olamayınca bireyler, sisteme entegre olur. Örneğin, bilimkurgunun kült yapımlarından biri olarak anılan ve ilki 1977 yılında çekilen *Star Wars (Yıldız Savaşları)* film serisi (1977-2018), barış içinde yaşayan Naboo gezegeninin, Ticaret Federasyonunun kötücül güçleriyle girdiği mücadeleyi konu alır. *Yıldız Savaşları* film serisi iyi ve kötü arasında yapılan ayrımlar dışında, dünyada var olan siyasi ekonomik çekişmeler, sınıflar ve daha birçok politik konuyu alt metninde işleyen çok boyutlu bir yapı olarak karşımıza çıkar. Fakat *Yıldız Savaşları*, üstün insanı diğer insanlardan ayırarak, onun gücünü yücelten bir yapıya sahiptir (Oskay, 2018: 164-178). Robotların cinsiyetsiz yapısına rağmen hizmet eden türlerinin “kadın” olması, güçlü ve güçsüz ayrımını onaylaması, Naboo gezegeninin Cumhuriyetçi yapısına karşın başka gezegenlerde köleciliğin hala devam ediyor olması gibi nedenlerle, *Yıldız Savaşları* geleceğin ileri toplumlarını yansıtmaya rağmen, arkasında büyük bir gerici ideoloji barındırır.

Yıldız Savaşları gibi bilimkurgu filmleri, içinde yaşanan reel dünyayı ve toplumu aşabilecek, özgür bir varoluşa imkân tanıyan, bir yol ya da yöntem sunmaktan uzaktır. Nitekim sürekli, çağdaş insanın reel dünyanın düzenini aşarak, özgürlüğe ulaşabilmesini sağlayabilecek düşünce ve eylemlerin imkânsızlığının altını çizer. Bu anlamda bilimkurgu filmlerinde farklı sınıflar ve onların mücadeleleri sık sık yer alsa da, söz konusu mücadelenin gücünün lehine sonuçlandığı ya da sadece zayıf olanın bireysel bir kazanımının gerçekleştiği kapitalist düzenin devamı olduğu görülür.

Genellikle distopik bir atmosferi yansıtan gelecek zamanın anlatıldığı bilimkurgu filmlerinde toplumsal ilişkilerde de karamsar bir hava hâkimdir, zira toplumlar kimi zaman iki ya da daha fazla sınıflara ayrılırken, kimi zaman her şeyin tek tipleştirildiği bir düzende yaşar. Fakat iki durumda da ortak olan şey, toplumun egemen bir gücün hegemonyası altında olmasıdır.

Ryan ve Kellner (2010: 380), *THX 1138* filmdeki farksızlığın renk kullanımından, dekora hatta diyaloglara kadar uzadığını ifade ederken, bu farksızlık muhalif gruplara ve sosyalizme yaptığı olumsuz göndermeler içerir. Filmdeki “hepimiz kitlenin suretinde, kitle için, kitle tarafından yaratıldık” ifadesi, kapitalist sistemin şekillendirdiği kitle kültürüne bir gönderme olarak okunabilir. Fakat vurgulanan bu kitleler, içinde farklılaşmanın olmadığı bir yapı olarak anlaşılmalıdır, zira film farklı gruplardan ziyade Bourdieu'nun işaret ettiği bireysel farklılıkları yüceltir. Bu anlamda Yönetmen Spike Jonze tarafından 2013 yılında

çekilen *Her*, 2000’li yıllarda öne çıkmaya başlayan bireyselliğe atıfta bulunan en önemli filmlerden biri olarak karşımıza çıkar.



Şekil 2.15. Her (2013, yönetmen Spike Jonze)

Film teknolojinin tüm hayatımızı ele geçirdiği yakın gelecekte, Theodore Twombly adında eski aşkını unutamamış bir adamın, yazılım sistemiyle (Samantha) yaşadığı sanal aşkı, teknolojinin getirdiği "yalnızlık" izleği altında anlatır. Teknolojinin ve sanal gerçekliğin yaşamın her alanına sızdığı bir toplumda, insanlar birbirleriyle etkileşim halinde olmak yerine “birey” olarak yaptığı tercihlerle yaşar. Fakat bu tercihler, teknolojinin onlara dayattığı seçenekler arasından yapılırken, tek başına oyun oynamak, tek başına müzik dinlemek ya da tek başına kafelerde oturmak, başkalarıyla yapılacak bir aktiviteye üstün gelir. Birbirlerinden meslek, yaş, giyim ya da kilo gibi unsurlarla ayrılan insanları ortak bir paydada buluşturan tek şey, teknolojiyi kullanma biçimleridir. Bu anlamda *Her*’ün ana teması, çağdaş tabakalaşma kuramlarının sık sık vurguladığı “bireyleşme” ve “tercih” konularıdır.

Asimov, teknolojinin ve bilimin gittikçe gelişen yapısına karşın, insan doğası ve insani ilişkilerde geriye dönülmesine dikkat çeker. Özellikle bilimkurgu türünde siyasi alanda feodalizme götürülebilecek bir geriye dönüş mevcuttur (Guin, 2007: 46). Başka bir deyişle, yıllar geçtikçe işlevi artan makine ve robotların, bireylerin hayatına nüfuz edip, onların günlük yaşam pratiklerini kolaylaştıracağı fikrini doğursa da, bilimsel gelişmelerin sunduğu kolaylıklar, insanlar arasında eşit olarak dağılmaz. Aksine filmler yoluyla da görülebileceği gibi, toplumsal farklılıkların, teknolojinin belirlediği ilişkiler neticesinde daha da derinleştiği düşünülebilir. Günümüz bilimkurgu sinemasında sıkça işlenen “sisteme entegre olma” temasının öncüllerinden *Logan’s Run* (1976, yönetmen Michael Anderson) filminde olduğu gibi, gelecek yüzyıllarda da toplumlar sınıflara ayrılırken, tüm bu farklı sınıfların egemenler ve güçlüler tarafından belirlenmiş kurallara uymaları beklenir. Sisteme adapte olamayanlar ise genellikle imha edilir. Film gelecekte izciler, “Sandman”ler, kaçaklar şeklinde birçok sınıfa ayrılmış ve her bireyin 30 yaşına kadar yaşayabildiği totaliter bir toplumu resmeder. Logan, bu toplumun en güçlü sınıfı olan “Sandman” (Kumadam) adlı polis grubuna mensup olması nedeniyle diğerlerinden daha lüks ve rahat bir yaşam sürer. Öyle ki tek bir tuşla cinsel ilişki

kurabileceği bir kadını ayağına getirebilir. Sistem Kumadam'larla yaptığı işbirliği sayesinde, düzene ayak uydurmak istemeyen “uyumsuzları”, “Atlıkarınca” dedikleri ayinsel bir törenle öldürür. Bu anlamda *Logan's Run*, herkesin eşit olduğu yanılısamasının hâkim sürdüğü bir toplumda, eşitsiz güç ilişkilerine dayanarak, toplumsal sınıfların gelecekte de var olduğuna bir gönderme içerir.

Logan's Run'ı tematik anlamda 2000'li yıllarda devam ettiren *Divergent* (2014-2017) ve *The Hunger Games* (2012-2015) gibi filmler, nüfusu denetim altına almak, istikrarlı bir pozitif geleceğin devamı için otoriter bir yönetimin gerekliliği, “ötekileştirme”, gelecekte eğlence kültürünün vardığı boyutlar ve toplumsal tabakaları içeren günümüz bilimkurgu sinemasının en belirgin örneklerindedir. Her iki filmde de, üstün yeteneklerin insanların canı pahasına yarıştığı akıl almaz oyunlar, yeteneklerine, genlerine ya da fiziksel özelliklerine göre birçok tabakaya bölünmüş toplumda “uyumsuz” olanların (*The Hunger Games*'de “zayıf” olanların) sistem tarafından yok edildiği güçlü-güçsüz ayrımı vurgulanır. Gelecekte daha iyi ve güvenilir bir dünya yaratma gerekçesiyle insanların “ait oldukları” gruplara yerleştirildikleri ve bu sayede sükûnetin sağlanabileceği düşüncesi, altında birçok ideoloji barındırırken; söz konusu grupları birbiriyle yarıştıran aynı zamanda insanların kendi grubundan olmayan “öteki” insanlara tahammülünü zorlar. Neticesinde, “güçlüler” ve “uyumlu” olanlar hayatta kalıp sistemin devamlılığını sağlarken, “zayıf” ve “uyumsuz” olanlar sistem dışına atılır.

Bunun yanı sıra, her iki filmin ana karakterlerinden biri olan kadın kahramanlar, cinsiyetlerinden dolayı söz konusu ölüm yarışlarında başarısız olacağı düşünülen kişiler olarak karşımıza çıkarken; eril zihniyet tarafından pek çok yerde aşağılanarak bakılır. Kadın kahramanlar birçok kez güzellikleriyle baş döndüren feminen bireyler olarak yansıtılırken, erkeklerin onlardan güçlerinin ötesinde “güzel” oldukları için etkilendiği fikri işlenir. Bu bağlamda filmlerin sonunda gerçekleştirilen başarının da bir önemi kalmaz, zira kadınların başarılı olması herkesin şaşkırtan bir durum olarak sunulur. Böylece gelecekte ileri teknolojilerin sınıf ayrımını ortadan kaldıracağı yaklaşımının aksine, toplumun aynı zamanda cinsiyet ayrımına göre de ayrıştırıldığı bir dünya imgesi çizilir.

90'lı yıllarda çekilen *Metropolis*; Orwell'in romanından uyarlanan *1984* filmi ve zenginler ve yoksulları arkasına alarak genetik bilimin mükemmeliyetçi toplum yaratma konusundaki müdahalesini konu edinen *Gattaca* (1997) filmleri görünür bir şekilde Marksist kuramın vurguladığı alt ve üst sınıfların gelecekteki varlığına dayanırken; 2000'li yıllardan sonra *Divergent* ve *The Hunger Games*, *In Time*, *Avatar* vs. filmlerinden anlaşılacağı üzere, toplumsal yapının iki kutuplu (alt ve üst sınıf) olmaktan ziyade daha fazla gruba ve sınıfa ayrıldığı ve iktidar olma yolunun çeşitlendiği filmler karşımıza çıkar. Bu durumun

yaşanmasında Ryan ve Kellner (2010:132)'ın da ifade ettiği gibi, “ABD kapitalizminin giderek daha korporatist, daha teknokratik ve “endüstri sonrası” bir görünüm kazanması”nın etkisi büyüktür, zira kapitalist sistem kendi devamlılığı sağlamak üzere, farklı toplumsal grupları ve sınıfları devleti, sermayeyi ya da farklı etnik ve mesleki sınıfları temsil etmeleri için, kendi elleriyle dolaşıma sokar. Amerika'nın 2000'li yıllardan itibaren gerek hileli seçimler gibi siyasal alanda yaşadığı sıkıntılar, gerek 2001 yılında Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan terör saldırıları ve akabinde gelişen Irak ve Afganistan savaşları ve 2008 yılında yaşadığı ekonomik krizle etkisiyle Hollywood çevre sorunları, toplumsal sınıflar, ırk, cinsiyet, cinsellik ve terörizm gibi konularda birçok film piyasaya sürmeye başlar (Kellner, 2013: 12-13). Çekilen filmlerde özellikle Batı ülkelerinde sıkça altı çizilen eşitlik sloganları yerini birbirinden üstün yetenekler, fiziksel özellikler, etnik kökenler ya da statülerle ayrılan bireylere bırakır.

Bilhassa *space-operalarda* işlenen muhafazakâr, reformist ve gerici toplum imajı, 90'ların sonundan günümüze kadar devam eden *Starship Troopers (Yıldız Gemisi Askerleri, 1997-2017)* film serisinde, belirgin olarak işlenir. Robert A. Heinlein'in aynı adlı romanından (1959)'dan uyarlanan film, muhafazakâr bir ideolojiyle tek partili sistemin ve askeri eğitimlerin, kapitalist sistemin ve egemen yapının devamı için önemli olduğunu vurgular (Roloff ve Seesslen, 1995: 58). 1997'de çekilen ilk versiyonunda film, dünyanın her yerinden orduya katılıp, yurttaşlık hakkı alabilen farklı insanların “ben görevimi yapıyorum” sloganıyla açılır. Saf şiddetin her türlü sorunu çözebileceği anlayışıyla ilerleyen film, böceklerin istilasını altındaki bir gezegende askerlerin mücadelesini anlatır. Askeri disiplin altındaki toplumsal yapı “siviller” ve “yurttaşlar” olarak ikiye ayrılırken; onlarda kendi içinde hiyerarşik bir sıralanmaya tabi tutulurlar. Federasyona hizmet etmek, aşkın, cinselliğin ve ikili ilişkiler olmak üzere tüm duygusal ilişkilerin önüne geçmelidir. Film yola çıktığı dev böcek istilasını temasının ardında terörizmi ve Amerika'nın o dönemdeki düşmanlarını ele alırken, günümüzde hegemonyası altına almak istediği Mars ve uzay yarışına gönderme yapar. Kellner'ın da ifade ettiği gibi hikâyeye, sıkı bir hiyerarşi ile yönetilen bir toplumda, muhafazakârlığı ve kapitalizmi yücelterek, adaletin ve eşitliğin karşısına bireysellik ve ataerkilliği koyarak teknolojinin ilerliliği altında geleneksel değerleri destekler (Kellner, 2010: 14).

Doksanlarda başlayarak Türkiye'de de popüler filmlerden olmayı başaran *Star Trek (Uzay Yolu)* ya da *Star Wars (Yıldız Savaşları)* gibi filmler plütarist toplum yapısıyla birlikte sürekli gelişim ve ilerleme konularına vurgu yaparak, “militarist ya da kültürel bir sosyal dengeyle” kurulan, ataerkil toplumsal ilişki yapısını yansıtır. Mutluluk ise, bilimkurgu türünde yalnızca, var olan toplumsal sınıfların içinde yani küçük bir alanda yaşanabilir (Fekete, 2007: 97-98). Bu anlamda filmlerin sonunda görülen kurtuluş, arınma ya da ezilenlerin zaferi gibi

mutluluklar toplumun tamamı için geçerli olmayıp, sadece kahraman ve onun çevresindekilerde vuku bulur.

Bilimkurgu türünün, günümüz kapitalist toplumunun erkek egemen dünyasını yansıtan yapısı, aynı zamanda otoriter ve muhafazakâr zihniyetin en önemli göstergelerinden biridir. Bu tür edebi eserler ya da filmlerde cinsiyetleri, meslekleri, ırkları, etnik grupları, giyimleri, fiziksel engelleri ya da konuşma tarzları ile birbirinden ayrılan varlıklar, bir bakıma “öteki” olanın temsilidirler (Guin, 2007: 39). Bilimkurgu sinemasında öne çıkan eril zihniyet ve toplumsal sınıfların yeniden üretilmesinin kökenleri, bilimsel çalışmaların etkisiyle başlayan Aydınlanma dönemine ve neticesinde yükselen burjuva sınıfı ile kapitalist değerlerin biçimlendirdiği toplumsal ilişkilere kadar götürülebilir. Modern bilimin gelişmesi anaerkil yapıyı, doğayı ve kolektif üretim şeklini egemenliği altına alıp ötekileştirirken, sınıflı toplum yapısının öne çıkmasına katkıda bulunur (Erdem ve Sayılğan, 2012: 119-120). 2009 yılında vizyona giren *Avatar* (yönetmen James Cameron) filmi, yerliler ve yabancılar arasındaki sınıf mücadelenin ötesinde çok boyutlu bir okumayı mümkün kılar.



Şekil 2.16. Zoe Saldana ve Sam Worthington (*Avatar*, 2009, yönetmen James Cameron)

22.yüzyılda dünyalı bir maden şirketinin, Pandora adında dünyadan uzakta bir gezegende yaşayan yerli toplulukları, burada bulunan değerli madenler uğruna terk etmeye zorlamasını konu edinen film, aynı zamanda bir sınıf mücadelesi ve kimlik arayışının da örneğidir. Bacağı sakat olan dünyalı Jake’in filmin sonunda yerli topluluktan biri olmayı seçmesi yani bir Navi’liye dönüşmesi, bir yandan “öteki” olanın zaferi gibi görünürken, diğer yandan yine “öteki”yi “kusurlu” bir imgeyle özdeşleştirir. Değerli madenler uğruna yerlerinden sürülmek istenen Pandora halkı, emperyalizmin kurbanı olarak sunulurken, yönetmen Cameron verdiği bir röportajda (Jenkins, 2010), kendi gezegenimizde ve etrafımızda birçok güzel şeyin olduğunu, bu yüzden insanların başka gezegenlere gitmesinin gerekli olmadığını dile getirir. Bu anlamda, Pandora’lılar ve onların temsil ettiği dünyadaki farklı ırklar ve toplulukların, dokunulmaması gereken doğanın kendisi olduğu düşünülebilir. Fakat filmin resmettiği manzara, iletmek istediği mesajın tam tersine dönüşür. Balcı (2010: 26)’nın da vurguladığı gibi, Pandora gezegeni eşitlikten ve adaletten yana gibi görünse de, filmde ileri teknolojinin ve

yönetimin sahibi egemen üst sınıf ile yönetilen alt sınıf olmak üzere iki toplumsal sınıf bulunurken; yerlilerin yaşadığı Pandora gezegeni, mükemmel bir evren gibi gösterilmeye çalışılsa da, dışarıdan gelen herhangi bir tehdidin bu evrenin en zayıf noktasını oluşturması, “ötekilerin” güçsüz olduğu fikrini tartışmaya açar.

2000’li yılların ortalarından itibaren ilerleyen teknolojinin ve sanal gerçekliğin artan önemiyle birlikte bir yandan yapay zekâ ve kimlik arayışlarını konu alan (*Blade Runner* 2017, yönetmen Denis Villeneuve; *Ghost in the Shell*, 2017, yönetmen Rupert Sanders; *Ex Machina*, 2014, yönetmen Alex Garland gibi) filmler çekilirken; diğer yandan, yine bilim ve teknolojinin ileri seviyeye ulaşması ve modern toplumların giderek doğal kaynakları ve dünyayı tükettiği endişesiyle post-apokaliptik filmlerin yeniden yaygınlığını artırdığı görülür. Bir tarafta insan-siborg-android ve uzaylı yaratıkların öteki olarak sunulduğu filmlerde postmodern dönemin karmaşık sınıfları yer alırken, diğer tarafta teknolojinin insanın sonu olacağı temaları gittikçe artar. Roloff ve Seesslen (1995: 118)’e göre, bilimkurgu, içinde yaşadığımız toplum ve zaman dilimi bu kadar kötü iken, gelecekte umut ve refah beklemenin yersizliğine dikkat çeker. Geleceğin bu distopik görünümü toplumsal ilişkilerde de kendini gösterir. Örneğin; 2013 yılında çekilen *Snowpiercer* (*Kar Küreyici*, yönetmen Bong Joon-ho) filmi, gelecekte yaşanan küresel ısınma nedeniyle, yaşayacak hiçbir yerin kalmadığı dünyada, insanların dünyanın etrafında durmadan dönen bir trene sığınmalarını konu alırken, aynı zamanda geçmişin sınıfsal farklılıklarını gelecekte daha da derinleştirerek sunar. Tren alt sınıftan, üst sınıfa doğru yükselen yaşam şartlarına göre dizayn edilmiştir. Bu anlamda filmde egemenlik, yoksulluk, zenginlik, ideolojik araçlar, medya, işçi ve işveren gibi konuların tamamı bu trenin içine sığdırılmıştır. *Snowpiercer*, ezen ve ezilen ilişkilerini geleceğin dünyasına taşıyan hikâyesiyle, insanlığın tükendiği noktada dahi, gerici ideolojilerin insanların peşini bırakmayacağına işaret eder.

İlki 1979 yılında çekilen *Mad Max* (*Çılgın Max*) filminin, 2015’teki *Mad Max: Fury Road* versiyonunda da, kıyamet-sonrası tema devam ederken, yakın geleceğin bitip tükenmiş dünyasında var olan az miktarda suyun ve diğer kaynakların kontrolü de yalnızca bir kişiye kalmıştır. Aç ve susuz kalan insanların hayatta kalabilmek için bağlı olduğu bu kişi, kendini ölümsüz olarak adlandırarak, “imparator” olmuştur. Nefes almanın bile zorlaştığı çorak topraklarda yaşayan çok az kişi olmasına karşın, filmde toplumsal sınıfların varlığının devam ettiği görülür. Ayrıca film, beraberinde erkek egemen aksiyon sinemasında Furiosa adlı kadın kahramanın etkin rolüyle, klasik eril anlatıyı tersine çevirirken, filmdeki diğer kadın temsilleriyle (soyun devamlılığı için “damızlık” olarak kullanılan kadınlar) toplumsal cinsiyet ayrımının devam ettiği bir gelecek kurar.

Bilim kurguda görülen her sosyal ve teknolojik güç, hiyerarşik bir düzleme oturtularak sıralandırılır. Bu anlamda bilimkurgu izleyicisine belli bir kişinin ya da toplumun imaj ve değerlerini benimseterek ilerlemekten keyif alırken, bu değerler genellikle ekonomik büyüme, tahakküm ve teknoloji tarafından belirlenir (Roloff ve Seesslen, 1995: 80). Son yıllarda yapılan bilimkurgu filmleri insanların içinde yaşadığı post-modern çağa ayak uydurarak, birbirinden farklı konuları ele alır. Bunun yanı sıra, çekilen filmler genellikle aynı arka plana sahip ortak unsurları barındırırken, bir yandan medyanın insanların hayatına daha fazla nüfuz etmesiyle, kitle iletişim teknolojilerinin günlük yaşama etkisi (*Bird Box*, 2018, yönetmen Susanne Bier; *Ready Player One*, 2018, yönetmen Steven Spielberg) diğer yandan eski bilimkurgu filmlerinin yeniden çevrimleri (*Avengers:Infinity War*, 2018, yönetmen Anthony ve Joe Russo) ve bilimin aydınlatmaya çalıştığı “bilinmeyen yerler” teması (*Annihilation*, 2018, Alex Garland) sık sık beyazperdeye yansır. Birbirinden farklı temaları işleyen söz konusu filmler uzak gelecek ya da yakın gelecek tahayyüllerine yer verdikleri hikâyelerinde bugünün, yani kapitalist sistemin toplumsal ilişkilerini devam ettirir. Bilimkurgu türünün edebi alanda küresel kapitalizm ve kolonizasyon gibi post-modern konularda en büyük yazarlarından biri olan Philip K. Dick dönemin teknolojik kültürel, siyasal ve ekonomik gelişmeleriyle, giderek büyüyen teknoloji kullanımının toplumu ileride nasıl bir felakete yol açabileceğini anlatır. Dick, teknolojinin sahibi olan şirket güçlerinin alt tabakayı kontrol etmek ve sömürmek için medya aracılığıyla insanları manipüle ettiğini ifade ederken, bireylerin makine gibi yapay zekâlara boyun eğdiği gelecek yüzyılları da tasavvur eder. Nüfus artışına, nükleer silah üretimine, fakir ve zengin ayrımını keskinleştirmeye, kaynaklarımızı kurutmaya devam edip etmeyeceğimiz sorgulanır. Yaşamın bir salgın hastalık ya da nükleer bir felaketle mi biteceği yoksa *Mad Max* (1979) ve *Waterworld* (1995) gibi kuraklık ve sel felaketi yaşayan bitik şehirler mi var olacağını sorgular (Kellner ve Best, 2007, s.129-142). Edebi bir tür olarak gelişen bilimkurgu sineması, kimi zaman Dick ve Wells gibi yazarlardan yaptığı uyarlamalarda, kimi zaman bugünün mevcut durumuyla geleceği şekillendirmeye çalışan hikâyelerle, kimi zamansa hiç bilinmeyen dünyaları insanların ayağına getiren filmleriyle sinemanın en popüler türlerinden biridir. Bu da onun yer verdiği toplumsal ilişki yapısının ve yarattığı temsillerin, izleyicinin geleceğe dair yaptıkları tasavvurlarda büyük rol oynar. Çalışmanın bir sonraki bölümünde bilhassa “temsil” konusuna yaklaşarak popüler kültür ile egemen ideoloji ilişkisini sorgulayan Kültürel Çalışmalar ekolünün ve toplumsal tabakalaşma kuramları ışığında, bilimkurgu sinemasının örnek filmler üzerinden toplumsal sınıfların yeniden üretilmesine katkıda bulunup bulunmadığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ

Sinemanın büyük bir izleyici kitlesine düzenli bir şekilde hitap etmesi, onun sermayenin güdümündeki kurumsal yapısının gelişen teknolojilerce desteklenmesini ve bu sayede öykü anlatmanın farklı yöntemlerine başvurabilmesini beraberinde getirir (Wayne, 2010: 7). Başka bir deyişle, sinemanın izleyicileri etkileyebilme potansiyeli, gelişen teknolojiye ayak uydurarak, daha fazla izleyiciye ulaşabilen türlerini pazara sunma imkânı tanır. Film izlerken izleyici beyazperdede akan görüntüye gözünü dikerek, öykünün akışına kendini kaptırır. Bu akış esnasında karşısına çıkan her karakteri ve olayı anlamlandırarak, birbirleri arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışır. Bu bağlantı, sinemanın izleyiciden beklediği dikkattir ve bu dikkat 10 dakikalık molalarla kesilir (Kırel, 2012: 14). İzleyici sinemada bir yandan kültürel ve toplumsal bir öyküyü tüketirken, diğer yandan verilen molalarla boş zamanını da tüketime dönüştürür. Bu anlamda sinemanın hem kültürel hem de ticari bir araç olduğu ve toplumsal olaylardan beslendiği rahatlıkla söylenebilir.

Filmler geniş kitlelere verdiği mesaj ve içinde barındırdığı toplumsal temsillerle, etkisi geniş olan bir dünyaya sahiptirler. Adorno'ya göre, filmlerin izleyiciyi ikna eden söylemi, gücünü toplumsal gerçekliklerin taklidinden alır (Leslie, 2012: 41). O halde sinemanın gerek sanatsal gerekse ticari kaygısı, onun toplumla kurduğu bağı kuvvetlendirerek, toplumsal ilişkileri bir yandan taklit etmesine, diğer yandan onu aynı derecede dönüştürmesine sebep olur. Filmlerin toplumla kurduğu bu ilişki, hem izleyiciye etkisi hem de kültürü değiştirip dönüştürmesi yönünde pek çok çalışmanın konusu olur.

Medya metinleri ve ideoloji ilişkisinin üzerinde duran İngiliz Kültürel İncelemeler ekolü, 1960'lı yıllarda edebi metinlerin incelenmesiyle başlayarak, yıllar içinde bilhassa İngiltere gibi modern ülkelerde kültürün toplumsal sınıf eşitsizlikleri ve mücadeleleri, ideoloji ve ideolojiye karşı yapılan direnişleri üreten bir alan olarak araştırılmasına dayanır (Yaylagül, 2006a: 112). Kültürün iktidar ve direnişi bir arada bulunduran yapısına dikkat çeken Kültürel Çalışmalar Ekolü, 1960'lı yıllarda Richard Hoggart tarafından kurulur. Çakar ve Mengü (2016: 332)'ye göre, ekolün ilk başkanı olan Hoggart'ın kültürel pratiklere, onların üretildiği kurumlara ve bu kurumların "toplum ve toplumsal değişimle olan ilişkilerine" odaklanan çalışmaları, okulun temel gidişatını belirler.

Raymond Williams ve Hoggart'ın çalışmalarıyla ün kazanan ekol, bilhassa Yeni Sol diye adlandırılan (neo-Marksist) düşünce tarafından benimsenir (Smith ve Riley, 2016:

215,219). Merkezin Batı Marksizmi olarak anılan bir ekol olmasının sebebi ise, Althusser'in ideoloji ve Gramsci'nin hegemonya kavramını günlük yaşam pratiklerine ve medya metinlerine uygulayarak, kültürel alana yaptıkları vurgudur.

20.yüzyılın en etkili düşünürlerinden biri olan Althusser, söylem (ideoloji) üzerinde yoğunlaşarak, ideolojinin “öznel” açısından, kendini toplum içinde konumlandırmanın ve tanınmanın bir yolu; iktidar açısından ise, tahakküm sistemini yeniden üretip, korumasının bir aracı olduğunun altını çizer (Marshall, 1999: 18). Söz konusu ideolojiyi üretmenin ve yaymanın aracı Marksizmin altını çizdiği devlet şiddetinden ziyade, “devletin ideolojik aygıtları” dediği kültürel araçlardır. Althusser (2002: 33-36)'e göre, din, okul, aile, hukuk, sendika, haberleşme (basın, radyo ve televizyon) ve kültürel (güzel sanatlar, edebiyat, spor) olmak üzere çeşitli ideolojik aygıtlar egemenin iktidarını sağlamak ve onu yeniden üretmek işlevini görür. Eğer bir toplumda yönetici sınıf varsa, doğal olarak baskı aygıtlarına ve ideoloji aygıtlarına da sahiptir ve bu dolayısıyla ideolojik aygıtların sunduğu dünya egemen sınıfın dünyasıdır.

Kültürel Çalışmalar ekolünün, yıllar içinde Althusser'den, Gramsci'ye doğru bir yönelim gösterir. Gramsci'nin, Marksizme kazandırdığı “hegemonya” kavramıyla ilgilenirler. Hegemonya, toplumdaki egemen sınıfın kullandığı dilin ve “dilsel yeniliklerin”, ezilen grup ile egemen grubun dili arasında yayılması modelinden türemiştir. Kültürel Çalışmalar'ın üzerinde önemle durduğu “söylem”in kökenleri, hegemonyanın dilde başlamasından gelir (Çoban, 2012: 2). Marshall 1999: 299-260)'a göre, “hegemonya, rızanın imal edilmesi” iken; burjuva hegemonyası, kapitalist toplumun devamlılığını sağlamak için sivil toplumu bir araç olarak kullanır. Söz konusu rıza üretiminin gerçekleştiği temel alan ise kültürel hegemonya yani, “düşünme ve bakma biçimlerinin üretimi ile alternatif bakışlar ve söylemlerin dışlanması”dır.

Söylem (ideoloji) ve “öteki” söylemlerin dışlanması konusunda özellikle duran Kültürel Çalışmalar, medya içeriklerini rıza üretmenin bir aracı olarak görür. Bu anlamda, ideolojik boyutun, ekonomik unsurlardan bağımsızlığına odaklanırken; “kültürel hegemonya”yı, “kapitalist tahakkümün”ün toplumda kendini hissettirmeden yürüyebilmesinin koşulu olarak ele alır. Batı Marksizmi için, toplumun üstünde uzlaştığı herhangi bir değer bile, yukarının dayatmasıdır fakat söz konusu yanlış bilinçlilik, egemen güçlerin sınıf çatışmalarının üstünü örtmek için kullandığı bir silah olsa da, toplumun tüm gruplarının kontrol altına alınması mümkün değildir: Nitekim bazı gruplar kültürel alanda “direniş” gösterebilir (Cuff, Sharrock ve Francis, 2015: 395). Bu anlamda Kültürel Çalışmalar geleneği, izleyicinin ya da kitlenin tamamen pasif kabul edildiği yaklaşımların tersine, ona aktif bir direniş imkânı sağlar.

Kültürü estetik anlamından ziyade siyasal anlamıyla kullanan Kültürel Çalışmalar, onu kültürü daha ziyade günlük yaşam pratiklerine içkinler. Nitekim Kültürel İncelemeler

Merkezi'nin başarısı tamda bundan kaynaklanır. Var oldukları dönemde diğer kuramlar tarafından "ötekileştirilen" ve azınlık kültürü, cinsel azınlıklar, toplumsal cinsiyetler ve medyatik kitle kültürü gibi geleneksel kültür tanımlarının dışında kalan kültürlere de ışık tutar. Bu kültür biçimlerini yalnızca ekonomik unsurlarla değil, siyasal, toplumsal ve kültürel unsurlarla açıklar (Bourse ve Yücel, 2017: 8). Bu anlamda ekol, kitleleri egemen kültürün bir maşası olarak gören çalışmalara karşı, toplumsal sınıfların kendine özgü kültürlerinin olabileceğini ifade ederek, onları "pasiflik" ve "ötekilik"ten kurtarır.

20. yüzyılın en önemli sanatsal ve kültürel formlarından biri olan sinemanın, salonlardan çıkarak, evlerin içine kadar girebilme imkânı yakaladığı günümüzde, çoğunlukla ticari kaygılarla yapılan klasik Hollywood tarzı filmlere yer verilir. Zira bu tür filmlerle büyük bir kısmı egemen sınıfın kontrolü altında olan sinemanın, toplumsal sınıf farklılıklarını örtmesi, izleyicinin yaşadığı dünyayı ve var olduğu konumu eleştirmesinin önüne geçmesi beklenir. O halde sinema ve Kültürel Çalışmaların kesişmesi, ideoloji ve hegemonya noktasında kaçınılmaz olacaktır. Monaco'ya göre (2014: 249), sinemanın izleyici tarafından anlama ve tüketme sürecinden geçmesi, film ile girilen kişisel deneyimi oluşturur. Ayrıca filmlerin gerçekliğin taklidi yoluyla, inandırıcılığa dayanması sinemanın "psikopolitik" bir araç olarak ele alınmasını sağlar.

Sinemanın söz konusu psikopolitik ve ideolojik yapısının altını çizen Kültürel Çalışmalar Ekolü, ortaya koyduğu görüşlerle, filmlerin kültürel bir metin olarak okunmasına olanak sağlar. Genellikle, "insanların yaşamlarını, kültürel ve toplumsal bir bağlamda biçimlendirme ve deneyimleme" türleri konusunda çalışan ekol; bu anlamda toplumsal ilişkilerce şekillen sınıf, ırk ve cinsellik gibi konulara ağırlık vererek, disiplinlerarası bir yöntem kullanır (Bourse ve Yücel, 2017: 7). 1968'den 1979'a kadar Stuart Hall'ün yönettiği okul, "sosyolojik teori ve kültürel metinlerin edebi analizleri, kültürel yapay ürünlerin analizi, açıklanması ve eleştirisi üzerine çeşitli yaklaşımlar" (Kellner'danakt. Çakar ve Mengü, 2016: 332) üzerinde durur. Hall, kültürü özellikle "temsil" kavramıyla açıklayarak, temsili baskın olanla, bağımlı olan arasında sürekli bir mücadelenin bulunduğu kültürel boyutla aydınlatmaya çalışır (Kırel, 2012:365). İngiltere'den örnek verdiği eserinde "öteki"nin kapitalist toplumların temsil düzeni içinde kurulduğunu dile getirir. Batı toplumlarında sermayenin ve gelişmiş emeğin yoğunlaşmasının sonucunda, Batı merkezli "küresel kitle kültürü" olarak adlandırdığı şeyin, insanları "türdeşleştirme" yoluyla, toplumsal farklılıkları ortadan kaldırarak, daha büyük ve Amerikan tarzı bir kültür temsili yaydığını ifade eder (Hall, 1991: 2, 9). Sinemanın da temsillerden ve simgesel görüntülerden oluştuğu düşünüldüğünde, Hall'ün temsil kavramının sinemayla olan ilişkisi daha iyi anlaşılır.

Hall'ün, toplumsal sınıf farklarının üstünün örtüldüğü ve dünyanın giderek Amerikanlılaştığını vurgulaması, popüler ve ticari filmlerin de kültürel bir metin olarak, söz konusu ideolojiyi yeniden ürettiğini akla getirir. Ona göre “modern kültür, üretim tarzı ve pratiklerinde acımasız bir biçimde maddidir” (Hall ve Jacques, 1995: 118). O halde, modern dönemin sanatsal bir formu olarak kabul edilen sinema da aynı ölçüde maddidir.

Kültürel Çalışmaların özellikle kültür ve toplum ilişkisini aydınlatan kuramcılarında Raymond Williams, kültürü “değerler, gelenekler, inançlar, maddi objeler ve yaşanılan çevre tarafından biçimlendirilen “özel bir yaşam biçimi” olarak betimler. Irk ve cinsiyet gibi konular üzerinde temellenen kültür aynı zamanda toplumsal sınıfları da içerir (Lull, 2001: 95-97). İster ekonomik, ister güç ve yetenek, isterse de doğuştan verili bir olgu olarak nitelendirilsin, toplumsal sınıflar bir yandan kültürel alanın sınırları içerisinde oluşurken, diğer yandan kültürel alanı dönüştürür. İdeolojik bir işlevi olan kültürün içinde barındırdığı toplumsal sınıfların, baskın kültür tarafından şekillendiği de düşünülebilir. Bu anlamda filmlerde temsil edilen günümüzün ya da geleceğin toplumsal sınıfları, söz konusu metnin yapıldığı dönemin ve yapan kurumun ideolojisini içerir.

Kültürel Çalışmalar, söz konusu medya içeriklerinin izleyiciye aktardığı toplumsal, siyasi ve ekonomik mesajların ideoloji ve iktidarla ilişkisini ortaya koymayı amaçlar. Sınıf, ırk, dil ve cinsiyet, medya, kültür ve ideolojiye odaklanan ekol, esasen edebiyat eleştirisini merkezine alarak, metin analizine odaklanır (Yaylagül, 2006b: 289-290). O halde Kültürel Çalışmalar ard alanıyla metin analizi yöntemini belirleyen bir çalışma, ele alınan metinlerin arkasında yatan hegemonik ve ideolojik mesajların açığa çıkarılmasını ve ideolojiyle ilişkisi anlamında o dönemin toplumsal ilişkilerinin anlaşılmasını sağlar. Bu anlamda, filmlerin ve filmlerde işlenen toplumsal sınıfların hem kültürel hem de ideolojik boyutları göz önüne alındığında, çalışmada metin analizi yöntemini kullanmak, filmlerin çok boyutlu bir şekilde okunmasına olanak tanır.

3.1. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada toplumsal sınıf analizine yönelik 4 örnek film seçilmiştir. Seçilen filmler sırayla: *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Elysium* (2013, Neill Blomkamp), *Açlık Oyunları* (2012, Gary Ross) ve *Uyumsuz* (2014, Neil Burger) şeklindedir. Söz konusu filmler, internet ortamından bilgisayara kaydedilerek izlenmiş, izleme esnasında gerekli kareler yine bilgisayar yoluyla kaydedilerek çalışmaya “şekiller” olarak eklenmiştir.

Seçilen filmler, medya, ideoloji ve kültür arasında bağ kurarak dil, toplum, sınıf, ırk ve cinsiyet gibi konuları aydınlatmaya çalışan Kültürel Çalışmalar ekolünün metin analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

Metin çözümlemesi kitle iletişim araçlarının izleyiciye aktardığı mesajların açık ve net olduğu varsayımını tersine çevirerek, bu araçlarla üretilen anlamların arkasında yatan dinamikleri açığa çıkaran bir yöntemdir. Filmlerin de içinde bulunduğu iletişim araçlarını hem biçimsel hem de yapısal olarak analiz eden metin çözümlemesi yazınsal dayanaklara yaslanır (Mutlu, 2017: 238). Alışveriş listesinden film afişine kadar geniş bir yelpazede değerlendirilen metinler aynı zamanda toplumsal ilişkilerin de bir göstergesi olarak ele alınırlar. Metnin bu şekilde ele alınması, toplumsal olgu ve olayları, metne dayanarak açıklamaya yardımcı olur (Özdemir, 2010: 338). Dolayısıyla söz konusu yöntem filmlerin seyirciye ulaştırdığı anlam ve mesajları sorgulayarak, sinemanın ardında yatan ideolojilerin anlaşılmasını sağlar.

Çalışmanın örneklemini oluşturan filmler, öykü, öyküde yer alan toplumsal ilişkiler, kostüm, karakteristik özellikler ve diyaloglar göz önünde bulundurularak genel bir metin çözümlemesine tabi tutulmuştur. Bu sayede film, bir metin olarak ele alınarak bütünsel olarak yorumlanmıştır.

Mevcut çalışmanın amacı, bilimkurgu filmlerinde yer alan toplumsal farklılıklar konusuna eleştirel bir bakış açısıyla, söz konusu filmlerde hangi toplumsal grupların yer aldığını saptayarak, buna yönelik kuramsal açıklamalar getirmektir. Çalışma ayrıca, bilimkurgu sinemasında toplumsal sınıf temasından yola çıkarak, türün sosyal eşitsizlikleri gelecekte ya da yakın gelecekte nasıl resmettiğini de tartışmayı hedeflemektedir. Bu anlamda çalışmanın araştırma soruları şu şekildedir:

1. Sinema toplumsal sınıf farklılıklarının yeniden üretilmesinde etkin bir araç mıdır?
2. Bilimkurgu sineması günümüz toplumsal ilişkilerini mi yansıtmaktadır?
3. Bilimkurgu filmlerinde toplumsal farklılıklar nasıl temsil edilmektedir?
4. Seçilen filmlerde hangi toplumsal grup yer almaktadır?
5. Örnek filmlerde yer alan sınıf ya da gruplar, hangi toplumsal farklılık kuramını temsil etmektedir?
6. Geçmişten günümüze toplumsal sınıf kavramının geçirdiği dönüşümler, filmlere nasıl yansıtmaktadır?

Çalışmanın kapsamı gereği, toplumsal sınıf farklılıklarını merkezine alan ve bu konu üzerine gelişen öykülerin anlatıldığı filmleri seçmektedir. Geçmişten günümüze bilimkurgu sinemasında gerek ekonomik gerek kültürel gerekse fiziksel birçok farklılığı içinde barındıran

onlarca film olması çalışmanın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Bu anlamda toplumsal sınıfların ya da tabakaların etrafında gelişerek bilhassa sınıf farklılıkları üzerine odaklanan filmler analiz edilmeye çalışılmaktadır.

3.2. Örneklem Olarak İncelenen Filmler

Bu çalışma kapsamında *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Elysium* (2013, Neill Blomkamp), *Açlık Oyunları* (2012, Gary Ross) ve *Uyumsuz* (2014, Neil Burger) filmleri, örneklem olarak seçilmiştir. Söz konusu filmler, bilimkurgu sinemasında toplumsal ve tabakalar konusunu merkezine alarak, hikâyesini özellikle bu konu etrafında şekillendiren filmler olması sebebiyle seçilmiştir. *Metropolis* ve *Elysium* filmlerinde yer alan burjuva ve işçi karşıtlığı, *Açlık Oyunları*'nda toplumsal tabakalara ve son olarak *Uyumsuzlar*'da Bourdieu'nun habitus olarak işaret ettiği bireysel farklılıklara dönüşmüştür.

Fritz Lang tarafından çekilen *Metropolis* filmi, işçi ve işveren gibi iki uzlaşmaz toplumsal sınıfa değindiği konusu, filmde kullanılan mekân ve mimari ile filmin çekildiği 1927'den günümüze kadar kendisinden ilham alınan ve sık sık bahsedilen bir yapıt olmasını sağlar. Bu nedenle sinemada toplumsal sınıfların temsili denildiğinde akla ilk gelen filmlerden biri olan *Metropolis* çalışmanın ilk örnekleme olarak incelenecektir. Künyesi ve özeti verilen film, bir sonraki bölümünde toplumsal sınıfların temsili ve yeniden üretimi bağlamında ele alınacaktır.

2009 yılında uzaylıların Güney Afrika'yı mesken edinmelerini anlatan bilimkurgu filmiyle ses getiren Neill Blomkamp'ın çektiği *Elysium* filmi, yansıttığı post-apokaliptik evreni ile geleceğin dünyasında alt ve üst sınıfların devam edeceğine yönelik hikâyesiyle fütüristik bilimkurgunun en ses getiren filmlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Film, egemen sistemin, kendi egemenliğini meşruiyet altına almak için başvurduğu teknoloji ve şiddeti yansıttığı konusıyla çalışmanın ikinci örnek filmi oluşturur.

Suzanne Collins'in aynı adlı romanından uyarlanan *Hunger Games (Açlık Oyunları)*, yönetmen Gary Ross'un 2012 yılında çektiği, fütüristik bir bilimkurgu hikâyesidir. Yakın gelecekte yer alan toplumsal tabakaları ve bu tabakalar arasında yapılan *Açlık Oyunları*'nı konu alan film, postmodern çağın eleştirisini de içinde barındırır. Filmde yer alan karakterlerin toplumsal tabakaların bir mensubu olmasının yanı sıra arka planda medya, kültür ve siyaset ilişkisi, kapitalist toplumlar, kapitalizm ve medyanın kitlelere olan etkisi ve temelinde alt ve üst sınıfların farklılıklarının işlendiği çok boyutlu bir film olarak, çeşitli analizlerin yapılmasına olanak sağlamaktadır.

2014 yılında Neil Burger tarafından çekilen *Divergent (Uyumsuz)* filmi ise, kıyamet sonrası bilimkurgu filmlerinde biri olarak toplumun 5 farklı toplumsal tabakaya bölünmesini ve bu tabakalara ait olmayan “Uyumsuzlar”ın, yönetime karşı mücadelesini anlatır. Filmin, güç, akıl, yetenek, fiziksel özellikler ve duygusal niteliklere göre bölünen fraksiyonları anlatması, onu Bourdieu’nun toplumsal sınıf kuramına yaklaştırır, zira kültürel, ekonomik ve toplumsal sermaye çeşitlerine göre bölünen toplum, beğenilerden yemek yemeye kadar farklı yaşam tarzlarını anlatır.

3.2.1. Metropolis Filminin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Fritz Lang

Yapım: Eric Rommer

Eser: Thea von Harbou

Senaryo: Fritz Lang

Oyuncular: Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge

Gösterim Yılı: 1927

Müzik: Gottfried Huppertz

Dağıtıcı: Universum Film A.G (Almanya), Paramount Pictures (ABD)

Süre: 210 Dakika

Geleceğin teknolojiyle örülü Metropolis kentinde bir aşk hikâyesinin ardında makine ve insan; alt sınıf ile üst sınıf arasındaki karşıtlığı ele alan film, Metropolis Merkez Bankası ve dev bir fabrikanın sahibi Joh Fredersen’in oğlu Freder’in, Maria adında “işçilerin azizesi” olan bir kadına âşık olmasını anlatır. Fakat bu aşk hikâyesi, filmde yer alan eşitsiz toplumsal ilişkilerin varlığıyla arka planda kalırken, dönemin ilerisinde bir teknoloji ve kent minyatürü ile film sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olmayı başarır.

Film başlamadan kısa bir prolog, ilk gösterimden sonra filmin büyük bir kısmının yok edildiği ve ancak yıllar sonra tamamına yakın bir kısmının, çeşitli çalışmalarla restore edilebildiği bilgisi verilerek, hikâyeye geçilir. Derinlerde ve yükseklerde yaşayanlar olarak iki toplumsal sınıfa ayrılan Metropolis kentinde, üst sınıfı temsil eden Joh Fredersen adında bir yönetici ve “Oğulların Kulübü” ile temsil edilen diğer zenginler lüks ve zevk içinde yaşarken; 10 saat vardiyayla durmadan çalışan işçiler yaşamlarını otomatik ve sefil bir şekilde devam ettirir. Yönetici sınıfın gökdelenlerde, yoksul ve işçilerin ise yer altında yaşadığı kentte, bu sınıfı, yine her iki sınıfın mensubu olduğu iki kişinin aşkı uzlaştırmaya çalışır: Maria ve Freder.

Fredersen'in, işçilere umut ve barış vaatleri veren Maria'ya olan aşkını öğrenen babası Joh, "çılgın bilim adamı" olan Rotwang'e bir emir verir: Maria ve Freder'in ne kadar uyumsuz olduklarını kanıtlamak için, Rotwang'ın yaptığı robota Maria'nın görüntüsünü aktarıp, onu çok kötü bir kadın gibi göstermesini. Fakat şehrin sahibi olan Fredersen'in planları umduğu gibi gitmez, zira onun yanındaymış gibi görünüp en büyük düşmanı olan Rotwang, "Makine-İnsan"a Maria'nın yüzünü aktarsa da; ona kenti, kentin sahibini ve oğlunu öldürmesini emreder. Gerçek Maria'nın yerine geçen robot Maria, kentin sahibi Joh Fredersen'in lehine işçileri devrim yapmaları konusunda kışkırtıp, onları "Kalp-Makine" bölümüne kapatıp tüm şehri sular altında bırakır. Bunun üzerine işçiler, baş şefleri tarafından uyarılarak Maria'nın kötü bir kadın olduğunu ve öldürülmesi gerektiğini düşünerek, onu kentin ortasında yaktıklarında, onun aslında bir robot olduğunu anlarlar. İşçilerin çocuklarını kurtaran gerçek Maria ve Freder ise yeniden bir araya gelerek, Joh Fredersen ve işçiler arasında bir uzlaşmayı başlatırlar.

İnsanların makineler kadar bile değerinin olmadığına yaptığı göndermeyle *Metropolis*, hikâyenin uzlaştırıcı sonu nedeniyle ve özünde üst sınıfa yaptığı övgüyle sık sık eleştirilse de, filmde kullanılan dekor, kostüm, atmosfer, mekân ve heyecan verici anlatısıyla adını tarihe kazımayı başarır.

3.2.1.1. Metropolis'te Marksizmin Çatışan İki Sınıfı

"Eller ve aklın arabulucusu kalp olmalıdır"(Metropolis, 1927).

İnsanlık modernizme doğru evrilirken, aydınlanmacı aklın, üretimde sürekliliği ve hızı sağlayabilen makineleri insandan daha yukarıya konumlaması, insanın özüne dair birçok tartışmayı beraberinde getirirken; diğer yandan toplum giderek daha yoğun bir çalışma koşuluyla karşı karşıya kalır. İlkel topluluktan günümüze, el ve akıl arasında yapılan ayırım, toplumun da aynı kategoriyle sınıflara ayrılmasına neden olur.

Metropolis filmi, modernitenin beraberinde getirdiği probleme göndermeler yaparak, 1927 yılında gösterime girdiği ilk günden bu yana, gerek filmin yarattığı kent mimarisi nedeniyle mimarlık alanında; gerek toplumsal sınıflara yaptığı vurguyla felsefe alanında; gerekse film ve Marksizm eleştirisinin güdümünde sinema alanında pek çok çalışmaya konu olur (Akgün, 2013: 60). Film, makineleşme döneminin iki karşıt sınıfı olan işçi ve burjuvazi ayırımını konu alması, daha çok Marksist kuramın toplumsal farklılıklarına gönderme yapar.

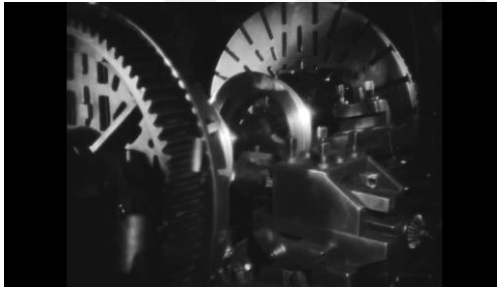
Yönetmen Fritz Lang, ilk kez görüp çok etkilendiği New York şehrinden esinlenerek kullandığı aynalar, masklar ve projeksiyonlar sayesinde, bina maketlerini dev gökdelenler gibi göstermeyi başarır (Şekil 3.1). Film o zamanlar 5 milyon Alman markına mal olurken; Alman UFO yapımcı firmasının dünya pazarlarına sunacağı bir prestijin ürünü olarak düşünülür. Bu

olağan üstü giderler ve firmanın sağladığı prestij dahi film çekmenin arkasında yatan ekonomik boyutlar ile ideolojik yanını gözler önüne serer (Rolloff ve Seesslen, 1995: 146).

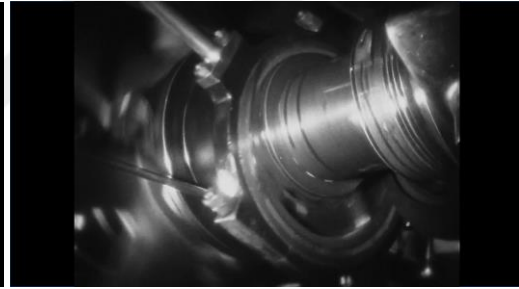


Şekil 3.1. Metropolis kenti

Prömiyerinden sonra oldukça kısaltılan *Metropolis* filminin, 2008 yılında Buenos Aires'te tamamına yakın bir kısmının bulunmasıyla restore etme çalışmaları başlar. Bu sayede eksik olan bölümlerin ara yazılarla anlatılması yoluyla film, günümüze ulaşır. “*Eller ve aklın arabulucusu kalp olmalıdır*” şeklinde bir epigramla açılan film, makinelerin yakın plan çekimiyle başlar (Şekil 3.2. ve Şekil 3.3).



Şekil 3.2. Makineler



Şekil 3.3. Makineler

Makinelerin bu detay planı, kapitalizmin süreklilik ilkesine, dinamizme, enerjiye ve etkin çalışmaya yapılan bir gönderme gibidir. Eisenstadt (2014: 62), sistemin dönüşümü ve sürekli büyüme olgusunu incelediği çalışmasında, sürekli ilerlemeye ve dönüşüme dayanan kapitalist sistemin özünde, yalnızca toplumun yapısal bir özelliği olmaktan ziyade, aynı zamanda kültürel bir değer olarak seçkinlerin bilinçli bir amacının sonucu olduğunu dile getirir. Ona göre, ilkel topluluklardan günümüz kapitalist toplumlarına kadar dönüşüm ve değişim geçiren sistemin kökenleri, elit bir azınlığın bilinçli amacına bağlıdır ki elitlerin alt sınıfla aralarındaki yaşam kalitesinin uçurumu ve bu uçurumun üst sınıfın bilinçli bir tercihten doğması, filmin her sahnesinin arka planını oluşturur.

10 saatlik vardiyalarla üretimi gerçekleştiren işçilerin vardiya değişimi sahnesiyle devam eden film, yine kapitalizmin otomatlaştırdığı ve insanı kendi özüne “yabancılaştırdığı” olgusuna gönderme yapar, zira bu sahnede demir parmaklıklar arkasına aynı kıyafetle, aynı

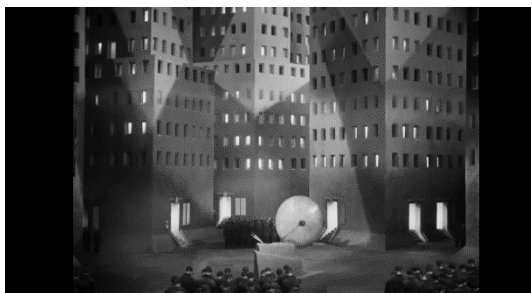
hizaya yerleştirilen işçiler, diğerleriyle görev değişim yaparken tıpkı yaratıcısının tüm emirlerine uyan robotlara benzer (Şekil 3.4).



Şekil 3.4. İşçilerin vardiya değişimi

Yaşamları pahasına makinelerin hızına ayak uydurmaya çalışan işçilerin bilinçsiz ve disiplinli tavırları, bir yandan robotlaşan insana, diğer yandan köleci toplumlarda zorla çalıştırılan kölelere gönderme yapar. Maurice Dobb (1992: 215-216), kapitalist sistemin üretim araçlarına sahip olan burjuvazi ve onlardan yoksun olan ücretli işçilerden oluştuğunu ifade eder. Ücretli işçi bir bakıma, üretim araçları olmadığı için, el emeğini satarak hayatta kalmaya çalışan sınıftır. Bu anlamda filmde, yoğun çalışma şartları nedeniyle ölümün eşğine gelen işçiler, el emeklerini belirli bir ücret karşılığında yapsa da, yaşamak için buna mecbur kaldıkları için köleleri çağrıştırır. Başka deyişle, işçiler filmin her sahnesinde “modern köleler” olarak karşımıza çıkar.

Filmde kentin en derininde, yani yer altında (Şekil 3.5.) yaşayan alt sınıf ile neredeyse gökyüzüne değecek gökdelenlerin tepesinde (Şekil 3.6.) yaşayan üst sınıf arasındaki çatışma, hem mimari hem de düşünsel alanda kendi gösterir. Öykü, “akıl” sahibi olarak yönetici sınıfı gösterirken, “ellerin” sahibini işçi sınıfı olarak gösterir. “Akıl sahibi” zenginler hırslı, bilinçli, zeki ve kültürlü; yoksullar ve işçiler ise, her şeye inanan, kolayca kıskırtılan ve inandırılabilen bilinçsiz kitlelerdir.



Şekil 3. 5 İşçilerin Şehri



Şekil 3.6. Oğullar Kulübü

Alt ve üst sınıf arasındaki zıtlık yaşam tarzlarında ve düşünsel hayatta olduğu kadar, fiziksel görünümünde de kendini gösterir. İşçiler, siyah renkte çalışma hayatını temsil eden tulumlarla dolaşırken, zenginler bembeyaz bir ortamda, cıvıl cıvıl kostümler ve bembeyaz kıyafetlerle görülür. İşçilerin vardiyadan vardiyaya koşarken yemek bile yemedikleri günlük yaşamlarına karşın (Şekil 3.7.), Joh Fredersen gibi yönetici zenginler ve onların oğulları kütüphanelerden partilere, partilerden stadyumlara birçok aktivitenin öznesi konumundadırlar (Şekil 3.8.).

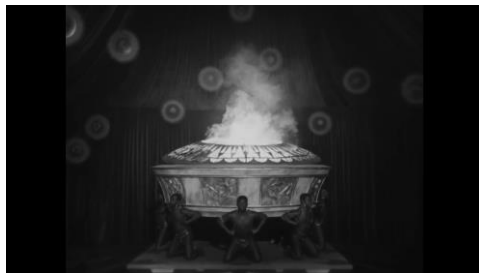


Şekil 3.7. Makinenin başındaki işçi.



Şekil 3.8. Zenginlerin verdiği parti.

Siyahiler (Şekil 3.8.) ve erkeklerin açgözlü bakışları altında (Şekil 3.9.) “nesneleştirilen” kadınlar, filmde üst sınıfın “ötekileştirdiği” ezilen sınıf olarak gösterilir. Siyahiler partilerde yalnızca hizmet veren konumunda yer alırken, omuzlarında taşıdıkları robotun altında ezilirler. Bu anlamda filmde onların, makineden yapılmış bir robot kadar bile değeri yoktur. Erkeklerin yalnızca cinsellik için yaklaştıkları kadınlar da filmlerde ötekileştirilen bir diğer sınıftır. Film boyunca, kadınların “kötücül bir güç” oldukları ve erkekleri kötü şeyler yapmaya zorladıklarından söz edilir.



Şekil 3.8. Robotu omuzlarında taşıyan siyahiler.



Şekil 3.9. Maria'yı izleyen üst sınıfın bakışları.

Film, modernleşmeyle iç içe olan kapitalizmin üretimi devamlı ve verimli kullanabilmek adına başvurduğu bilimsel çalışmalara da atıfta bulunur: “Dünya yücedir ve yaratıcısı da! İnsan da yücedir!” sözleriyle anlatılan Babil Kulesi'nin hikâyesi, insan ve bilim arasında kurulan bir köprü görevi görür. Hikâyeye göre, yıldızlara değen bir kule inşa etmek isteyen insanoğlu –daha çok “aklın” temsilcisi olan yöneticiler- kulenin yapımı için birçok

“ücretli el” kiralar. Fakat “eller” (filmde dünyanın dört bir yanından gelen köleler şeklinde resmedilir), “aklın rüyasını” anlayamadığı için kulenin inşası gerçekleşmez. Bir efsaneye dayanan bu öykü ile Metropolis toplumu arasında, daha özelinde ise modern toplumdaki burjuvazi ve işçiler arasından özdeşlik kurulur. Filme göre, Babil kulesinin yapımını sekteye uğratan şey, aslında aynı dili konuşmalarına rağmen, işçilerin ve yöneticilerin birbirini anlayamaması ve yine işçilerin “aklın sahipleri”nin planlarından bihaber olmasıdır. Bu noktada sınıflar, tarihsel bağlarından kopartılıp, kişisel bir çatışmaya dönüşür. Bu anlamda film eşitsizliğe dayanan sınıf farklılıklarının bir “iletişim” problemi olduğunu, dolayısıyla da uygun bir arabulucu ile çözüme kavuşabileceğini ifade eder.

Bir arabulucunun söz konusu eşitsizliği ortadan kaldıracabileceği ihtimali, “işçilerin azizesi” olan Maria tarafından sürekli vurgulansa da işçilerin aklında hep şu soru vardır: “Bizim arabulucumuz nerede Maria?”. Maria’nın verdiği yanıt ise, Marksizm’in, burjuvazinin kilise ve din yoluyla insanları nasıl etkisi altına aldığı fikrini hatırlatır: “Onu bekleyin, eninde sonunda gelecektir”. Derinlerde yaşayan işçilere sık sık konuşma yapan Maria’nın beyaz teni, masmavi gözleri, masum yüzü, gri kıyafetleri –ki gri olması, hem işçilerin siyah, hem de zenginlerin beyaz kıyafetlerinin ortasında bir renk olması sebebiyle eşitlik işlevi görür- barışı simgeleyen anaç tavırlarıyla adeta işçileri büyüleyen ve onların devrim yapmamaları için dizginlemesini sağlayan Meryem Ana’nın bir sembolüdür (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. Maria’nın Yeraltı Mezarlıklarında işçilere yaptığı konuşma.

Öyle ki kadının büyüleyici halinden burjuvaziyi temsil eden Freder dahi etkilenecek, “kardeşleri” olan işçilerden yana olur ki zaten Maria’da, onu işçilerle yönetenler arasındaki “arabulucu” olarak tanımlar. Film bir aşk hikâyesini işçi ve burjuvazi çatışması etrafında anlatsa da, Maria’yla Freder’in aşkı bu noktada tamamen toplumun Marx’a göre iki “uzlaşmaz” kutbu arasında kurulan bir barış ilişkisine dönüşür.

İşçilerin ölesiye çalışma koşullarına dayanamayıp ayaklanmaları yani devrim girişimi, filmde bir “hata” olarak lanse edilir, zira işçiler bunu robot Maria’nın kışkırtmaları sonucunda yapan bilinçsiz kitleler olarak gösterilir. Marksist kuramın, eşitlik için atılması

gereken bir adım olarak ifade ettiği devrim, *Metropolis*'te “kötücül” ve “aptalca” bir güç olarak tanıtılır çünkü işçilerin yapacağı ayaklanma, Fredersen'in daha sert bir güç kullanabilmesini sağlayacaktır. Bu anlamda egemen yapının bir yandan baskı aygıtları, bir yandan da ideolojik aygıtları kullanılır.

Bilim insanı Rotwang'ın Joh Fredersen'e olan nefretiyle, robot Maria'ya Fredersen, onun şehrini ve oğlunu öldürmesi için verdiği talimatla tüm şehir sular altında kalırken, işçiler fabrikaya kapatılır. Fakat bir süre sonra Maria'nın olayları ateşleyen kötü bir kadın olduğu gerçeğiyle yüzleşen işçiler onu yaktıklarında, robot olduğunu fark ederler. İşçilerin çocuklarını kurtaran Maria ve Freder kalbin sembolü olan büyük platformda birleşir. İşçiler devrimin “tahrip edici” sonuçlarıyla yüzleşirken, barışın sembolü olan Maria ve Freder, “akıl” ve “eli” birleştirerek toplumun iki uzlaşmaz sınıfı olan işçi ve yönetenleri bu sevginin gücüyle birleştirir (Şekil 3.11).



Şekil 3.11. “akıl” ile “eller” uzlaşırken.

Metropolis, Marksizmin anahtar kavramlarına yaptığı göndermeler ve henüz sinemanın sessiz döneminde beyaz perdeye yansıttığı başarılı kent manzaralarıyla sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olarak görülür. 1920'li yıllarda toplumsal eşitsizliği bireysel bir soruna (Roloff ve Sesslen, 1995: 145), bir yandan toplumsal çatışmayı ve çelişkileri en net biçimde gösteren, fakat aynı zamanda o uyumsuzlukları gidermeye ve düzene koymaya yönelik girişimler bilim kurgunun yaygın çelişkilerinden biri olarak sıkça işlenir. Bunun yanı sıra benzer bir konuyu 2000'lerde ele alan *Elysium* (2013, yönetmen Neill Blomkamp) filmi de, toplumsal sınıfları tarihsel bağlamla ve geleceğin dünyasını daha eşit bir tahayyülle ele almak yerine yine yalnızca bireysel özgürlüğü mümkün kılar. Bu anlamda *Metropolis*'te vurgulanan ezen ve ezilen ilişkisinin, 2000'lerdeki bir örneği olarak *Elysium* (2013) filmi ve barındırdığı toplumsal ilişkileri incelemek faydalı olacaktır.

3.2.2. Elysium Filminin Özeti ve Künyesi

Yönetmen: Neill Blomkamp

Yapım: Neill Blomkamp, Bill Block, Simon Kinberg

Yazar: Neill Blomkamp

Oyuncular: Matt Damon, jodie foster, Sharlto Copley, Alice Braga, Diego Luna, Wagner Moura, William Fichtner

Gösterim Yılı: 2013

Müzik: Ryan Amon

Görüntü Yönetmeni: Trent Opaloch

Kurgu: Julian Clarke, Lee Smith

Dağıtıcı: TriStar Pictures

Süre: 109 dakika

Ülke: ABD

2154 yılının Los Angeles kentinde geçen film hastalıkların yayıldığı ve aşırı nüfus artışının yaşandığı tükenmiş bir dünyayı anlatır. Los Angeles, günümüzde dev gökdelenlerin ışıklarının parladığı, uzun palmyelerin turuncu gökyüzünü süslediği bir yer değildir filmde. Yıkılmış ve harap olmuş evler, sapsarı toz bulutlarıyla çevrili bir hava, üstlerinde yırtık kıyafetlerin olduğu yoksul insanlar ve hastalıktan taşan hastaneleriyle, tam olarak “kaos”un merkezidir. Bitik dünyanın zenginleri ve yöneticileri, bu havayı daha fazla solumayarak, bilim ve teknolojinin yardımıyla dünyanın tam karşısına konumlandırılan yapay bir gezegene yerleşir: Elysium’a.

Dünyadaki yoksul ve hasta insanlar, hastalıkların düzeltilebildiği, insanların hep genç kalabildiği lüks ve gösterişli gezegene gidebilme hayalleri kurarken, Max adında bir ada küçüklüğünden beri buraya gitmek için hırsızlık yoluyla para biriktirmeye çalışır. Şehrin ve gezegenin birçok alanında hizmet gören robotları üreten bir şirkette işçi olarak çalışan Max, fabrikada meydana gelen bir arıza sonucu yoğun radyasyona maruz kalınca beş gün içinde öleceği gerçeğiyle yüzleşir. Egemen sınıfın, kaza esnasında müdahale bile etmediği Max’in iyileşebilmek için tek seçeneği vardır, o da Elysium’a gitmenin bir yolunu bulmaktır.

Yoksulların arasındaki bir çeteye anlaşılan Max, aynı zamanda kendi çalıştığı şirketin de sahibi olan Carlyle’ı kaçıırıp, onun tüm banka ve hesapların şifresinin olduğu beynini kendine aktarır. Max’in beynindeki bilgiler nedeniyle onun Elysium’a sapsağlam getirilmesinin peşine düşen yönetim, uğraşları sonucunda Frey, kızı ve Max’i Yeni Cennet’e getirmeyi başarır, fakat tam adamı ameliyat edip beynini alacakken Max, uyanır ve adamların elinden kurtulur. Dünyadaki isyancı çetenin lideri Spider’da bu sırada Elysium’da Max’i kurtarmaya gelmiştir.

Max’in beyninde yalnızca üst sınıfın para ödeyerek genç ve hastaliksız yaşayabildiği Elysium’u tekrar başlatabilecek bir yazılım programı mevcuttur. Bu programla, kentteki tüm yoksulları, buraya taşıyabilecek olan Max’in tek yapması gereken kendini bu uğurda feda

etmektedir, zira Max'in programı yeniden başlatması, onun ölümüyle mümkün olmaktadır. Genç adam, Yeni Cennet'i resetler, tüm alt sınıf vatandaşlara Elysium kimliği vererek, Frey ve onun hasta olan kızının hayatıyla birlikte tüm alt sınıfın yaşamını garanti altına alır. Böylece bilimkurgunun toplumsal sınıfları, direnişi ve bilinçli bir tutumla, aslında kaderi olmayan yaşamını dönüştürmüş olur.

3.2.2.1.Elysium: Sınıf Çatışmasının Yapay Gezegene Taşınması

22. yüzyılın 2154 yılında, Los Angeles kenti bitik bir dünyadan geriye kalan bir yıkıntıdan başka bir şey değildir (Şekil 3.12 ve Şekil 3.13). Ambulans sesleri, gökdelenlerin tepesinden çıkan dumanlar, gri bir gökyüzü ve sapsarı çorak bir kent manzarasıyla Los Angeles, bugünün meşhur metropolünün, önlem alınmadığı takdirde ne hale geleceğinin bir resmidir. Yönetmen Blomkamp'ın öyküsünde seçilen kentin özellikle Los Angeles olması, günümüzde göç, iş ve doğurganlık gibi etkenlerle nüfusu giderek artan metropollerin, geleceğe yönelik kaygı uyandırmasının sebebi olarak görülebilir.



Şekil 3.12. Los Angeles'ın gökdelenleri.



Şekil 3.13. Los Angeles'ın yoksul insanlar.

Bilimkurgunun bugünün toplumsal gerçekliklerinden yola çıkarak geleceği gördüğü düşünülürse, teknolojik gelişmelerle kamçılanan kapitalizmin geldiği son nokta, başka deyişle doğanın yok edilene kadar sömürülmesi, beraberinde baskı ve şiddete dayalı eşitsiz toplumsal ilişkilerin geleceği endişesine dönüşür. Bunun yanı sıra *Elysium* gibi filmlerde görüldüğü üzere, böyle bir doğa katliamının bedelleri bilimkurgu filmlerinde genellikle alt sınıflar tarafından ödenir (Şen, 2018: 48). Bu anlamda filmde dünyada yaşanan ekolojik felaketin sonuçlarını çekmek zorunda kalan alt sınıflar, yaşamla ölüm arasında ince bir sınırdadır; sermayeleri sayesinde bitik dünyadan kaçarak, Yeni Cennet adından yapay bir gezegene (Şekil 3.14 ve Şekil 3.15) yerleşen yönetici sınıf ve zenginler, bambaşka bir dünyanın sınırsız ayrıcalıklarını tadarlar. Geleceğin tükenmiş dünyasında teknoloji ve bilim aracılığıyla elde edilen iyi yaşam kalitesi yalnızca sermayesi olanlar içindir. Nitekim Dünya ile paralel duran Elysium, her bakımdan onun tam karşısındadır.



Şekil 3.14. Yeni Cennet yapay gezegeni.



Şekil 3.15. Yeni Cennet'in içi.

Bu yeni yapay gezegenin en önemli özelliği, dünyada gittikçe yaygınlaşan ölümcül hastalıkların tedavisini yapabilen Med-Bay adında bir cihaza sahip olmasıdır. Bu cihaz tüm hastalıkları iyileştirebildiği gibi, yaşlanmaya da engel olabilmektedir. Bu nedenle alt sınıfların tek hayali olan Elysium, bir bakıma yaşamın bilakis kendisidir. Fakat Aydınlanma döneminden bu yana hız kazanan teknolojik ve bilimsel çalışmalar, yalnızca bu teknolojiyi üretenlere, yani üretim araçlarının sahiplerine ve onları sermayesiyle satın alabilen üst sınıfa hitap eder. Bu anlamda filmde alt ve üst sınıflar hem mekânsal olarak (alt sınıfın yeryüzünde yaşaması, üst sınıfın uzay boşluğunda), hem de olanakları paylaşma anlamındaki yaşam standartları bakımından ayrılmaktadırlar.

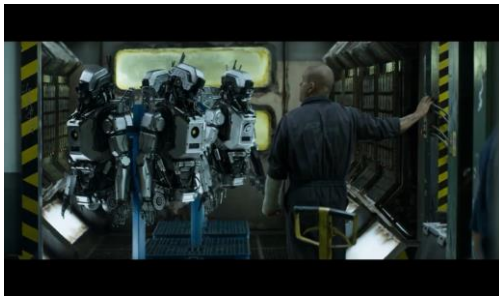
Zweig (2004: 4-5), kapitalist toplumlarda yer alan toplumsal ilişkilerin en üstünde, işçi sınıfını çalıştırarak kar eden ve siyaset, kültür, medya ve din gibi kurumlar aracılığıyla otoritesini korumak için uğraşan kapitalist sınıfın bulunduğunu ifade eder. Öyleyse din, üst sınıfın toplumun geri kalanını, kendi hegemonyası altına almak için yaslandığı bir unsur olarak görülebilir. Filmin en önemli ayrıntılarından biri, dinin ve inancın egemen yapının sürdürülmesine olan katkısıdır, zira küçüklüğünden beri hikâyelerde ve gökyüzünde gördüğü Yeni Cennet'e gidebilmek için hırsızlık yaparak para biriktiren Max'in, kendisini büyüten rahibiyle olan diyalogu bu fikrin gelişmesini sağlar. Elysium'un Dünyalılar için uygun bir yer olmadığını söyleyen rahibe (Şekil 3.16), Max'e; “bu hayatta açıklayamadığımız bazı şeyler vardır. Öyle kabul etmeliyiz. Ama bildiğim bir şey var, sen özel birisin, bir gün çok önemli bir şey yapacaksın, bu kaderinde var” der. Bu ifade, dinin insanların, bilhassa da yoksulların kendi kaderlerine razı gösterip zenginliğe özenmemesi gerektiğini vurgular. *Metropolis*'teki barışçı Maria, *Elysium*'da rahibe karakteriyle vücut bulur.



Şekil 3.16. Max'e öğüt veren rahibe.

Dünyada yaşayan insanları neden daha iyi şartlarda yaşayamadıklarını sorgulamamaya davet eden rahibe -daha genel ifadeyle din- tarihselliğin üzerini kapatarak, toplumsal eşitsizliği önceden verili bir şey olarak kabul eder. Toplumun bir kısmının yoksul ve hasta bir şekilde, diğer kısmının ise bolluğun ve lüksün içinde yaşamasını doğal bir olgu olarak ele alarak, kurtuluşu yalnızca Max'e (onun "daha özel" biri olmasından dolayı) atfeder. Başka deyişle, bir çıkış yolu olduğu fikriyle devrimci ve eleştirel görünse de söz konusu özgürlüğü bireyselleştirir. Oskay (2018: 164-165)'a göre, uygarlığa doğru gidilen onca olaydan sonra, insanlığın devrimden ziyade var olanı sürdürmesi gerektiği ve ancak bireysel başkaldırının mümkün olduğu düşüncesi bilimkurgu filmlerinde sık sık işlenen temalardandır.

Elysium, birçok bilimkurgu filminde olduğu gibi, dünyanın en kötü durumda olduğu kıyamet sonrası ortamda dahi kapitalist sistemin, süreklilik ve verimlilik esasına dayanan yapısını ve yönetimin içinde yaşadığı habitatı her türlü riske ve tehlikeye karşı koruma düşüncesini beyaz perdeye aktarır. Yönetici sınıfın istediği öyle bir verimlilik ve nizamdır ki, bu düzenin içinde duygulara, aşka, işi savsaklamaya ve uyumsuzluğa asla yer yoktur. Kaos ortamında düzenin, temizliğin ve disiplinin yürütüldüğü tek yer robotları üreten bir şirket iken; bu şirkette çalışan işçiler, kendi elleriyle yaptıkları robotlar tarafından gözetime ve şiddete maruz kalırlar (Şekil 3.17 ve Şekil 3.18).



Şekil 3.17. Max'in ürettiği robotlar.



Şekil 3.18. Robotların Max'e vurduğu sahne.

Marx'a göre, yabancılaşma, bireyin kendi yetenekleri, eylemleri ve el emeğinin, ondan bağımsız bir metaya dönüşmesi sonucunda kişinin kendi doğasından ve ürettiği üründen

uzaklaşmasıdır (Yılmaz, 2008: 1315). Max'in kendi elleriyle yaptığı robotların, tüm şehrin asayişini ve güvenliğinden sorumlu olması, üstelik aynı robotların Max'e şiddet uygulaması tam da Marx'ın yabancılaşma kavramına yapılan bir göndermedir. İşçilerin canları pahasına çalıştıkları fabrika Elysium'a hizmet etmektedir, başka bir deyişle, "Cennet" in korunması için çalışan işçiler, ürettikleri robotlardan daha değerlidir. Max'in bir arıza sonucu yoğun radyasyona maruz kalarak beş gün içinde ölecek olması, patronu sadece fabrikanın ve üretimin zarar görmesi konusunda endişelendirir. Fabrikaya hiçbir güvenlik önlemi yaptırımı uygulanmadan, Max'in yaralı bedeni makine yığınları tarafından sürüklenerek kapı dışarı edilir (Şekil 3.19).



Şekil 3.19. Max'in robot tarafından sürüklenerek atıldığı sahne.

Nitekim fabrikaya uygulanacak tüm yaptırım mercileri de Elysium için çalışmaktadır. Dünyadaki insanların denetim altında tutulmasını işçilerin yaptığı makineler sağlarken; eski dünyanın yönetim kurumları Elysium'daki düzen için çalışmaktadır. Bu da yeryüzünde yaşayan alt sınıfın "insan" olarak bile görülmediğinin bir kanıtıdır.

İyileşmek Med-Bay cihazına ihtiyacı olan Max'in, bir yolunu bularak gittiği Yeni Cennet'te programı tekrar başlatarak, kendi canı uğruna tüm insanlığı kurtarmış olması da yine bilimkurgunun alışık olduğu sonlardan biridir. Bir bakıma sömürgeleştirilen öteki dünyanın, alt sınıflar tarafından başlatılan ayaklanmayla ele geçirilmesi demek olan "yeniden başlatma", diğer yandan Oskay (2018: 175)'ında ifade ettiği gibi, bilimkurgu filmlerinde sıkça yapılan, eleştirel gibi görünerek yenilgicilik anlatan ve çağdaş bilime karşı mistik bir tavır takınan yapıya bürünür. Çünkü rahibe tarafından "özel biri" olarak tanımlanan Max, aslında bu zaferi inancı ve mistik güçleriyle gerçekleştirmiştir. Nitekim bu hareket bir devrim olarak adlandırılrsa dahi, Elysium'un başına geçen yeni yoksullar var olan statükoyu sürdürmeye devam eder. Yani, hizmet eden robotlar, eski alt sınıfın yerini alan zenginler, lüks ve gösteriş yer değiştirme yoluyla süregider: Sınıfların çözülmesinden ziyade devam etmesi söz konusudur.

Filmin gelecekte ilerleyen teknolojiye rağmen, Marksist kuramın eleştirdiği alt ve üst sınıflardan oluşan toplumsal eşitsizliği uzaya taşıması, teknoloji ve bilimsel çalışmalar yoluyla

sınıfların ortadan kalktığı ve herkesin birey olarak yaşamını sürdürdüğü yaklaşımlarının aksine ezen ve ezilen çatışmasının gelecekte de devam edebileceğine gönderme yapar. Bu da filmler yoluyla üretilen ideoloji ve toplumsal gerçekliğin altını tekrar çizmiş olur.

3.2.3. Hunger Games Filminin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Gary Ross

Yapım: Jon Kilik, Nina Jacobson, Suzanne Collins

Senaryo: Suzanne Collins

Hikaye: Suzanne Collins

Oyuncular: Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Liam Hemsworth, Woody Harrelson, Elizabeth Banks, Lenny Kravitz, Stanley Tucci, Donald Sutherland, Willow Shields

Gösterim Yılı: 2012

Müzik: James Newton Howard, T-Bone Burnett

Kurgu: Julian Clarke, Lee Smith

Dağıtıcı: Lionsgate

Süre: 142 dakika

Ülke: Birleşik Devletler

Yönetmenliğini Gary Ross'un üstlendiği Açlık Oyunları, günümüzde en çok takip edilen seriyallerden biridir. Filmin temasını Açlık Oyunları adıyla düzenlenen bir yarışmadaki mücadele oluşturur. Copitol yönetimi altındaki Panem halkı, 13 tane mıntıcaya ayrılır. Bunlardan 13. Mıntıka geçmişte başlattığı ayaklanma sonucunda yönetim tarafından cezalandırılarak ortadan kaldırılmıştır. Halkın bir daha isyan başlatmaması için 12 bölgeden yaşları, 12 ile 18 arasında değişen biri erkek biri kız, 24 genç toplanır. Toplanan bu gençler haraç olarak adlandırılırken, Açlık Oyunları dedikleri bir açık hava arenasında canları pahasına yarıştırlır. Sadece tek bir kişinin hayatta kalacağı bu yarışmada, birinci olana verilen ödül o yılki mıntıka harcamalarının hepsini karşılayacaktır. 12.mıntıkadan Katnis Everdeen, kız kardeşini korumak için gönüllü olarak bu yarışa katılırken, Peeta adındaki fırıncı çocuk ise haraç olarak belirlenenler arasındadır

Açlık Oyunları, ölümüne yarışılan bir oyun olmaktan ziyade içinde güçlünün güçsüzü yendiği Darwinci bir bakış açısı, toplumsal cinsiyet teması ve toplumsal sınıf farklılıklarının işlendiği çok yönlü bir hikâye olarak karşımıza çıkar. Açlık ve sefaletle boğuşan 12 mıntıkanın karşısında, lüks bir yaşam tarzına, teknolojiye ve zenginliklere sahip olan gösteri dünyası yani yönetenler bulunur. Katnis yetenekli, güzel ve cesur bir genç kız olarak hem oyunu izleyen zenginlerin hem de umudu ve isyanı nitelediği için yoksul mıntıkaların gönlünü kazanmayı

başarır. Onun umudun ve cesaretin temsilcisi olması, Capitol'un Başkanı Snow'u endişelendirirken, Katnis günden güne mntıkaları ayaklandıran bir yarışmacı olmayı sürdürür. Açlık Oyunlarında vahşice yarışan yarışmacılara karşın, kimseyi yönetimin istediği abartılı biçimde öldürmemiş olan Katris, mntıkasındaki avcı yaşam tarzı ve doğayı bilen ruhu sayesinde hayatta kalmayı başarırken, aynı mntıkadan geldiği Peeta ile yaptıkları sahte aşk hikâyesiyle oyunun ilk kez iki kazananının çıkmasını sağlar.

Oyunu kazanan Katnis ve Peeta, bir yandan yönetimin kurallarını alt üst eden bir tehdidin adı olurken, diğer yandan mntıkaların bilinçlenmesine ve toplumsal eşitsizliğin anlaşılmasına katkıda bulunur. Günümüzde yaşanan politik ve teknolojik gelişmelerle geleceğe ışık tutan *Açlık Oyunları*, toplumsal tabakalar ve onların mücadelesi bağlamında ayrıntılı olarak analiz edilecektir.

3.2.3.1. Toplumsal Tabakalarda Açlık Oyunları

“Umut, korkudan güçlü tek duygudur. Biraz umut etkilidir, fazlasıyla tehlikeli. Kontrol altındaysa bizi tatmin eder” (*Açlık Oyunları*, 2012).

Açlık Oyunları filminde, Capitol'un (Şekil 3.20) egemenliği altındaki Panem halkı 13 mntıkadan oluşur, fakat 13. mntıka ortadan kaldırılmıştır, zira bu mntıkanın halkı geçmişte yönetime karşı gelerek ayaklanma çıkarmış, çıkan “savaş”ta (üst sınıfların deyimiyle), “vatan hainleri” cezalandırılarak insanların barış ve düzen içinde “yeniden küllerinden doğmaları” sağlanmıştır. 12 mntıkadan oluşan Panem halkı, bu anlamda Weber'in toplumsal tabakalarına göre bölünürken, toplum istikrarın sağlanmasından sorumlu olan yönetici tabaka ve bu tabaka için hizmet eden alt tabakadan oluşmaktadır.



Şekil 3.20. Capitol.

Weber tabakaları, başkaları tarafından belirlenen statü ya da onura sahip insanlardan oluşan gruplar şeklinde tanımlarken; sınıfları, yaşamdaki olanak ve fırsatları piyasa koşulları tarafından belirlenen insan grupları şeklinde açıklar (Burke, 1994: 60). Sınıf daha çok sınırları ekonomik olarak çizilen grupları, tabakalar ise yalnızca ekonomik değil, cinsiyet, saygınlık, aidiyet, dil ve meslek gibi pek çok unsur tarafından belirlenen grupları anlatır. Filmde, 13

mıntıkadan oluşan Panem ulusunun her bir mıntıkası ayrı bir iş kolundan oluşur. Sistemin devamlılığını sağlaması açısından işlevsel bir toplumsal düzen olarak temsil edilen bu toplum, salt bir alt sınıf-üst sınıftan ziyade; mesleğe, fiziksel güce ve yeteneğe göre kendi içinde de hiyerarşik olarak ayrılan çok boyutlu bir yapı olarak resmedilir. Fakat bu tabakalar, bireylerin ekonomik olarak bölünmesinin sonucunda, yaşam tarzı olarak ayrılmıştır. Yani birçok tabakanın arka planında toplumun ezilen çalışan sınıfı ve gösteri dünyasının üst sınıfı bulunur. Bu da Weber'in toplumsal sınıf ayrımının oluşmasında, son kertede ekonomiyi vurgulamasını akla getirir. Örneğin, Katnis'in mensubu olduğu tabaka, egemen güçlerin ihtiyaç duyduğu kömür madeninde çalışan işçilerden oluşur. Katnis'in babasının da bu mıntıkadan olması, akla Hindistan'daki kast sistemini getirir, zira kastlar insanların ömrünün sonuna kadar içine doğdukları mesleki gruplar olarak adlandırılır ki bunun modern toplumlarda en iyi karşılığı toplumsal tabaka kuramıdır.

Weber'in tabakalaşma ya da katmanlaşma kuramına göre toplum siyasi iktidar, iktisadi sınıf ve statü grupları şeklinde üç tabakaya ayrılır (Beneton, 1991: 38). Bu anlamda filmde yönetici sınıf ve yönetilen sınıfın bulunması siyasi iktidarı; “sponsorlar” ve şov dünyasının üst sınıfı ile çalışan alt sınıfın varlığı iktisadi sınıfı; son olarak her biri kendi içinde güç, yetenek, para, saygınlık gibi kriterlere göre ayrılan tabakaların bulunması ise statü gruplarını resmeder. Tüm bu tabakaların gerisinde, ezenler teknolojinin güdümünde bolluk, ihtişam, zenginlik ve gösteri dünyasının içinde yaşarken; mıntıklar yani başka deyişle tabakalar, neredeyse ilkel döneme kadar götürülebilecek bir yoksulluğun ve medeniyetsizliğin ortasındadır (Şekil 3.21 ve Şekil 3.22).



Şekil 3.21. Yoksulların pazar yeri.



Şekil 3.22. Capitol'daki bir oda.

Mıntıklar avcılık, toplayıcılık, fırıncılık gibi geleneksel yollarla geçimini sağlarken, gençler Capitol'den aldıkları her gıda için isimlerini Açlık Oyunları'na yazdırırlar. Yani açlıkla sınanan Panem halkının gençleri, bir parça ekmek için ölüme daha çok yaklaşır. Nitekim Panem adı, Romalıların nüfusu denetim altında tutmak ve eğlenmek için kullandıkları, ekmek (panem) ve sirk (circenses) kelimelerine atıfta bulunur (Tartışma Rehberi, 2015). Bu durumun, modern

dönemde makinelerin ağırlığı ve hızı altında canı pahasına çalışan işçilerden bir farkı yoktur. Bu anlamda film, *Metropolis*'in baskıcı ve eşitsiz toplumu ve *Elysium*'un yüksek teknolojiye karşın en alt sınırdaki yaşayan yoksullarıyla paralel bir dünya anlatır.

Mintıkların geçmişin izinden giderek, bir daha ayaklanma çıkarmalarına engel olmak için yönetimin “haraç” olarak seçtiği 24 genç, insanların geçmişleriyle yüzleşerek, “ehlileştirilmesine” aracılık eden bir ölüm yarışının içine sokulur. Başkan Snow’un da filmde belirttiği üzere, söz konusu denetim için 24 kişinin öldürülmesi yerine tek bir kişinin kazanmasına izin verilir. Çünkü “biraz umut etkilidir”. Başka deyişle, yarışmayı kazanan kişi kendi mintikasının yıllık geçimini sağlayabilecek ve bu durumda Açlık Oyunları bir ölüm yarışı gibi algılanmaktan ziyade Capitol’un insanlara sağladığı fırsatlar olarak algılanacaktır. Açlığın ve ezilmenin sorumlusu olarak bireyin kendisi işaret edilecek ve aynı zamanda bireylere birbirlerini öldürme pahasına kapitalist sistemin rekabetçi doğası empoze edilecektir (Şekil 3.23).



Şekil 3.23. Katriss’in rakibine ok attığı sahne.

Bunun yanı sıra, filmde umudun temsilcisi olan Katniss’in, aynı zamanda cesaretin de temsilcisi olarak, insanları ayaklandırabilecek bir potansiyele sahip olması (Şekil 3.24 ve Şekil 3.25), yönetimi giderek endişelendirir. Fazla umut, mintıkların tıpkı geçmişteki 13. Mintık gibi ayaklanmasına sebep olacaktır (Şekil 3.26 ve Şekil 3.27) bu nedenle umut “kontrol altında” tutulmalıdır.



Şekil 3.24. Katriss’in mintikalara selamı.



Şekil 3.25. Mintıkların Katriss’e selamı.



Şekil 3.26. Mıntıkanın polisle çatışması.



Şekil 3.27. Mıntıkanın ayaklanması.

Gezgin'e göre filmin odak noktasını ayrımcılık ve zulüm oluşturur. Demokratik ülkelerde görülen ayrımcılık, baskıya dayanan rejimlerde yerini zulüm ve şiddete bırakır (Gezgin, 2016: 81). Panem halkı, egemen sınıfa göre, Capitol'un zenginliklerinden yararlanan özgür halklar gibi, yine özgür bir iradeyle ve büyük bir sevinçle Açlık Oyunları'na katılıyormuş gibi gösterilse de (Şekil 3.28), ardında çok büyük bir şiddet ve zulmü barındırır. Zira küçük kız kardeşinin yerine mecburen yarışa katılan Katriss, televizyonlarda gönüllü ve istekli bir yarışçı olarak gösterilir.



Şekil 3.28. Katriss'in gönüllü olduğu sahne.

Toplumsal sınıf farklılıklarının her alanda hissedildiği bu toplumda ortak olan tek şey, ekranların her mekânın merkezini işgal etmesidir. Sponsorlardan yöneticilere, çalışan mıntıkılardan sokaklara, her yerde Açlık Oyunları'nı canlı yayınlayan ve yorumlayan programa yer verilerek, insanların hiçbir şey düşünmeden akışa kendini kaptırabilmesi için uğraşılır. Gösteri ve şov dünyası günlük yaşamın her anını kaplarken, bu abartılı gösterinin ekmeğini yiyenler sadece toplumun yöneten ve üst tabakasıdır. Haraçların yaşama tutunma mücadelesine birebir şahit olan Capitol izleyicisi için, yarışanlar bu gösterinin bir parçası (Şekil 3.29 ve Şekil 3.30), başka deyişle insandan ziyade birer gösteri malzemesidirler (Şen, 2016: 238).



Şekil 3.29. Yarışanların geçit töreni.



Şekil 3.30. Peeta ve Katriss geçit töreninde.

Bilimkurgu türünde genellikle *master of machine* olarak anılan teknokratlar, faşizmin ve acımasızlığın önemli sembolleri olarak karşımıza çıkarken, etrafında yer alan onca insan ise işe yaramazdır. Fakat Oskay'a göre, onlar güçlerini, toplumsal ya da siyasi bir egemenlikten ziyade kendi çirkinliklerinin üzerini örtmek için kullanırlar (Oskay, 2018: 144). *Açlık Oyunları*'nda da, büyülü ekranlara çıkan spikerler, yarışmayı büyük dikkatle izleyen zengin sponsorlar ve Başkan Snow'un yönettiği insanlara bakıldığında, hepsi açlık ve sefalet karşısında bir şey hissetmeyen ve yönlendirilmeye açık "aptal" bireyler olarak karşımıza çıkarken; Katriss'in cesur hareketlerinden, kıyafetlerinden ve Peeta ile olan sahte aşk hikâyesinden gözleri kamaşan insanlar olarak yer alır. Onlar bir anlamda statüleri ve bağlı oldukları tabakalar gereği doğallıktan uzak gösteri dünyasının birer parçası olarak yaşadıkları için, ezilenlerin her türlü davranışını, kendi çirkin dünyalarını kapatmak için birer şov malzemesine dönüştürürler.

Peeta ve Katriss'in aşkıdan bahsetmişken, bilimkurgu filmlerinde aşk ve cinselliğe değinmek faydalı olacaktır. Masalarda tüm engelleri aşıp bir araya gelen çiftlerin yerini bilimkurgu filmlerinde imkânsızlık alır. Sanayi toplumları, cinselliği bastırmaya çalışır, zira kahramanların görevlerini yerine getirmekten başka düşündükleri bir şey olamaz. İnsanın arınması ve kurtuluşu ancak düzensiz, mantıksız, mucizevi, hayret verici ve erotik olandan arınması sayesinde yani karşı cinsten uzak durmasıyla gerçekleşir (Roloff ve Seesslen, 1995: 70-73). Peeta ve Katriss ilişkisi de, *Elysium*'daki Frey ve Max aşkı da çoğunlukla bir dizi engele ve yasağa tabi tutulur. Aşk ve cinsellik sadece insanların ilgisini çekerek, onları gündemden ve siyasi alandan uzak tutmak için ortaya atılır. Kısacası aşk, medya ve din kurumu gibi sevgi ve barıştan ziyade kitleleri uyuşturan, apolitikleştiren ve ilgisini dağıtan bir unsur olarak işlev görür.

Sonuç olarak *Açlık Oyunları*, sefalet içinde yüzen 12 mıntıkası, gösteri ve lüks dünyasına ait yöneticileri ve her mıntıkanın kendine özgü kıyafetleri, davranışı, aidiyetleri ya da meslekleri olması bakımından Weberci toplumsal tabakaları akla getirir. Filmdeki karakterlerin kimisi, mıntıklarına –tabakalarına- manevi olarak bağlı iken, kimisi daha lüks bir yaşam tarzının peşine düşer. Kimisi mıntıkasının sembolünü üzerinde taşıyıp, ona uygun

davranış kalıpları gösterirken, kimisi daha bireyci bir görüşe sahiptir. Aynı şekilde zenginler de kendi içinde statü, meslek ve saygınlık gibi farklı unsurlarla ayrılırken, görüş olarak da kimisi ezilenlere daha yakındır. Weber, toplumun zamanla değişim yaşayabileceğini ve bu yüzden onun sadece sınıf gibi keskin ve indirgemeci bir yapıyla ele alınmaması gerektiğini dile getirirken, aynı zamanda tabakaların daha durağan ve istikrarlı sistemlerde görüldüğünü dile getirir (Aron, 2000: 410). Nitekim *Açlık Oyunları*, egemen sistemin var olan düzenini korumak ve istikrarı sürdürmek amacıyla toplumu mıntikalara ayırmıştır.

Filmlerin teması, konusu, karakterleri ve çekildikleri dönem farklı olsa da, bilimkurgunun geleceğin toplumsal yapısını göz önüne serdiği filmlerde değişmeyen şey toplumsal farklılıkların kendini yeniden üretmesidir. Gerek *Metropolis*'te gerek *Elysium*'da gerekse *Açlık Oyunları*'nda görüldüğü üzere, kimisi Marksist kimisi Weberyen modellerle açıklansa da ortak olan şey toplumun distopik kentlerde düzeni ve istikrarı sağlamak adına tabaka ya da sınıf gibi gruplara ayrıştırılmasıdır. Çalışmanın bir sonraki filmi olan *Divergent (Uyumsuzlar)*'da kapitalist sistemin belli kriterlere göre ayırdığı grup ve bireylerim mücadelesini ele almaktadır.

3.2.4. Divergent (Uyumsuz) Filminin Künyesi ve Özeti

Yönetmen: Neil Burger

Yapım: Douglas Wick, Lucy Fisher, Pouya Shabazian

Senaryo: Veronica Roth (roman)

Oyuncular: Shailane Woodley, Theo James, Ashley Judd, Jai Courtney, Ray Stevenson, Zoe Krawitz, Milles Teller, Tony Goldwyn, Maggy Q, Kate Winslet

Gösterim Yılı: 2014

Müzik: Junkie XL

Kurgu: Richard Francis-Burce, Nancy Richardson

Dağıtıcı: Lionsgate, Summit Entertainment

Süre: 139 dakika

Ülke: ABD

2014 yılında Neil Burger tarafından çekilen *Uyumsuz* filmi, kıyamet sonrası dünyada, toplumun Fedakârlar, Dostlar, Dürüstler, Korkusuzlar ve Bilgeler olarak beş farklı gruba bölüldüğü bir toplumsal düzeni anlatır. Bu gruplardan yalnızca birine değil de, birden fazlasına ayak uydurabilen insanlar ise “Uyumsuzlar” adı takılarak toplumdan dışlanır. Bu kişiler, hiçbir gruba ait olmamanın yanı sıra, sefalet içinde Fedakâr’ların onlara yardım etmesi sayesinde hayatta kalmaktadır.

İnsanlar 16 yaşına geldiklerinde, yönetim tarafından yapılan testlerin sonucunda eğer uyumsuz değillerse, istedikleri bir gruba dâhil olabilmektedirler. Fakat yönetim, test sonucunda asıl ait oldukları grupları seçmelerinden yanadır, zira toplumun düzeni ve istikrarı için gruplara tam anlamıyla ait olmak önemlidir. Fedakârlar grubunda ailesiyle birlikte yaşayan filmin başkahramanı Beatrice, testin yapılacağı gün kendini o gruba ait hissetmediği için çok korkar. Beatrice, fedakârlar grubuna aittir ve bugün teste girecektir. Yapılan testlerin sonucunda Beatrice “uyumsuz” çıksa da, testi yapan kadın bu gerçeği yönetimden saklayarak ona Fedakârlar’ı seçmesi gerektiğini söyler. Fakat Beatrice tercihini, küçüklüğünden beri çok özendiği Korkusuzlar’dan yana kullanır. Bir dizi testten ve güçlerini yarıştırdıkları eğitimlerden geçen yeni Korkusuzlar’ın topluluğa kabul edilmesi ancak Korkusuz olduklarını kanıtlamaları ile gerçekleşecek, bunu başaramayanlar ise, Uyumsuz olarak sokaklara dönecektir, zira gruplar içindeki Uyumsuzlar, yönetimi ele geçirmek isteyen Bilgeler tarafından köşe bucak aranmaktadır. Korkusuzlardan kendine bilinçsiz bir ordu yaparak halka baskı kurmak isteyen Bilgesizler’in itaat altına alamayacağı tek grup Uyumsuzlar’dır.

Gruptaki Four adındaki eğitimle aşk yaşayan Beatrice, onun yönlendirmeleri sayesinde testlerden başarıyla geçerek Korkusuz olduğunu kanıtlaya da, Bilgeler tarafından yalan söylediği açığa çıkarılır ve Four’la birlikte onlara karşı mücadele vermeye başlar. Neticesinde, yönetimin robotlaştırdığı Korkusuzlar ordusunu, eski haline getirmeyi başaran Four ve Beatrice, trene binerek hızlıca bölgeden uzaklaşır.

3.2.4.1.Divergent: Bourdieu’nun Habitus’unda Uyumsuzlar

“Her şey işler, herkes nereye ait olduğunu bilir: Ben hariç” (Divergent, 2014).

100 yıl önce, herkesin nereye ait olduğu bir toplumsal düzen kurulur. Kıyamet sonrası bitik dünyada (Şekil 3.31), liderlerin her şeyi kontrol altına almak, çatışmaları önlemek ve toplumu itaat altına almak için sınıflara böldüğü bir toplumsal sistemde, insanlar Uygunluk testleriyle kişiliklerine göre gruplara yerleştirilir.



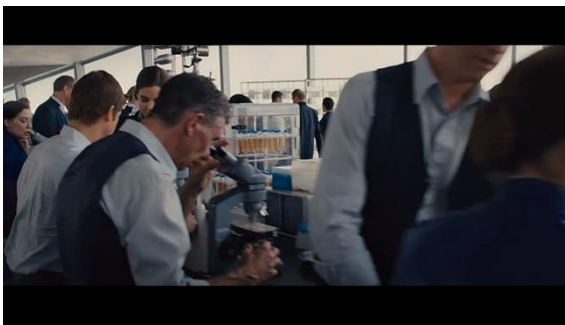
Şekil 3.31. Kent manzarası.

“Savaşın korkunç olduğu, dünyanın geri kalanının yok olduğu söylenir. Liderlerimiz bizi korumak için, duvarı inşa etti ve barışı daim etmek için bizi beş gruba böldü” şeklinde açılan ilk sahnelerde, sokakta her biri ayrı bir grubu temsil eden kıyafetleriyle yürüyen insanlar gösterilir (Şekil 3.32). Kapitalist sistemin ve istikrarın devamlılığını korumak adına gruplara ayrılan bu insanlar, gerek kıyafetleri gibi fiziksel unsurlarla gerekse düşünsel ve ekonomik yaşamları bakımından sınıfsal farklılıkları temsil eder.



Şekil 3.32. Çeşitlilik renkler gruplar yıkık gökdelenlerin arasında.

Çatışma modeline dayandırdığı teorisiyle yeni-Marksist kuramcılar arasında gösterilen Pierre Bourdieu kültürü, sembolik çatışmanın merkezi olarak görür. Toplumsal sınıflar arasında tahakküm mücadelesinin odak noktası olan kültürel alanın ve bu alanda belli pozisyonlar için verilen mücadelenin kökeni de insanların sahip olduğu sermayenin yoğunluğu ve çeşidinden gelir (Arun, 2014: 170-1). Filmde zeki olanlar ve bilgiye değer verenler, Bilgeler sınıfını (Şekil 3.33); toprağı ekerek iyilikten ve barıştan yana olan tarımcılar Dostlar sınıfını (Şekil 3.34); adaletten ve doğru söylemekten yana olanlar Adiller sınıfını (Şekil 3.35); şehrin güvenliğinden ve asayişinden sorumlu olan cesurlar Korkusuzlar sınıfını (Şekil 3.36) ve son olarak “tutucu” diye adlandırılan, yoksullara yardım ederek basit bir yaşamı bulunan insanlar Fedakârlar sınıfını (Şekil 3.37) oluşturur. Tüm bu sınıfların yanında bir de hiçbir yere ait olmayan “Uyumsuzlar” (Şekil 3.38) vardır.



Şekil 3.33. Bilgeler Grubu.



Şekil 3.34. Barışçılar Grubu.



Şekil 3.35. Adiller Grubu.



Şekil 3.36. Korkusuzlar Grubu

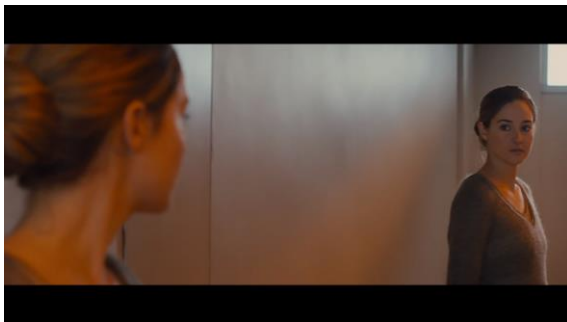


Şekil 3.37. Fedakârlar Grubu.



Şekil 3.38. Uyumsuzlar.

İnsanların yeteneklerine ve kişiliklerine göre ayrıldığı bu sınıflar, akla Bourdieu'nun sınıf kavramının yerine kullandığı “habitus” terimini getirir, zira ekonomik, toplumsal ve kültürel sermayelerinin yoğunluğuna göre bölünen bu insanlar arasında dinledikleri müzikten oturdukları mekâna, kıyafetlerinden yedikleri yemeğe kadar pek çok ayırım bulunur. Örneğin; Korkusuzlar, daha özgür ve enerjik ruhlarıyla fast-food tarzı yemekler yerken, Fedakârlar yalnızca sebzeyle beslenir. Bilgeler lüks binalarda araştırmalar yaparken, Fedakarlar ya da Dostlar daha mütevazı evlerde ve daha gösterişsiz şekilde yaşar. Beatrice'in aynalara uzun uzun bakması da hoş karşılanmaz, çünkü kendi hayatını başkaları için feda eden Fedakârların bu noktada kendi imgeleriyle bağ kurmamaları gerekir (Şekil 3.39).



Şekil 3.39. Beatrice ve aynadaki yansıması.

Bourdieu'ya göre, toplumsal ilişkiler yoluyla kurulan sosyal sermaye, toplumun tüm bireylerinde ortak olan bir sermaye türüdür. Her insan bir aile, grup, parti ya da benzer bir sosyal

gruba ait olmakla birlikte, mensubu olduğu grubun ağlarını ve kaynaklarını kullanır. Birey, söz konusu gruplara ait olma *yatkınlıklarıyla* birlikte bir *eyleyici* olarak, elde ettiği statüyü sürekli ve yasal olarak yeniden üretebilir (Yarcı, 2011: 131-2). Filmde yöneticiler, topluma tam da bu noktadan yaklaşır. Her bireyin içine girdiği sosyal çevrenin kurallarına uyması ve “kan bağı” yerine “grup aidiyeti”ni benimsemesi istenir. Şekil 40’de görüldüğü gibi, kişilerin geldikleri yere ait olan kıyafetleri yakılır. Zira bu toplumda barış ve düzen, grup aidiyeti ile sağlanır. Nitekim Beatris kendini tanıtırken Tris adını kullanması da, yeni grubuna olan aidiyet duygusunu gösterir. Bu yüzden Uyumsuzlar toplumun dışına itilir. Çünkü toplumsal istikrarı sürdürecektir, gruplar arasındaki çatışmaya engel olacak tek yol budur. Bu ayrım, her bireyin özünde “farklı” olduğu gerekçesiyle, neden diğer gruba kabul edilmediğini sorgulamamasını sağlayacaktır. Başka bir deyişle, toplumsal farklılıkların üzerini kişilik kodlarıyla örterek, alt ve üst sınıflar arasındaki eşitsizliği gizleyecektir.



Şekil 3.40. Beatris eski kıyafetlerini ateşe atarken.

Geleceğin dünyasını anlatan bilimkurgu filmlerinde sık sık bugünün mevcut toplumsal ilişkilerini perdeye aktarılır. Gelişen teknoloji, ilerleyen bilimsel faaliyetler ya da sömürülerek biten kaynaklara rağmen toplumsal sınıflar mevcut şeklini korur. Filmde iktidara yani yönetime en yakın olan sınıf şehrin güvenliğini sağlayan polisler yani Korkusuzlar ile bilimsel çalışmalarını yöneten Bilgeler sınıfıdır. Biri toplumda çatışmayı ve tehlikeyi önlediği, diğeri ise bilimsel çalışmalarla sistemin daha fazla kar etmesini ve kendini yeniden üretmesini sağladığı için iktidara yakınlığıyla dikkat çeker. Nitekim Bilgeler aynı zamanda kamu çalışanı olduğu için kendisine yönetim konusunda başvurulan Fedakarlar’a karşı da Şekil 3.41’de olduğu gibi, içten bir ayaklanma başlatır.

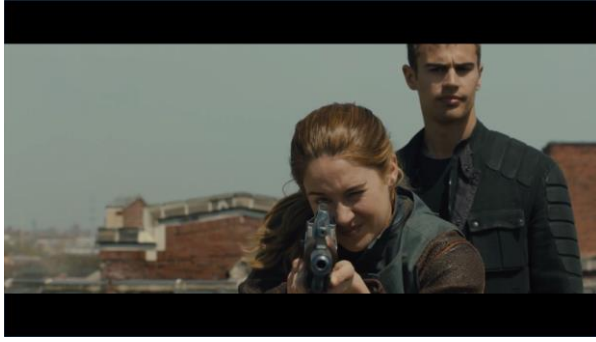


Şekil 3.41. Bilgeler'in kontrolündeki Korkusuzlar ordusu.

Toplumun çatışmasız ve kendi kurallarına uygun bir şekilde yönetilmesi adına duygusal olan her şeyden kaçan bilim ve teknoloji için insan doğası, zayıflık ve düşmanın ta kendisidir. Bu anlamda yönetimin esas düşmanı fedakârlardır, zira onlar iyiliğin, empatinin ve paylaşımcı insan doğasının sembolüdür. Bu nedenle Bilgeler'in kontrolündeki uyuşmuş ordu, yönetim tarafından fraksiyon sistemini ortadan kaldıracakları gerekçesiyle Fedakarlar'ın üstüne salınacaktır. Toplumsal sınıfları yok etmek isteyen Fedakarlar'ın bu devrimi gerçekleştirmelerine izin verilmeyecektir. Kısacası, devrim bu filmde de, diğerlerinde olduğu gibi “kötücül bir güç” olarak sunulur.

Filmde bilimin her türlü duyguya ve bağa karşı olduğu fikri açıkça görülür. Korkusuzlar grubunun yatak odaları ve tuvaleti açık yani cinsiyetsizdir. Cinsellik ve aşk grubun başarısını engelleyen bir unsur olduğu için her şey açık ve duygusuz olmalıdır. Bilimkurgunun çoğu filminde olduğu gibi bilimsel çalışmalara, istikrara ve sürekli verimli üretime dayanan toplumlarda bunu sekteye uğratacak hiçbir duyguya yer yoktur.

Toplumlar kişiliklerine, sermayelerine ve yaşam tarzlarına göre çeşitli fraksiyonlara ayrılırken, bu fraksiyonlar da kendi içinde bireysel bir mücadele verir. Örneğin, Korkusuzlar'ın lideri Eric, son derece katı, cesur ve acımasız bir liderken; Four, daha ılımlı ama disiplinli bir eğitmen olarak ondan daha alt kademede yer alır. Nitekim antremanlarda da korkusuz doğanlarla, gruba sonradan eklenenler ayrı bölgelerde eğitim görür fakat aynı değerlendirmeye tabi tutulur. Antreman sonunda en düşük dereceyi alanlar “fraksiyonsuz” yani uyumsuz olarak gruba veda eder. Bu anlamda gruptaki üyeler arasında da güç, cesaret, yetenek ve aitlik konusunda bir sınıf ayrımı gerçekleştirilir. Üstelik fraksiyonsuz kalan kişi, eski ailesine geri dönse de ailesinin grubu buna müsaade etmez. Uyumsuz olmak “kontrol edilemezlik”tir. Yani kişinin ait olduğu toplumsal sınıf, onun tüm hayatının ve yaşam tarzının belirleyicisidir. Bu durum grup üyeleri arasında Açlık Oyunları filminde olduğu gibi rekabet ve üstün gelme duygusunu körükleyerek herkesin bireysel olarak önce kendini düşünmesine sebep olur (Şekil 3.42).



Şekil 3.42. Korkusuzlar'ın antrenmanları ve üstünlük mücadelesi.

Tris ile Açlık Oyunları filmindeki Katnis'in ortak noktası, içinde yaşadığı gruptan daha farklı, daha açık sözlü, daha cesur ve daha özel kişiler olmalarının yanı sıra, üstlerinde taşıdıkları semboldür. Bir önceki bölümden hatırlanacağı üzere Katnis “alaycı kuş” sembolü olan bir broş takarken; Tris omzuna kuş dövmesi (Şekil 3.43) yaptırır.



Şekil 3.43. Tris'in yaptırdığı kuş dövmesi.

Tris'in içinde olduğu tabaka her ne kadar Korkusuzlar'da olsa, bu tabakada asilik yapmak, isyan çıkarmak ve fazla sorgulamak yasaktır: Korkusuzlar “asker yetiştirir, asi değil”. Bu anlamda karakterlerin özellikle “kuş”u seçmesi, içine doğdukları sistemin ve tabakaların baskısına karşı çıkıp, özgürlüğe doğru adım atacaklarına gönderme yapar. Fakat her ne kadar direnişçi bir ruh taşısalar da bilimkurgunun vaat ettiği özgürlük “bireysel” ölçüde gerçekleşir. Örneğin, Bilgeler'in planlarını baltalayan Beatrice ve Four için kurtuluş gerçekleşir. Artık evleri ve fransiyonları olmayan birer özgürdürler ve “kurtarılamayan yerler”in çitlerine doğru ilerlerler (Şekil 3.44).



Şekil 3.44. Beatrice ve Four'un trenle kentten ayrılışı.

Geride kalanların ne olacağı sorusuna yanıt verilmez. Toplumsal sınıflar sadece filmin iki başkahramanı için ortadan kalkmışken, geleceğin disiplinli ve bilimsel dünyasında sınıflar, ister tabaka ister bireysellik isterse de alt-üst sınıf bağlamında olsun, geri kalanlar için bir şekilde devam etmektedir.

Uyumsuz filmi, bitik bir dünyadan geriye kalan toplumlarda, istikrarın ve düzenin sağlanması adına yönetim tarafından alınan tedbirleri ve gruplar arasındaki mücadeleyi geleceğe taşıırken, öyküsünü bugünün toplumsal ilişkileriyle kurar. Bourdieu'nun "habitus" kavramına göndermeler içeren film arka planında, günümüz karmaşık toplumsal sınıflarının gelecekte totaliter bir yönetimin baskısı altında daha net sınırlarla birbirinden ayrılacağı ve her grup içinde bireysel farklılıkların çeşitleneceği fikrini işler. Bu da bilimkurgu filmlerinin, günümüzden yola çıkarak, geleceği öngören extrapolative yapısına örnek oluşturur. Bir sonraki bölümde analiz edilen dört filmin sonuçları karşılaştırılıp, tartışılacaktır.

SONUÇ

Bu çalışmanın ilksel amacı, bilimkurgu filmlerinde hangi toplumsal sınıfların yer aldığını açıklayarak, söz konusu filmlere toplumsal sınıf ve toplumsal tabakalaşma kuramları bağlamında eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktır. Bilimkurgu sinemasında toplumsal farklılıklara eleştirel olarak yaklaşmak, filmlerin altında yatan ideolojik ve hegemonik mesajların da açığa çıkarılmasını sağlamıştır. Çalışmada Karl Marx'ın sınıflara yönelik teorilerinden başlayarak günümüz tabakalaşma kuramlarına kadar yapılan sınıf tanımlamalarının bilimkurgu sinemasının tarihi içinde ne tür bir gelişim gösterdiği de ortaya konulmuştur.

Bilimkurgu sineması, tema olarak ister uzay operaları, ister çılgın bilim adamları, isterse de kıyamet sonrası dünyayı seçsin, aslında tek bir unsurdan beslenir: Toplumsal olaylar ve bilimsel çalışmalar. Bu anlamda bilimkurgu sinemasının anlattığı “başka dünyalar” ya da bitik toplumlar, bizatihi bugünün dünyasında yaşanan tarihsel, ekonomik, teknolojik ve sosyal olgulardan yola çıkarak oluşturulur. Nitekim analiz edilen filmlerde, günümüzün sosyoloji alanında en çok tartışılan konularından biri olan “sınıf” ve “toplumsal farklılıklar”, dünyanın geçmişte ve günümüzde yaşadığı gerçek toplumsal ilişkilerinin peşinden gidilerek geleceğe taşınmıştır.

Makineleşmenin döneminin ağırlığını artırdığı bir dönemde çekilen *Metropolis* (1927, yönetmen Fritz Lang) filmi, burjuva ve işçi sınıfı arasındaki Marksist sınıf çatışmasını ortaya koyarken, 2013 yılında çekilen *Elysium* (Neill Blomkamp) filmi ise, bu karşıtlığı insanlığın daha ileri bir seviyesine taşır. Alt ve üst sınıflar ile onların birbirinden kesin sınırlarla ayrıldığı yaşam tarzlarına değinen *Metropolis* ile geleceğin üst düzey teknolojisine rağmen değişmeyen iki sınıfını –burjuva ve işçi- resmeden *Elysium* filmleri arasında bu anlamda paralel bir anlatım söz konusudur. Lang'ın şehirleşme ve makineleşmenin ilk dönemlerinde hayranlık duyarcasına yansıttığı hız, teknik, makine, süreklilik ve kapitalizm olgusu, kıyamet sonrası dünyanın düzenini korumak için “yapay gezegenliler” ve “Dünyalılar” şeklinde ayrılan *Elysium*'da da karşımıza çıkar. *Metropolis*'in üst sınıfları rahat yaşatabilmek ve kapitalist düzenin sürekliliğini sağlayabilmek adına çalışan işçi sınıfı, *Elysium*'da da farklı betimlemelerle anlatılır. Yapay gezegenin sakinleri için ölüm tehlikesi altında çalışan işçiler, tıpkı *Metropolis*'teki gibi üst sınıfın emrinde ve kendi elleriyle yaptıkları robotlardan daha değersizlerdir. Toplum alt ve üst sınıf şeklinde ikiye ayrılırken, her iki filmde de zenginlik ve yoksulluk mekânsal olarak da ayrışır. *Metropolis*'in zenginleri göğe değen gökdelenlerde, *Elysium*'un zenginleri ise, Dünya'nın karşısına konumlanan yeni bir gezegende yaşar. Bu anlamda Marksist kuramın

üretim ilişkileri üzerinden tanımladığı işçi ve burjuva sınıfı, günümüzde mevcut toplumsal gelişmelerin ekseninde farklı boyutlarla yaşanmaya devam eder. Metropolis'in üretim araçlarına sahip olan üst sınıfı, Elysium'da karşımıza siyasal ve ekonomik gücü elinde bulunduran elit kesim olarak çıkar. Neticesinde her iki sınıf tasvirinin de arkasında Marksizmin işaret ettiği ekonomik farklılıklar yatmaktadır.

Elysium'dan bir yıl önce vizyona giren *Açlık Oyunları* (2012, yönetmen Gary Ross) ise, insanların mesleklere göre tabakalara ayrıldığı geleceğin “gösteri toplumu”nda, arka planında alt ve üst sınıfların olduğu eşitsiz bir sosyal düzeni aktarır. Her grubun kendi içinde de hiyerarşik olarak ayrılması filmi, daha çok Weberyen tabakalaşma modeline dayandırır. Weber'in toplumun iki uzlaşmaz sınıfından ziyade önemle üzerinde durduğu statü grupları *Açlık Oyunları* filminin merkezini oluşturur. Farklı meslek gruplarına göre birbirinden ayrılan tabakalar, esasında ekonomik ve siyasal otoritenin baskısı altında hayatını devam ettiren, bu tabakalar üst sınıf tarafından açlıkla sınanır. Yine kıyamet sonrası dünyanın düzen ve istikrarını korumak için çalışan tabakalar, kendi içinde de meslekleri, yaşam tarzları, kıyafetleri ve düşünce biçimleriyle ayrılırlar. Gösteri dünyasının hegemonyası altında hayata tutunmaya çalışan ve ait oldukları grupları sorgulamaması için televizyonlardan aktarılan üst sınıfın değerleriyle manipüle edilen toplumsal tabakalar, Weber'in de son kertede vurguladığı gibi aslında toplumdaki ekonomik ayrışmanın bir yansımasıdır. Üst ve alt sınıf olarak ayrılan toplumsal sınıflar, kendi içinde de tabakalar şeklinde bölünür. Şov dünyasının elit azınlığı toplumda ekonomik üstünlüğe sahip olurken, bunun yanı sıra kendi içinde de sponsorlar ya da siyasal iktidarlar olarak ayrılır. Bu da filmin Marksist sınıf kavramından ziyade Weberci toplumsal tabakalarla açıklanmasına olanak tanır.

İnsanların yeteneklerine, kişiliklerine, genetik özelliklerine ya da güçlerine göre ayrıldığı günümüz postmodern toplumsal farklılıklarını ele alan *Uyumsuz* filmi ise (2014, Neil Burger), Bourdieu'nun “habitus” kavramından izler taşır. Metropolis'in iki karşıt kutbu olan işçi ve burjuvazi sınıfının yerini *Uyumsuzlar*'da çeşitli toplumsal fraksiyonlar almıştır. Üst sınıf ya da yöneten sınıf olmak için yalnızca ekonomik üstünlüğün yeterli olmadığı filmde, kişinin gücüyle, zihniyle, yeteneği ya da kan bağıyla ait olduğu çeşitli gruplar bulunur. Kişinin belirli bir yaşa kadar içinde bulunduğu gruptan ziyade esas ait olduğu toplumsal grubun önemine işaret eden film, bireyin toplumsal sermayesine atıfta bulunur. Kişinin yaşadığı çevrenin, ait olduğu arkadaş, meslek ya da sendika gibi çeşitli gruplarla yaşam tarzını belirlediği düşüncesi, filmi Bourdieu'nun farklı sermaye gruplarıyla tanımladığı sınıf kuramına yaklaştırır.

Film, genelde egemen olan ve egemen olunan şeklinde, özelde ise kültürel, ekonomik ve toplumsal sermayelerinin yoğunluğuna göre ayrıştırılan bir toplumu geleceğin bitik

dünyasına taşır. Dostlar, Adiller, Bilgeler, Cesurlar ve Uyumsuzlar olarak ayrılan toplum, hem birbirinden kültürel ve siyasal anlamda hem de ekonomik anlamda ayrılır. Bu fraksiyonlarda birbiriyle yarıştıran insanlar bir bakıma bireysel bir mücadelenin de içine girmiş olur. Bu anlamda film *Metropolis* ya da *Elysium* filmindeki gibi yalnızca ekonomik üstünlüğü değil, aynı zamanda çağdaş toplumun güç ve yeteneğe göre ayrılan farklı üstünlük mücadelesini de barındırır. Teknolojik ve bilimsel çalışmaların hızına yetişmenin mümkün olmadığı günümüzde, yalnızca ekonomik unsurlara göre düzenlenmiş alt ve üst sınıflardan ziyade çeşitli kültürel ve toplumsal grupların bulunduğu fikrinden yola çıkan film, bunun yanı sıra bugünün toplumsal ve bireysel farklılıklarını gelecekte daha keskin ve belirgin sınırlara ayırmıştır. Öyle ki, kişinin ait olduğu toplumsal grup birtakım deneylerle ortaya çıkarılırken, fraksiyon değiştirmesi de kesinlikle yasaktır, zira herhangi bir gruba ait olmayanlar hiçbir gruptan olmayan Uyumsuzlar olarak nitelendirilir.

Söz konusu filmlerde, birbirinden çeşitli unsurlarla ayrılan sınıf ya da tabakalar arasında uzlaşmayı sağlayacak olan “arabulucular” yer alırken; bu arabulucular sınıf çatışması ve devrimi kötümser bir davranış olarak göstermiştir. *Metropolis* filminde Maria; *Açlık Oyunları*’nda Haymitch ve Cinna gibi karakterler tabakalar arasındaki ara bulucular olarak karşımıza çıkarken, *Metropolis* dışındaki diğer filmlerde sisteme karşı gelmek ve var olan statükoyu değiştirmek için ayaklanma başlatan kişi ya da gruplar, toplumsal sınıf farklılıklarını yok etmekten ziyade uzlaşma yoluna gider. Başka bir deyişle, alt sınıf sisteme karşı gelerek, yöneten ve yönetilen, ezen ve ezilen, alt sınıf ve üst sınıf gibi ayrımlara karşı isyan etse de filmlerin sonunda mevcut farklılıklar son bulmak yerine, ya yer değiştirir (*Elysium*), ya uzlaşma sağlanır (*Metropolis*) ya da küçük bir grubun kurtuluşuyla (*Elysium*, *Açlık Oyunları*) son bulur.

İncelenen filmlerin bir başka ortak özelliği ise, aşk, din ve inanç gibi manevi duyguların sınıf çatışmasını önlemek amacıyla, “barış” mesajları veren unsurlar olarak ele alınmasıdır. Maria’nın temsil ettiği dini inançlar, kişinin içindeki devrim gibi “zararlı” duyguları bastırarak, ait olduğu grubun diğer üyelerini zarara uğratmaktan alıkoyar. Diğer yandan ise, Maria aşkın da temsilcisi alt ve üst sınıflar arasında dayanışmayı simgeler. *Elysium*, *Açlık Oyunları* ve *Uyumsuzlar* filminde ise aşk, bir yandan kahramanı hedefinde sekteye uğratan ve başına dert açan kötü bir unsur olarak sergilerken, diğer yandan özellikle *Açlık Oyunları* ve *Uyumsuzlar* filminde amacı, toplumsal sınıflar arasında eşitliği sağlamaktan, çift olarak özgürlüğe ulaşabilme gibi bireysel bir çabaya dönüştürür.

Bunun yanı sıra filmde eşitlikten yana olan gruplar ve insanlar gerek giyimleri gerekse kişilikleriyle “marjinal” ve “isyancı” bireyler olarak gösterilerek, kurtuluşun ve eşitliğin yalnızca mistik ve dini bir güçle bireysel olarak gerçekleşeceği fikri işlenir. Kadınlar, kimi

zaman *Açlık Oyunları* ve *Uyumsuzlar*'da olduğu gibi direnişçi kimlikleriyle özgürlüğü sağlayan olumlu nitelikleriyle resmedilse de, tıpkı siyahi bireyler gibi çoğu yerde görsellikleri ile ön plana çıkarılan ve “nesneleştirilen” bireyler olarak toplumsal olarak farklılaştırılırlar. Daha çok aşk ve cinsellik boyutları öne çıkarılarak, bir erkeğin güdümünde ve eşliğinde başarıya ulaşabilen bireyler olarak yansıtılırlar.

Görüldüğü üzere, çalışmada ele alınan dört film de, birbirinden farklı tema ve konuları anlatsa da, filmlerin birçok ortak özelliği bulunur. İlerleyen teknolojinin, her bireye sınırsız avantajlar sunabileceği bir dünyayı ya da kaynakların tükendiği ve herkesin temel ihtiyaçları için mücadele verdiği kıyamet sonrası bir dünyayı anlatan bu filmler, insanların kültürel, ekonomik ve fiziksel olarak birbirinden ayrılması gibi temel bir konu üzerine odaklanır. *Metropolis* 'ten, *Elysium* 'a; *Elysium* 'dan *Uyumsuzlar* 'a kadar filmlerde her ne kadar yöneten ve yönetilen, ezen ve ezilen gibi karşıtlıklar ya da çeşitli ayrımlarla temsil edilen birbirinden farklı sınıf temsilleri bulunurken, filmler aynı zamanda toplumsal sınıf farklılıklarının Marksist kuramdan, günümüz çağdaş tabakalaşma kuramlarına kadar geçirdiği dönüşümlerden de izler barındırır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995), *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayın, İstanbul
- Abisel, N. (2003), *Sessiz Sinema*. De-Ki Basım, Ankara
- Akdağ, Y. (2014). *Kapitalizm ve Sınıf Mücadelesi*. Evrensel, İstanbul
- Akgün, Y. B. (2013). “Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı:10, ss.59-70
- Aron, R. (1973), *Sınıf Mücadelesi*. (Çev. E. Güngör), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Aron, R. (2000), *Sosyolojik Düşüncenin Tarihi*. (Çev. K. Alemdar), Bilgi, İstanbul
- Arslan, A. D. (2003), *Eşitsizliğin Teorik Temelleri: Elit Teorisi*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (6)/ 2, ss.115-135
- Arslan, D. (2004), “Temel Sorunları Ve Açılımları İle Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar”. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), ss.126-143
- Arun, Ö. (2014). “İnce Zevkler-Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye’de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları”. *Cogito*, 76, (167-191).
- Aydın, K. (2014). “Yapısal İşlevselci Teori ve Toplumsal Tabakalaşma”. Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4(8), ss.213-239
- Aydın, K. (2018), “Max Weber’s Theory of Inequality and Social Stratification”, *Journal of Economy Culture and Society*, (57), ss.245-267.
- Bahar, H. İ. (2005), *Sosyoloji*. Usak Yayınları, Ankara
- Balcı, B. (2010), “Fütüristik Bir Modern Sömürge Öyküsü: Avatar”, *Civilacademy*, 8 (1304-9119), ss.23-42
- Başaran, T. (2007). *Soğuk Savaş Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.
- Beneton, P. (1991) *Toplumsal Sınıflar*, (Çev. H. Dilli) İletişim Yayınları, İstanbul
- Berberoğlu, B. (2007), “*International Review of Modern Sociology*”. *International Journal*, 33 (1), 49-67
- Berktaş, H. (1989). *Kabileden Feodalizme*. Kaynak Yayınları, İstanbul
- Bottomore, T., Nisbet, R. (2006), *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi 2* (Çev. M. Tunçay, A. Uğur), Kırmızı Yayınları, İstanbul
- Bourdieu, P. (2015), *Ayırım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Çev. D. F. Şannan, A. G. Berkkurt), Heretik, Ankara
- Bourdieu, P. (1995), *Pratik Nedenler Eylem Kuramı Üzerine*. (Çev. H. Tufan) Kesit, İstanbul

- Bourdieu, P. (2010), “Sermaye Biçimleri”, M.M Şahin ve A.Z Ünal (drl), *Sosyal Sermaye, Değişim*, İstanbul.
- Bourse, M., Yücel H. (2017), *Kültürel Çalışmaları Anlamak*. (Çev. H. Yücel), İletişim Yayınları, İstanbul
- Boyar, N. (2016), “Sinemada Fütürist Yaklaşım: Minority Report Filminin İncelenmesi”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Sayı:6
- Boz, M. (2018), *2000 Sonrası Amerikan Post-Apokaliptik Bilimkurgu Sinemasında Kıyamet İdeolojisi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Brosius, B. (2015), *Tarihin yapıları: Tarihsel Materyalizme Giriş*, (Çev. N. Ağırnaslı), Yordam, İstanbul
- Bukharin, N. (2009), *Emperyalizm ve Dünya Ekonomisi*. (Çev. U. S. Akalın) Kalkedon, İstanbul
- Burke, P. (1994), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, (Çev. M. Tunçay), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul
- Carr, E. H. (2010), *Karl Marx Bağnazlık Üzerine Bir Araştırma* (Çev. U. Kocabaşoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul
- Croix, G. E. M.S. (2014), *Antik Yunan Dünyasında Sınıf Mücadelesi*, (Çev. Ç. Sümer), Yordam, İstanbul
- Cuff, E.C., Sharrock W.W. ve Francis D. W. (2015), *Sosyolojide Perspektifler*. (Çev. Ü. Tatlıcan), Say, Ankara
- Çakar, S. M., Mengü, M. (2016) “Birmingham Okulu İngiliz Kültürel Çalışmaları”, *Metin Çözümlemeleri*, Y. G. İnceoğlu, N. A. Çomak (drl), Ayrıntı, İstanbul
- Çelik H. C. (2015), *Tv’de Kapitalist Hegemonyanın Yeniden Üretimine Bir Örnek: “Bu Tarz Benim” Yarışması*. Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Antalya
- Collins S. (2015), “Discussion Guide: The Hunger Games Trilogy”, *Tartışma Rehberi*
- Çoban, S. (2012). “Gramsci, Hegemonya ve Kapitalizm”. In *First International Interdisciplinary Social Inquiry Conference*, Bursa, ss.1-10
- Çöker, N. B. (2016), *Bilim Kurgu Sineması: 1900-1970*. Seyyah, İstanbul
- Demir, M. (2009), “Sinemanın İlk Yıllarında Korku Temaları ve Dışavurumcu Alman Sineması”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 1 (1) İstanbul
- Dobb, M. (1992), *Kapitalizmin Gelişimi Üzerine İncelemeler*. (Çev. F. Akar), Belge Yayınları, İstanbul

- Dobratz, B. A., Kourvetaris, G. A. (1984). "Class Consciousness And Political Attitudes Among Athenians". *Sociological Inquiry*, 54(4), ss.432-448.
- Dönmezer, S. (1984), *Sosyoloji*, Savaş Yayınları, Ankara
- Eisenstadt, S. N. (2014), *Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim*. (Çev. U. Çoşkun), Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Ekem, N. (1992), "Bilim Kurgu Filmler Yoluyla Sinemada Bilimsel Gerçekler". *Kurgu Dergisi*, Sayı:10, ss.71-86
- Engels, F. (1979). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Sol yayınları,
- Erol, V. (2013), *Bilimkurgu Sinemasında Distopya ve Siberpunk Çerçevesinde Dönüşen Gelecek Tasvirleri*, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı
- Ersümer, O. (2006), *Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk, Siberpunk Etkisi Taşıyan Filmlerin Ayırt Edici Özellikler*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, İzmir
- Fekete, J. (2007), "Mülksüzler ve Triton: Ütopya Bilimkurgularda Birey ve Düzen". (C. Özden), *Başka Dünyalar Mümkün*, K. M. Güney (drl), Varlık, İstanbul
- Ferreira, V.J. (1952). "The Middle Class". *Sociological Bulletin*, 1(1):60-70, *Indian Sociological Society Stable*
- Fulberth, G. (2018). *Kapitalizmin Kısa Tarihi* (Çev. S. Usta), Yordam, İstanbul
- Gerth, H. H., Mills, C. W. (1987), *Max Weber: Sosyoloji Yazıları* (Çev. T. Parla), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul
- Giddens, A. (2000) *Sosyoloji*, (Çev. H. Özel, C. Güzel), Ayraç, Ankara
- Giddens, A. (2012), *Sosyoloji*, (Çev. H. Özel, C. Güzel), İstanbul, Kırmızı
- Giddens, A. (1975), *The Class Structure of The Advanced Society*, HarperTouckbooks, London
- Grant, B. (1986). "Looking Upward: H.G. Wells, Science Fiction and the Cinema". *Literature/Film Quarterly*, 14(3), ss.154-163. Retrieved from
- Guin, U. K. L.(2007), "Amerikan Bilimkurgusu ve Öteki". (Çev. C. Özden), *Başka Dünyalar Mümkün*, K. M. Güney (drl), Varlık, İstanbul
- Güllü, E. (2016), *Bilimkurgu Sinemasında Mekânsal Analiz: Philip K. Dick Filmleri*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Anabilim Dalı Bina Araştırma ve Planlama Programı
- Gündoğan, O. (1985), *Max Weber : Günümüzde ve Türkiye'de Weberci Görüşler*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul

- Hall, S. (1991) "*The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*". Anthony D. King (ed.) *Culture, Globalization and the World System*, (Çev. H. Tuncel), Macmillan, New York
- Hall, S. (1995), "Yeni Zamanların Anlamı". (Çev. A. Yılmaz), S. Hall, M. Jacques (Ed.), *Yeni Zamanlar*, Ayrıntı, İstanbul
- Huberman, L.(2014), *Sosyalizmin Alfabetesi*. (Çev. A. Bilgi), Sol Yayınları, Ankara
- Hyppolite, J. (2016), *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*, (Çev. D. B. Kılınç), Doğu Batı, Ankara
- İçli, G. (2012), *Sosyolojiye Giriş*, Anı Yayıncılık, Ankara
- Jenkins, H. (2010). *Avatar Activism. Le Monde Diplomatique*, 7.
- Kellner, D. (2013) *Sinema Savaşları: Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. G. Koca) Metis, İstanbul
- Kirel, S. (2014), "Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi", *Kavramlar, Kuramlar, Yaklaşımlar*, M. İri (drl)
- Kirel, S. (2012), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul
- Milburn, C. (2010). "Modifiable Futures: Science Fiction At The Bench". *Isis*, 101(3), ss.560-569.
- Güney, K. M. (2007), "Samuel Delany ile Bilim Kurgu Üzerine Söyleşi", *Başka Dünyalar Mümkün*, (Çev. C. Özden), K. M. Güney (drl), Varlık, İstanbul
- Kantar, D. (2004), "Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi." *Dil Dergisi*, (123), ss.7-18
- Kaplan, N. F., Ünal, G. T. (2011), *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Göstergibilimsel Yaklaşım*. Derin Yayınları, İstanbul
- Karademir, H. I. (2014), "Bourdieu Sonrası Yeni Eşitsizlik Gündemleri: Kültürel Sınıf Analizi, Beğeni ve Kimlik". *Cogito*, (76), ss.230-261.
- Kaya, E. B., Sayılğan B. Ö. (2012), "Ataerkil ve Anaerkil Toplumun Tarihsel Savaşımının "Avatar" Filmi Bağlamında İncelenmesi". *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 1 (1), 111-132.
- Kellner, D., Best S. (2007), "Philip K. Dick'in Karanlık Kehanetleri". (Çev. G. Pular ve E. Çopuroğlu), *Başka Dünyalar Mümkün*, K. M. Güney (drl), Varlık, İstanbul
- Kellner, R. ve Ryan M. (2010), *Politik Kamera*, (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı, İstanbul
- Keyder, Ç. (2013), "New Middle Class", *Science Academy*, 34.

- King, G., Krzywinska_T. (20019, "Pocket Encyclopedia of SF Film", "Mark Bould ile söyleşi"
Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace, Science Fiction Studies,
 Vol. 28, No. 2 (Jul., 2001), 304-305, SF-TH, <https://www.jstor.org/stable/4240990>
- Kinnard, R. (1988), "The Flash Gordon. *Serials', Film in Review*". 39(4), ss.194-203.
- Koytak, E. (2012), "Tahakküme Hükmetmek: Bourdieu Sosyolojisinde Toplum ve Bilim İlişkisi". *Sosyoloji Dergisi*, 3(25), 85-101.
- Lem, S. (2007), "Bilim Kurgunun Yapısal Analizi Üzerine", (Çev. U. Güney), *Başka Dünyalar Mümkün*, K. M. Güney (drl), Varlık, İstanbul
- Lenin, V.İ. (1990), *Karl Marks: Marksizmin Bir Açıklaması ve Kısa Bir Biyografik Özeti*. Sol, Ankara
- Leslie, E. (2012), "Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema", *Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler*, (Çev. E. Yılmaz), De-ki Yayınları, Ankara
- Lull, J. (2001), *Medya, İletişim, Kültür*. (Çev. N. Güngör), Vadi Yayınları, Ankara
- Marshall, G. (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınbay ve D. Kömürcü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Marx, K. (1956), "Toplumsal Sınıflar ve Sınıf Çatışması". (Çev. Dr. Özer Ozankaya), *Karl Marx, Selected Writings in Sociology And Social Philosophy*, T. B. Bottomore, M. Rubelt C. A, Watts (drl), 186-209
- Marx, K., Engels F. (2014), *Komünist Parti Manifestosu*. Evrensel Yayınları, İstanbul
- Marx, K.,Engels F. (2015), *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*. (Çev. N. Satılğan, T. Ağaoğlu, O. Göçmen, Ş. Alpagut), Yordam, İstanbul
- Mills, C. W. (1974), *İktidar Seçkinleri*. (Çev. Ü. Oskay), Bilgi, Ankara
- Mills, C. W. (2007), *Toplumbilimsel Düşün*. (Çev. Ü. Oskay), Der Yayınları, İstanbul
- Monaco, J. (2014), *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev. E. Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul
- Morgan, H. L. (1994), *Eski toplum I*. (Ü. Oskay, Çev.), Payel, İstanbul
- Mutlu, E. (2017). *İletişim Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi, Ankara
- Neale, S. (1992), "Genre and Cinema, Popular Television and Film", (Çev. A. Babacanlar), *Marmara İletişim Dergisi*, Say:1
- Oskay, Ü. (2018), *Çağdaş Fantazy*. İnkılap, İstanbul
- Özdemir, E., Atılğan G. (2015), "Siyasal Partiler". *Siyaset Bilimi, Kavramlar, İdeolojiler, Disiplinler Arası İlişkiler*, ss.239-257, Yordam, İstanbul
- Özdemir, M. (2010). "Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma". *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 323-343. (Mutlu, 2017)

- Özen, G. (2006). *Bilim Kurgu ve Etki Alanı Üzerinden Geleceğin Yapay Çevrelerinin Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
- Özsöz, C. (2007), “Pierre Bourdieu’nun Temel Kavramlarına Giriş”. *Sosyoloji Notları*, 15-22
- Paloma, M. (1993), *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, (Çev. H. Erbaş), Gündoğan, İstanbul
- Pareto, V. (2005), *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü: Kuramsal bir sosyoloji uygulaması*. (Çev. M. Z. Doğan), DoğuBatı, İstanbul
- Parkin F. (2006), “Toplumsal Tabakalaşma” (Çev. F. Berktaş), *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi 2*, T. Bottomore, R. Nisbet (drl), Kırmızı Yayınları, İstanbul
- Platon, (2005), *Devlet*, (Çev. V. Atayman ve C. Saraçoğlu), Bordo Siyah Yayınları, İstanbul
- Poulantzas, N., (2013). *Poulantzas kitabı: Seçme yazılar*. James Martin (Der.) (Çev. A. Sarı S.Güzelsarı,), Dipnot, Ankara
- Rodrigues, C., Garrat C. (2016) *Modernizm* (Çev. A.Sezgintüredi) NTV Yayınları, İstanbul
- Roloff, B., Seeßlen, G. ve Atayman, V. (1995), *Ütopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*, Alan
- Rousseau, J.J. (2010), *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, (Çev. R. N. İleri), Say, İstanbul
- Roy, P. G. (2003), *Cinema As Soc,al Discourse*, Proceedings of the Indian History Congress, 64: 1185-1191, Indian History Congress, <https://www.jstor.org/stable/44145546>
- Sakarya, E. (2018). *Bilim Kurgu Filmlerinde Kent Ve İç Mekân Olgusunun Zaman İçindeki Değişimi: Metropolis, 2001: A Space Odyssey, Blade Runner ve Minority Report Örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- SEKANS Sinema Kültürü Dergisi Mayıs 2016, Sayı 22: 78-97
- Shippey, T. (2016), *The Cold War in Science Fiction, 1940–1960*, Hard Reading: Learning from Science Fiction, Liverpool University Press.
- Sjoberg, G. (2002), *Sanayi Öncesi Kenti*, (Çev. A. Alkan ve B. Duru), 20. Yüzyıl Kenti, İmge Yayınevi, Ankara, 37-54
- Smith, P., Riley A. (2016), *Kültürel Kurama Giriş*, (Çev. S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu), Dipnot, Ankara
- Stam, R. (2014), *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin), Ayrıntı, İstanbul
- Strauss, C. L. (2002), *Yaban Düşünce*, (Çev. T. Yücel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

- Kraus M. W., Piff P. K., Kletner D. (2011), “*Social Class as Culture: The Convergence of Resources and Rank in the Social Realm*”, *Current Directions in Psychological Science*, 20 (4), Sage
- Şen, A. (2016) *Popüler Sinemada Ekoleştirici: “Avatar” ve “Açlık Oyunları”*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.
- Şen, A. (2018), “Bilimkurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoleştirici”. *Ankara Üniversitesi İlefl Dergisi*, 5(1), ss.31-60.
- Şenel, A. (1996), *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara
- Şengül H. T., (2015), İktidar, *Siyaset bilimi, kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler*, ss.41-54, Yordam: İstanbul
- Şentürk, R. (2008), “Film, Gerçeklik ve Bilinç”. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:7 Sayı:13 Bahar 2008 ss.159-174
- Tocqueville, A. (1962), *Amerikan Demokrasisi*. (Çev. T. Timur), Yenilik Basımevi, İstanbul
- Tolan, Barlas, (1993), *Sosyoloji*. Adım Yayıncılık, Ankara
- Tucker, R. C. (1978), *The Marx-Engels Reader*, Princeton University, New York: W.W. Norton-Company Ltd
- Ünal, A. Z (2011), *Toplumda Tabakalaşma ve Hareketlilik*. Birleşik Yayımevi, Ankara
- Ünal, A. Z. (2017). “Bourdieu'nün Tabakalaşma Teorisi Bağlamında Üst Sınıftan Alt Sınıfa Doğru Hayat Tarzı Tahakkümü”. *Journal Of International Social Research*, 10(49).
- Vitrinel, E. (2018). “Uzaylı Olarak ‘Öteki’: Yasak Bölge 9 Filminin Post-kolonyal Kavramlar ile Okunması”. *SineFilozofi*, 3(5). Ss.127-144
- Wayne, M. (2012), *Sinemayı Anlamak, Marksist Perspektifler*, (Çev. E. Yılmaz), De-ki Yayınları, Ankara
- Weber, M. (1999), *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Çev. Z. Gürata) Ayraç Yayımevi, İstanbul
- Weber, M. (2011), *Sosyoloji Yazıları*, (Çev. T. Parla), Deniz Yayınları, İstanbul
- Yarcı, S. (2011), “Pierre Bourdieu’da Sosyal Sermaye Kavramı”. *Akademik İncelemeler Dergisi (AID)*, 6(1), ss.125-135.
- Yaylagül, L. (2006a), *Kitle İletişim Kuramları: Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*, Dipnot Yayınları, Ankara
- Yaylagül, L. (2006b), “Kapitalizm, Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji”, *Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası*, L. Yaylagül (drl). Dalbaz, Ankara

- Yılmaz, Z. (2008) “*Yabancılaşma*”, Ekonomik Kurumlar ve Kavramlar Sözlüğü: Eleştirel Bir Giriş, F. Başkaya ve A. Ördek (Ed.), Maki Basın Yayın, Ankara
- Yüce, T. (2012). “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 1(2), ss.67-74.
- Yücedağ, İ. (2015). “Karl Marx-Max Weber Karşıtlığından Kurumlar Sosyolojisine Kıtık-Dayanışma İkiliği”. *Mukaddime*, 6(1).
- Yürür, F. (2015), *Bilimkurgu Sinemasında Güncel Korkuların Yansıması: Post Apokaliptik Filmler*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli
- Zubristki, Mitropolski ve Kerov, (2011). *İlkel Topluluk, Köleci Toplum, Feodal Toplum*,(Çev. S. Belli) Sol Yayınları, Ankara
- Zubristki, Mitropolski, Kerov, (2009), *Kapitalist Toplum*,(Çev. S. Belli) Sol Yayınları, Ankara
- Zweig, M. (2004), “*What's Class Got To Do With It? American Society In The Twenty-First Century*”, Cornell University

İNTERNET KAYNAKLARI

- Erdendoğdu, Feza. (2014). "Sosyal Tabakalaşma & Eşitsizlik", Pamukkale Üniversitesi,Sosyoloji Bölümü,Web:<https://pamukkale.academia.edu/FezaErdendogdu>, erişim tarihi: 06.01.2019
- <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat04016a&AN=akd.0072120&lang=tr&site=eds-live&authtype=ip.uid> erişim tarihi: 10.03.2019
- <http://www.beyazperde.com/filmler/film-18450/> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://en.oxforddictionaries.com/definition/genre> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0027623/mediaviewer/rm64498944> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0028358/mediaviewer/rm4155779328> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0042469/mediaviewer/rm623896320> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0060390/mediaviewer/rm3776722176> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0062622/mediaviewer/rm2562690048> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0076759/mediaviewer/rm3609139456> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0100802/mediaviewer/rm3469659136> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0133093/mediaviewer/rm2182645504> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0159057/mediaviewer/rm3291042560> erişim tarihi: 10.03.2019

- <https://www.imdb.com/title/tt0499549/mediaviewer/rm3902113024> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0499549/mediaviewer/rm4271211776> erişim tarihi: 10.03.201
- <https://www.imdb.com/title/tt1677720/mediaviewer/rm176245248> [ready player one](#) erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt1798709/mediaviewer/rm2440509696> [imdb her filmi7](#) erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt1951264/mediaviewer/rm2149375232> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.peramuzesi.org.tr/Film/Aelita-Mars-Kralicesi/722/136> erişim tarihi: 10.03.2019
- <https://www.imdb.com/title/tt0044121/mediaviewer/rm2963224064> erişim tarihi: 10.03.2019
- Kerbo, H. R. (1983). *Social Stratification and Inequality*. McGraw-Hill, New York, <http://homepage.ntu.edu.tw/~khsu/mobile/ch5c.pdf> erişim tarihi: 10.03.2019
- Nagl, M., Clayton D., R.M.P. (1983) “The Science-Fiction Film in Historical Perspective (Le film de Science-Fiction sous une perspective historique)”. *Science Fiction Studies*, 10(3), ss.262-277, <https://www.jstor.org/stable/4239565> erişim tarihi: 15-03-2019
- Telotte, J.P. (2001), *Science Fiction: Film Genres in American Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, <https://www.amazon.com/Science-Fiction-Genres-American-Cinema/dp/0521596475> erişim tarihi: 15-03-2019
- Williams, R. (1988), *Science Fiction Studies*, 15 (3), ss.356-360, <https://www.jstor.org/stable/4239903> erişim tarihi: 15-03-2019

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Pelin ODUNCU
Doğum Yeri - Tarihi	SİİRT-13.06.1992
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	ŞEHİT NURİ PAMİR LİSESİ
Lisans Diploması	AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ, İLETİŞİM FAKÜLTESİ, RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ
Yüksek Lisans	AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ, RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
Yabancı Dil / Diller	İNGİLİZCE
BİLİMSEL FAALİYETLER	
Projeler	Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış, Süleyman Demirel Üniversitesi, İfade Dergisi, 2018 (2)
Çalıştığı Kurumlar	Antalya Altın Portakal Film Festivali, Personel, 2016
E-Posta	pelinoduncurts@gmail.com