Sinema

Dr. Yüksel Batur

BİLİMKURGU SİNEMASINDA ŞİDDET VE İDEOLOJİ



kitle

Dr. YÜKSEL BATUR

BİLİMKURGU SİNEMASINDA ŞİDDET VE İDEOLOJİ

Bu kitabın, aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü **Kitle Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. Ltd. Şti. ve Yüksel Batur**'un yazılı izni alınmadan başka bir yerde kullanılamaz.

Dr. YÜKSEL BATUR

BİLİMKURGU SİNEMASINDA ŞİDDET VE İDEOLOJİ

/kitle/
YAYINLARI

KİTLE YAYINLARI
© YÜKSEL BATUR & KİTLE YAYINLARI
Birinci Basım: Temmuz 1998

ISBN: 975-7917-18-4

Baskı Hazırlık ve Düzen: 1k ajans

Baskı: Rem Matbaası

Genel Dağıtım: Bilim ve Sanat
Tel / Faks: (312) 417 59 01

KİTLE YAYINCILIK VE YAPIMCILIK LTD. ŞTİ.
TUNALIHİLMİ CAD. NO: 73/5 KAVAKLIDERE - ANKARA
TEL: (312) 468 71 40 FAKS: (312) 468 71 39

Sabire'ye...



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9
GİRİŞ 11

I. BÖLÜM
BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE BİLİMKURGU SİNEMASININ ELE ALDIĞI TEMEL KONU VE MOTİFLER 19

II. BÖLÜM
BİLİMKURGU SİNEMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİ
A. BİLİMKURGU VE ZAMANA EGEMEN OLMA İSTEĞİ 39
B. BİLİMKURGU SİNEMASININ TEKNOLOJİ İLE OLAN İLİŞKİSİ 42
C. BİLİMKURGU VE AYDINLANMA FELSEFESİ 44
D. BİLİMKURGU VE FÜTÜRİZM 46
E. BİLİMKURGU VE "UR-FAŞİZM" 50

III. BÖLÜM
ETİK BİR SORUN OLARAK ŞİDDET VE ÖLÜMÜN ESTETİĞİ
A. ŞİDDETE İLİŞKİN KURAMSAL YAKLAŞIMLAR 57
B. GÜNLÜK YAŞAM PRATİĞİ OLARAK ŞİDDET 61
C. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ ŞİDDET ÜZERİNE ETKİSİ 64

IV. BÖLÜM
ÖRNEK FİLMLER ÇERÇEVESİNDE BİLİMKURGU SİNEMASINDA ŞİDDETİN SUNUMU 71
DR. JEKYLL AND MR. HYDE 73
FRANKENSTEIN 76
FRANKENSTEIN: İNSANLIĞA YAPILAN "DOSTÇA BİR UYARI" 77
WAR OF THE WORLDS 78
...VE DİĞERLERİ 79
IT CAME FROM OUTER SPACE 82
CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND 84
SUPERMAN 87
SUPERMAN II 88
ESCAPE FROM NEW YORK 90
BLADE RUNNER 93
E. T. 95

TERMINATOR 97
THE RUNNING MAN 98
TOTAL RECALL 100
TERMINATOR II / THE JUDGEMENT DAY 102
TERMINATOR; İNSAN-MAKİNE İKİLEMİ ÇERÇEVESİNDE
ŞİDDET VE TEKNOLOJİK ŞOV 103
STARGATE 104
STARGATE'DE DEVAM EDEN AMERİKAN İDEOLOJİSİ 106
BRAINSCAN 107
JUDGE DREDD 108
SPECIES 109
WATERWORLD 112
TWELVE MONKEYS 113
INDEPENDENCE DAY 116
CONTACT 119

SONUÇ 123
KRONOLOJİ 129
FİLMOGRAFİ 141
KAYNAKÇA 177

ÖNSÖZ

Sinemanın ya da belirli bir sanat türünün, yaratıcısının politik kabuğundan sıyrılarak bir yapıt ortaya koymasını ummak ya da bir üretime saf sanat bağlamında yaklaşılmasını ileri sürmek naif bir yaklaşımdır. Bu çalışma, yüzeysel bir okumayla, teknolojinin günlük hayatta yarattığı olumsuzlukları savunan, silahlanma yarışının dünya konjonktürünü nasıl etkileyeceği konusunda düşünceler öne süren, çevreyi göz ardı eden çalışmaların insanlığı nasıl bir felakete sürükleyeceğini gösteren filmler gibi görünen bilimkurgu sinemasının, kitlelerin manipülasyonunda yüklendiği misyonu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Bilimkurgu filmlerinin, ideolojik yapısı ve bu ideolojik yapının, manipülasyon için ne denli önemli olduğu ancak, bu tür filmlerin birden fazla okunması ve bunların tarihsel bağlamlarıyla örtüştürülmesiyle ortaya çıkartılabilir. Bununla birlikte ideolojik manipülasyonda bilimkurgu sinemasının yüklendiği işlev diğer ideolojik aygıtlar gözönünde bulundurulduğunda sınırlıdır, ancak bu sınırlılık toplum üzerindeki etkisini ortadan kaldırmadığı gibi, diğer etkenlerle birleştirildiğinde okunmasında son derece dikkatli olunması gereken bir olgu ile karşı karşıya olduğumuz ortaya çıkar. Çünkü, bilimkurgu sineması kadar, Amerika Birleşik Devletlerinin düşlerini, korkularını, ideolojisini ya da paranoyasını yansıtan neredeyse başka bir tür yok gibidir. Bilimkurgu sineması, sinemanın doğuşu kadar eski olan tarihi boyunca popülaritesini ve canlılığını da bu özelliğine borçludur.

Bu çerçevede, çalışmanın giriş bölümünde, bilimkurgu sinemasının tarihsel gelişimi içinde genel bir değerlendirilmesi yapıldı. Birinci bölümde, türün ele aldığı başlıca konu ve motifler incelenirken, ikinci bölümde, türün, geri planında yer alan politik kimliğini ve ideolojisini ortaya çıkartan, bunun yanı sıra, ancak bilimsel bir gözle bakıldığında anlaşılabilecek olan temel özellikleri üzerinde duruldu. Çalışmanın üçüncü bölümünde, temel konu çerçevesinde, şiddete ilişkin kuramsal yaklaşımlar ile şiddet ve kitle iletişim

araçları arasındaki etkileşim ele alındı. Dördüncü bölümünde ise, örnek filmler çerçevesinde, bilimkurgu sinemasında şiddetin kullanımı ve değişen görünümü bağlamında politik işlevi irdelenmeye çalışıldı.

Bütün bu kuramsal yaklaşımların yanı sıra, Türkiye'de bilimkurgu üzerine yapılan çalışmalarda, daha önce rastlanılmayan ve bu nedenle, konuyla ilgili olanlara yardımcı olabileceğine inandığım, ilk bilimkurgu filmi olarak kabul edilen Georges Melies'nin, 1902 yapımı *Le Voyage Dans La Lune*'dan başlayan ve günümüze dek gelen bir filmografi ve kronoloji oluşturuldu.

Son olarak, bu çalışmanın ortaya çıkmasında, geniş hoşgörü, bilgi ve emeğiyle bana yol gösteren ve belirli bir yaşam kültürü edinmemi sağlayan tüm insanlara, sabrı, hoşgörüsü, bilgisi ve emeği ile her zaman beni destekleyen ve tanıdığım en iyi insanlardan biri olan eşim Sabire'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Dr. Yüksel BATUR

İzmir - 1998

GİRİŞ

"Filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır" [1]. Belirli türler altında toplanan filmler, içinden çıktıkları toplumsal gelişmelere göre metaforik anlatım yollarını seçerler ve sistem içerisinde olması gerekeni savunarak, psikolojik dayanak oluştururlar. Bu nedenle bir *tür,* görevini yerine getiremiyorsa, başka bir deyişle, bir türe ilişkin filmlerin anlattıkları şeyler, toplumsal ilerlemenin gerisinde kalmışsa o tür ortadan kalkar. Sinemanın başlangıcından bu güne, bir tür olarak varlığını koruyabilmiş ve her dönem varlığını daha fazla sağlamlaştırmış olan türlerin başında bilimkurgu sineması gelir. Çünkü bilimkurgu sineması, sistemin ideolojik gereksinimlerini karşılamaya en uygun türler arasında varlığını hep koruyagelen bir tür olmayı başarmıştır. Çünkü bilimkurgu, günlük yaşamın içinden topladığı verilerden yola çıkarak çağdaş korku ve endişeleri yönlendirmeyi ve sonuçta sisteme güven vermeyi sağlayacak bir yapılanmayı oluşturabilmiş bir türdür.

Bilimkurgu filmleri bilinçaltı korkularına seslenir. İnsanın bilinçaltı korkuları bireye, ya toplum tarafından kazandırılır ya da insan olmanın, yaşıyor olmanın getirdiği bir takım korkuları içerir. Ölüm korkusu, bilinmeyenden korkma, insanın kendi bilinç düzeyinin oluşturduğu korkular arasındadır. Ancak, bunun yanı sıra gelecek korkusu, savaş korkusu, yabancıların istilasından korkma, teknolojinin denetimsiz bilim adamlarının kullanımı sonucunda insan yaşamını olumsuz yönde etkilemesi ve yine teknolojinin karanlık bir gelecek yaratacağına ilişkin şüphelerin oluşturduğu korku gibi, birçok korku ise toplum ya da sistem tarafından yaratılan korkular arasındadır. Çünkü iktidarların, toplumu gelecek kaygısı içine iterek onları manipüle etmeleri daha kolaydır ve bundan dolayı sistemin yarattığı korkuların şiddeti daha baskındır. Sistem bu korkuların yaratılmasında ve geliştirilmesinde birçok aygıttan yararlanır. Althusser'in *"devletin ideolojik aygıtları"* adı altında genellediği bu aygıtlar içerisinde, genel olarak sinema, özel olarak da bilimkurgu filmleri yer alır.

Bilimkurgu sinemasında, çoğu kez belirli dönemlerde belirli korkular, mitik kahramanlarla birlikte işlenmiş ve sinemanın kısa tarihi boyunca bu tür, günceli yakalamasıyla popülerliğini korumuştur. Bu anlamda bilimkurgu, burjuvanın devrimcilik ve liberallik adına geliştirdiği düşünce ve ideloji yi yine kendi çıkarları için ortadan kaldırmasının bir göstergesidir diyebiliriz. Bilimkurgunun yanı sıra şiddet olgusu da aynı düşünce ve ideolojinin ortadan kalktığı ve sadece kendini tahrif eden bir yapıya dönüşmesinin ifadesidir. Bu, temelde bir burjuva felsefesi olan, Orta Çağın insanda yarattığı korkuyu bilimle ortadan kaldırmayı amaçlayan Aydınlanma felsefesinin dönüşümü anlamına gelir. Çünkü, Aydınlanma felsefesi, "*gelişen* düşünmenin *en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. Ne var ki, tamamen aydınlatılmış yeryüzü bugün muzaffer bir felaketin belirtisini taşıyor. Aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, ham hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti*" [2].

Oysa simgesel ve metafiziksel korkuyu içinde barındıran bilimkurgu türünün gelişmesiyle birlikte, Aydınlanma Felsefesinin ortadan kaldırmayı hedeflediği mitsel ögeler her yönüyle geri döndü. Çünkü, ancak mitlerde rastlanabilecek düzeyde süper güçlere ihtiyaç duyan bilimkurgu, geniş bir yelpazede içinde "*ötekine*" karşı, insanları ve dünyayı koruyacak mitolojik kahramanları ete kemiğe büründürdü. Diğer yandan bilimkurgunun soyut mekanı da Aydınlanma öncesi döneme aittir. Yine bir burjuva ideolojisi olan "*kardeşlik, eşitlik ve özgürlük*" ideali ise kısa zamanda ötekinin tehlikeli ve istilacı olma düşüncesine dönüşmüş ve bu da beraberinde şiddeti getirmiştir. Özsavunma aracı olarak şiddeti ve korkuyu yaratan bu olgular, dönemsel olarak -özellikle 1950'lerden sonra- bilimkurgunun ana motiflerini oluşturdu.

Bu bağlam içinde, bilimkurgu sinemasının ele aldığı konular arasında teknolojinin gelişmesine karşı, toplumda oluşan korkuların sıkça işlendiğini görürüz. Teknolojiye dayalı korkular, totaliter yapıdaki liderin dünyayı teknoloji yardımıyla kontrol edebilecekleri bir yapı içine alması *(1984),* nükleer bir savaş beklentisi ve ardından da yaşamın nasıl gelişeceğine ilişkin yargılar (*Mad Max, Zardoz*), ya da dünyanın nükleer bir savaş sonrasında cehenneme dönüşmesinin ardından insan öldürmenin bir spor dalı haline dönüşüp dönüşmeyeceği merakı (*Rollerball*) ve bilimin beceriksiz bilimadamlarının elinde sorumsuzca kullanımı (*Frankenstein, The Fly*) gibi motifler

bir yandan toplumsal korkuyu biçimlendirirken bir yandan da yapay yeni korkular üretti.

İnsanın toplumsal korkularının en sonunucusu olan teknolojiden korkma olgusu gerçekte arkaik bir geçmişe dayanır. Yani teknolojinin olağanüstü gelişiminden kaynaklanan bu korkunun hortlak, cin-peri ya da diğer metafizik korkuların günümüzdeki bir tür adaptasyonudur ve bunlar toplum içinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaratılmış olan korkulardır. Toplumsal korkuların yaratılması için bir neden ve bu nedenin yanı sıra bir düzenek gerekir. Geçmiş dönemlerde bunu mitoloji ve masallar sağlamaktaydı, günümüzde ise kitle iletişim araçları, toplumsal korkuların yansıtılmasında büyük rol oynamaktadır. Toplumsal korkuların yaratılması için, toplumsal bünyede yayılmasına ihtiyaç vardır. Yapılarına göre, bu tip yayılmanın üç temel biçimi şunlardır; söylentiler, psikozlar ve salgınlar. Burada bizim için gerekli olan söylentilerdir ve söylentilerde önemli olan gündemdeki konulardır. Söylentiye konu olan olayların içeriğine ilişkin, topluluğun az ve muğlak bir bilgisi vardır ve söylentilerden çıkar bekleyenler de bu boşluktan yararlanır. Söylentiler, arkaik bir özellik taşır ve tarihsel gelişmenin başlangıcından beri kendine her zaman yaşam alanı bulmuştur. Söylentinin bu alanı, bilimin güçlü ve inanılır olduğu dönemlerde daralmış, buna karşın toplumsal bunalımın arttığı, bilimin saygınlığının azaldığı her dönemde de genişlemiştir. Söylentiler, bilimin dışlandığı ve doğa üstü olanı içerdiği ölçüde dinsel söylemi oluşturur. Söylentiler imajlarla vardır ve bu imajlar genellikle korkuyu yaratan etmenlerdir.

Korku motifleri her dönemde bilimin ışığı altında değişime uğramıştır. Ancak korkunun yaşanmasında, ekonomik ve toplumsal gelişmenin bir geri planı da vardır. Bu bağlamda Dracula, Vampir, Frankenstein ve "*kötü yabancılar*"ın varlığı gibi birçok korku yaratan motif, temelde birer simgedir. Bu simgelerin altından da insanlığın ortak korkuları, inançları, değerleri ve bizatihi toplumsal gelişmenin kendisi çıkar.

Korku ve bilimkurgu genellikle iç içe olmuştur. Örneğin ilk korku kahramanlarından olan Frankenstein, korku edebiyatına ait olmasının yanı sıra bilimkurgudur da. Frankenstein, günümüz bilimkurgu filmlerinin de konusu olan, beceriksizce yapılmış bir bilimsel araştırmanın ürünüdür. Bu nedenle "*Frankenstein'ın folklora girdiğini söylemek onu olduğundan hafif göstermek olur. Shelley'in* [3] *bilimin çarpıklığa, yanlışlığa gittiği düşüncesi edebiyat ve düşüncenin popüler bir temasıdır*" [4].

Frankenstein'ın öyküsü, 19. yüzyılda, sanayi kapitalizmine öncülük eden İngiltere'de, yazılmıştır. 19. yüzyıl, kapitalizmin yeni bir aşamaya girmesinin yanı sıra, toplumsal ve bireysel ilişkilerde de birçok yeniliğin toplum yaşamına egemen olmasının yüzyılıdır. Bu dönemde, insanlar arası ilişkiler araçsallaşmış ve temellükçü bir yaşam etiği topluma egemen olmaya başlamıştır.

Bu bağlamda Frankenstein biraz da bireyin içine yuvarlandığı bu yeni yaşam biçimini ve toplumsal etiği yansıtmaktadır. Frankenstein'ı yaratan çağdaş yaşamın ritüeli, etiği ve korkusu bilimkurgu filmlerinde günümüze kadar birçok kere konu olarak ele alınmıştır. Bilimkurgu filmlerinin başlıca konularından bir tanesi olan korku ögesi, aynı zamanda "*teknolojinin biyolojik ya da elektronik olarak vahşi gelişiminden kaynaklanmaktadır*" [5].

Arkaik dönemden bu yana değişen mitlerle varlığını sürdüren ve bilimkurgunun da eksenini oluşturan korku, neden bu denli önemlidir ve korkunun ortaya çıkmasında dışsal bir etki var mıdır? Bu sorunun cevabı kuşkusuz evet olacaktır. Çünkü "*korkuyu ortadan kaldırıp uygarlığı elde tutmak mümkün değildir. Korkunun hafiflemesi bile çözülmenin başlangıcı demek olur. Buradan çok farklı vargılara ulaşılabilinir: Faşist barbarlığa tapınmaktan, şer gruplarına sığınmaya varıncaya dek*" [6].

Bilimkurgu türü, kimliğini 1930'lu yıllarda bulmaya başladı. Bu yıllara dek iyi örnekler veren bilimkurgu türü dışavurumculuk, fantastik ya da korku türleri ile iç içe gelişti. 1950'li yıllarda ise, bilimkurgu sineması en parlak dönemini yaşadı. Bunun temel nedenlerinden bir tanesi, İkinci Dünya Savaşının yarattığı karamsarlık ve bunun sonucunda ortaya çıkan soğuk savaş döneminin tırmanmasıydı. İnsanların, bir anda kendilerinin yaşadığı gezegeni tehdit eder duruma gelmesi gerçeğiyle karşılaşması toplumda büyük rahatsızlık ve korku yarattı. Toplumda ortaya çıkan -ya da bilinçli olarak yaratılan- yok olma korkusu, savaş ve savunma politikalarını dünyanın dışına taşıdı. Bu yıllar bilimkurgu sinemasının manipüle edilmesine yol açtı ve anlatım yapısını bütünüyle değiştiren bu tür, günlük yaşama ilişkin motifleri bilimsel verilere dayandırarak inandırıcılığını ve etkisini arttırmaya çalıştı.

Reel yaşamın verilerinden yola çıkan bilimkurgu sineması, kitlesel şiddetin göstergesi olarak başka "*vadilerin*" istilası temalarını işlemeye başladı. Bu dönemde gerçekleştirilen bilimkurgu filmlerinin

büyük çoğunluğu, savaş karşıtı gibi görünse de dünyayı, birbirini her an boğazlayacak kadar şiddet dolu iki kutba ayırması ve yanlı tutum içinde olması, hem türü hem de verilen mesajı barışçı olmaktan uzaklaştırdı.

Soğuk savaş döneminin sonuna kadar, nükleer bir savaş tehdidini her an gündemde tutan ve ardından da Amerika Birleşik Devletlerinin geliştirdiği "*Yıldız Savaşları*" projesi ile farklı bir gündem yakalayan bilimkurgu sineması, soğuk savaşın ardından, "*Spielberg Ekolü*" ile biçim değiştirerek "*soft*" bir nitelik kazandı.

Bilimkurgu, 1990'lı yıllarda bilgisayar teknolojisinin yarattığı "*virtüel realite*" (sanal gerçeklik) ile yeni bir boyut aldı. Gerçekte bilimkurgunun bu yeni teması günlük yaşamdaki gelişmeleri yansıtıyordu. Çünkü, reel yaşamda da benzer gelişmeler tüm hızıyla sürüyordu. Örnek vermek gerekirse, internetin günlük yaşama girmesiyle gelişen siber mekanlar ve siber yaşam biçimi ile "*Net Cop*", yani siber polis gibi sanal tasarımlar yaşamın bir parçası haline gedi. Bu, aynı zamanda günlük yaşamın bilimkurguya dönüşmesinin bir göstergesiydi. Bilimsel ve teknik gelişim Jules Verne ve Herbert George Wells'in, bir zamanlar bilimkurgu olarak sunduklarını gerçek olarak karşımıza çıkarması örneğinde olduğu gibi bugün de, geçmişte bilimkurgu olarak adlandırılan birçok şey, günlük yaşam pratiğinde doğallaştı.

Ünlü Fransız bilim adamı Baudrillard, günlük yaşam pratiğindeki bilimsel ve teknolojik değişimlere dikkat çekerek, yaşamın bilimkurgu haline geldiğini, buna bağlı olarak da sinemasal bir tür olarak bilimkurgunun, artık çekiciliğini yitirip ortadan kalktığını iddia eder. Baudrillard, bu öngörüsünü desteklemek için gerçeğin yerini alan simülasyonlar teorisinden yola çıkarak "*bilimkurguyu çekici kılan düşsel bir evren yaratma, bu evreni dönüştürme ya da onu ölçüsüzce denebilecek boyutlarda abartmak artık olanaksızdır. Bundan böyle gerçekten yola çıkarak gerçek olmayan, gerçek verilerden yola çıkarak düşsel bir şeyler üretebilmek mümkün değildir. Bu sürecin tersiyle karşılaşacağımızı söylemek daha doğru olacaktır. Bu yeni süreçte gerçekliğini yitirmiş durumla, simülasyon modellerine gerçeğin, sıradanlığın, yaşanmışlığın renkleri yüklenmeye ve gerçeğin kendisine kurgusal bir nitelik kazandırılmaya çalışılacaktır. Çünkü gerçek, yaşantımızı terkedip gitmiştir. Bize sunulanlar ise yeniden inşa edilerek bir halüsinasyon düzeyine çıkartılan gerçekle, gündelik ve yaşanmış olaylardır. Hatta bu yeniden oluşturma süreci*

içinde kimi ayrıntılar o kadar başarılı bir şekilde sunulmaktadır ki, bu olay insanı korkutmaktadır" [7].

Ancak, teknolojideki gelişmeler, bir zamanlar bilimkurgu olarak adlandırılan birçok düşünceyi günlük yaşam pratikleri arasına soksa da, bilimkurgu türü, günlük yaşamdaki değişiklikler doğrultusunda temalarını yenileyerek varolmayı sürdürdü.

Günümüzde, bilimkurgu sineması, değişen konjonktürle birlikte ya da ihtiyaç duyulan yeni merak ve korku unsurlarıyla alanını ve popülerliğini genişletti. Tür, uzaylılara farklı açılardan yaklaşmasında, ya da makinaların insan beynine etki ederek bireyi istenildiği doğrultuda yönlendirmeye çalışması ve onlara istemedikleri halde cinayet işletebilecek düzeyde yeni bir gerçeklik sunması örneğinde olduğu gibi, sanal gerçekliğe ilişkin konuları ele almaya başladı. Bilimkurgu, bu temaların yanı sıra soğuk savaş döneminde sıkça işlenen nükleer savaş sonrasında dünyanın cehenneme dönüşeceği öngörüsünü, 1980'lerde ekolojist bir yaklaşımla yeniden gündeme getirdi.

Son dönem bilimkurgu filmlerinin belirli bir kitlesel "*öteki*"ye karşı olmadığı ve ele aldığı sorunların da daha evrensel ve yapıcı bir düzlem içinde olduğu görülür. Ancak 1950'li yıllardan beri bilimkurguda değişmeyen genel niteliklerin yanı sıra, kalıcı olanlardan bir tanesi de şiddet ögesidir. Spielberg ekolüyle birlikte, bilimkurgu türünde şiddet ögesinin hafifletmesinin yanısıra, geçmiş dönemlerde kitlesel olan şiddet unsuru, 1990'larda yerini mikro şiddete bıraktı. Ancak, mikro şiddet aynı zamanda 1980'lerin ikinci yarısından sonra günlük yaşamın da bir parçası durumuna geldi. Dünyanın en gelişmiş ülkesi olan Amerika Birleşik Devletlerinde, resmi kanallar tarafından yapılan açıklamada 1993 yılında birbuçuk milyon insan silahlı saldırıyla yüz yüze geldi ve aynı yıl, yirmi beş bine yakın cinayet işlendi. 1995 yılında yapılan bir araştırmaya göre de, Amerika Birleşik Devletlerinde bir yılda cinayet sonucunda öldürülen insan sayısının, Vietnam savaşı sırasında ölen askerlerin sayısı kadar olduğu belirlendi.

Mikro şiddet, son dönem filmlerde sadece eylemde değil, aynı zamanda sözlerde de kendini hissettirerek farklı bir tarz ortaya çıkardı. Yani günümüzde medyatik bir çılgınlığa dönüşmüş durumda olan mikro şiddetin bu boyuta ulaşmasının bir nedeni de, soğuk savaşın sona ermesi ve ötekine karşı yaratılan saldırgan düşüncelerin

yerine yenisinin bulunamaması bunalımından kaynaklanmaktadır. Günlük yaşamda mikro şiddetin çılgınlık boyutuna ulaşmasına ilişkin örnekleri yukarıda olduğu gibi yine Amerika Birleşik Devletlerinden vermek durumundayım. Çünkü günümüzde bu konuda en çarpıcı örneklerin ABD'de yaşanmasının nedenlerinden birini, bu ülkenin "*ötekine*" karşı yıllarca sürdürdüğü saldırgan politika anlayışı oluşturmaktadır. Bilimkurgu filmlerinin yoğun olarak bu ülkede çekilmesi, büyük oranda bu politikanın bir nedenidir. Bu nedenle, soğuk savaşın sona ermesiyle, herkes birer "*öteki*" ve "*tehlikeli*" durumuna gelmiştir.

Diğer yandan, bilimkurgu türüne ilişkin filmler, sinema tarihi boyunca en yoğun şekilde Amerika Birleşik Devletlerinde gerçekleştirildi. Çünkü, İkinci Dünya Savaşından sonra bozulan dengeler sonucunda oluşan, ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki rekabet, her iki ülkeyi aşarak bloklara yansıdı ve gelişmeler bloklar arasında ötekine karşı korkuyu ve düşmanca tavrı yarattı. Bu ortamı da kendi lehine kullanan ülke ABD oldu. ABD hem dış hem de iç politikasını düzenlemede bloklar arası gerilimden oldukça yarar sağladı. Çünkü bu dengeler içinde "*ortak çıkarlar*" için girişilecek bir harekatta toplulukların bazı insanlık değerlerini düşünmemesi gerekliydi. Bunun yanı sıra bozulan ekonomi, gerileyen eğitim ve bunun gibi birçok soruna karşı, halkı oyalayacak, demokrasi bunalımı yaratmayacak yeni korkulara ihtiyaç vardı. ABD yönetimleri de yıllarca bunu yaparak, hem ülkesindeki insanları denetime aldı, hem de ideolojisini tüm ülkelere ihraç etmeye çalıştı. Gerçekte toplumda yaratılan nükleer tehdit, uygarlığın sonu gibi bir çoğu yapay olan bu korkulara, Vietnam savaşı ve Watergate olayında olduğu gibi, iktidara karşı güvenin sarsıldığı, ekonomik ve sosyal dengelerin ters yüz olduğu her dönemde ABD'nin ihtiyacı oldu. Bush döneminde yaşanan kriz ve bunun sonucunda yaratılan korkular gibi; "*Georges Bush'un başkan olduğu iki yıl içinde üç milyondan fazla çocuk yoksulluk sınırını geçti, borçlar arttı, eğitim standartları düşüyor, gerçek ücretler nüfusun büyük bir kısmı için 1950'lerin sonundaki düzeye düştü ve bu konuda kimse hiçbir şey yapmıyor. Böyle koşullarda şaşkın sürünün dikkatini başka yerlere çekmek zorundasınız. Çünkü, acı çeken onlar olduğu için, bunun farkına varmaya başlarlarsa, hoşlanmayabilirler. Ayrıca çarkıfelek ve pembe dizileri izlemeleri yeterli olmayabilir. Onları kamçılayacak düşmandan korku duymalarını sağlamak zorundasınız. 1930'larda Hitler* (Almanları -y.b.-) *yahudi ve çingene korkusuyla kamçıladı. (...) Son on yıl içinde, iki yılda bir ya da her yıl, kendimizi ona karşı savunmak durumunda olduğumuz*

bazı önemli canavarlar yaratıldı. Her zaman hazır olan bir tanesi vardı: Ruslar. Ruslara karşı kendinizi her zaman savunabilirdiniz. Fakat, Ruslar bir düşman olarak çekiciliğini yitiriyor ve bunu kullanmak giderek zorlaşıyor. (...) (Bush döneminde ABD, bu olanağı yitirdi -y.b.) *ve tıpkı Reagan yanlısı halkla ilişkiler aygıtının 1980'lerde yaptığı gibi yeni bir tane korku öğesi uydurması gerekti. Böylece uluslararası teröristler, uyuşturucu kaçakçıları, çılgın Araplar ve dünyayı fethedecek yeni Hitler; Saddam Hüseyin sahneye çıktı. Hepsi birbiri ardından gelmeliydi"* [8]. Bunu da yaratacak organ kitle iletişim araçlarıydı ve onlar da kısa zamanda kendilerini toplumsal gelişmelere uydurdu. Bilimkurgu sineması da gelişiminde bu toplumsal hareketler doğrultusunda evrimleşti. *"...dünyadaki gerilim ve yumuşama dönemlerine son derece koşut bir kötümserlik ya da iyimserliği"* [9] yansıtarak ulusal politikaların aracı oldu.

NOTLAR:

1. Michael Ryan - Douglas Kellner, **Politik Kamera,** Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İst., 1997, s.38
2. Mark Horkheimer, - Thedor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği,** Çev., Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., İst., 1995, s.19-20
3. Frankenstein yazarı. Mary Shelley korku edebiyatına, gotik geleneğe ve bilimkurgu türüne, çılgın bilim adamı ve her an dehşet yaratabilecek, korkunç Frankenstein'la yeni bir boyut getirdi.
4. David J. Hogan, **Dark Romance,** 1953, England, s.1
5. Nicholls Peter, **The World Of Fantastic Films,** 1984, USA.
6. Mark Horkheimer - Thedor W. Adorno, *İki Dünya,* **Gergedan,** Temmuz' 88, yıl: 2, s.17
7. Jean Baudrillard, **Bilimkurgu ve Simülarklar,** Çev; Oğuz Adanır.
8. Noam Chomsky, **Medya Denetimi; Immediast Bildirgesi,** Çev; Şen Süer, Tüm Zamanlar Yay., İst., 1993. s.50-51
9. Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya,** s.175

I. BÖLÜM:
BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE BİLİMKURGU SİNEMASININ ELE ALDIĞI TEMEL KONU VE MOTİFLER

"Fikirlerin nasıl aktarıldığını anlayamazsınız bile.
Bir süre sonra bu fikirlerin yüreğinizi
ele geçirdiğini büyük bir şaşkınlıkla anlarsınız."
Stanley KUBRICK

Bilimkurgu sinemasını, dönemler açısından ele aldığımızda, ilk temanın fantastik bir yolculuk öyküsü olduğunu görürüz. Sinema tarihinin ilk yıllarında Melies tarafından gerçekleştirilen *Le Voyage Dans La Lune* (1902), uzaya yapılan bir yolculuğu anlatır. Filmin öyküsü, Jules Verne ve Wells'in, Sanayi Devriminin başlangıç yıllarında yazdığı fantastik ve bilimkurgu türü romanlarının derlemesinden oluşur. Melies'in sinemaya aktardığı *Le Voyage Dans La Lune,* aya yapılan yolculuğu anlatmasının yanı sıra, reel yaşamda insanların sınırlarından çıkarak, yeni dünyalara açılma isteğinin de ifadesini oluşturur. Çünkü, *Le Voyage Dans La Lune*'a konu olan öyküler, kapitalizmin vahşi gelişme gösterdiği dönemde yazılmış ve yine bu dönemde, Sanayi Devriminin en önemli unsurunu oluşturan teknoloji, geleceğe yönelik yeni ufuklar açarken, toplumda teknolojiye karşı fetişist bir hayranlık da oluşmaya başlamıştı. Yani bir anlamda *Le Voyage Dans La Lune,* teknolojik gelişmeye duyulan hayranlığın yol açtığı yeni ufkun sonuçlarını yansıtıyordu.

Melies'in bu filmi, peş peşe gelen hareketli resimlerden oluşur. Filmde, astronotlar bir roketin içine bindirilerek uzay topuyla aya fırlatılır. Roket, ay adamın tam gözüne düşer. Astronotlar aya indiklerinde Selenit ırkı ile karşılaşır. Komik ve ilkel olan bu uzaylı yaratıklar, mızraklarıyla astronotlara saldırır. Astronotlar da kendilerini savunur ve ellerindeki araçlarla Selenitlere vurarak onları balon gibi patlatır. Selenit ırkından kurtulmak isteyen astronotlar, roketlerine biner ve kendilerini yer çekimine bırakarak dünyaya döner. Bilimkurgu türünün ilk örneğini oluşturmasına ve filmde birçok sinemasal hile kullanılmasına karşın, *Le Voyage Dans La Lune* sinema-

tografik olarak sağlam bir yapıya sahip değildir. Melies'in, kendi sinema dilini oluşturmaya çalıştığı ilk dönemlere ait olan bu film *"sinemasal olmasına karşın temel olarak teatral bir performans gösterir. (...) Melies'in daha sinematografik olan 1904 yapımı ikinci kısa yolculuk filmi,* Le Voyage A Travers l'Impossible*'dır* [1]. *Le Voyage A Travers l'Impossible*, yüksek hızdaki bir trenin Jungfrau tepelerinden hareket edip, boşluğa uçarak ve buradan da uzayın derinliklerine doğru yol aldıktan sonra denize, oradan da karaya dönüşünü anlatır.

Sinemada sıklıkla kullanılan trük ve diğer sinemasal ögeler, Melies'in iş deneyimi ve deneysel çalışmalarıyla bu filmlerde oluşmaya başladı. Melies, bir yandan sinema diline yeni olanaklar getirirken bir yandan da ele aldığı konularla birçok *ilk*'e imzasını attı. Bunlardan bir tanesi de bilimkurgu türü oldu ve bu tür, *Le Voyage Dans La Lune*'dan bu yana popülaritesini kaybetmeden süregeldi. Ancak, çok geçmeden, 1905 yılında sinemada *"Melies'in devri sona erdi. İzleyiciler daha hızlı ve daha şiddet dolu olan yaşamda (...) filmin içeriği ile daha fazla ilgilenir"* [2] duruma geldi. Oysa, Melies'in filmleri birçok trük ve farklı temalar içermesine karşın temelde teatraldi. Bunun yanı sıra, Melies, çalışmalarının sinemaya daha yakın olabilmesi için araştırmalarına ara vermeden devam ediyordu. Örneğin hız olgusu ilk kez, basit düzeyde de olsa Melies'in, *Le Voyage A Travers l'Impossible* isimli filminde ele alınmış ve bu, 1905 yılında Walter Booth'un yönettiği, *The "?" Motorist* filmine de yansımıştı. Booth, Melies'in *Le Voyage A Travers l'Impossible* filminden bir yıl sonra gerçekleştirdiği *The "?" Motorist*'de benzer bir temayı ele alıp işledi. Walter Booth'un filmi, *Le Voyage A Travers l'Impossible*'da olduğu gibi, olağanüstü hıza ulaşan bir otomobilin uzay yolculuğunu anlatır. Otomobil, Satürne ulaşarak halkalarından geri dönüp yeryüzüne iner.

Görüldüğü gibi bilimkurgu sinemasının temel tema ve ögeleri daha ilk yıllarda, Melies, Booth ve diğer yönetmenlerin filmlerinde ele aldıkları konularla, belirmeye başlamıştı. İlk dönemden başlayarak beliren bu temalar, sonraki yıllarda dünyalıların uzaya yaptığı yolculuk, hız ve dünyanın yabancı yaratıklar tarafından istilası biçiminde şekillendi.

Uzaya fantastik bir yolculuğu anlatan Melies'in *Le Voyage Dans La Lune, Le Voyage A Travers l'Impossible* ve Walter Booth'un *The "?" Motorist* filmlerinin ardından, bilimkurgu türünde uzaylı yaratıkla-

rın istilası gündeme geldi. Bu konunun öncü filmleri, *The Airship Destroyer* (1909), ve *The Aerial Anarchists* (1911) oldu. *The Airship Destroyer*'de, uzaylılar uçan dairelerle Londra'ya saldırı düzenler, teknolojik olarak dünyalılardan daha güçlü olan uzaylılar, bir bilim adamının gerçekleştirdiği uzaktan kumandalı silahla imha edilir.

The Airship Destroyer, uzaylıların istilasını anlatan öncü filmlerden biri olmanın yanı sıra teknolojik silahlarla dünyalılar ve uzaylılar arasında yapılan savaşı da anlatan ilk film oldu. Her ne kadar Melies'in *Le Voyage Dans La Lune* filminde, ayda Selenitlerle karşılaşan astronotlar, bunların birkaç tanesini öldürse de bu durum fantastik bir yolculukta rastlanan tatsız bir olay niteliğindedir. Oysa, *The Airship Destroyer*'de, taraflar arasında gelişmiş silahlarla bir savaş yaşanır. Aynı zamanda, bilimkurgu sinemasının ideolojisinin şekillendiği bu yıllarda, *The Airship Destroyer,* olağanüstü efektleriyle türe birçok yenilik de getirdi.

Sinemada Melies ile başlayan ancak edebiyat alanında daha önceki yıllara dayanan bilimkurgu, 1926 yılına kadar başlı başına bir tür oluşturamadı. 1930'lu yıllarda yayın yaşamına giren, "*Astounding Science Fiction*" adlı derginin yönetiminin John W. Campbell'e geçmesi ve Isaac Asimov, Arthur Clarke gibi bilim adamı ve yazarların yazılarıyla dergiye katkı sağlaması, bilimkurgu türüne ciddi bir boyut kazandırdı. Ancak bu süreçte, "*Science Fiction*" (bilimkurgu) teriminin ilk kez kullanıldığı "*Amazing Stories*" adlı derginin çabalarını da unutmamak gerekir.

İngiltere'de gelişmeye başlayan bilimkurgu türünün en yoğun şekilde üretildiği diğer bir ülke de Amerika Birleşik Devletleri oldu. ABD-nin politik, ekonomik ve sosyal yaşamını yansıtan ve destekleyen bilimkurgu türü, en iyi örneklerini 1930'lu yıllarda verdi. Bu yıllarda, ABD'de bilimkurgunun gelişmesi, toplumsal ve ekonomik gelişmelerle paralel gelişti. 1930'lu yıllarda, Amerika Birleşik Devletlerinde, sarsıcı bir ekonomik bunalım yaşanıyordu. Bu ekonomik bunalım kısa bir süre sonra, "*demokrasi bunalımı*"nı yarattı; "*kızıl panik*"in yanı sıra, Amerika'da, "*büyük bir depresyon ve önemli işgücü örgütlenmesi vardı. (...) 1935'te işgücü önemli yasal zaferini kazandı ve Wagner yasasıyla örgütlenme hakkını elde etti. Siyasal ve ekonomik yaşamdaki gelişmeler, Amerika Birleşik Devletlerinde iki ciddi sorun yarattı. İlki, demokrasi yanlış işliyordu, şaşkın sürü gerçekten de yasal zaferler kazanıyordu. Oysa demokrasinin bu şekilde işleyeceği hesaba katılmamıştı. Diğer sorun, halkın atomize olması, par-*

çalanması ve tek başına olması gerekiyordu. Örgütlenecekleri hiç düşünülmemişti, çünkü o zaman eylemin seyircileri olmanın ötesine geçebilirlerdi. Sınırlı kaynaklara sahip çok sayıda insan siyasal arenaya girmek üzere biraraya gelebiliyorsa, katılımcı da olabilirlerdi" [3]. Bu politik, ekonomik ve "*demokrasi bunalımı*" sırasında, kahramanlara ihtiyaç duyan Amerika Birleşik Devletleri, edebiyatta *super-hero* (süper-kahraman)'lara sığındı. İlk olarak, "*Cripton Gezegeni*"nden gelen *Superman* (Süpermen), gazetelerde bant şeklinde yer aldı. Günlük yaşamda, gerçek kimliğini gizleyen ve hayatını gazetecilikle kazanan *Superman,* (yani sıradan, pasif ve ortalama bir zekaya sahipmiş gibi görünen Clark Kent), ülkesinde ya da dünyanın herhangi bir köşesinde yaşanan tehlike durumunda süper kahramana dönüşüyordu. 1930'ların ikinci yarısında ise, yeni bir süper kahraman günlük yaşama girdi: *Batman* (Betmen). *Batman* de, bir anlamda *Superman* tarzı bir kahramandı. Gündüz zengin bir işadamı kimliğinde olan *Batman,* geceleri yarasa adam oluyordu. *Superman* Metropolis kentini, *Batman* de Gotham City'i koruyordu. Üçüncü bir kahraman da tipik Amerikan-*hero* özelliklerini taşıyan *Flash Gordon'du.*



Süpermenin* gizli *hali Clark Kent

Flash Gordon, 1930'lu yıllarda Amerika Birleşik Devletlerinde ortaya çıkan *super-hero,* Superman ve Batman gibi bir çizgi roman figürüdür. Alex Raymond'un dizi halinde çektiği *Flash Gordon,* döneminde çok başarılı oldu. Başarısının temelinde, sevilen bir çizgi roman olmasının yanı sıra, trüklerin ve dekorun nitelikli kullanımı ile dizinin olağanüstü maliyeti vardı. *Flash Gordon* dizilerinin "*görü-*

nürdeki saflıklarının westernlerden ve çizgi romanlardan tanıdığımız erotik tiplemelerin geri düzleminde, dönemin izleyicisini (ve okurunu) adeta büyüleyen bir şey daha bulunmaktaydı; bilimkurgu türünün tipik, tayin edici özelliğine dönüşen siyasal-etnolojik bir mitoloji... Flash Gordon'un kendisi tipik 'all American-hero' *idi; hep doğru olanı yapan, eylem ve girişimlerinde tereddüt, kuşku nedir bilmeyen atletik yapılı bir WASP,* (Beyaz-Anglo-Sakson-Protestan) (...) (Flash Gordon -y.b.) *batı'nın hudutlarını aşan western öncüsünün uzaya kaydırılmasıydı. (...) Uzay yolcusu, tıpkı bir western öncü kovboyu gibi, uzayda ortaya çıkıp uzayın sınırlarını zorlamaya başlayabilirdi artık. (...) Bu kovboy ahlakı, Flash'ın, öncelikle bakire Dale'in kendisini ne kadar arzu ettiğini fark edememe beceriksizliğinde kendini ele verir*" [4].

Bu yıllarda Fritz Lang Almanya'da, *Metropolis*'le (1926), bilimkurgu türünün klasiklerinden birini yarattı. Ancak Fritz Lang, *Metropolis*'te Amerika Birleşik Devletlerinde yaratılan, *super-hero* tarzından oldukça farklı bir tarz sergilemesine karşın, filminde yarattığı kent, Amerikandı. Lang, 1924 yılında Hollywood film prodüksiyon metodlarını öğrenmek için gittiği Birleşik Devletlerde, akşam saatlerinde denizden gördüğü New York'un silüetinden etkilenmesi sonucunda *Metropolis*'i yaratmıştı [5]. Fritz Lang'ın, eşi Tea Von Harbou'nun romanından, yine eşi ile senaryolaştırıp çektiği *Metropolis,* 2000 yılında, teknolojinin tüm yaşam alanlarında hakim olduğu bir kentte geçer. *Metropolis,* yardımcıları ve yakınlarıyla görkemli binalarda yaşayan totaliter bir yönetici tarafından idare edilmektedir. Totaliter rejim, geniş bir bürokrasi ağıyla varlığını sürdürür. *Metropolis*'in işçileri, yer altındaki yerleşim alanlarında yaşar. Bu çelişki filmin başlangıcında çarpıcı görüntülerle verilir. Bir süre sonra kendisi de bir işçi olan Maria, içinde yaşadıkları düzeni eleştirerek, görüşlerini diğer işçilere anlatır. Bu arada, *Metropolis*'in yönetimini elinde bulunduran liderin oğlu, Maria'ya aşık olur ve kentten kaçarak, yeraltına iner ve işçilere sığınır. Öte yandan lider, işçilerin arasındaki yönetim karşıtı çalışmaları duyar ve bir bilim adamına Maria'nın benzerini yaptırır. Bu arada Maria tutuklanarak bilim adamının laboratuvarında gözetim altında tutulur. Maria'nın yerine geçen robot, totaliter liderin belirlediği strateji doğrultusunda, işçileri provoke eder. Ayaklanan işçiler, Makinaları kırmaya başlar. Yönetim, ayaklanmayı bastırmak için, yeraltı kentini sular altında bırakır. Öte yandan Maria, tutsak olduğu Metropolis'ten kaçarak yeraltı kentine döner ve ayaklanmanın sona ermesinde yardımcı olur. Maria'nın yardımıyla ayaklanma sona erer ve işçilerle *Metropolis* yönetimi

arasında yakınlaşma sağlanır. Liderin oğlu, babasıyla işçi temsilcisi olan ustabaşı arasında uzlaşma sağlayarak toplumsal birliği yeniden kurar.

Metropolis, Almanya'da faşizmin yükseldiği bir dönemde, kapitalizmle uyum içinde olmanın toplumsal barış için gerekli olacağı görüşünü ileri süren final sahnesi nedeniyle, gösterime girdiği yıllarda tepkilere yol açtı. Fritz Lang da daha sonraki yıllarda, *Metropolis* filmini sevmediğini ve finalin yanlış olduğunu kabul etti.



Sinema tarihinde 1930'lu yıllarda bilimkurgu türündeki bu nitelikli filmlerin yanı sıra kayda değer bir yer edinen *The Invisible Man* (1933), tüm "*canavar*" filmlerinin en iyilerinden olan *King Kong* (1933) ve *Bride Of Frankenstein* (1935) otuzlu yılların ortalarında çekilirken, bu dönemin sonlarına doğru gerçekleştirilen nitelikli filmler, *Flash Gordon* (1936) ve *Things to Come* (1936)'dı.

1930'lu yıllarda, çılgın bilim adamı *(mad-scientist)* [6] motifi de yoğun olarak ele alındı. Bu temanın en popüler örnekleri, bilimkurgu özellikleri taşımasının yanı sıra, Alman dışavurumculuk akımının başyapıtı olan Robert Wiene'nin, 1919'da gerçekleştirdiği *Das Kabinett Des Dr. Caligari* ve *The Bride Of Frankenstein*'dır (1935). Dönemin diğer ilgi çekici çılgın bilim adamı filmleri ise, *Dr. X* (1932), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) ve *The Invisible Ray* (1936) oldu.

Türün çılgın bilim adamı motifini ele alan filmlerin, en iyilerinden birisi olan *Das Kabinett Des Dr. Caligari,* sinema tarihinin de başarılı örneklerinden biri olarak adından söz ettirdi. Robert Wiene, filmde hem doktor, hem de cinayetleri işleyen Cesare'ı, çılgın derecesinde ele aldı. Filmde Caligari, hastalarını hipnotize ederek onları cinayete yönlendiren bir doktordur. Caligari, bu iş için hastalarından birisi olan Cesare'ı kullanır ve Cesare, hipnotizmanın etkisiyle seri cinayetler işler. Gösterildiği yıllarda birçok tartışmanın konusu olan film, *Nosferatu* ve *Golem*'le birlikte, Hitler'in profilini yansıtan ve faşist liderin ortaya çıkacağını öngören filmler arasında sayıldı.

Çılgın bilim adamı motifini ele alan filmlerde, genel olarak, öyküye konu olan bilim adamı, "*çalışmalarına olumlu düşüncelerle başlar, bilinmeyene karşı ilgi duyar ve bunu keşfetmeye çalışır*" [7]. Ancak bu olumlu düşünce, bir anda kabusa dönüşerek, toplumun yerleşik düzenini, doğa yasalarını ve yürürlükte olanı tehdit etmeye başlar. Genel olarak, *mad-scientist* filmlerinin doğasını, gücü ve yönetimi ele geçirmeye çalışan ütopik bilim adamının çalışmaları oluşturur. Ancak sistemin denetimi dışında çalışmalarını sürdüren çılgın bilim adamı, hiçbir zaman amacına ulaşamaz. Verili sistemin denetiminden yoksun olarak çalışmalarını sürdüren bilim adamı, dünyayı ele geçirmeye çalışırken kendi yok oluşunu hazırlar ve genellikle yarattığı "*canavar*" tarafından yok edilir.

1940'lı yıllar; İnsanlık tarihinin en karanlık dönemini oluşturan bu yılların sinema için de farklı olmadığını görürüz. 40'lı yıllarda dünya, ikinci paylaşım savaşını yaşarken Hitler belasından kurtulmaya

çalıştı. 1945 yılına kadar süren ikinci paylaşım savaşı beraberinde, bu savaşın rövanşı niteliğindeki soğuk savaş dönemini getirdi. Bu savaşın en büyük tarafları, Amerika Birleşik Devletleri ile Sosyalist Sovyetler Birliği idi. Dönemin belirgin özelliğini de dünyanın sonunu getirecek olan nükleer savaş korkusu ve "*kızıl tehlike*" oluşturdu.

Sonraları toplumda paranoyak bir durum alacak olan nükleer savaş korkusu ve kızıl tehlike, bilimkurgu sinemasında, teknolojiye ve toplumdaki korkuları açığa vurmaya dayalı yeni temaları ortaya çıkardı. Soğuk savaş döneminde, sinema tarihinin başlangıç yıllarında fantastik bir yapı içinde ele alınan, aya yolculuk ve uzaydan gelen yabancılar gibi temalar, yeniden gündeme geldi. Soğuk Savaş basıncının arttığı dönem olan 1950'lerde, bu savaşın sonucunda çıkacak olan nükleer savaş tehlikesini, bilinç altına yerleştiren ve zamanla buna inanan toplum, tehlikenin gökten geleceği düşüncesini de kabul etmeye başladı. Sinema da toplumdaki bu inançtan yola çıkarak, birbiri ardı sıra istila temaları içeren filmler üretti ve "*ilk 'gerçekçi'* ziyaret Robert Wise'ın *The Day The Earth Stood Still* (1951) filminde gerçekleşti. Başarılı efektleriyle dikkat çeken bu film, türünün klasikleri arasında yer aldı. (...) İki yıl sonra "*Aliens*" (uzaylı yabancılar) bu kez, *The War Of The Worlds* (1953) filmiyle dünyayı ziyaret etti. *The War of The Worlds* filmini, özel efektler üzerinde çalışmalar yapan ve bu nedenle teknik sorunları bilen ve üstesinden gelen Byron Haskin yönetti" [8].

1950'li yıllarda bilimkurgu filmlerinde bir patlama yaşandı. Bunun temel nedenlerinden bir tanesi, İkinci Dünya Savaşı ve bunun sonucundaki soğuk savaş döneminin tırmanmasıydı. Sinemada bilimkurgu türünü bu denli etkileyen soğuk savaş yılları, Amerika Birleşik Devletleri ve müttefikleri ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve müttefikleri arasında 1980'lerin sonuna dek sürdü. Bu süreç , Birinci Dünya Savaşının ardından 1917 tarihinde Rusya'da patlak veren sosyalist devrim ile başladı. Ancak, soğuk savaş gerçek anlamıyla, Sovyetler Birliği'nin, İkinci Dünya Savaşında, Nazi işgalinden kurtardığı Doğu Avrupa ülkelerinde sosyalist hükümetlerin kurulmasına yardımcı olmasıyla su yüzüne çıktı. Doğu Avrupada birbiri ardı sıra sosyalistlerin iktidara gelmesi dönemi olan 1948-1953 tarihleri arasında, soğuk savaş doruğa ulaştı. Sosyalistlerin Avrupa ülkelerinde iş başına gelmesinden ürken Amerika Birleşik Devletleri, Avrupanın birçok ülkesiyle birlikte, Sovyet varlığına karşı,1949 tarihinde Kuzey Atlantik Antlaşması Teşkilatı NATO'yu kurdu. Altı yıl sonra, yani 1955 yılında Sovyetler Birliği de blok ülkelerle bir araya gele-

rek NATO'ya karşı, Varşova Paktını oluşturdu. Bu süreçte her iki blok silahlanma yarışını sürdürdü ve birbiri ardı sıra nükleer silahlar taraf ülke topraklarına yerleştirilmeye başlandı. Sovyetler Birliğinin, Amerika Birleşik Devletlerinin arka bahçesi olarak nitelendirilen Latin Amerika ülkelerinden Küba'ya nükleer füzeler yerleştirmesi "*Küba Bunalımı*"nı doğurdu ve dünya, herşeyin bir anda cehenneme dönüşebileceği Üçüncü Dünya Savaşı tehlikesiyle karşı karşıya geldi. Ancak bunalım, Sovyetler Birliğinin, Küba'ya yerleştirdiği füzeleri geri çekmesiyle yerini yumuşama sürecine bıraktı. Bu durum, toplumlar arasında, blokların nükleer bir savaşı göze alamayacakları düşüncesini yarattı. 1970'li yıllara gelindiğinde ise, bloklar arasındaki yumuşama süreci hızlandı ve 1975 yılında, Avrupada her iki blok üyelerinin de katıldığı, kısa adı AGİK olan Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Konferansı sonuçlanarak imzalandı. 1980'lerde Amerika Birleşik Devletlerinde yeniden güçlenen sağcı eğilimler, soğuk savaşın yeniden canlanmasına yol açtı. 1985 yılında, Sovyetler Birliğinde Mihail Gorbaçov'un yönetime gelmesiyle bloklar arasındaki yumuşama süreci yeniden başladı. Dünyayı yıllarca etkileyen nükleer savaş korkusu, nükleer silahların sınırlandırılması ve imhası aşamasına gelindiğinde toplumda yaratılan baskı ve korku da yerini rahatlamaya bıraktı.

Doğu Blokundaki sosyalist hükümetlerin, 1989 tarihinden başlayarak bir bir yıkılmasının ardından, soğuk savaş döneminin sona erdiği taraflarca resmen açıklandı. 1991 yılında Varşova Paktı feshedildi ve 1992 yılında da Sovyetler Birliğinin dağılmasıyla bir anlamda iktidarların, silah üretim sanayinin iç politikanın gereği olarak yapay bir düzlemde yaratılan kızıl tehlike ve soğuk savaş süreci tümüyle sona erdi.

Yaşanan tüm bu deneyimler gerçekte iki süper gücün politik manevralarıydı. Yani, toplumda yaratılan nükleer savaş tehditi genel olarak ülkelerin iç ve dış müdahaleci politikaya yönelik olarak geliştirdikleri bir iktidar sorunuydu. Örneğin soğuk savaş döneminin başlarında Amerika Birleşik Devletlerinde bu politikaların en önemli kısımlarından birisini, o yıllarda ülkede gelişen işçi sınıfı bilinci ve ekonomik talepler oluşturdu. "*Birinci dünya savaşı, ardından, işçi sınıfının militanlığı, yerleşik ayrıcalıkları tehdit etmeye başladı. Edgar Hoover 1919'daki çelik grevini bir kızıl fesat olarak görmüştü. Ardından gelen bir madenciler grevi başkan Wilson'a göre, bu ülkede düşünülebilecek en ağır adımlardan biri, öldürücü bir moral ve yasal hataydı. Bu arada basın Bolşevik doktrinin kızılına batmış ma-*

dencilerin, 'Amerikada genel bir devrim peşinde oldukları' *uyarısında bulunuyordu. Murray Levin'e göre ise, Kızıl Panik,* 'güçlerinin işçi hareketindeki sol eğilimlerce tehlikeye gireceğinden korkan büyük sermaye gruplarınca ortaya atılmıştır" [9].

Konuyu bilimkurgu türünün en yoğun olarak üretildiği iki ülkeden birisi olan ABD bağlamında ele aldığımızda (çünkü buradaki sorunumuz, ülkelerin politik yapılarından çok, bilimkurgu ve bilimkurgu türünde değişen şiddet olgusudur. Ancak, Amerika Birleşik Devletlerinin buradaki ayrıcalıklı konumu, onun politik yapılanmasının sinemaya, 1950'lerde ise özellikle bilimkurgu türüne yansımış olmasından kaynaklanmaktadır) bilimkurgunun, emperyalist ve verili sistemin ideolojisini yansıttığını görürüz. Baudrillard, bilimkurgu ve yayılmacı ideoloji arasındaki bu bağı şöyle formüle eder: "*klasik anlamda bilimkurgu yayılmacı politikanın egemen olduğu bir evrene aitti*" [10]. Bu anlamda dünya liderliğini elinden bırakmak istemeyen Amerika Birleşik Devletleri, 20. yüzyılın, Amerika Birleşik Devletlerinin yüzyılı olacağı düşüncesini ve her zaman öne çıkardığı "*kötü öteki*" politikasını, yoğun olarak yaşadığı 1929 bunalımı sonrasında şekillendirdi. "*1920'li yılların sonundaki dünya ekonomisindeki çöküş ve dışlayıcı ticaret bloklarının kurulması yalnızca Amerikanın pazarlarını değil, aynı zamanda onun hammaddesi tedarikini de tehlikeye düşürüyordu. ABD için iç savaş, tüm dünya pazarını ve dünya kaynaklarını Amerikan sömürgesine açacak olan bir kaldıraçtı. (...) İkinci Dünya Savaşının başında,* The American Century *adlı kitabında Henry Luce şöyle yazıyordu:* 'Roosevelt, Wilson'ın başaramadığını başaracak... Tarihte ilk kez, iki milyar kişilik dünyamız çözülmez bir birlik oluşturacak. Bu dünyanın sağlıklı ve güçlü olması için, 20. yüzyılın mümkün mertebe bir Amerikan yüzyılı olması gerekir'." [11].

Ve yirminci yüzyıl Amerika Birleşik Devletlerinin yüzyılı oldu. Yirminci yüzyılın Amerikan yüzyılı olması, sadece birleşik devletlerin büyük gücünden değil, aynı zamanda Amerika'ya özgü olan kültür ve zihniyet yapısının, diğer kültürler ve toplumlar üstündeki etkisinden de kaynaklanır. Bu yüzyılda "*Amerikan doları neredeyse evrensel para standartı olmuştu. Avrupa sanatının en değerli nesneleri ve en büyük Avrupa sanatçılarının çoğu Atlantiği aşıp Birleşik Devletlere geldi. (...) Amerikan müziği ve Amerikan popüler kültürü, kürenin en uzak köşelerinde taklit edildi. Daha 1925'te Avrupada milyonlarca insan kendi başbakanlarının adlarını bilmezken Amerikan sinema yıldızlarının adlarını biliyor, yüzlerini tanıyordu*" [12]. Yirmin-

ci yüzyılın, Amerika Birleşik Devletlerinin yüz yılı olmasının bir nedeni de, dünya konjonktüründeki ve iç politikadaki gelişmelerdi. İç politikada Demokrat Parti, uygulamak istediği toplumsal refah programını ekonomik çıkmazlar nedeniyle başarıya ulaştıramadı ve dolayısıyla Yeni Sağın yükselmesine yol açtı. 1980'de gerçekleştirilen seçimde başkanlığı elde eden Cumhuriyetçi Ronald Reagan, yıllardan beri dış politikada yaşanan başarısızlıkları, iç politika ve ekonomideki çıkmazları ortadan kaldırmak ve uluslararası planda kaybedilen prestiji yeniden kazanmak istiyordu. Vietnam yenilgisini yüreğinde hisseden Amerika, 1980'lerde yaşanan canlılığı değerlendirerek, ilk olarak iktidarın güven tazelemesine önem verdi. *Rocky* ve *Star Wars* filmleri, gelişen Yeni Sağ ideolojinin yanı sıra, Cumhuriyetçi aday Reagan'ın başkanlığını ve iktidarın kaybettiği güvenin yeniden sağlanmasını da hedefler gibiydi. Böylece Amerikan savaşçı imajı sinemayla yeniden gündeme geldi. "*Her Amerikalı bir kahramandır ve kahramanlık biraz da imajdır*" mantığı ile hareket edilerek, özgüven, mitik kahramanların ele alındığı filmlerde aradı. "*Siyasal kahramanlığın ve savaşı haklı kılmanın bir başka şekli* 'süper askerdir' *mitosuna kadar itilen Rambo (Sylvester Stallone) her ne kadar ilk filminde (*İlk Kan, *1982) Vietnam bozgununun ve şartlandırmanın izlerini taşıyorsa da sonradan tek kişilik ordu işlevi ile Kamboçya (*Rambo 2, *1985) ve Afganistan'da (*Rambo 3, *1985) ABD ordusunun başaramıyacağı -ya da bulaşamayacağı- destanlar yarattı*" [13].

Dünyada bloklaşmanın sürdüğü 80'lerin ilk yıllarında, George Lucas'ın filmi *Star Wars*'ı hatırlatan ve kamuoyunda da aynı adla anılan (Yıldız Savaşları), bir savaş biçimi gündeme geldi. Amerika Birleşik Devletlerinin yıllarca gizli olarak çalışmalarını sürdürdüğü yeni teknoloji ile olası bir nükleer savaş uzaya taşınıyordu. Amerikan hükümetinin bu konudaki çalışmalara 1980'lerde yeniden hız vermesi, atom savaşı tehlikesinin bir kez daha yoğun olarak yaşanmasını sağladı. Bilimkurgu sineması da, reel yaşamdaki bu gelişmeler doğrultusunda konu ve mesajlarını konjonktüre uydurdu. Bu dönemin en tipik ve unutulmaz filmlerinden olan *Escape From New York* (John Carpenter, 1981) yeniden yapılanma sürecindeki Amerikada ihtiyaç duyulan üstün insanı yarattı. Bu dönemde çekilen *Rocky* ve *Rambo* da aynı özelliklere sahipti; Gücün ve zekanın birleştiği üstün insan. Carpenter'in etkileyici atmosfer yaratma ustalığını ve bireysel güce tapınma motiflerini içeren *Escape From New York*'da, Amerikan sinemasının temel motifi olan üstün insanla, zekanın birleşmesi hem Amerika hem de insanlık için bir kurtuluşu sağladı. Ancak, film bu

konuda temkinliydi ve finalde, kurtuluşun geçici olduğunu vurgulamayı daha doğru buldu.

Carpenter'in, üstün bireyin tartışılmaz gücünü anlatan bu filminin ardından, gündemdeki "*Yıldız Savaşları*" ve bilgisayar teknolojisinin gelişmeye başlaması, o dönemde büyük ilgi ile karşılanan *War Games*'i (John Badham, 1983) ortaya çıkardı. *War Games*, bir çocuğun, savaş stratejilerinin bulunduğu NORAD olarak adlandırılan bilgisayarın programlarına girerek, dünyayı nükleer bir savaşla karşı karşıya getirmesini konu aldı. Badham, *War Games*'de tüm teknik hazırlıklara rağmen, hükümet yetkililerinin acil bir durumda dünyanın sonunu getirecek olan düğmeye basma konusunda ikilemde kalmaları, bu işi yapacak olan bir bilgisayara da (NORAD) ne denli güvenilebileceğini gündeme getirdi. Ve bilgisayar oyunlarına meraklı bir çocuk, yeraltında korunan NORAD'ın güvensizliğini, farkında olmaksızın dünyayı bir nükleer savaşın eşiğine getirerek göz önüne serdi. Dünyada büyük bir gişe geliri sağlayan filmde, yeraltı karargahında bulunan bilgisayarın grafik tasarımı oldukça inandırıcıyken, stereotipleri o denli inandırıcılıktan uzak bulundu. Öte yandan, İngiliz eleştirmen Steve Jenkins ise, alaycı bir dille filmin nükleer aileye ilişkin olduğunu belirtti [14]. Bilgisayar oyunlarının ustaca ve tehlikelice kullanılmasını anlatan bir diğer film ise *Tron*'du (Steven Lisberger, 1982). Bu filmleri, yeni buluşların ve teknolojik gelişmelerin kötü amaçlarla kullanılmasını anlatan *Project Brainstrom* (Douglas Trumbull, 1982) izledi. Yasak olmasına karşın dört yapay insanın yeryüzünde yaşamaya çalışmasını engellemekle görevlendirilen Deckart ile yapay insanlar (android) arasındaki yaşam savaşını anlatan *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), dönemin en başarılı filmleri arasında yer aldı.

Bilimkurgu sinemasının başyapıtlarından olan *E.T.* (*The Extra-Terrestrial,* Steven Spielberg, 1982) uzaylı yaratıklara "*istilacı*" ideolojinin dışından baktı. *E.T.* "*öteki*" ile dost olmayı savunan temasıyla bilimkurgu türüne farklı bir anlayış getirdi. Yıldız Savaşı projesi çalışmalarının sürdüğü dönemde gerçekleştirilen ve uzay çalışmalarını, astronotları bir anlamda *Rambo, Rocky* ve benzerleri gibi mitik karakterler olarak ele alan *The Right Stuff* (Philip Kaufman, 1983) püriten değerlerin gündemde kalmasını sürdürdü.

Diğer yandan, 1980'li yıllar siyasal yaşamda kirlenmenin yanı sıra ekolojik alanda da yoğun bir kirlenmenin yaşandığı yıllar oldu. Önce Harrisburg ve Çernobil kazaları yaşandı. Ardından da kimyasal



Blade Runner (Ridley Scott)

gazların yol açtığı ozon tabakasındaki delik, dünyayı dehşete düşürdü. Körfez Savaşı ise her iki kirlenmeye örnek oluşturdu. Savaş, geride birçok ölü, yaralı ve aç bırakırken, ekolojik dengeyi de alt üst etti. Bütün bunları Afrika ülkelerinde yaşanan açlık ve yoksulluk izlerken, 1990'lı yıllarda da süregelen "*dehşet günleri*" dünyanın uzun yıllar unutamadığı Nazi vahşetini Bosna-Hersek dramında yeniden yaşattı. Böylece insan 80'li ve 90'lı yıllarda yeni tehdit ve tehlikelerle karşı karşıya kaldı. "*Riziko toplumu*" olarak adlandırılabilecek olan yeni bir durumun ifadesi olan bu tehdit, "*çağdaş bir nevrozun öteki adı olmaya başladı. No future generation* ('Gelecek Yoktur' Kuşağı) *terimi gelecek için çok az umut vaadeden bir tarihsel dönemin çeşitli ifadelerinden biri*"ydi [15] artık.

Dünyadaki bu gelişmeler bilimkurgu sinemasını da etkiledi; 1980 ve 90'lı yılların bilimkurgu sineması, klasik temaların yanı sıra, ekolojik sorunlar ve son yıllarda teknolojik gelişmelerin yarattığı *"virtüel realiteye"* (sanal gerçekliğe) ilişkin konuları yoğun olarak ele aldı. Bilimkurguda işlenen ekolojik dengenin bozulması farklı bir şiddeti; doğanın şiddetini vurguladı. Son on beş yıllık dönemde yeniden popülerleşen bilimkurgu türü, fantazya, ekoloji ve dünyanın sonu motifleriyle gündemi yeniden yakalarken, bilgisayar ve teknoloji alanındaki gelişmelerin sinema teknolojisiyle birleştirilmesi, *Hi-Tech* (yüksek teknoloji) ürünü yapıtlarla, geçmiş yıllarda çok sevilen çizgi romanların ve video oyunlarının filmleştirmesine olanak tanıdı.

90'larda sinemaya uyarlanan çizgi romanlar arasında, *Tank Girl* (Rachel Talalay, 1994), *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995) ve *Batman Forever* (Joel Schumacher, 1995) son dönem popüler filmleri arasında yer aldı. Bunlardan *Tank Girl*, İngilterede yayınlanan "*Deadline*" dergisinde 1988 yılında çizilmeye başlanmış bir kahramandı. Film, dünyaya bir meteorun düşmesiyle ekolojik dengesi bozulmuş ve bu nedenle de denizleri kurumuş bir yaşamı ele alır. Yıl 2033'tür. Yerin altına çekilmiş olan suyu işleyen Water and Power şirketi, suyla birlikte gücü de elinde bulundurmaktadır. Tank kullanabilen, küfür eden, kutularca bira içen, kafası kazılı *Tank Girl*, dünyada en değerli şey haline gelen suyu ve gücü, Water and Power şirketinin elinden kurtarmak için, şirket yöneticisiyle savaşa girer.

Judge Dredd ise yine İngiltere'de *"2000 AD"* dergisinde yayınlanan motosikletli Yargıç Dredd'in 18 yıl sonra filmleştirilmesi sonucunda doğdu. Yargıç Dredd, Janus Projesi içinde DNA modeliyle üretilen bir benzeşimdir. Filmin diğer kahramanı olan Ricco da aynı proje içinde üretilmiştir. Ricco, Dredd'in kötü yüzüdür. Olayların yaşandığı dünya megapollere bölünmüştür ve Ricco bir komployla megapolü ele geçirmeye çalışır. Diğer yandan bu yaşamda suçluların adil bir yargılanma olanağı da kalmamıştır. Adalet tümüyle yargıçların adaletine dönüşmüştür.

Judge Dredd (Danny Cannon)



Batman Forever ise, *Batman* dizisine hakim olan, belirli bir konunun anlatılmaması özelliğini sürdürdü. *Batman* ve *Batman Returns* filmlerini yöneten Tim Burton, *Batman Forever*'da yapımcı olarak seyircinin karşısına çıktı. Filmin yönetmenliğini ise Joel Schumacher üstlendi. *Batman Forever*'da yönetmenin yanı sıra değişen şeyler arasında, *Batman*'ın düşmanları da vardı. *Batman* bu kez "*İki Surat*" Harvey ve akılları karıştıran ve bu nedenle "*Bilmececi*" olarak isimlendirilen Edward'la ölümüne mücadele etti. Her üç filmdeki diğer ortak unsur da teknolojik destekli görsel şov ve şiddettir.



Batman Forever **(Joel Schumacher)**

Tank Girl gibi ekolojik sorunlardan yola çıkan *Waterworld, Tank Girl*'ün ileri sürdüğü teoriyi tersine çevirdi. Yani, *Waterworld*'da buzullar erimiş ve dünya sular altında kalmıştır. Hayatta olanların tek ütopyası toprağa ulaşmaktır. Bu arada da kendilerine, Dryland (Kuru Diyar) vaadeden acımasız bir diktatörle mücadele etmek zorundadırlar. Smokers adı verilen diktatörün adamları, sırtında Dryland'e ulaşmanın yolunu gösteren bir harita çizili olan Enola'nın peşindedir. Bir yandan su üstünde kurdukları Atollerde yaşamaya çalışırken diğer yandan toprağa ulaşmak ve diktatörün adamlarıyla

savaşmak zorunda kalan insanların yardımına, su dünyasıyla uyum sağlamış olan Martiner (Kevin Kostner) koşar. Önce diktatörü etkisiz hale getiren Martiner, daha sonra ütopya olan toprağa ulaşarak, dünyaya yeni bir yaşam olanağı sağlar.



Waterworld (Kevin Reynolds)

Bu dönemde yeniden ele alınan konular arasında soğuk savaş paranoyasını yansıtan nükleer savaş tehlikesi, *Crimson Tide* (Tony Scott, 1995) filminde yinelendi ve film, *War Games*'in sorduğu soruyu bir başka versiyonda tekrarladı. *Crimson Tide*'ın mekanını nükleer silahlarla donatılmış bir denizaltı oluşturdu. Filmde, dağılan Sovyetler Birliğinin ardından orduda da hizipçilik başlar ve bir grup asker nükleer füze üssünü ele geçirir. Dünya yeni bir nükleer savaşla karşı karşıyadır. Amerika Birleşik Devletleri gelişmeler karşısında Rus sularına, nükleer silahlarla donatılmış USS Alabama isimli bir denizaltı yollar. Gerilimin doruğa ulaştığı sırada merkez karargahtan, Alabama'ya nükleer füzeleri ateşleme emri verilir. Alabama'da bulunan iki komutandan birisi merkezden gelen emir üzerine nükleer başlıklı füzeleri ateşlemek isterken diğeri, bu emre uymak istemez ve denizaltında asker olmakla insan olmak arasında bir çatışma yaşanır. *Crimson Tide,* kıyamet teorilerine bir yenisini eklerken, iç hesaplaşma sürecini yaşayan Amerika'da, orduyu da irdelemeye çalışmıştır.



Crimson Tide (Tony Scott)

1980-90'lı yıllarda çekilen ve "ötekine" düşmanca bakma etiğini sürdüren filmlerden birisi de *Species*'dir (Roger Donaldson, 1995). *Species,* NASA'nın uzay çalışmalarına cevap veren uzaylıların dünyaya kötülük saçmasını anlatır. Filmde, NASA'nın yıllar önce uzaya gönderdiği mesaj, Porto Riko'da bulunan dünyanın en büyük teleskobu Arecibo'ya ulaşan sinyallerle cevaplanır. İlk bakışta uzaylılar dost görünür. Dostluklarını kanıtlamak için bazı bilimsel sorunlara cevaplarla birlikte kendi DNA yapılarına ilişkin bilgilerle, bunların insan DNA'larıyla birleştirme yöntemlerini de gönderirler. Bu verilerden yola çıkan bilim adamlarının çalışmaları ortaya bir kız çocuğunun çıkmasına yol açar. Sil olarak adlandırılan bu uzaylı kız, hızlı bir gelişme gösterir. Başlangıcta dost gibi görünün uzaylıların asıl amacı, bu kızla birlikte ortaya çıkar. Sil, denemelerin sürdüğü yerden kaçarak kendini dölleyecek sağlıklı dünyalı erkekler arar. Hiçbir genetik bozukluğu kabul etmeyen Sil, birlikte olduğu erkeklerdeki genetik bozukluğu fark ederek, uzaylı kimliğine bürünür ve onları acımasızca öldürür.

Uzay çalışmalarıyla ilgili diğer bir çalışma olan *Apollo 13* (Ron Howard, 1995), gerçek bir hikayeden yola çıkılarak gerçekleştirildi. Bilimkurgu örneği olarak kabul edilmeyen *Apollo 13,* Amerikan siyasetçilerin ayakta alkışladığı ve ABD başkanı Bill Clinton'a göre



Species (Roger Donaldson)

de, "*Amerikanın ölüme meydan okuduğunu gösteren örnek bir film*" [16] oldu. Martin Walker'e göre *Apollo 13*'ün siyasetçileri bu denli etkilemesi ve ilk gösteriminin de Beyaz Sarayda gerçekleşmesinin tek bir nedeni; Amerikan toplumunun ve siyasetinin geri çekilip kendi tahlilini yaptığı bu günlerde, 1950'lere ve soğuk savaş dönemine duyduğu derin nostaljiden kaynaklanır [17].

Bunların yanı sıra H. G. Wells'den beri popülerliğini koruyan ve bilimin de üzerinde çalıştığı zamanda yolculuk teması, 1990'lı yıllarda ele alınan temalar arasındaydı. Bu temayı ele alan *Stargate* (Rolland Emmerich, 1995) ve *Time Cop* (Peter Hyams, 1995) ilgi çeken filmler oldu. Zamanda yolculuk temasını ele alan ve Mısır Pramitleri, esrarengiz semboller dizisi gibi mistik, egzotik renklerle süslenmiş olan *Stargate*'de, Mısır'da yapılan kazılar sırasında ortaya çıkan kapıdan geçen bilimadamı ve asker grubu kendilerini bilinmeyen bir gezegende bulur. Geri dönebilmek için de tek yol vardır; hükümdar Ra'yı yenebilmek. *Time Cop*'da ise, zamanda yolculuğun sırrı çözülmüş ve olanaklı hale gelmiştir. Ancak, olanaklı olan zamanda yolculuk beraberinde yeni tehditleri de getirir. Zamanı

kendi çıkarları doğrultusunda kullanmak isteyen bazı gruplar geçmişe giderek tarihi değiştirmeye çalışır. *Zaman Polisi,* bu gruplara karşı çıkarak doğal tarihsel gelişimi korur.

Son on beş yıllık dönemde gerçekleştirilen bilimkurgu filmleri incelendiğinde, soğuk savaş yıllarında yoğun olarak ele alınan, ötekine düşmanca bakış ve nükleer savaşa yönelik cehennem teorilerine ilişkin filmler, dominantlığını yitirmiş görünmektedir. Bunun yanı sıra bilimkurgu tarihi boyunca türün ele aldığı konuların bir çoğu, son on beş yıllık sürede değişik biçimlerde yeniden gündeme geldi. 1980'li yıllarda yükselen yeni sağcılık etkisinde kalan bazı yönetmen, prodüktör ve senaristler, soğuk savaş paranoyasını yansıtan filmlere yeniden el atma eğilimini 1995'lere kadar sürdürdü, ancak çekiciliğini ve modasını yitirmiş olarak. Bununla birlikte, 1990'lı yıllarda bilimkurgu sinemasının yeni bir yapılanma içinde olduğu gözlendi. Özellikle 1990'ların başından ikinci yarının ortalarına kadar bilimkurgu sineması teknolojinin olanaklarından daha fazla yararlandı ve geçmişte olduğu gibi çizgi roman uyarlamalarına *(Judge Dredd, Tank Girl)* yöneldi ya da daha önceki yıllarda gişe başarısı sağlayan filmleri yeniden gündeme getirdi *(Terminatör II, Frankenstein, Batman Forever, The Island Of Dr. Moreau).* Bu dönemde, *2001* gibi felsefi ve mitolojik tarafı biraz daha baskın (Twelve Monkeys), teknolojinin insanın bütün beyinsel fonksiyonlarını etkileyerek onu, kontrolden çıkartabileceği düşüncesinden yola çıkan *(Brainscan)* filmlerin yanı sıra, bilimkurgunun temel motiflerinden olan, ekolojik dengenin bozulmasının sonucunda kaotik bir geleceğin oluşmasına ilişkin *(Waterworld)* filmler de gerçekleştirildi. Bununla birlikte türün değişmeyen motiflerinden uzaylı yaratıklarla ilişkiler, değişik biçimlerde yeniden gündeme geldi. Ancak, 1990'lı yıllarda dünyalıların uzaylı yaratıklarla olan ilişkisi, önceki bilimkurgu filmlerinden oldukça farklıydı. Yine bu yıllarda, "*kötü*" uzaylı yaratıklar, kendi nesillerinin sağlıklı olması için dünyalıları kullanma, uygarlıklarını geliştirmek amacıyla insanları köleleştirme ya da uygarlığı yok etmeye yönelik amaçlarını yine sürdürdü *(Stargate, Species, Independence Day).* Bununla birlikte, *E.T.*'de olduğu gibi, evrende yaşayan diğer varlıklarla dostça bir iletişim kurulabileceği temasını işleyen *(Contact)* filmlerin yanı sıra, uzaylı yaratıkları dünyamızda yaşayan "*göçmen*" konumuna indirgeyen ve bu uzaylılardan sorumlu bir devlet örgütünün, uyum gösteremeyen uzaylıları etkisiz hale getirmesini işleyen *(Men In Black)* gibi filmler de döneme damgasını vurdu.

NOTLAR:

1. John Baxter, **Science Fiction In The Cinema**, USA, 1970, s.15
2. **A.g.e.** s.15
3. Noam Chomsky, **Medya Denetimi,** Tümzamanlar Yayıncılık, Çev; Şen Süer, İst.1993, s.37
4. Bernard Roloff - Georg Seeblen, **Ütopik Sinema,** Çev; Veysel Atayman, Alan Yayıncılık, 1995, İst., s.194-195
5. Bu konuda bkz. John Baxter, **Science Fiction In The Cinema,** USA, 1970
6. Mad-Scientist; teknolojiyi kullanarak deneyler yapan ve denemelerini sonuçlarını düşünmeden gerçekleştirmekten çekinmeyen çılgın bilim adamı. Mad-Scientist genellikle insanın biyolojik ve fizyolojik yapısına yönelik deneylerden kaçınmayan, anotomik yapısı değişmiş insanlar yaratır. Hedefinin sonuçlarını görmek için kendini de feda etmekten kaçınmaz.
7. M. Stuart Kaninsky, **American Films Genres,** 1977, USA, s.139
8. Peter Nicholls, **The World Of Fantastic Films,** 1984, USA, s.32
9. Noam Chomsky, **Medya Gerçeği,** Çev., Abdullah Yılmaz, Tümzamanlar Yay., İst., 1993, s.276-277
10. Jean Baudrillard, **Bilimkurgu ve Simülarklar,** Çev., Oğuz Adanır, Yayınlanmamış baskı, s.3-4
11. Ernest Mandel, **İkinci Dünya Savaşı'nın Anlamı,** Yazın Yay., Çev; Bülent Tanatar, İst.1995, s.16
12. John Lukacs, **Yirminci Yüzyılın ve Modern Çağın Sonu,** Çev., Mehmet Harmancı, Sabah Kitapları, İst.,1993. s.194
13. Giovanni Scognamillo, **Amerikan Sineması,** Ağaç Yay., İst., 1994, s.63
14. Peter Nicholls, **The World Fantastic Films,** New York , 1984, s.123
15. Bernhard Roloff - Georg Seeblen, **Ütopik Sinema,** Çev., Veysel Atayman, Alan Yay, İst., 1995, s.345
16. Aktaran, **Sinema,** *Gerçek Bir Amerikan Efsanesi; Apollo 13,* Ekim 1995; sayı:12, s.46
17. **A.g.m.,** s.46

II. BÖLÜM:
BİLİMKURGU SİNEMASININ TEMEL ÖZELLİKLERİ

A. BİLİMKURGU VE ZAMANA EGEMEN OLMA İSTEĞİ

Zaman kavramı, bilim adamlarının, filozofların nesnesi olduğu kadar, bilimkurgunun da ele aldığı konulardan biridir. Zaman, maddenin, toplumların ve tüm varlıkların varolma koşullarından olan uzay ve devinimle bağlantılıdır. Albert Einstein, varlığı oluşturan bu üç ögenin birisi olmadan diğerlerinin de olmayacağını savunurken, her birinin birbiriyle bağlantılı olduğunu bilimsel olarak ortaya koyar.

Zaman, uzun yıllar boyunca, birçok filozof tarafından insan düşüncesinin bir tasarımı şeklinde ele alındı. Bu filozoflardan Bergson, insanın zamanda yaşamadığını aksine zamanın insanın içinde yaşadığını ileri sürer. Varolan herşeyin sürekli bir değişimi yansıttığını vurgulayan Bergson, geçmiş zamanın kaybolmadan insan anlığında devam ettiğini vurgular. Çünkü zaman ve değişim içseldir ve her ikisi de insan düşüncesinde dünden bugüne taşınır. Descartes için zaman, devinimin ölçüsüdür. "*Tüm şeylerin sürelerini aynı ölçüde kavrayabilmek için, genellikle en büyük ve en düzenli devimlerin süreleri ile karşılaştırırız ki, bunlar yılları ve günleri yaratan devimlerdir; Ve bu yıl ve günlere zaman deriz*" [1] diyen Descartes, süre kavramının bir düşünce kipi olduğunu, zamanın da değişik sürelerin ortak ölçüsünden başka bir şey olmadığını ileri sürer. Zamanı içselleştiren diğer bir filozof da Hobbes'dur. Hobbes'a göre zaman, dışımızdaki şeylerden çok, anın düşüncelerinde vardır ve devimdeki öncenin ve sonranın imgesidir. Zamanın sınırlarını da tartışan Hobbes, bu sınırları yine imgelere dayandırır; "*Zamanı bir başlangıç ve sonla, ya da herhangi bir saptanmış sınır olmaksızın, eş deyişle sonsuza dek genişliyor olarak imgeleyebiliriz*" [2]. Zaman, Locke'a göre de düşüncelerle anlam kazanır. "*Anlarımızda birbirini izleyen düşünceler zincirini gözlemlememiz, bizde zaman düşüncesini oluşturur. Bu yolla biz ardışıklık ve süre düşüncelerini elde ederiz. Düzenli ek uzunluktaki dönemlerle oluşan belli fenomenleri gözleyerek dakikalar, saatler, günler ve yıllar gibi sürelere ilişkin düşüncelere ulaşırız*" [3]. Locke'da zaman düşüncesinin birbirine eklenebilmesi, yenilenmesi

sonsuz zaman düşüncesini ortaya çıkartır ve ayrıca zamanı duyulur dünyanın sınırları içinde başlatır ve bitirir.

Marksist düşünürlerden Lenin, "*Yapıtlar*" adlı eserinin on dördüncü cildinde, zamanı insan düşüncesinin bir tasarımı olarak değerlendiren filozof ve düşünürlere karşı çıkar. Lenin, zamanın "*insan bilincinin bir ürünü olduğu yolundaki idealist görüş doğru olsaydı, bilimin kanıtladığı şu olay nasıl açıklanabilirdi; Dünya insandan önce, zaman ve uzay içinde var olmuştur ve milyonlarca yıldan beri vardır. İnsan dünyanın oluşumundan çok sonra ortaya çıkmıştır. Bu durumda zaman ve uzayın insan bilincinin ürünü olduğu nasıl savlanabilir*" [4] der. Marksist görüş, zamanı idealist kimliğinden sıyırmasının ardından onun çağdaş toplumda bir değer olarak algılandığını ileri sürer. Bu görüşe göre üretimdeki emeğin niceliği, emek zamanıyla ölçülür ve bu bağlamda da kapitalist toplumda zaman en önemli değerler arasındadır.

Toplumsal gelişmenin bir bölümünde ortaya çıkan işbölümü ve Taylorist sistem topluma daha çok üretim anlayışını yerleştirirken, doğal olarak günlük yaşam ritüellerini de belirlemeye başladı. İşbölümünün gelişmesi sonucunda işlikteki süreci bütünsel olarak kavrayamayan insan, günlük yaşamdaki bütünlüğü de giderek kaybetti. "*İşlikte de işliğin dışında da tıpkı kumar gibi, oyunun varlık nedeni ve başlatıcısı olan düzenleyici ideasına bağlı kalındıkca insanın gündelik yaşamdaki deneyimleri de mekanca ve zamanca insandan uzaklaşmaya başladı. Kişinin arzularının yerine gelmesi, kendine değil (...) bilinmeyen uzun-gelecek zamanları kapsayan belirsizleştirilmiş bir zamana bağlanmaya başlandı*" [5]. Üretim sürecinde işbölümü, günlük yaşamda değerleri reel olarak etkileyen ve zamandan ayrılmayan hızı da değiştirdi. Çünkü zaman hızla birlikte vardır ve biri değiştikce diğeri de değişmek zorundadır. Zaman ve hız oranlarının toplumda değişmeye başlaması, insanın nesnelerle olan ilişkisini de farklı bir boyuta getirdi. Günlük yaşamda artan hız oranı, beraberinde insanın nesneyle olan ilişkisinin süresini kısalttı. Bu değişim aynı zamanda değerlerdeki anlam kaybını ortaya çıkardı. Aslında bu çift yönlü bir değişimdi. Çünkü "*nesneler süreklilik ya da süreksizlikle ilgili duygularımızı etkilemekte, durumların yapısı üzerinde etken olmaktadırlar. Bunlarla ilişkimizin süresi kısaldığında yaşam hızımız da artmaktadır*" [6].

Sinema her ne kadar, "*yaşamın yeniden sunumu*" olsa da, doğası gereği gerçek zamanı yansıtmaz. Ancak bir öykü anlatma aracı ola-

rak film, söylemek istediklerini belirli bir zaman içinde anlatmak zorundadır. Yani sinematografik öykünün var olabilmesi için, mekan ve insanın yanı sıra zamanın varlığı da zorunludur. Süreleri belirlenmiş olan filmin, anlatmak istediğini belirli bir sürede anlatması gerekir. İşte bu gereklilik sinemada kendine özgü bir zaman anlayışının gelişmesine yol açtı. Sinema, reel yaşamdaki zamanın yasalarını filmsel oluşum sürecinde değiştirerek yeni ve farklı bir zaman yarattı. Ortaya çıkan bu filmsel zaman yönetmene zamanla istediği şekilde oynayabilme özgürlüğü kazandırdı. Yönetmen zaman kavramını kendince değiştirebilme, gerçek yaşamın ölçülerini ve boyutlarını sıkıştırabilme, genişletebilme, hatta uzatıp, durdurabilme gücünü elde etti [7]. Robbe-Grillet, filmsel zamanın "*perde ile kuşatılmış ve sınırlanmış tek bir zaman olduğunu vurgular; film içinde, ne filmde olanın dışında bir gerçek, ne de filmde olanın dışında bir zaman vardır*" [8].

Edebiyatın ve daha sonra da sinemanın bir türü olarak gelişen bilimkurgu zamanla oynamaktan hoşlanan ve zamanı ele geçirmeyi tema olarak kullanan bir türdür. Bu bağlamda, H. G. Wells'in *Zaman Makinası*'ndan *(The Time Machine,* 1895) bu yana, zaman içinde yolculuk, bilimkurgunun başlıca konuları arasında yer aldı. Bu nedenle "*bilimkurgu türünde zaman realistik kurgudaki gibi geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zaman olabilir. Ama, realistik kurgudaki gibi bu zamanlara (...) tek bir boyut üzerinde değil, (...) tüm potansiyel alternatifleri barındırabilen, taşıyabilen çok boyutlu bir zaman(lar) düzlemi içinde bakılır. Ampirik zamanla sınırlı kalmaksızın henüz gerçekleşmemiş, erişilmemiş zaman boyutlarını da (...) ele alıp değerlendirir*" [9]. Sinemada, bilimkurgu türünün dışında, "*gerçekleşmemiş, erişilmemiş*" zamanın ele alınmasına genellikle rastlanmaz. Konvansiyonel sinemada öykü anlatımı, kronolojik zaman esas alınarak başlar ve bu temel üzerinde istenirse geriye ve ileriye doğru gider. Bilimkurgu türünün dışındaki türlerde, zamanda ileriye doğru gidişlere rastlansa da bu, kahramanın hayalinin ya da umutlarının simgeleri olmanın dışına pek çıkmaz. Bunun yanı sıra, konvansiyonel sinemanın anlatımında yönetmen, seyircinin olayı algılamasında güçlük çekmemesi için, zamansal değişikliklerden kaçınmaya çalışır. Bilimkurgu türünde ise, yönetmen zamanla oynamaktan korkmaz. Bu tür zaman, tümüyle insanın elindedir ve onu istediği gibi kullanır. Bilimkurgu sineması olay örgüsünün gerektiği biçimde zamanda, geçmiş, bugün ve gelecek içinde hareket olanağı sağlar ve zamanı insanın egemenliğine verir. Yani, bilimkurgu kahramanları, mitolojik kahramanlar gibi "*insanlar ya da öyküdeki*

varlıklar arasındaki ilişkilerde geçerli olan kurallar, zamanca ne zaman başladıkları, ne zaman yürürlükten kalkacağı bilinmeyen, zaman dışıymış, geçici değilmiş gibi görünen kurallar" [10] içinde yaşarlar.

Bilimkurgu türü, zamanın ekonomik bir değere dönüştüğü Sanayi Devrimi dönemine ait bir türdür ve bu türün özelliklerinden olan zamana egemen olma motifi gerçekte insanın zamana egemen olması, üretime, sisteme, verili olana vb. egemen olması anlamını içerir.

B. BİLİMKURGU SİNEMASININ TEKNOLOJİ İLE OLAN İLİŞKİSİ

Sinemada, bilimkurgunun *Le Voyage Dans La Lune* ile başlayan teknoloji ile bağlantısı günümüze dek sürdü. Bilimkurgu türünün ilk örneğini oluşturan Melies'in bu filminde, uzay aracı olarak tasarlanan top roketi, naif ve zararsız bir teknolojik öngörüyü yansıtırken, teknolojiye ilişkin bu naif yaklaşım, yedi yıl sonra (1909) Walter Booth'un gerekleştirdiği *The Airship Destroyer*'da istila araçlarına dönüştü ve Booth'un filminde teknoloji artık yok etmek için vardı. *The Airship Destroyer,* teknolojik bakımdan son derece gelişmiş yok etme araçlarına sahip olan uzaylıların Londra'ya saldırmasını anlatır. *The Airship Destroyer*'da, teknoloji zararlı olarak ele alınmasına karşın film, reel yaşamda giderek gelişen teknolojinin insan elinde tam anlamıyla denetimde olduğunu ve gerektiğinde de uzayın boşluğundan gelebilecek her hangi bir tehlikeye karşı savunma aracı olarak kullanılabileceğini de gösterir. Oysa dünya, *The Airship Destroyer*'in gerçekleştirilmesinden tam beş yıl sonra teknolojinin insan elinde nasıl yok etme aracına dönüştüğünü gördü ve onun yıkıcı gücüyle karşılaştı. 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşında gelişmiş teknoloji insanları yok etmek ve dünyayı paylaşmak amacıyla kullanıldı. *Metropolis*'de ise, devasa makinalar, insanlara hükmetmeye başladı.

Teknoloji tarafından kuşatılmaya başlanan insanın varoluşu, "*çılgın bilim adamı*" *(mad scientist)* figüründe, çift yönlü bir tehdit altına girdi: teknolojinin ve çılgın bilim adamının. Sinemada ise, "*çılgın bilim adamı*" ile günlük yaşamdaki teknolojinin tahakküm ve yıkımını yeniden gündeme getirirken onun gücünü de kutsadı. 1910 yılında *Frankenstein*'la ilk örneğini veren bu motif, 1930'larda Amerika Birleşik Devletlerinde, bilimkurgu türünün en popüler örneklerini

oluşturdu. Amerika Birleşik Devletlerinde bu yıllarda yaşanan ekonomik krize uygun olarak şekillenen "*çılgın bilim adamı*"nın, "*gerçekte dünyayı her türlü düzeltme, onu daha iyileştirme niyeti, önünde sonunda onu mahvetme projesine dönüşmesini yansıttı. (Dünyayı değiştirme isteği -y.b.), çılgın bilimadamının kişiliğinde kötülüğün ta kendisi olarak ortaya çıktı*" [11]. Bilimkurgu türünde teknoloji, 1950'li yıllarda, dünya için tehdit oluşturmaya başladı. Bu yıllarda uygarlık, artık yok olmanın eşiğine gelmişti. Bununla birlikte topyekün yok oluşu yaratacak olan teknik bilgi ve akıl, yaşamı ve uygarlığı kurtarmak için de kullanıldı. Bilimkurgu sineması 1980'lerde, teknolojiyi insanın yerini alan robotlar ve eşlemler olarak karşımıza çıkardı. Yani teknoloji, her dönemde bilimkurgu türünün temel taşlarından birisini oluşturdu.

Teknolojinin bilimkurgu türünde tüm görkemiyle kullanımı, Robin Wood'a göre izleyiciyi ikileme sokmaktadır. "*Bilerek ya da bilmeyerek özel efekt dediğimiz uydurmacaları izliyoruz. Sadece bunun için, büyünün iki düzlemine eş zamanlı yanıt verebiliriz: Hikayenin etkileyici harikaları ve Hollywood'un ekstra etkileyici büyüsü, perdedeki teknoloji ve perdenin dışındaki teknoloji (...) dünyada işsizlik artıyormuş ve biz de onlara katılabilirmişiz, fakat kapitalizm hala* Star Wars *gibi (...) eğlenceler yapıyorsa sistem temel olarak devam ediyor demektir*" [12]. Wood, perdede bize gösterilen görkemli ve insanın hizmetinde olan teknoloji ile reel yaşamda değerleri ve insanın varoluşunu tehdit eden teknolojinin birbirinden ayrılması gerektiğini savunur.

Habermas ise gerçekte Robin Wood'un örtük olarak vurguladığı teknoloji, reel yaşam ve ideoloji ilişkilerini, bütünsellik içinde ele alarak değerlendirir. Habermas, teknolojinin politik amaçlar karşısında kayıtsız olduğu görüşüne katılırken, tekniğin maddi üretimle ilişkisinde yaşamı yeniden belirlediğini ve bu anlamda ideolojik bir kimlik kazandığını savunur [13]. "*Teknik, maddi üretimin kapsayıcı biçimi olursa, o zaman tüm bir kültürü yeniden biçimlendirir, tarihsel bir bütünlük ve evren tasarlar*" [14] diyen Habermas, Marcuse'ün, Max Weber'deki toplumun rasyonelleşmesi eleştirisine değinerek "*Marcuse'ün eleştirisi şu sonuca varır. Belki de teknik akıl kavramı bizzat ideolojidir. Tekniğin salt kullanımı değil, bizzat kendisi de (doğa ve insan üzerinde) iktidardır. İktidar, yöntemli, bilimsel, hesaplanmış, hesaplayan iktidar*" [15]. Bu anlamda teknoloji, bilimkurgu türünde fazlasıyla öneme sahiptir ve fazlasıyla "*ete kemiğe bürünmüştür*".

C. BİLİKURGU VE AYDINLANMA FELSEFESİ

"*Aydınlanma, gelişen* düşünme*nin en geniş anlamda, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. Ne var ki, tamamen aydınlanmış yeryüzü bugün muzaffer bir felaketin belirtisini taşıyor. Aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayacak, hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti*" [16]. Ancak, 18. yüzyıl felsefesi olan aydınlanma, mitleri ortadan kaldırarak yerine rasyonel aklı koyamadı.

Sinemada, özellikle de Amerikan sinemasında mitolojik kahramanlar, türlere göre farklılık gösterse de her zaman vardı. Örneğin, Western türünde ulusu için her şeyi göze alan mitolojik kahraman, bilimkurguda daha bir tanrısallaşmış olarak varlığını sürdürdü.

Mitoloji ile bilimkurgu arasında benzerlikler olduğu kadar birçok farklılık da vardır. Ancak, mitolojik olanın reel yaşamda olduğu kadar, sinemada da yaşam alanı bulması sistemin toplumsal, ekonomik ve sosyal koşullarını belirleyen ve hatta yönlendiren ideolojik aygıtların yol açtığı nedenlerden bir tanesidir. Bilimkurgunun, toplumun ihtiyaç duyduğu "*kahramanlar*"ı sistemin yönlendirdiği koşulları yeniden, ancak mitik olarak yeniden yaratması, bir anlamda toplumun mitolojik olana geri dönüşünü temsil eder.

Mitolojiler, "*ilkel toplulukta varolduğu haliyle yani bugünkü biçimiyle, yalnızca anlatılan bir öykü değil, yaşayan bir gerçekliktir. (...) Dünyayı ve insanın yazgısını sürekli etkileyen canlı bir gerçeklik*" [17]. Mitolojiler, arkaik dönemde bir topluluğa aitti. Ancak topluluğa ait mitolojiler, topluluk bağlamından hareketle ulusal nitelikte inanç ve bilgi sistemi oluşturdu. Çünkü "*başlangıçta doğayı açıklamak için ortaya çıkmış olan mitoslar, belli bir devrede; (...) ilkel amacından uzaklaşmış, başka bir anlam kazanmış, ulusal destanların birer parçası haline gelmiştir*" [18].

Granger'e göre mitolojilerde önemli olan, insanın sorunlarına ve sorularına mitosun verdiği cevaplardır [19], ki bu cevapların oluşturduğu inanç ve bilgi, arkaik dönemde, ancak topluluk üyelerinin anlayabileceği nitelikteydi. Bu mitolojik unsurun "*gizli olmasından ve inisiyasyon boyunca aktarılmasından değil, ama aynı zamanda söz konusu bilgiye, büyüsel-dinsel gücün eşlik etmesinden kaynaklanır*" [20]. Bilimkurguda ise, gelecekle ilgili öngörü niteliğindeki öyküler,

genellikle evrensel niteliktedir. Türün ele aldığı uygarlığın yok olması tehlikesi, teknolojinin kaotik bir gelecek yaratacağı endişesi, ekolojik dengedeki bozulmanın yaratacağı doğal felaketler, kollektif kaygı ve korkuları içerir.

Mitoloji, günümüz çağdaş toplumlarının bireylerinde de vardır ve mitos, "*insanları doğal olayların nedenini araştırmaya sevkeden iç güdüden doğar. Bu ihtiyaç, uygar insanda olduğu gibi vahşide de vardır. Nereden geldiği, hayatın ve ölümün ne olduğu konusundaki (ve doğada bilimin açıklayamadığı-y.b.) her şey onun hayran olmasına, içinde bir korku duymasına yol açar*" [21], tüm bunlar da insanı mitolojiye yaklaştırır. Mitolojilerdeki yarı tanrısal kahramanlar da, insanın korkularına neden olan güçlerle savaşarak, bu güçleri yok eder. Bilimkurgu türünde de, mitolojik kahramanları andıran karakterler vardır. Bilimkurgu kahramanlarının her biri bir Promethus [22] gibidir, uygarlığı kurtarmak ya da yeniden kurmak için, tüm kötücül unsurları yara almadan aşar. Hatta, bilimkurgu kahramanları insanlığı kurtardıktan sonra Promethus gibi, sonunda zincire de vurulmazlar. Bu anlamda, bilimkurgu kahramanları neredeyse mitolojik kahramanlardan daha güçlü ve daha doğa üstüdür. Ülkesine ve ülkesinin insanlarına son derece bağlı olan, bilimkurgu kahramanını, hiçbir güç yok edemez. Tıpkı, *Superman*'de olduğu gibi. *Superman,* ancak kendi isteği ile, doğa üstü güçlerinden sıyrıldığında, öteki yüzü Clark Kent gibi insani olana yaklaşır. Yani terleyebilir, bir kavgada dövülebilir, hatta yaralanabilir.

Bunun yanı sıra, bilimkurgu kahramanlarının, onları geçici olarak devre dışı bırakacak olan mitolojik kahramanlarda da bulunan, zayıf noktaları olduğu bilinmektedir. Bilimkurgu kahramanının bu niteliği gerçekte evrensel bir "*mitik kalıp*"tır. "*Akhilleus'un topuğu, Siegfried'in ensesi gibi*" [23].

Gotik özellikteki [24] bilimkurgu türünde Nietzche'nin deyimiyle üstün insanın yeniden canlanması, Aydınlanma Felsefesinin bilimi ve rasyonel aklı öne çıkaramamasından kaynaklanır. Çünkü, ekonominin yasalarına teslim olan bilim ve Aydınlanma, sistemin kendini sürdürebilmesi kaygısı, aklı ortadan kaldıran güç oldu. Bu nedenle Aydınlanma, mitolojiyi aklın ve bilimin dışına çıkartmayı ve yaşamı insana geri vermeyi başaramadı. Bunun yanı sıra teknolojik ve bilimsel gelişmeler "*yeni mitler yaratmak için en elverişli araçlardan biri haline geldi. Onun için bugünün üstün insanı (ya da bu genel kategorinin örneklerinden biri) laboratuvarlarda, bilim adamları ta-*

rafından inşa ediliyor. Robotlar ya da Frankenstein gibi ölümden geri getirilme varlıklar" [25], insan üstü yaratıklar, beraberinde yeni ideolojik amaçlarla ve yeni işlevlerle varolmayı sürdürdü. Bu yeni kalıplar içindeki mitik kahramanlar, "*akla ve insana inancı olmayan; geçmişe özlemci, nihilist ve anti-erotik bir tutuma sahiptirler. İnsanlığın mitolojiden çıkışını değil, mitolojiye dönüşünü amaçlar*" [26]. Eğlenim endüstrisine baktığımızda bilimkurgu, mit yaratma sürecinde diğer türlere göre yeni olmasına karşın, bunda kısa zamanda yetkinleşmeyi başardı. Diğer yandan bilimkurgunun mitleştirdiği karakterler arasında yer alan, "*robotların veya biyonik açıdan takviye edilmiş sıradan insanların devreye sokulması, benzer şekilde, fiziki veya zihni yetersizlik duygularından kaçış arzusunu yansıtma*"sı [27] anlamına gelir ki; bu işlev, mitolojideki kahramanların, kollektif düşünceyi yönlendirmesi işleviyle örtüşür.

Bilimkurgu sinemasında insanı ve uygarlığı yok eden tüm olumsuzluklar karşısında, sorunların çözümü çoğu zaman ete-kemiğe büründürülmüş mitolojik kahramanlarca sağlanır. Aydınlanma düşüncesinin dışında olan bu tarihten ve maddesellikten yoksun çözüm yollarını oluşturan unsurlar, yani "*anlamsal içerikleri yer yer çoktan tarihin derinliklerinde unutulmuş mitlerin, arkaik, totemist ve animist tasarımların oluşturdukları nispeten zengin rezerv, bilimkurguda evcilleştirilmiş, rasyonelleştirilmiş, akla mantığa uygunlaştırılmış olarak karşımıza yeniden çıkartılır*" [28].

D. BİLİMKURGU VE FÜTÜRİZM

Bilimkurgu sinemasının konuları geçmişte olduğu gibi, günümüzde ve çoğunlukla gelecekte geçer. Bilimkurgu türünün, gelecek zaman içinde tasarladığı öykülerde, genel olarak karamsar bir atmosfer vardır. İnsanlığın gelecek zamanları bu türe göre kaotik, yaşanmaya değmeyecek denli acı dolu ve korkunçtur. Ancak, yaşanılan kaotik atmosferi olumlamayan mitik kahraman, bu ortamı yaratan tüm olumsuz ve kötü deneyime karşın, yeni ve özlenen bir yaşamı yaratabilecek potansiyele sahiptir ve her zaman bu gücü kendisiyle birlikte hareket edenlere aktarmayı başarır. Gelecekle ilgili bu kaygı ve ardından yaratılan umut, bilimkurgu türünün çekirdeğini oluşturur. Bu bağlamda bilimkurgu türünde, çizilen tüm kaotik atmosfere karşın "*gelecek, yeni başlangıçlardan başka hiçbir şey içermez. (...) Bilimkurgu türünde toplumsal gelişme, döngüsel bir karakter içinde oluşur; toplumsallaşma süreci içinde tırmanma eğili-*

mindeki aşamaların peşpeşeliği olarak ortaya çıkan bu gelişmenin sonunda, üç beş kişinin hayatta kalmasıyla sonuçlanan küresel bir savaş ya da toplumsal bir patlama ile önünde sonunda barbarlık aşamasına geri dönülür" [29]. İşte bu toplumsal patlama sonrasında hayatta kalabilenler, mitik kahramanla birlikte, bir anlamda yeni oluşmaya başlayan sağlıklı, mutlu ve temiz "*öncü-toplum*"un çekirdeğini oluşturur. Ya da toplumsal patlama, yine üstün yeteneklerle donatılmış kahramanın teknolojiyi olumlu yönlendirmesiyle engellenir. Bu durumda teknoloji, bilimkurgu türünde çift yönlü bir işleve sahiptir; yok oluşu yaratan bir araç olarak teknoloji ile yok oluşu önlemenin aracı olarak teknoloji. Ancak, sonuçta teknoloji yine de bilimkurgu türünün ana merkezlerinden birini oluşturur.

Bilimkurgunun geleceğe ilişkin bilimsel olmayan çıkarsamalarında ve zamana egemen olma isteğinde yatan temel anlam, türün tarihselliği ve diyalektik gelişmeyi reddettiğini gösterir. Yani bilimkurguda "*tarihsellik yoktur, şimdiyi, sonsuzluğu ve bitimsizliği temsil etmelidir; tarihin kökeni olmadığı gibi, hedefi de bulunmamaktadır. Yaratımın planı, bireyin durmadan kendini yenilemesinden başka bir şeyi öngörmez ve birey, toplumların genişleyip yükselmesi, küçülüp ortadan kalkması süreçlerini böylelikle kazasız belasız atlatıp hep ayakta kalır. (...) Kıyamet günü, sadece bir korku ve felaket içermez, dünyada gereksiz ve fazla olanı da bir temizleme süreci içinde, süpürüp götürür*" [30]. Bilimkurgu türüne göre bireyin kendini yenilemesi bu toplum içinde olmalıdır. Aksini düşünenler ise, toplumu gelecekte kaos içine sokabilecek tehlikeli fazlalıktır. Toplum, değişimi kendi dinamikleri içinde gerçekleştirmek zorundadır. Çünkü toplum, bir kaos içinde kendini totalitarizme sürükleyecek gücü barındırdığı gibi, yeni ve temiz kalabilmeyi yaratacak olan öncüleri de içinde barındırır. Bu bağlamda, sisteme duyulan sonsuz güven, hem bireyin hem de toplumun mutluluğu için gerekli tek koşuldur.

Popüler bir tür olarak bilimkurgu gerçekte, bugünle ilintilidir ve temelde statükoyu korumaya yöneliktir. Bu yapı içinde türün, geleceği simgeleyen göstergelerden birisi olan teknolojiyle olan ilişkisi, çoğu kez bilimsellikten uzak bir karakter taşır; "*teknolojik-bilimsel ilerlemenin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkmış olan toplumsal dönüşüm zorunlulukları, bilimkurgu mitosunda, uyduruk yeni teknolojik fikirlerin, fantastik ögelerin ve nihayet (asılsız) olumsuzlamanın ve inkarın aracılığıyla amaçlarından saptırılarak sosyal durgunluk ile teknolojik ilerleme arasında kurulan alabildiğine tartışmalı bir uyum çelişkisi içinde eritilir*" [31].

Bilimkurgu türünde olduğu gibi, şimdiyi koruma ve bu amaçları teknolojiyi hem yok etmenin hem de var olanı korumanın bir aracı olarak kullanma saplantısı, Fütüristlerde de görülür. Bilinemez olan geleceği, bilinir kılmak ve bunu tarihsellikten yoksun olarak "*şimdi*"yi kabul ettirme anlamında, geleceği kaotik olarak tasarlamak, fütürizm ve bilimkurguda olduğu gibi, bu türleri çoğu zaman faşist ideolojiye yaklaştırır.

Fütürizm de bilimkurgu gibi geleceği belirleme çabası içinde olan sanatsal biçimlerden birisidir. Fütürizmle birlikte, vurgulanmak istenen, gelişmiş sanayi kentleri, teknolojik ilerlemeler ve teknolojinin yarattığı hız, bu akımın tapınma noktalarını oluşturan zaman kavramını da yeniden biçimlendirecek olan yeni sanatsal formları ortaya çıkardı. Bu açıdan fütürizm ile bilimkurgu, zaman kavramına yeni bir anlam vermenin yanı sıra, teknolojinin kullanımındaki benzerlik, geleceğe ilişkin tasarımlar, şiddetin kullanımı gibi birçok biçimsel benzerliğin yanı sıra içerik düzeyinde de benzerlikler taşır.

Fütüristler ilk manifestolarını yayınladıklarında dünyada ikinci sanayi devriminin son günleri yaşanmaktaydı. Teknoloji hantallığından kurtularak sanayiden evlerin içine kadar girmiş ve günlük yaşamı hızlı bir değişim içine sokmuştu. Teknolojik gelişmeler ve makinelerin düzenli ritmi, birçok birey, örgüt ve bujuvazinin bizatihi kendisinde daha iyi bir dünya tasarısı ortaya çıkardı. Sanat pratiğinde bu görüşün öncülüğünü fütüristler üstlendi. Fütürizm, 1909'da yayınlanan *Manifesto du Futurizme*'in ardından kısa zamanda resim, heykel, tiyatro, fotoğraf, mimarlık, müzik ve sinema sanatlarını kapsayan bir akım oldu.

İtalya'nın, Almanya ve Avusturya ile savaşa girmesinde etkin olacak denli politik pratikte de söz sahibi olan fütüristler, birbiri ardı sıra yayınladıkları manifestolarında, saldırganlığı ve savaşı kendilerine ilke edindiklerini açıkladılar. Örneğin fütürist tiyatro, sanatsal eylemlerini, gelmesini bekledikleri "*büyük savaş*" için İtalyan bilinçliliği üzerinde yoğunlaştırırken, fütürist resim, 1910 yılında yayınladığı teknikle ilgili bildiride, resimsel duyuşların, tualler üstünde birer zafer narası gibi kulaklarımızı sağır edercesine gürlemesi gerektiğini açıkladı. Müzikte, makinaların gürültüsünü andıran yeni bir sesle dinleyicilerin titremesi amaçlanırken saldırgan, dinamik ve tehditkar kimliğini bir kez daha göz önüne serdi. Fütüristler, saldırgan tutumlarını günlük yaşama da taşımayı başardı; günlük yaşamda hırçınlığın ve şiddetin renklerinin kullanılmasını öneren, *Fütürist Bir*

Kıyafet İçin Manifesto'da teknolojik gelişmenin hızını ortaya çıkartan kısa süreli üretimleri, kırmızının en kırmızısını, morun en morunu, en koyu sarıyı önerdi [32].

Fütürist Manifestoyu hazırlayan Marinetti, tüm sanat dallarında, fütürist kıyafete ilişkin manifestoyu da etkileyen saldırganlığı ve şiddeti estetik bir söyleme oturttu. Sanatla birlikte politik pratiklerle ilgilenen Marinetti, Etiyopya'daki sömürge savaşına yönelik manifestosunda savaşın estetiğine ilişkin görüşlerini şöyle sıralıyordu: "*Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler savaşın estetiğe aykırı olduğu yönündeki nitelendirilmeye karşı çıkmaktayız. Bu bağlamda yaptığımız saptamalar şunlardır... Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşlenen konumu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. (...) Savaş güzeldir, çünkü, büyük tanklar, geometrik uçak filoları, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şey yaratır*" [33]. İnsanın ideal olana ulaşmasının yolu olan makine - insan sentezi, teknolojinin yüceltilmesi, yeni ve sağlıklı bir toplum için şiddetin zorunluluğu ve benzeri motifler aynı zamanda, bilimkurgu türünün örnekleri arasında olan birçok filmde de görebileceğimiz özelliklerdi.

Fütürizmin, bu akıma bağlı sanatçıların yaşam tarzları, sanatsal yaratıları ve manifestolarda açıkça ortaya koyulan düşünceleri incelendiğinde temelde faşist ideolojinin estetize edilmesine yönelik bir akım olduğu görülür. Bu bağlamda, faşizmde kullanıldığı biçimiyle teknoloji, fütürizm ve bilimkurgu da "*en yüksek noktasında,* l'art pour l'art'*ta (Fr. sanat için sanat) ulaşılan estetikleştirilmiş bir modern şiddetin yüceltilmesiyle ihlal edildi*" [34]. Savaş, fütürist akımda estetize edilirken "*insanın yabancılaşması öyle bir dereceye vardı ki, insan kendi yıkımından estetik bir haz*" [35] duymaya başladı.

Görüldüğü gibi, fütürizmin öne çıkardığı değerlerin bir çoğu bilimkurgu türü için de geçerlidir. İki sanat biçimi arasında biçim, içerik ve ideolojik benzerliklerin yanı sıra tarihsel koşutluklar da bulunmaktadır. Fütürizmin estetik ve politik yaşamda etkin olmaya başlayacağının ilk işaretleri 1909'da yani ilk manifestolarını yayınladıkları günlerde, bilimkurgu türünde de fütürizmin anlatım biçimleri-

ne ve ideolojilerine benzer değişiklikler yaşandı. Fütüristler varlıklarını ilan ettikleri yıllarda bilimkurgu sinemasında da, totaliter ruhlu kişilerin dünyaya egemen olma isteğini yansıtan filmler ortaya çıkmaya başladı ve 1909'da bu konuyu içeren filmlerden olan *The Airship Destroyer* gerçekleştirilirken, iki yıl sonra şiddet ve hareket içeren "*action*" filmlerinin ilk tipik örneklerinden birisini oluşturan *Pirates Of 1920* çekildi.

Diğer yandan bilimkurgu türündeki şimdiki zamanın, sonsuzluğu ve bitimsizliği temsil etmesinin altındaki tarihselliğin reddi, fütürizmde tarihi yıkma isteği olarak yansıdı. Bununla birlikte fütürizmde de, bilimkurguda olduğu gibi, yıkılan tarihsellik üstünde yükselen öncü toplumla benzerlik taşıyan, "*yeni bir duygusallığı ve yeni içerikleri geliştirmek isteyen bir arayış bulunmaktadır*" [36]. Tüm bunlara karşın, bilimkurgu türüne ilişkin filmleri faşist ideolojinin gerçekleştirdiği filmler olarak ele almak doğru bir yaklaşım değildir. Ancak, yine de bu tür filmler, faşist ideolojiye dönük filmler olarak değerlendirilebilir [37].

E. BİLİMKURGU VE "UR-FAŞİZM"

Amerikan Sinemasında, bilimkurgudan westernlere, yol filmlerinden macera filmlerine kadar türlerin birçoğu, ülkenin politik grafiği ile doğrudan ilgilenmiş ve zaman zaman iktidarın ihtiyaçları doğrultusunda kitleleri yönlendirmeyi amaçlamıştır. Birçok Amerikan filminde laytmotif olarak rastlayabileceğimiz statükonun devamına ilişkin motifler, bilimkurgu filmlerinde, özellikle de türün B sınıfı filmlerinde faşist ideolojiye dönük bir tarzda ele alınır. Bu bakımdan bilimkurgu filmlerinde, olaylar gelecekte geçse de, anlatılanlar örtük olarak, her zaman günlük yaşamın tarihselliğiyle bağlantılıdır ve inandırıcılığını da bilimsel gelişmeleri kullanarak arttırmaya çalışır. Çünkü Amerikan yönetimi için şimdinin önemi çok büyüktür ve şimdinin önemi, bilinmeyen bir geleceğe karşı korkudan kaynaklanır. Çünkü "*geleceğin yüzü yoktur, en arı olasılıktır o (...) Oysa Birleşik Devletler gelecekte, varolmayan o bölgede yaşamıyor. Hemen şimdi burada yaşıyor*". Ancak, belirli zamanlarda, toplumun iktidara karşı kuşku duymaya başladığı dönemlerde, şimdiden emin olmayan ABD sentetik gerilimlerle toplumdaki farklılaşmayı önleyerek, ülkesinin ve hatta müttefik ülke insanlarının "*ABD'nin koruyucu şemsiyesi altında, güven içinde yaşamaları*" için gerekli olan koşulları hazırlama misyonunu yükleniyor.

Bununla birlikte bilimkurgu filmlerinde açık ya da kapalı bir tehdit vardır. Statükonun devamına yönelik propaganda aracı olan bu tür filmlerde, tehdit dışarıdan geldiği gibi, içeriden de gelmektedir. Kaotik bir yapının hakim olduğu fütüristik filmlerde, genellikle, kenti ele geçirmiş ya da geçirmeye çalışan totaliter bir kişilik işlenir. Bu motif, bilimkurgu filmlerinin ilk örneklerinden günümüze dek kullanılagelmiştir. Bilimkurgu türünde, sıkça kullanılan bu motifte faşist tehdit dışarıdan gelmez. Yani buradaki tehdit, Hitler'in ya da başka bir faşist liderin, dünya liderliğini ele geçirmek için ülkesinin diğer bir ülkeye savaş açmasına yönelmesinden farklıdır. Bilimkurguda söz konusu edilen faşist tehdit, *"toplumda açık olarak görülmeyen ancak demokratik kapitalizmin faşizmden ayrılamayacağını ve içinde totaliter ve faşist bir yapıyı ortaya çıkartmak için bir güç gizlediğini"* [38] vurgular. Faşist tehdit olarak adlandırılabilecek olan bu girişimleri yansıtan bilimkurgu filmlerinde, aynı zamanda bu gruplara karşı bir sempati de yansıtılır. Örneğin, faşist ideolojinin yücelttiği şiddet, bilimkurgu filmlerinde de özel bir yere sahiptir. Bununla birlikte bilimkurgu türünün filmsel yapısından ve anlatım biçiminden kaynaklanan özellikler, türü faşist ideolojinin söylemine yaklaştırsa da, yukarıda da belirttildiği gibi bu türe ilişkin filmler, kesin olarak faşist ideoloji tarafından üretilmiş filmlerdir denemez. Diğer yandan, kuramcı Robin Wood'un, "*Hollywood from Vietnam to Reagan*" adlı çalışmasındaki, faşist kahramanla, bireysel Amerikan kahramanını ayırt edebilme güçlüğüne ilişkin değerlendimesine benzer bir değerlendirmeyi, biz de bilimkurgu kahramanı için yapabiliriz; faşist kahramanla, bilimkurgu kahramanı arasındaki fark nerededir? Bunun yanıtı, kuşkusuz bilimkurgu filmlerindeki insan üstü varlıklarda ve bunların bir olay karşısındaki tepkilerinde yatar. "Total Recall'*daki Schwarzenegger'in saf yüzey, saf hayal ve gövdenin içi gibi yapış yapış ve utanç verici şeylerden tamamıyla kurtulmuş durumda*" [39] olması örneğinde olduğu gibi.

Diğer yandan, bilimkurgu filmlerini incelediğimizde, faşist ideoloji ile bu türün ele aldığı konu ve motifler arasında şaşırtıcı benzerlikler göze çarpar. Bu benzerliklere birkaç örnek vermek gerekirse; faşist ideolojinin kullandığı uluslararası komplo ve kuşatılmışlık, popülizm, farklı olana karşı duyulan korku, aydınlanmaya karşı tepki gibi göstergeler, bilimkurgu sinemasının da kullanageldiği temel unsurlardır. Bilimkurgu sineması neredeyse tüm varoluşunu bu unsurlar üzerinde kurarken, Umberto Eco'nun "*Mussolliniler Olmasın Diye ...*" ya da "*Ur-Faşizm*" [40] adlı çalışmasında saptadığı özellikler ile bilimkurgu sinemasının motifleri arasındaki benzerlikleri karşı-

laştırmalı olarak şu şekilde sıralayabiliriz:

Ur-Faşizm'in, kendilerini belirgin bir toplumsal kimlikten yoksun insanlara söylediği tek ayrıcalıklarının en sıradan olanı, yani aynı ülkede doğmuş bulunmaları olduğudur. Bu nedenle, ***ur-faşist*** ideolojinin kökeninde, muhtemelen uluslararası nitelikte bir komplo saplantısı yatar. Rejimin yandaşları kendilerini kuşatılmış hissetmelidir. Komplonun en kolay yolu da yabancı düşmanlığı duygusuna başvurmaktır. Yalnız komplonun bir içeriği ve kaynağı olmalıdır.

Bilimkurgu türünde, özellikle soğuk savaş döneminde çekilen birçok filmde, konular genellikle belirli komplo teorileri çerçevesinde oluşturuldu. Bilimkurgu filmleri arasında, anlatısını bir komplo üzerine kuranlar, genel olarak kentten yola çıkarak bir ülkeyi ve giderek uygarlığın yok oluşunu hazırlayacak teoriler üretti. Bu tür filmler, ülkenin "*kötü*" yabancı istilacılar tarafından tehdit edildiğini ve her an bir işgal eylemine girişebileceklerini vurguladı. Bilimkurgudaki bu yabancı, bazen komünist bloku temsil eden Sovyetler Birliği, bazen de metaforik olarak uzaylı yaratıklar oldu. Bilimkurgu türünde ortaya atılan bir başka komplo teorisi de, toplum içinde yaşayan totaliter ruhlu insanlara ilişkindi. Filmlerde bu insanlar, toplumsal bir kargaşada ülkeyi, totaliter bir yönetim altında birleştirmeyi amaçlayan kişiler olarak işlendi. Fimlerde olduğu gibi reel yaşamda da kitleler, nükleer savaş, yabancıların istilası, gelecekte totaliter liderin yönetiminde kurulacak bir sistemin içinde yaşama tehlikesi gibi korkularla yaşamayı öğrenirken, kendilerini sürekli bir kuşatılmışlık altında hissetti.

Ur-Faşizm, seçmeci bir popülizme dayalıdır, buna niteliksel halkçılık da denebilir. Burada bireylerin birey olarak hakları yoktur ve halk bir nitelik olarak algılanır, orta iradeyi ifade eden tek gövdeli bir varlık olarak ve büyük sayıda hiçbir insan topluluğunun ortak bir iradesi olamayacağından lider onların tercümanıymış gibi davranır.

Bilimkurgu filmlerinde halk ya görülmez ya da yıkıntılar arasında, karanlık ve kaotik mekanlarda yaşamlarını sefil bir şekilde sürdürür. Bilimkurgu sineması halkı geri plana çekerek lideri ve çevresindekileri öne çıkartır. Bu yaklaşım "*tek gövdeli bir varlık olarak*" halkı liderin temsil etmesi ilkesine dayanır. Sıradan bir insanda bulunmayacak güçlerle donatılmış olan lider, öncü toplumu yaratmak için, halk adına karar verir ve yine onlar için tek başına zorlu bir savaşı göze alır.

Ur-faşizm, farklı olana karşı duyulan doğal korkuyu kullanarak ve abartarak görüş birliği arar. Faşist ya da olgunlaşmamış faşist bir hareketin ilk çağrısı, araya girenlere, uyumsuzlara karşıdır. Dolayısıyla ***ur-faşizm,*** tanımı gereği ırkçıdır.

Bilimkurgu sineması başlangıcından bu yana farklı ve yabancı olana tepki göstermiştir. Bu türün filmlerinde yabancıların amacı dostluk olsa bile, hükümet temsilcileri onlara aynı dostluğu göstermez. Öte yandan bilimkurgu filmlerinde, beyaz Amerikalı dışında lider yoktur. Siyahlar, sarı ırktan olanlar ya da diğerleri bu tür filmlerde ikincil plandadır. Bu açıdan bakıldığında bilimkurgu sineması ırkçı özelliklere sahiptir.

Ur-faşizm de düşmanlar hem çok kudretli, hem de çok zayıf gösterilir.

Bilimkurgu sinemasında da istilacılar, totaliter lider ya da yok ediciler, ilk bakışta kurtarıcıdan teknik ve güç bakımından daha donanımlı görülür. Gelişmiş teknolojileriyle ve insan üstü güçleriyle dünyayı tehdit ederler, fiziksel olarak ölmeleri de zordur. Halkını kurtarmaya çalışan bilimkurgu kahramanı ise, tüm bu teknolojik ve fiziksel güce karşı, aklını kullanarak düşmanının zayıf noktalarını bulup onları yok etmeyi başarır. Yani düşman bir yandan çok kudretli gösterilirken diğer yandan, kahramanın karşısında zayıf oldukları vurgulanır.

Ur-faşizm, Aydınlanmayı modern çürümüşlüğün başlangıcı olarak görür. Bu nedenle entellektüel dünyaya karşı güvensizlik, ***ur-faşizmin*** her zaman bir belirtisi olagelmiştir.

Bilimkurgu sineması, yarattığı mitik kahramanlarla Aydınlanma düşüncesinin sona erdiğini ve gotik olanın yeniden egemen olmaya başladığını vurgulamaya çalıştı. Diğer yandan bilimkurgu sinemasında, dünya dışı yaratıkları ortaya çıkartan ve çalışmalarıyla dünyayı büyük tehlikelere sürükleyen "*çılgın bilim adamı*"na güvensizlik, ilk Frankenstein filminden günümüze dek ilgi gören motiflerden biri oldu. Özellikle 1930'lu yıllarda bilimkurgu türü içinde etkin bir yer alan mad-scientist (çılgın bilim adamı) motifi bir anlamda bu entelektüel dünyaya güvensizliği yansıttı.

Ur-faşist ideolojide kahramanlık olağandır. Bu kahramanlık kültü ölüm kültüyle sıkı sıkaya bağlantılıdır. Falanjistlerin bir sloganının

"yaşasın ölüm" olması rastlantı değildir. Buna karşılık ***ur-faşist*** kahraman, kahramanca bir ölüm arzular. Neredeyse ölmek için sabırsızlık içinde olan ***ur-faşist*** kahraman, başkalarını ölüme gönderir.

Bilimkurgu sineması kahramanını, faşist bir kahramandan ayırmak zordur. Ölüm onlar için sıradan değerler arasındadır. Genellikle öldürme güdülerine hakim olamayan bilimkurgu kahramanı, tür içinde büyük bir yüzde oluşturacak denli kabarık sayıdaki filmde onlarca kişiyi öldürürken, arkasında yine bir o sayıda yaralı bırakır.

Ur-faşizm, *"newspeak" (yeni söylem)* diliyle konuşur. Bu terim İngiliz Sosyalizmi anlamına gelen *"ingsoc"*un resmi dili olarak, Orwell tarafından *"1984"* adlı eserinde icat edildi.

Bilimkurgu romanı olan *"1984"*den kaynaklanan *"newspeak"*, sadece ***ur-faşizmin*** kullandığı bir dil değildir. Yeni Söylem, bilimkurgu romanı olan *"1984"*de ortaya çıkmasına karşın birçok bilimkurgu filminde de kullanıldı. *"bilimkurgu filmlerinde gruplar (bir tarihi olması koşuluyla -y.b.) farklı kıtalardan olan insanlardan kurulmaya özen gösterilir. Sokaklar neredeyse her kıtadan insanla doludur. Bu ırksal karma için yeni bir dil oluşturulur"* [41].

NOTLAR:

1. Copleston, **Felsefe Tarihi, Cilt: 5,** Çev., Aziz Yardımlı, İdea Yay., İst., 1991, s.42
2. Copleston, **a.g.e.,** s.43
3. Copleston, **a.g.e.,** s.120
4. Lenin, **Yapıtlar, Cilt: 14,** s.181
5. Ünsal Oskay, **Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine,** SBF BYYO Basımevi, 1979, s.217
6. Alvin Toffler, **Şok,** Çev., Selami Sargut, Altın Kitapları, 1974, s.50
7. Lewis Jacobs, *Zaman ve Mekanın Anlatımı,* Çev. ve aktaran Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Filmde Mekan,** Turkuaz Yay., Eskişehir, 1994, s.36
8. Aktaran Yalçın Demir, **a.g.e.,** s.25
9. Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya,** Ayko Yay., Ank., 1982, s.33
10. Ünsal Oskay, **a.g.e.,** s.38
11. Bernhard Roloff - Georg Seeblen, **Ütopik Sinema,** Çev., Veysel Atayman Alan Yay., İst., 1995, s.174-175
12. Robin Wood, **Hollywood from Vietnam to Reagan,** Columbia University Press, 1986, s.166
13. B.k.z. Jürgen Habermas, **"İdeoloji" Olarak Teknik ve Bilim,** Çev., Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yayınları, 1993,
14. **A.g.e.,** s.40
15. **A.g.e.,** s.34
16. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği,** Çev., Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., İst., 1995, s.19
17. B. Malinowski, **Büyü, Bilim Ve Din,** Çev., Saadet Özkal, Kabalcı Yay., İst., 1990, s.87
18. Ernest Granger, **Mitoloji,** Çev., Nurullah Ataç, Başaran Matbaası, İst., 1983, s.28
19. Granger, **a.g.e.,** s.29
20. Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri,** Çev., Sema Rifat, Simavi Yay., İst., 1993, s.20
21. Granger, **a.g.e.,** s.36
22. Promethus, mitolojik bir kahramandır. İnsanlar için ateşi tanrılardan çalmayı başaran Promethus, tanrıların kurduğu düzene karşı geldiği için zincire vurularak cezalandırılır.
23. Murat Belge, **Tarihten Güncelliğe,** Alan Yay., İst., 1993, s.237
24. Gotik özellik; *"insanın bilinmeyen ve doğa üstü sayılana karşı beslediği ilgi. (...) Dolayısıyla Gotiğin temeli, bu tür duyguları, korku, endişe, gerilim ve dehşetleri, gizem ve işaretleri uyandırabilmesi için gerekli olan at-*

mosfer". Bu konuda bkz., Giovanni Scognamillo, **Dehşetin Kapıları,** Mitos Yay., İst., 1994, s.27

25. Murat Belge, **a.g.e.,** s.237
26. Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya,** Ayko Yay., Ank., 1982, s. 12-13
27. Martin Esslin, **TV; Beyaz Camın Arkası,** Pınar Yay., Çev., Murat Çiftkaya, İst., 1991,s.47
28. Bernhard Roloff-Georg Seeblen, **Ütopik Sinema,** Çev., Veysel Atayman, Alan Yay., 1985, s.73-74
29. **A.**g.e., s.99
30. **A.g.e.,** s.100
31. **A.g.e.,** s.104
32. "*Erkek Giyimi Üzerine Fütürist Bir Manifesto*", **Gergedan,** Mart '87, yıl:1, sayı: 1
33. Lionel Richard, **Nazizim ve Kültür,** Çev., Nesrin Güner, Kalem Yay., Ank., 1985, s.67
34. Egane Lunn, **Marksizm ve Modernizm,** Çev., Yavuz Alogan, Alan Yay., İst., 1985, s.192.
35. Egane Lunn., **a.g.e.,** s.192
36. Lionel Richard, **a.g.e.,** s.69
37. Bu konuda b.k.z., Robin Wood, **Hollywood from Vietnam to Reagan,** Columbia University Press, 1986, s.170
38. Robin Wood, **Hollywood from Vietnam to Reagan,** Columbia University Press, 1986, s.169.
39. Gilbert Adair, **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar,** Çev., Nazım Dikbaş, İletişim Yay., İst., 1994, s.75.
40. Bu konuda ele alınan Ur-Faşizm başlığı altındaki maddeler, Umberto Eco, "*Ur-faşizm Ya Da Ebedi Faşizm*", **Varlık,** Ekim 1995, sayı: 7 ve "*Mussolliniler Olmasın Diye...*", 23 temmuz 1995 tarihli **Cumhuriyet Dergi**'den alınmıştır.
41. David Harvey, **Bilimkurguda Zaman ve Postmodern Öğeler,** Çev., Yurdanur Salman, Evren Erem.

III. BÖLÜM:
ETİK BİR SORUN OLARAK ŞİDDET VE ÖLÜMÜN ESTETİĞİ

A. ŞİDDETE İLİŞKİN KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

"Dehşet, çirkin ve tiksindiricidir.
Ama tuhaf bir güzelliği de vardır.
Seyircinin bu değişik güzelliği ayrımsamasını,
üstelik bu güzelliğin kendi doğasının bir parçası
olduğunu hissetmesini istiyorum".
Sam PECKINPAH

Şiddetin, sinemadaki görünümleri, ülkeden ülkeye değişiklikler gösterir. Burada bir genelleme yaparsak, Amerikan sinemasında rastladığımız nedensiz ve mantıksız şiddete, Avrupa sinemasında pek sık rastlamayız. Aristocu mantık ve akıl yürütme bilgisine sahip olan batı toplumu, Amerikan toplumunun yaşadığı irrasyonaliteye karşı oldukça mesafelidir. Bu nedenle Kabil-Habil söylencesinden modern dedektif romanlarına kadar, şiddet edimini bir törensellik ve mantık içinde ele alan batı, şiddetin sinemadaki görünümü konusunda da Amerikan sinemasından farklılık gösterir. Birçok nedenin yanı sıra büyük oranda toplumun iç dinamiklerinden de kaynağını bulan şiddet ediminin, Üçüncü Dünya Ülkeleri ile Doğu ülkeleri sinemasındaki misyonu, Amerikan sinemasıyla benzerlikler gösterir. Anlamsız ve belirli bir mantığı olmayan şiddeti, bu ülkelerin sinemalarında da görmek mümkündür. Üçüncü Dünya ve Doğu Ülkelerindeki filmlerde tanık olduğumuz şiddet, toplumdaki şiddetin görünümüyle paralellik taşır. Yani, Üçüncü Dünya ve Doğu Ülkelerinde, Amerika Birleşik Devletlerinde olduğu gibi -tümüyle benzemese de- basit, sıradan halk deyimiyle "*incir çekirdeğini doldurmayan*" konular şiddetin nedeni olabilmektedir. Doğal olarak da bu anlayış, yansımasını sinemada bulmaktadır.

Şiddet ediminin değişik görünümlerine karşın, şiddetin ortak unsurları vardır. Herşeyden önce, "*şiddet bir aktör, kurban ve tanığa ihtiyaç duyar. Aktör, şiddeti uygulayan, kurban şiddetin nesnesi, ta-*

nık ise bu edime tanıklık edendir". Bunların yanı sıra şiddetin minimum düzeyde bir gayrimeşruluk taşıması gerekir. İşte sinema, yansıttığı şiddet görüntüleriyle bu zemini ortadan kaldırır ve seyirci hiçbir zaman düşünemeyeceği, tasavvur bile edemeyeceği şiddetin tanığı oluverir.

Bu durum, süreç içerisinde şiddetin gayrimeşruluğunun, meşru ve doğal bir ortama oturmasını sağlar. Yani, şiddetin bireyler üzerindeki etkisini ya da tahribatını azaltır ve sanki yaşanması gereken, herkesin birgün karşılaşabileceği doğal bir modele dönüşür. Yaşamdaki şiddetle sinemadaki şiddetin görünümlerine baktığımızda, sinemanın yaşamdaki şiddeti, yaşamdaki şiddetin de sinemadaki şiddeti ne denli etkilediğini görebiliriz. Yaşamdaki şiddetin, sinemadakine, sinemada tanık olduğumuz şiddetin yaşamdakine daha fazla benzediği günümüzde, gündemden hiç düşmeyen bu ilişkinin toplum üzerindeki etkisi, bilimin, felsefenin, dinin ve ideolojinin de ilgi alanına girmiş, bunların yanı sıra birçok disiplin de bu konuda teoriler geliştirmişlerdir.

Bilim adamları arasında insandaki şiddetin köklerine ilişkin temelde iki farklı görüş egemendir; bunlardan birincisi, şiddetin insanın özünden kaynaklandığını savunur. İkinci görüş ise, şiddeti toplumsal ve kültürel yapının gereği olarak ele almayı doğru bulur. Şiddeti insanın özünde aramaya çalışan bilim adamları, araştırmalarını soyut kavramlara dayandırır ve saldırganlığın nedenlerini toplumsal yapının dışında arar. Bu görüş, şiddeti gizemsel kılar ve varolma nedenini metafizik çerçeve içine alır. Psikanalistlerden, varoluşçulara kadar geniş bir yelpazede kabul görmüş olan bu teori aynı zamanda şiddet eylemini, varoluşsal soruna dönüştürür. Camus, ünlü romanı *Yabancı*'da *(L'Etranger),* verili sistemin kurallarını kabul etmediği için toplumda "*yabancı*" gibi yaşayan ve yaşama biçimi ile toplumu irkilten bir adamı anlatır. Yabancı olduğu toplumun insanlarına göre bir yabancı olan Camus'nun kahramanı da yabancı olduğu bir toplumda yaşar. *Sisyphus Söyleni*'nde [9], Yabancıyı saçma olarak nitelendirdiği bir durum içinde değerlendiren Camus, romanda, kahramanına annesinin ölümünün hemen ardından komik bir film seyrettirir ve bir kızla ilişki kurdurur. Denizde arkadaşlarıyla birlikte eğlenirken güneşin etkisiyle, o sırada orada bulunan bir Cezayirliyi öldürtür. Asılmadan hemen önce de, mutlu olduğunu söyletir. Camus, yaşanan herşeyin saçmalık içinde geliştiği romanında, bu anlamsız şiddetin nedenini *Başkaldıran İnsan*'da anlatır; "*hiçbir şeye inanılmıyorsa, hiçbir şeyin anlamı yoksa, hiçbir değere evet diyemi-*

yorsak, herşey olanaklıdır, herşey önemsizdir. Ne evet kalır, ne hayır, katil ne haklıdır, ne de haksız. Kendini cüzzamlıların bakımına adayabileceği gibi, içinde insanlar yakılacak ateşleri de tutuşturabilir insan" [2].

Şiddeti, insanın genetik ya da cinsel dürtülerinin bir yansıması olarak ele alan teorinin ciddiyeti ve bilimsel değeri günümüzde de tartışma konularından birini oluşturur. Ancak, saldırgan davranışların nedenini insanın genlerinde ya da varoluşunun kaynaklarında olduğunu savunan görüşler, son yıllarda geliştirilen ve ortaya çıkartılan yeni bulgularla geriledi. Eğer insan Camus'nün söylediği gibi hiçbir değere inanmıyorsa ve bu nedenle şiddete yöneliyorsa, sorun toplumdadır. Bu bağlamda Camus'nün, *Başkaldıran İnsan*'da ileri sürdüğü görüşler, son derece doğrudur ve bunların doğruluğu son dönem filmlerinde ve bizatihi yaşamda o-nay bulmaktadır. Bu görüşü ortaya çıkartan neden, yani insanın, insanları yakacak ateşi tutuşturabilmesi, bireyin *Yabancı*'da olduğu gibi saçma bir belirsizlik içinde bulunmasının sonucudur.

İnsanın saldırganlığının nedeni büyük oranda toplumsal ve kültürel yapıdadır. Çağımız, hiçbir şeyin anlamının olmadığı, değerlerin ortadan kalktığı, yaşamın kolaja dönüştüğü bir durum içine girdi. İşte ne evet, ne de hayırın kaldığı bu ortamda insanlar kendini cüzzamlıların bakımına adamaktan çok, içinde insanlar yakılacak ateşi tutuşturuyor. Öte yandan sorun biraz da şiddet kültürü ile ilgilidir. Bu bağlam içinde, İspanya'da toplum ritüellerinden olan ve seyredenler için vahşet olarak nitelendirilen boğa güreşleri, ünlü şair Lorca'nın bu "*vahşeti*" estetik şov ve "*en medeni seyir*" olarak nitelendirmesi, Akdeniz ülkelerinde erkeğin şerefini korumak ve idame ettirebilmek için son noktada fiziksel şiddete başvurması, Avusturalya'da bir yerli grubunun, yaşam tarzı olarak çıkardıkları meydan kavgası kültürel ve sosyal değerler içinde ele alındığında anlaşılır [3].

Doğu felsefesi ise konuya, şiddetin nedenine ilişkin toplumsal /genetik kaynaklı savların dışından bakar. Doğu felsefesi, "*Satori*"ye (aydınlanma) ulaşma, yani kendini yaratmayı ve uyanışa giden yolu gösterir. Beden disiplinine önem veren bu felsefe, öğretiyi dışarıdan gelebilecek olan şiddeti geri çevirme yöntemleriyle destekler. Saldırganı kendi silahı ile etkisiz duruma getirmeyi öğrenmek, vücudu ve zihni denetim altına alma yolunda bir aşamadır. Doğu sporlarının mantığında bedeni ve ruhu eğitme temel anlayışı vardır. "*Satori*"nin temelini "*yerinden oynatılmaz bilgelik*" oluşturur. Bu

bilgelik anlayışı, doğu felsefesinin bir parçasını oluşturan kılıç sanatında uygulanır. Yerinden oynatılmazlık, geliştirilmiş ve eğitilmiş zihinsel bir tutumun göstergesidir. Yani, "*merkezi hep durağan durumda kalan en yüksek derecede canlılık, hareketliliktir. Zihin, en üst düzeyde bir uyanıklık içinde dikkati gereken her yöne çevirmeye hazır durumdadır*" [4]. Oynatılmazlık sorunu yaşamın içinden gelir ve kavram bakımından çelişkiymiş gibi görünse de temelde diyalektiğin kendisidir. Konfüçyus bunu "*Gökler ne derse desin! Yerler ne derse desin! Mevsimler gelir geçer, ekinler de büyür.*" şeklinde açıklar. Yani yaşam kendi kurallarını sürdürür, bunun dışında hiçbir şeyin önemi yoktur. Bu bağlamda doğu felsefesi şiddete saf anlamıyla yaklaşır. Doğu felsefesine göre bütün görüş, düşünce ve ideolojiler şiddete bir şey yapamaz. Ne denli düşünce ve karşıt düşünce olursa olsun, şiddet tüm dehşeti ve acımasızlığı ile sürmektedir. Çünkü yaşam akmakta ve pratik olarak şiddet de saf biçimiyle ele alınmadığı için varlığını devam ettirmektedir. Doğu felsefesi yayıncılarından Krişnamurti de [5] şiddetin kavramlarla ve pasifizm gibi karşıt tavırlarla çözülemeyeceğine inanır ve bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar; "*eviniz yanıyor ve siz 'bekle' diyorsunuz. Yeryüzü şiddeti, evinizi yakıyor, siz 'dur düşüneyim, hangi düşünce yangını söndürmek için daha iyi' diyorsunuz. Yangını söndürmeye koşan adamın saçının rengini tartışıyorsunuz*" [6]. Krişnamurti, şiddeti ortadan kaldırmak için sözcüklerle değil, şiddetin saf kendisiyle uğraşılması gerektiğini savunur. Ona göre, sayısız kavram, amaç ve dinler, şiddete karşı tez ve önerilerle ortaya çıktıkları halde bir sonuç elde edilemedi. Bir anlamda dinsel öğreti sayılabilecek doğu öğretileri, diğer dinlerden temelde şiddet içermediği için de ayrılır. Diğer büyük ya da küçük dinler gibi dayatmacı, kuralcı ve cezacı değildir.

Marksist toplum kuramı ise şiddete özel bir anlam verir. Bu kurama göre, tarihsel gelişimi harekete geçiren etken, sınıf kavgasıdır. Marksizmin kurucularından Friedrich Engels, *Anti-Dühring* isimli çalışmasında, zorun tarihte ekonomik evrim karşısında oynadığı rolü açıklayarak kaynağının ekonomik koşullarda bulunduğunu gösterir. Engels, *Anti-Dühring*'in dördüncü bölümünü oluşturan "*Zor Teorisi*" çalışmasında her siyasal zorun ekonomik bir nedene dayandığını belirterek, zorun tarihte devrimci bir rolü olduğunu Marx'ın sözleriyle açıklar; "*zor, bağrında yeni bir toplum taşıyan her eski toplumun ebesidir*" [7]. Bu kurama göre, antagonist çelişkiler uzlaşma yolu ile çözümlenemez.

B. GÜNLÜK YAŞAM PRATİĞİ OLARAK ŞİDDET

Şiddet, Latince "*Violentia*"dan gelir. "*Violentia*" acımasız kişilik, şiddet ve güç demektir. Fransız ıda ise kelimenin iki temel anlamı vardır. Biri İngilizcedeki fiziksel saldırganlık ve dolayısıyla yasadışı bir haksızlık tanımlamasına yakın olan bir anlamı içerir. İkincisi ise, boyun eğmesini sağlamak için bir kimseye baskı uygulamak anlamını kapsar. Fransızcadaki bu ikinci anlam şiddeti, dolaylı/ dolaysız, yasal/yasadışı olmak üzere iki farklı uygulama alanına bölerek gündeme getirir [8]. Şiddet ilkel bir topluluk olan Kako dilinde de kavram olarak çift anlamda ele alınır. "*Kako dilinde şiddet kavramı genel olarak* sosur *ile karşılanır. Kelime nefes ve susuzluk fikirlerini içinde taşır ve tıpkı nefes veya rüzgarın hızlı esmesi gibi açıklanması zor bir tür kuvveti belirtir. (...) Fakat yine şiddet için kullanılan bir başka kelime olan* mguru, *avlanma ve savaş anlamlarını da çağrıştırmasıyla bir meşruluk fikri taşır*" [9]. Görüldüğü üzere, çağdaş toplumlarda olduğu gibi ilkel topluluklarda da şiddet, fiziksel ve sözel olanı içerir. Ayrıca işkencenin her türü ve intihar da şiddetin çeşitleri arasındadır.

Antropolojik, kültürel, bilimsel ya da benzeri türden disiplinlerin tanımladığı ve ayırdığı şiddette anahtar kavram güçtür. Bir canlının ya da nesnenin üzerinde bu gücü kullanma eylemi kültürel olarak belirli normlarla sınırlandırılmıştır ve meşruiyeti görecelidir. Ancak şiddetin meşruiyeti de toplulukların kültürleriyle ilişkilidir. Toplulukların kültür ve normlarının yasal kıldığı şiddetin başında ritüellere ilişkin şiddet (İspanya'da boğa güreşleri), güvenlik kuvvetlerinin "*toplum çıkarları*" adına uyguladığı şiddet (Çin'de nufus planlaması gereği çocukların öldürülmesi gibi), tıbbın, tedavinin bir gereği olarak uyguladığı şiddet (bazı uyuşturucu bağımlıları ile akıl hastalarının tedavi yöntemi olarak) ve ataerkil toplumlarda erkeğin kadınlara, çocuklara ya da kendinden küçük bireylere karşı kullandığı şiddet, başkası için ne denli dehşet verici olsa da topluluk içinde meşru bulunan şiddettir. Şiddet edimi bireysel olduğu gibi, anonim de olabilir; şiddetin "*kendinden geçmiş*" biçimi olan savaşta, Nazilerin ya da 20. yüzyılda Sırpların "*ötekine*" kullandığı şiddet örneğinde olduğu gibi.

Şiddet, her zaman bir aktör, kurban ve tanığın varlığında ortaya çıkar. Aktör fiziksel, pisikolojik ya da söylevsel şiddet edimini uygulayan kişidir. Kurban, şiddet gören, tanık ise zarar verme edimine tanıklık edendir. Şiddet, tanık için bir gayrimeşruluk taşır [10]. Bu üçlü karakter, şiddetin bir başka yönünü ortaya çıkartır. Şiddet, çoğu za-

man metaforik niteliğe de bürünebilir. Devletlerin, toplum bireylerine uyguladığı şiddetin bir bölümü buna en açık örneği oluşturur. Metaforik olarak şiddetin amacı -doğru ya da yanlış- toplum adına karar verenlerin "*istenmeyen gelişmeleri*" önlemesine yöneliktir. Suudi Arabistan hükümetinin, sokakta gösterisel olarak gerçekleştirdikleri idamlar, vb., metaforik şiddettir. Şiddetin bu ülkedeki gibi şova dönüştürülmesindeki amaç, topluma yöneliktir ve her zaman bir tehdit içerir. Suudi Arabistan gibi ülkelerin yanı sıra, şiddeti kullanmayan, olgunluğun ve şerefin göstergesi olarak şiddet yerine barışı seçen topluluklar da vardır. "*Venezuela'daki Orinoco nehrinin kolları dolayında yaşayan bir orman halkı olan Piaroalar (...) asla fiziksel şiddet diye sınıflayacağımız şiddeti kullanarak öldürmezler. (...) Piaroalar, fiziksel saldırı şöyle dursun, saldırının herhangi bir dışavurumu karşısında dehşete kapılırlar, kişisel tavırlarda ılımlılığa çok büyük değer verirler*" [11]. Bu bağlamda, günümüz uygar toplumlarına bakarak ilkel toplulukların şiddete daha düşkün olduğunu söyleme konusunda kesin yargılara varamayız. Bunun yanı sıra uygar toplulukların ya da devletlerin, yaşama ne denli uzak ve şiddete ne denli yakın olduğunu kestirmek, önyargıda bulunmak ve argümanlar belirlemek kadar doğru bir yaklaşım yoktur. Çünkü, realitede şiddetsiz toplum olarak Piaroalar örneği gözönünde bulunmasına karşın, toplulukların bir düzen içinde bulunması beraberinde otoriteyi getirir. İktidarlar varlıklarını her zaman zor kullanma ile sürdürür. Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı eserinde iktidarın zor kullanmasını, iktidarın baskı aygıtları ile kendini yeniden üretme çabası olarak nitelendirir. Althusser'e göre devlet, düzenini sağlamak ve sistemi yeniden üretmek için kullanabileceği tüm baskı yöntem ve çeşidine ihtiyaç duyar ve öncelikli olarak da baskıyı kullanır [12]. Kuşkusuz devlet baskı aracını kullanırken, baskı altında olanla kendisi arasındaki giz ve saygınlığı korumaya çalışır. Otoritenin bir özelliği de, baskıyı hissettirmemektir. Bunun yollarından birisi; "*iktidarı, güç imgelerine dönüştürmek*"tir. Tarihçi Jacob Burckhardt modern dönemin tiranlarını kaba birer basite indirgemeci olarak tanımlamaktadır; otoriter dediğimiz rejimler bu formüle uymaktadır. "*Führer ve Duce, yasal devlet düzeninin yetenekli yöneticileri olmaktan çok, güçlü kişi imgesinin somutlaşmış biçimleriydiler. (...)* Mein Kampf'ta (Kavgam) *Hitler, otoritenin açık bir imge sunmasının yararını şöyle anlatmaktadır: 'Halkçı dünya görüşüne dayalı yeni hareketin yerine getirmesi gereken ilk görev, devletin doğasının ve amacının değişmez ve açık bir karakter kazanmasını sağlamaktır. Bu nedenle, daha üstün bir insanlığın varlığı için ön koşul devlet değil, ulustur.'*" [13].

İktidarın güç imgesi şiddetin bir türüdür. Güç imgesi devlet yapısından, baskı araçlarından ayrı görünse de, sistemi yeniden üretmenin aracı olarak vardır ve toplulukta yaşayanlar için "*rıza*"yı yaratır. Bu bağlamda iktidar, genel olarak şiddeti değil, toplumun rıza göstermesini sağlayacak araçları kullanmayı tercih eder. İktidarın bu tercihi yüzyıllar süren beden ve iktidar ilişkisinin gelişmesi sonucunda ortaya çıkmışdır. İktidarın, rıza yerine fiziksel şiddeti kullandığı dönemler, çok acı bir şekilde yaşandı. Michel Foucault, *Dostluğa Dair*' de, iktidarın fiziksel şiddetten toplum üzerinde bir tür gizli baskı anlamına gelen rızaya geçişini, nefis teknikleriyle beden üzerinde uyguladığı denetime bağlar; "*bedenin denetim altına alınması ve beden bilinci, ancak bedenin iktidar tarafından ele geçirilmesiyle kazanılmıştır: Jimnastik, askeri talimler, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenlere övgüler düzülmesi... Tüm bunlar, iktidarın sağlıklı bedenler üzerinde, çocukların ya da askerlerin bedenleri üzerinde yürüttüğü aralıksız, inatçı ve titiz çalışma sonucu, bireysel bedenin arzulanır bulunmasını hedefleyen bir çizgi üzerinde yer alır. (...) 18. yüzyıldan, 20. yüzyılın başına kadar, bedende mevzilenen iktidarların ağır, baskıcı olmak ve hiç boşluk bırakmamak zorunda olduğuna inanıldı. Okullarda, hastanelerde, kışlalarda, işliklerde, kentler, evler ve ailelerde rastladığımız türden yetkin disiplin kuralları bu inançtan kaynaklanıyordu... Ve derken, altmışlı yıllardan itibaren, bu baskıcı iktidarın hiç de sanıldığı kadar kaçınılmaz olmadığının; sanayi toplumlarının, beden üzerinde kurulacak çok daha gevşek bir iktidarla da yetinebileceklerinin farkına varıldı*" [14]. Foucault bu görüşünü *Hapishanenin Doğuşu*'nda verdiği bir örnekle destekler; 1757 yılında, babasını öldüren bir insanın, iktidar tarafından cezalandırılışını Robert-François Damiens'den aktaran Foucault, bedenlerin ele geçirilmesiyle azalan fiziksel şiddete çarpıcı bir örnek verir: "*Damiens 2 Mart 1757'de Paris kilisesinin cümle kapısının önünde, suçunu herkesin karşısında itiraf etmeye mahkum edilmişti; buraya elinde yanar halde bulunan iki libre ağırlığındaki bir meşaleyi taşıyarak, üzerinde bir gömlekten başka birşey olmadığı halde, iki tekerlekli bir yük arabasında götürülecekti; sonra aynı yük arabasıyla Greve meydanına götürülecek ve burada kurulmuş olan darağacına çıkartılarak memeleri, kolları, kalçaları, baldırları kızgın kerpetenle çekilecek; babasını öldürdüğü bıçağı sağ elinde tutacak ve kerpetenle çekilen yerlerine erimiş kurşun, kaynar yağ, kaynar reçine ve birlikte eritilen balmumu ile kükürt dökülecek, sonra da bedeni dört ata çektirilerek parçalatılacak ve vücudu ateşle yakılacak, kül haline getirilecek ve küller rüzgara savurulacaktır*" [15].

Russel'da iktidar/baskı ilişkisini, benzer argümanlarla ele alır. Russel, iktidarın çok farklı baskı yöntemlerine değinerek, güvenlik kuvvetlerinden yasama organlarına dek, uygulamalarına ve biçimlerine alıştığımız günlük yaşam pratiğindeki baskı çeşitliliğini hatırlatır. Ertuğrul Özkök, *Sanat iletişim İktidar*'da, iktidar ve baskı ilişkisini *"egemenlik ilişkisi, sonunda bir şiddet ilişkisidir"*[16] şeklinde açıklar. İktidar bu ilişkiyi, toplumda bireylerin rıza gösterme eğilimlerine oranla yumuşatır ya da katılaştırır. Tarih bu tür örneklerle doludur.

C. KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARININ ŞİDDET ÜZERİNE ETKİSİ

Şiddetin toplumda yaygınlaşmasıyla kitle iletişim araçlarında şiddete yönelik görüntülerin artması arasında nedensel bir bağ vardır. Realitedeki şiddet ve kitle iletişim araçlarında gösterilen şiddet konusunda Amerika Birleşik Devletlerinde son otuz yılda binlerce araştırma yapılmış ve sonuç olarak, kitle iletişim araçlarının günlük yaşamdaki şiddeti arttırdığı sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra, son yıllara kadar, topluluk içinde şiddeti tanımayan topluluklara ulaşılmıştır. Bu topluluklar incelendiğinde topluluğun kitle iletişim araçlarını tanımadığı gibi oyunlarının da şiddet içermediği görülür. Ya da şiddet hareketlerinin yaşandığı bazı ilkel toplulukların kültürlerinde ve oyunlarında şiddetin olduğu görülür. Oyunda, sporda, kültürel yapıda, ritüellerde şiddet ögesi bulunan toplum ve topluluklarda şiddet de reel yaşamın bir parçası olarak karşımıza çıkar. Toplulukta bulunan bu faktörler çocuğun öğrenme sürecini etkiler. Şiddet içeren oyunlar, ritüeller içinde rol alan kahramanlar, farkında olmadan bu sürecin etkin kişileri oluverirler.

Çocukta öğrenme yöntemlerinden bir tanesi modeli taklit etmektir. Modeli taklit özellikle çocuklarda ve yetişkin çağındaki gençlerde görülür. Bu bağlamda televizyon filmlerindeki kahramanlar, çocukların karakter yapısının oluşması sürecinde etkili model oluşturur. Okul çağındaki çocukların televizyon izleme oranlarına bakıldığında, evde anne-baba ve yakın çevrenin, model oluşturmada televizyon filmlerindeki kahramanlardan sonra geldiği görüşü ortaya çıkar. Bu doğrultuda yapılan yüzlerce araştırmanın sonuçları bu tehlikeye dikkat çeker. Örneğin, en fazla şiddet olayının yaşandığı ve kitle iletişim araçlarında yaygın olarak şiddet gösterisinin yer aldığı Amerika Birleşik Devletlerinde, televizyondaki kahramanların model oluşturması görüşünden yola çıkılarak yapılan bir araştırmanın sonucu dehşet vericidir: Bu araştırmaya göre, günde iki ya da dört

saat televizyon izleyen bir çocuk on iki yaşına geldiğinde ortalama sekiz bin cinayet, on bin şiddet olayına tanık oluyor [17]. Bu tür verilerden yola çıkan bilim adamları, şiddetin çocuklar üzerindeki etkileri konusunda yaptıkları araştırmalar da benzer bulguları ortaya koyar. Okul çağına gelmemiş çocukların denek olarak kullanıldığı bir araştırmada, çocuklara baş kahramanın öne çıkartıldığı şiddet sahneleri izletildi. Başka bir denek topluluğuna ise, komşuluk ilişkilerinin ön plana çıktığı şiddetsiz bir film izletildi. Araştırmanın sonucunda şiddet içeren filmi izleyen çocukların, diğer denek grubundaki çocuklara oranla daha fazla saldırgan davranışlar gösterdiği görüldü. California Üniversitesi öğretim üyesi sosyolog David Phillips'in yaptığı araştırmada ise televizyonda gösterilen boks karşılaşmasının ardından suç oranında yüzde on artış olduğunu gözledi [18].

Toplumda idolleşmiş starların intiharı sonrasında ortaya çıkan intihar artışları tehlikenin boyutlarını bir başka açıdan ortaya koyar. Son yılların gençlik mitoslarından "*Nirvana*" topluluğunun solisti Curt Kobain örneğinde olduğu gibi, bir rock ya da sinema yıldızının intiharının ardından toplumda başlayan intihar salgınları, kitle iletişim araçlarının çocuklar ve yetişkin çağındaki gençler üzerindeki etkilerini açık bir şekilde ortaya çıkarmaktadır.

Türkiye'deki durum Amerika ve Avrupa ülkelerinden farklı değildir. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Başkanı Ali Baransel, bir pazar günü televizyon izleyen çocukların altı yüzün üstünde şiddet olayına ve beş yüzden fazla insanın vahşice katledilmesine tanık olduğunu açıklarken, televizyon kanallarında saat başına ortalama otuz iki şiddet olayının sergilendiğine dikkat çekiyor.

Türkiye'de ya da dünyanın diğer ülkelerinde yoğun olarak gösterilen şiddete dayalı filmler, toplumu ve gelecek nesilleri, her geçen gün şiddete bir adım daha yaklaştırıyor. Tehlikenin boyutları da değişik kurum ve kuruluşların araştırmalarında açıkca kendini gösteriyor. Örneğin, *USA Today* Gazetesi 7 Temmuz 1993 tarihli sayısında, Amerika Birleşik Devletlerinde üretilen ve kısa süre sonra Türkiye de dahil dünyanın birçok ülkesine dağıtılan filmlerin şiddet oranını açıkladı. Gazetenin, 23-30 Nisan 1993 tarihleri arasında Amerikanın dört büyük televizyon kanalı üzerinde yaptığı araştırmanın sonuçlarına göre, *Prime Time*'da gösterilen şiddet içeren televizyon ve sinema filmlerinin, film süresince yüzde 26 oranında silahsız, yüzde 21 oranında silahlı saldırı içerdiği ve yüzde 30'unun da itişkakışla geçtiği saptandı [19].

Bir diğer araştırmaya göre de, yine Amerika'da gerçekleştirilen ve kısa sürede dağıtıma sokulan şiddete dayalı çizgi filmlerin 30 değişik türde olduğu belirlendi. Bunların 28'inin zararlı etkisi olacağı açıklanırken, izleyicilerin şiddet içermeyen filmleri izlememe eğilimi içinde olduğu ortaya çıktı [20]. İngiltere'de yayınlanan *Empire* dergisinin bin kişinin katılımıyla gerçekleştirdiği araştırma sonucunda deneklerin yüzde 3'ünün bir film izledikten sonra, kendilerini şiddet dolu hissettiklerini saptadı. Bu oran 15-24 yaş arasında yüzde 11'e çıkıyordu [21]. Tüm bu araştırmaların karşılığını yani kitle iletişim araçları ve şiddet ilişkisininin sonuçlarını bizatihi günlük yaşamda görmek mümkün. Bilim adamı ve araştırmacıların, kitle iletişim araçlarının, topluluktaki şiddet hareketlerini olumsuz etkilediği görüşleri en çarpıcı örneklerle açıklanabilir. Örneğin, dönemin Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Ronald Reagan'a karşı bir saldırı gerçekleştiren genç, *Taksi Şoförü* filminden etkilenerek suikasti gerçekleştirdiğini açıklamıştı. Diğer bir çarpıcı örnek de, yine Amerika'dan; 168 kişinin ölümüyle sonuçlanan Oklohama katliamının "*kahramanı*" Timothy McVeigh poliste yapılan sorgulamasında, *Brazil* filminin kahramanı Robert De Niro'dan etkilenerek eylemi gerçekleştirdiğini açıkladı. Soruşturma sırasında, katliamın sanığı Timothy McVeigh'in olay öncesinde, birçok yerde kendini *Brazil* filminde Robert de Niro'nun canlandırdığı Harry Tuttle olarak tanıttığı belirlendi. Bu iki çarpıcı gerçekte olduğu gibi birçok örnek yaşamın içinde somut olarak karşımızda duruyor.

Sinemada şiddetin gösterimi oldukça uzun yıllara dayanır. Ancak sinemada şiddeti estetize eden yönetmenlerin başında 1960'larda film çekmeye başlayan Sam Peckinpah gelir. Peckinpah, şiddeti kendine dek hiçbir yönetmenin kullanmadığı şekilde kullandı ve felsefi bir temele oturttu. "*Benim yaptığım, izleyiciye içindeki kan dökme eğilimini kabul ettirmektir. Hepimizde vardır bu, ama çoğumuz nedense yadsımaya çalışırız. (...) İzleyicilerimi şoke edip içlerindeki dehşet dürtülerini gün ışığına çıkarmaya çalışıyorum*" [22], diyen Peckinpah, izleyicinin perdedeki şiddete daha uzun süre tanıklık etmesi için, *Kaçış, Bana Onun Kellesini Getirin, Vahşi Belde* gibi filmlerde "*slow motion*" (ağır çekim) tekniğini uyguladı. Günümüzde pek çok yönetmen, Peckinpah'ın şiddet içeren filmlerinden esinlenerek birçok film yaptı. Bugün beyazperdede gördüğümüz vahşet ve şiddet görüntüleri, Peckinpah'ı aratacak düzeye ulaştı. Bunun yanı sıra, Peckinpah ve izleyicinin içindeki kan dökme eğilimini ortaya çıkarmayı amaçlayan yönetmen, yapımcı ve oyuncular, bunu başarabildi mi? Birçok cinayetin ve şiddet içeren eylemin sanıklarının ifa-

deleri, başarıldığını gösteriyor. Yukarıda sözünü ettiğimiz, Oklohama katliamının sorumlusu McVeigh gibi birçok kişi, filmlerden esinlenerek şiddete yöneldiklerini açıklarken, Yüce Gerçek Tarikatı, *Batman* filmindeki Joker'in, Gotham halkına karşı sinir gazı kullanma planına benzer bir planı Tokyo'da gerçekleştirdi. Tarikat, Tokyo'da "*sarin gazı*" kullanarak yaptığı saldırı ile gündeme geldi. Stanley Kubrick'in 1971 yılında gerçekleştirdiği Anthony Burgess uyarlaması *A Clockwork Orange,* Amerikada "*birkaç cinayetin sorumlusu olarak gösterilince*"[23] film gösterimden kaldırıldı. İngiltere'de iki yaşındaki James Bulger'in, seyrettikleri bir filmden etkilenen iki çocuk tarafından katledilmesi ve Fransa'da da iki çocuğun kimsesiz birini öldürmesi üzerine harekete geçen uzmanların, son yıllardaki çocukların işlediği cinayetlerin sorumlusunu, şiddet dozu yüksek filmler olarak açıklaması, bu konuda bazı önlemler alınması gerekliliğine ilişkin görüşleri yeniden gündeme getirdi ve ABD Başkanı Bill Clinton, Hollywood ve televizyon yöneticilerine "*uçurumdan uzak ve sağlıklı bir neslin oluşması için*" filmlerdeki şiddet dozunun azaltılmasını istedi. "*Şiddetin toplumda yaygınlaşması tartışmasında bu denli suçlanan kitle iletişim araçları, insanın içindeki şiddet dürtülerini nasıl açığa çıkartır ve onu nasıl suç işlemeye yöneltir?*" sorusu bilim adamlarını bu yönde araştırma yapmaya yöneltti ve bu konuda araştırmalarını sürdüren bazı bilim adamları, filmlerdeki olumlu kahramanların elinde silah, adaletin bulunmadığı yerlerde kötülerin peşine düşen ve sonunda onları yok eden görüntülerinin çocuklar üzerinde şiddetin iyi insanlar tarafından yapıldığı, bu nedenle olumlu bir şey olduğu görüşünü kazandırdığını savundu. Kitle iletişim araçlarında gösterilen şiddetin, bireylerin içgüdülerini harekete geçirmekten çok, çarpık bir kültürel kişilik edinilmesinde rol oynadığını savunan Albert Bandura da, bireydeki şiddet davranışlarını, öğrenme ve uyaran ilişkisi içinde, yani kitle iletişim yoluyla önceden dağarcığa alınmış olan edimlerin, bir uyaranla açığa çıkması şeklinde açıkladı[24]. L. Gross-Gebner ise, yaptığı araştırmalarda benzer sonuçlara ulaşıyor. Gebner'in gerçekleştirdiği bir dizi araştırmanın sonuçları, tehlikeli bir gerçeği ortaya çıkartıyor; Kitle iletişim araçları "*şiddeti ve şiddetin kurbanı olmayı meşrulaştırmaktadır. Bu meşrulaştırma ile bilincimizi değiştiriyorlar. Özellikle, yayınlarda gösterilen şiddetin 'yasadan' ve 'nizamdan' yana görevli kişilerce uygulanan bir şiddet olarak gösterilmesi durumunda seyirci çok daha kapsamlı bir tehlike ile karşı karşıya kalmaktadır*"[25]. Kitle iletişim araçlarının şiddeti kabul kılmasını eleştiren Oliver Stone, 1994 yılında çektiği *Natural Born Killers* (Katil Doğanlar) filminde, bir anlamda Amerikadaki yaşanan şiddet ile medyanın suç ortaklığını yansıttı.

Filmin başrollerini paylaşan Mickey (Woody Harrelson) ve Mallory (Juliet Lewis) yolda bir araya geldikleri cafede, birbirlerini ne kadar sevdiklerini göstermek için cinayet işlemeye başlar. Filmin ilk bölümde elliden fazla kişiyi öldüren Mickey ve Mallory, çok geçmeden basın tarafından ilahlaştırılır. Stone, ikilinin cinayet işlemesinin nedeni olarak karşımıza, kendilerine özgü eğlence anlayışını çıkartır ve bunun kavranmasını ister. Ancak, Micky ve Mallory'nin eğlence anlayışı, bizi şiddeti kabullenmeye itiyor. Zaten filmin sonu da bunu gösteriyor; Micky ve Mallory, işledikleri tüm cinayetlere karşın, çocuklarıyla birlikte mutlu bir beraberlik gerçekleştirir. Medyanın şiddeti körüklemesini eleştiren Stone, bir süre sonra, katillerin hasta olabileceklerini ancak, bu karakterlerin ayrı bir kurumu temsil ettiklerini ve içinde yaşadıkları kurumun da tamamen saptırılmış ve bozuk olduğunu savunur [26]. Yani bir anlamda onları olumlar. *Natural Born Killers*'ın sonu da bu olumlamayı yansıtıyor ve Stone, yargısını medyanın şiddete bakışına ve topluma bağlıyor; "*90'lardaki Beavis ve Butthead çizgi filminde bile inanılmayacak derecede bir suça teşvik, şiddet ve bunun kutlanması vardı, medya da bunu bir olaymış gibi bütün ayrıntılarıyla verdi. Gördüklerimi yeniden hiçbir yargılama yapmadan düşündüm. Eğer dürüst bir film yapımcısıysanız, sonuçlar için hiçbir zaman kaygılanmazsınız. Etrafınızda olup biteni alır, kendinize uygun hale getirir ve onu gösterirsiniz*" [27]. ...Ve, medyanın şiddet olaylarını etkilemesini eleştiren Stone'un filmi, İngiltere'de, çocuk ve gençleri olumsuz yönde etkileyeceği düşüncesiyle yasaklanıyor.

Şiddetin, filmlerde dramatik ögenin bir parçası olma sorunu sadece Amerikan filmlerine özgü bir durum değil. Benzer motifler Japon sinemasında da etkin bir şekilde kullanılıyor. Japon sinemasında şiddet, ölüm ve güzellik ilişkisi içinde ele alınır. "*Anlamsız öldürmeler Japon sinemasının başlıca özelliklerinden biridir. (...) Fışkıran kanlar, açık yaralar ve bunun gibi bir sürü şey, ayrıca işkencenin her çeşidi ve çeşitli intihar türleri de vardır. Şiddet, sıkça filmin konusunun gerektirdiği sınırların ötesine geçer*" [28].

Şiddet sineması modern çağın kuşatılmış insanlarının saldırganlığını yönlendirirken, şiddetin vahşi bir estetikle kullanımı romantik filmlerden bilimkurguya dek genişleyen yelpaze içinde artan oranda sürüyor. Yaşamdaki şiddet de, tüm anlamsızlığına karşın her zamankinden daha fazla yaygınlaşıyor. Ve sinemadaki şiddet yaşamdakine, yaşamdaki şiddet sinemadakine biraz daha fazla yakınlaşıyor.

NOTLAR:

1. Albert Camus, **The Myth Of Sisyphus,** Penguin Books, England, 1976
2. Albert Camus, **Başkaldıran İnsan,** Çev., Tahsin Yücel, Kuzey Yay., Ank., 1985., s.3
3. Yayına Hazırlayan David Riches, **Antropolojik Açıdan Şiddet,** Çev., Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1989
4. D. T. Suziki, **Zen Budizm, Suziki'den Seçme Yazılar,** Çev., İlhan Güngören, Yol Yay., İst., 1979, s.133
5. J. Krişnamurti; Güney Hindistanlı. Henüz on dört yaşındayken ailesinin bağlı bulunduğu "*Theosophy Derneği*" tarafından, dünya öğretmeni, "*Mesih*" kimliği kazandırılmak amacıyla İngiltereye özel bir eğitime yollandı. Krişnamurti otuz üç yaşına geldiğinde, başına getirildiği topluluğu dağıttı. İnsanların koşulsuz ve mutlak özgürlüğüne inanan Krişnamurti, dünyayı dolaşarak konferanslar verdi. Toplumun olumlu yönde değişmesi için bireyde bir anda oluşacak değişimi savunan Krişnamurti, "*bir yüzyıla yakın yaklaşan yaşamını, insanların gözlerinin bağlarını, ayaklarının kösteklerini çözmeye adadı.*"
6. J. Krişnamurti, **Şiddet,** Çev., Osman Yener, Uçurum Kitabı, Uçurum Yay., Ank., 1985, s.49
7. Friedrich Engels, **Anti Dühring,** Çev., Kenan Somer, Sol Yay., Ank., 1975, s.301
8. Elisabeth Copet - Rougier, "*Le Mal Court: Başsız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen şiddet. Kamerundaki Mkakolar*", **Antropolojik Açıdan Şiddet,** yayına hazırlayan David Riches, Çev., Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1989, s. 69
9. Elisabeth Copet-Rougier, "Le Mal Court", **a.g.e.,** s.76
10. Bkz., David Richer, "*Şiddet Olgusu*", **Antropolojik Açıdan Şiddet,** Çev., Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1989, s.20
11. Overing Kaplan'dan aktaran, David Richer, **a.g.e.,** s. 111-125
12. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,** Çev., Yusuf Alp - Mahmut Özışık, İletişim Yay., İst.,1989., s.29
13. Richard Sennett, **Otorite,** Çev., Kamil Durand, Ayrıntı Yay., İst., 1992, s.173
14. Michel Foucault, **Dostluğa Dair,** Çev., Cemal Ener, Telos Yay., İst., 1992, s.24-27
15. Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu,** Çev., Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ank., 1992, s.3
16. Ertuğrul Özkök, **Sanat İletişim İktidar,** Tan Yay., Ank., 1982, s.16
17. Figen Yanık, "*Ölümle Şakalaşan Bir Kuşak Yetiştiriyoruz*", **Bu Ne Şiddet,** Kitle Yay., Ank., 1994, s.66
18. Mahmut T. Öngören, "*Bu Ne Şiddet*", **a.g.e.,** s.18-19

19. Aktar ve Ergen Yanık, a.g.e., s.86
20. Thomas, Radecki, "*Şiddete Dayalı Eğlenceler*", Kitle İletişim Araçları ve Şiddet, Unesco 1985 Yılı 8. Seminer Tutanakları, Hürriyet Yay., s.15
21. "*Şiddet*", Antrakt, Kasım 1994, sayı: 38, s.47
22. Derleyen, Vehbi Sargın, "*Şiddetin Picassosu*", Sinema, Şubat 1985, sayı: 5, s.43
23. "*Bu Şiddet Bizi Keser mi?*" Aktüel, 14-20 Mart 1995, sayı: 245, s.44
24. Ünsal Oskay, "XIX. Yüzyıldan Günümüze", Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Ank. Üniv. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay., Ank., 1982, s.368
25. A.g.e. s. 369
26. "*Natural Born Killers*", Sinema, Aralık 1994, sayı: 3, s.59
27. A.g.m., s.59
28. Anderson J.-Richie D., "*The Japanese Film: Art and Industry*", aktaran J. Buruma, Antropolojik Açıdan Şiddet, Ayrıntı Yay., İst., 1989, s.137

IV. BÖLÜM:
ÖRNEK FİLMLER ÇERÇEVESİNDE BİLİMKURGU SİNEMASINDA ŞİDDETİN SUNUMU

Günlük yaşam ideolojileri doğrultusunda bilimkurgu filmlerini yapanlar ve destekleyenler (özellikle 1950'lerde oluşan bilimkurgu sağı) toplumsal yapının idamesi için, reel yaşamın sorunlarıyla boğuşmak zorunda kalan ve hayatlarından mutlu olmayan insanlara, hem sistemi hem de içinde yaşadıkları dünyayı tehdit eden hedefler göstererek, verili sistem içinde bugüne katlanmak ve yarına güvenmek gerektiğini tezini ileri sürer. Diğer yandan bilimkurgu türü filmlerinde kullanılan sözde bilimsellik, tür ile gerçek yaşam arasında birebir bağlantıların kurulmasını sağlayarak, yapıntı ile gerçek arasındaki farkın ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Yani bilimkurgu sineması, sistemin, bir anlamda Amerikan politik ve ideolojik yapısına uygun olarak topluma uyanıkken ilettiği rüyalarının bir yansımasını oluşturmaktadır. Amerikan toplumunun günlük yaşamında, iç ve dış politikasında yaşanan ve döneme damgasını vuran birçok şey, metaforik olarak ya da olması gerektiği anlamda sinemasına da yansımıştır.

Örneğin, sadece "*uzaylı ziyaretçiler*"in tür içinde aldığı konumu, bu bağlam içinde ele aldığımızda, bilimkurgu sineması ve günlük yaşam ideoloji arasındaki ilişkiyi somut biçimde görebiliriz. Bu ilişki çerçevesinde 1950'lere kadar bilimkurgu türünde fantastik bir motif olarak kullanılan uzaylı ziyaretçiler, soğuk savaş yıllarının tırmandığı ve bilimkurgu sinemasının altın çağını yaşadığı 1950'lerde fantastik öge olmaktan çıkarak istilacı bir kimlik aldı. Çünkü, bu yıllarda Amerikan politikasında söz sahibi olan bir grup, bilimkurgu sinemasını ideolojileri doğrultusunda yönlendirmeye başladı ve bu "*yıllarda bilimkurgu sağı, uzayı hayallerinin gerçekleşebileceği bir utopya olarak*" [1] görmeye başlamıştı.

. açıdan Robin Wood'un, bilimkurgu türünün de içinde bulunduğu "*popüler filmlerin hem seyircinin hem de yayıncının kişisel kabuslarının aynı anda yorumu olduğunu; iki tarafın yorumunun öz-*

deş olmasının ise, ortak bir ideoloji içine kapatılmış olmaları sayesinde mümkün kılınabileceğini" [2] belirtmesi son derece anlamlıdır.

Bilimkurgu sinemasının reel yaşamla ve genel olarak statükocu ideolojiyle çok sıkı bağları vardır. Bu görüşü, sinemanın birçok türü için öne sürmek mümkün. Ancak burada, bilimkurgu türünün özel bir yeri var. Çünkü, bilimkurgu sinemasının en temel özelliklerinden birisi "*dünyadaki gerilim ve yumuşama dönemlerine son derece koşut bir kötümserlik ya da iyimserliği yansıtması*"dır [3]. Bilimkurgu türünde kullanılan şiddet motifinin ele alınış biçimi incelendiğinde de aynı sonuçlara ulaşırız. Bilimkurgu sinemasında kitleye yönelik olarak, şiddetin en yoğun şekilde, soğuk savaş döneminde ele alındığını görürüz. Bilimkurgu sineması, bu dönemde ayrıca bloklar arası nükleer savaş sonrasında hayatta kalmayı başaranların, bir yandan yaşamla, diğer yandan da iktidar karşıtlarıyla olan mücadelelerinin yanı sıra teknoloji, doğa ve dünya dışı yaratıklarla yaşadıkları şiddeti sık sık gündeme getirdi. Yaşanan bu şiddet ise tüm evreni etkileyecek düzeyde kitlesel bir nitelik taşıyordu. Soğuk savaş dönemi öncesinde de, bilimkurgu sineması işgal ve istila temalarını işlerken, kent bazında da olsa benzer türden şiddet motifi birkaç filmde kullandı. Ancak bu filmlerin, *The Airship Destroyer* ve *The Aerial Anarchists* örneğinde olduğu gibi, dünya düzeninin köklü bir değişime gireceği dönemlerde gerçekleştirildiğini görürüz. Soğuk savaş yılları öncesinde, bu birkaç film dışındaki bilimkurgu filmlerinde, bırakın kitlesel şiddeti, bugün "*tanıklık*" ettiğimiz düzeyi gözönünde bulundurduğumuzda şiddet, neredeyse yoktur.

1990'ların başlarından içinde bulunduğumuz yıla kadar seyirci, bilimkurgu sinemasındaki şiddete her zamankinden daha fazla tanıklık ediyor. Daha çok mikro düzeyde tanıklık ettiği bu şiddetin uygulanma biçimini ve sonuçlarını en ince ayrıntılarına kadar yaşıyor. Soğuk savaşın ve 1980'li yıllarda yaşanan "*yeniden güven tazeleme*" politikasının sonrasında değişen şiddetin görünümü, artık daha saf ve daha sert biçimiyle gözler önüne seriliyor. Saf, ani, uzlaşmaz, vahşi ve akıldışı olan şiddetin bu yeni biçimi, bilimkurgu türünde içselleşerek ana ekseni oluşturuyor. Bilimkurgu sinemasında şiddetin yeni biçimi, yeni bir gelişmeyi yansıtıyor.

Bilimkurgu filmleri şiddeti ele alış biçimiyle "*Amerikan sinemasının küçük ama eğlenceli bir türünün, sinsice Nazileştirmeye alet olmasına tanıklık etmektedir. Görünen o ki, bu filmler çekiciliklerini, faşizm, moda ve göz kamaştırmanın bileşiminden*" [4] alırken, bilim-

kurgu, sistemin gelecekte de devam etmesinin araçlarından biri olarak kendini yeniliyor. Coca-Cola, Levis, McDonald's, Malboro ve benzeri imgelerin değiştirdiği anlayışlarda olduğu gibi, günümüzde bilimkurgu sineması da iktidarın ideolojik ve ekonomik gelişmesinin ve yürürlükte olanın geleceğe taşınmasında kuryeliği üstleniyor. Bu anlamda bilimkurgu sineması, birçok örneğinde olduğu gibi "*özgürleştirici ve eleştirici değil, bugünkü reel-toplumun yaratabileceği gelecekteki dünyayı benimsetmeye yönelik (olmasının yanı sıra genel olarak bilimkurgu filmlerinin-y.b.) insanoğlunun geleceğini umut kırıcı görmemesi; derin uzaydaki Üstün Aklın bir görevlisinin eliyle de olsa insanın dış-uzayda bir yerlerde yeniden doğacağını söylemektedir*" [5]. Bu çerçeveden baktığımızda Amerikan Sineması, Amerikanın "*gündüz düşleri*"ni yansıtıyor çıkarsamasını yapabiliriz. Ve "*eğer Amerikanın gördüğü rüyaları yorumlamak istiyorsanız, sinemadan öteye bakmaya gerek yok, çünkü dünyadaki başka hiçbir sinema, tarihin herhangi bir noktasında, bir ulusal psikoloji hakkında bu kadar hassas teşhiste bulunmamıştır*" [6], bu "*ulusal psikolojiyi ve fiziksel-ideolojik ideali*" kavramak için de şiddete ve asla yaralanmayan, terlemeyen ve yok olmayan, hatta insanı kendi vücudundan utandıran mitolojik bilimkurgu kahramanlarına bakmak yeterlidir.

DR. JEKYLL AND MR. HYDE
Yönetmen: John S. Robertson
Görüntü: Roy Overbaugh
Senaryo: Clara S. Beranger
Oyuncular: John Barrymore, Martha Mansfield, Brandon Hurst
Yapım: 1920/ABD

İlki 1908 yılında Sidney Olcott tarafından gerçekleştirilen *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* günümüze kadar birçok yönetmen tarafından değişik biçimler ve yorumlarla yeniden gündeme getirildi. Sinema tarihindeki başarılı çalışmalar arasında bulunan *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'ı 1920'de John S. Robertson, 1932'de Rouben Mamoulian 1941'de Victor Fleming, 1973'de David Winter, 1995'de de David F. Price çekti. Bu yönetmenlerin çalışmalarının yanı sıra, 1971'de Roy Ward Baker, filmi değişik bir yapıda, *Dr. Jekyll and Sister Hyde,* James Woods ise 1982'de *Dr. Jekyll's Dungeon of Death* adı altında Dr. Jekyll'ı yeniden gündeme getirdi.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde başarılı bir 'çılgın bilim adamı' filmi örneğidir. Kaçık bir doktorun, tanrının ya da doğanın yasalarına karşı gelerek, insanın kaderini değiştirme girişimleri olarak yorumlayabileceğimiz klasik çılgın bilim adamı motifli filmlerin bir örneğini oluşturan ve türü içerisinde ilgi gören Victor Fleming'in yorumladığı *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* bir kilisede, iyinin kötü üzerinde, meleğin şeytan üzerindeki zaferinin, kraliçe sayesinde gerçekleştiğini vurgulayan papazın sözleriyle başlar. Papazın bu sözleri, konuşmayı dinleyenlerden birisinin, herşeye karşın şeytanın zafer yolunda ilerlediğini haykıran sözleriyle kesilir. Kilisede bir papaz ve bir dinleyici arasında geçen tartışma bu filmin ana eksenini oluşturur; iyinin kötüye, meleğin şeytana karşı bitmek bilmeyen mücadelesi ve bu mücadeleyi bilimle yönlendirmeye çalışan kaçık bir bilim adamının çabaları.

Filmin başlangıcında, Dr. Jekyll, küçük burjuva yaşantısı içerisinde son derece nazik bir insandır. Doktor, canlıların beyin hücrelerini ayrıştırarak, insanları saldırganlığa iten olumsuz kişiliği tedavi etmek istemektedir. Bu nedenle çalışmalarını, canlılardaki iyi ve kötü karakterleri ortaya çıkartan beyin hücrelerini birbirinden ayırmak konusunda yoğunlaştırır. Hayvanlar üzerindeki denemelerinde başarısız olan Dr. Jekyll, çalışmalarını insanlar üzerinde denemek ister. Jekyll'ın çalışmaları hem tıp, hem ahlak hem de dinsel bağlamda tartışma yaratır. Bu nedenle deneylerini insanlar üzerinde gerçekleştirmekten vazgeçen Jekyll, uzun çalışmalar sonucunda canlıların içindeki iyi ve kötü kişiliği birbirinden ayırmayı başarır. Çalışmaların sonucunu bir tavşan ve fare üzerinde gören doktor, yıllar boyu süren uğraşısının sonucunda elde ettiği ilacı kendisinde dener. Dr. Jekyll, ilacı içtikten kısa bir süre sonra, içindeki kötü kişilik iyi kişiliğe galip gelir. İlacın etkisiyle Dr. Jekyll, tam anlamıyla bir kötüye dönüşür. Jekyll'ın karakteriyle birlikte fiziksel yapısı da değişmiştir. Ancak bu değişimler ...ıngıçta ilacın etkisi süresince gerçekleşir, ilacın etkisi bittiğinde ...Dr. Jekyll tekrar eski kişiliğine döner.

Bu arada Dr. Jekyll, Beatrice ile nişanlıdır ve nişanlısının babası Sir Charles, Jekyll'ın insan beyni üzerindeki çalışmalarını onaylamadığı için evliliğe izin vermez. Beatrice'i, Dr. Jekyll'dan uzaklaştırmak isteyen Sir Charles, kızıyla birlikte bir Avrupa gezisine çıkar. Beatrice'in Avrupaya gitmesinden sonra, geliştirdiği ilacı defalarca üzerinde deneyen Dr. Jekyll, Mr. Hyde kimliğinde insanlara zarar vermeye başlar. İlacın etkisinde kişiliği değişen doktor, bir gece kentteki gece kulübüne gider ve orada olay çıkartır. Ardından daha önce bir

serserinin saldırısından kurtardığı ve ilgi göstermediği barmen kızı, önce işten kovdurtur, sonra da yardım etmek amacıyla bir eve hapsederek işkence yapmaya başlar.

Dr. Jekyll'ın bu yaşantısı, nişanlısı Beatrice'in Avrupa turundan dönmesine kadar sürer. Diğer yandan bu gezi sırasında düşünceleri değişen Sir Charles, Beatrice ile Jekyll'ın evlenmesini ister. Dr. Jekyll bu gelişme karşısında denemelerinden vazgeçip, içindeki kötüyü öldürmek ister. Ancak olaylar Dr. Jekyll'ın beklediği yönde gelişmez. Jekyll'in içindeki kötü kişilik, iyi yana ağır basmaya başlamıştır. Dr. Jekyll üzerinde egemenlik sağlayan Mr. Hyde, kötülükleriyle kentte terör havası yaratır. Mr. Hyde, kısa zamanda insanların nefretini kazanır ve güvenlik güçleri bu "*şeytan*"ın peşine düşer. Doktor Jekyll'daki değişimleri farkeden bir doktor arkadaşı, güvenlik güçlerine Mr. Hyde'ın saklandığı yeri gösterir. Güvenlik güçlerinden kaçmaya çalışan Mr. Hyde öldürülür. Ölümünden kısa bir süre sonra Mr. Hyde, Dr. Jekyll'a dönüşür. Film, sonuç ölüm bile olsa, iyinin kötü karşısında zafer kazanacağı mesajıyla biter. Ve böylece filmin başında, dinsel, ahlaksal ve bilimsel anlamda tartışma yaratan, tanrının ya da doğanın oluşturduğu süreçlere karşı çıkan bilim adamının, bozmaya çalıştığı dengeler yeniden yerine oturtularak bir düzen içerisine sokulur. Fleming'in bu filmde, düzeni koruyan, iyinin kötü karşısında zafer kazanmasını sağlayan kraliçe ve dolayısıyla onun temsil ettiği tanrı kavramıdır. Benzer motifler, birçok çılgın bilim adamı motifini ele alan filmlerde de karşımıza çıkar. *Frankenstein, Doctor Moreau'nun Adası, Sinek* gibi bu tür motifleri ele alan filmlerde otoriteden bağımsız olarak çalışmalarını sürdüren bilim adamlarının insanlık için ne denli tehlike yarattığı eleştirisi yapılır. Bu tür filmlerde kötünün toplumun içinde olduğu ve dışarıya vurması için fırsat beklediği yansıtılır. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* bu temayı ele alan filmlerin ideal örneklerden birisini oluşturur. Bu film, tam anlamıyla tanrının yeryüzündeki temsilcisi kraliçenin -otoritenin- denetim altına aldığı kötünün, toplum içinde gizlendiği ve topluma zarar vermek için uygun bir zaman beklediğini yansıtır. Çünkü, filmde Dr. Jekyll'ın neden Mr. Hyde'a dönüşerek insanlara şiddet uyguladığı ya da kötülük yapmaktan zevk aldığı açık değildir ve bu yönde belirli bir amaç da yoktur. Bu motifi ele alan filmlerin sonunda, otorite devreye girerek, tanrıya -otoriteye- karşı gelen bilim adamı, ya yarattığı canavar tarafından ya da güvenlik güçlerince ortadan kaldırılarak, "*özlenen toplumsal duruma*" geri dönülür. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'da da böyle olmuştur. Bir arkadaşı tarafından ihbar edilen Mr. Hyde, güvenlik güçlerince öldürülerek durdurulur

ve öldükten sonra Mr. Hyde, Dr. Jekyll'a dönüşerek, toplum içine gizlenmiş olan kötü yok edilir ve iyilik; yani statüko zafer kazanır.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Frankenstein'da olduğu gibi izleyiciyi korkutmaya yönelik yapılmış bir film değildir. Her iki film de, seyircinin düşünce yoluyla ikna edilmesi stratejisine dayanır. Ve bu tür filmler genel olarak verili olandan yana tavır alırken ileri sürdüğü savları seyirciye, korku ögesini doğrudan kullanmadan kabul ettirmeye çalışır. Bu nedenle *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ya da *Frankenstein* gibi filmlerde korku ögesi, seyircinin düşüncelerini harekete geçirmek için kullanılır.

FRANKENSTEIN
Yönetmen: James Whale
Senaryo: Mary Shelley'in romanından Robert Florey, Garrett Fort, Francis Faragoh, John Balderston
Oyuncular: Boris Karloff, Colin Clive, Mae Clark
Yapım: 1931/ABD

James Whale'ın gerçekleştirdiği ve serinin ikincisi olan 1931 yapımı *Frankenstein,* Dr. Frankenstein ve yardımcısı Fritz'in, yarı karanlık ve kasvetli bir atmosferde, yeni ölmüş ve henüz gömülmüş olan bir ceseti çıkarma görüntüleriyle başlar. Dr. Frankenstein'ın amacı ölülerden topladığı parçaları birleştirerek, bir insan yaratmaktır. Bunun için de yeni ölmüş ve sağlam kalmış insanların parçalarına ihtiyaç duymaktadır. Denemeleri için birçok parçayı bir araya getiren Frankenstein'a sağlıklı bir insanın beyni gerekmektedir. Ancak, açtıkları mezardan çıkardıkları insanın beyni Frankenstein'ın işine yaramaz. Doktorun, çılgın denemesini sürdürebilmesi için tek ve güvenli bir yol vardır; tıp okulunda derslerde kullanılan iki beyinden birini çalmak. O sırada tıp okulunda iki tane beyin bulunmaktadır. Bu beyinlerden bir tanesi sağlıklı ve normal bir insanın beyni diğeri ise bir suçlunun beynidir. Deneylerde suçlu insan beyninin ileride yaratabileceği sorunları önlemek için kullanılmaması gerekir. Fakat, Frankenstein'ın yardımcısı Fritz gizlice girdiği okuldan, çalınmaması gereken bu beyni çalar.

Önceleri ölü hayvanlarla, ardından ölü insanlarla denemeler yapan Frankenstein, sonunda ölülerin parçalarını kullanmaya başlar. Bu parçaları yardımcısı Fritz'in okuldan çaldığı beyinle birleştirerek yeni bir insan yaratmayı başarır.

FRANKENSTEIN: İNSANLIĞA YAPILAN "DOSTÇA BİR UYARI"

Frankenstein'ın yarattığı canavar önceleri oldukça sakindir. Çevresindekileri anlamaya çalışır. Yaşamak zorunda bırakıldığı değirmende tek korktuğu şey ışıktır. Işığa çıkartıldığında ya da ışıkla yaklaşıldığında hırçınlaşır. Bir gün kendine meşale ile yaklaşarak korkutmaya çalışan Fritz'i öldürür. Bu noktadan sonra denetimden çıkan yaratığın daha fazla zarar vermemesi için ölmesi gerekir. Bu arada Dr. Frankenstein hastalanır ve değirmenden bir süre uzaklaşmak zorunda kalır. Bir akşam, saldırgan davranışlarını sürdüren yaratık, Frankenstein'ın yerine çalışmalara devam eden doktor Waldman'ı öldürerek kapatıldığı yerden kaçar. ilk kez dışarıya çıkan yaratık, bu sırada göl kıyısında rastladığı küçük bir kızla oynarken, onu bilinçsiz bir şekilde göle atarak ölümüne neden olur. Yaratığın tek amacı, yaratıcısı Frankenstein'dan intikam almaktır. "*Dağlarda dehşet saçarak*" Frankenstein'ın evine gelen yaratık, nişanlısı Elisabeth'e saldırır. Ancak, küçük kızın ölmesi, kasaba halkını harekete geçirmiş ve herkes yaratığın peşine düşmüştür. Kalabalığın seslerini duyan yaratık, Elisabeth'e bir şey yapamadan kasabayı terk etmek zorunda kalır. Kasabadaki olaylardan kendisini sorumlu tutan Frankenstein'da aramalara katılır. Bir süre sonra yaratıkla karşılaşan Frankenstein, onu ele geçirmek için tüm gücüyle saldırır ancak, bu mücadelede yenik düşer ve bayılır. Yaratık, bayılan Frankenstein'ı alarak değirmene geri döner. Bu sırada kendine gelen Frankenstein son bir çabayla, yaratığı alt etmeye çalışırken, değirmenin yüksek duvarlarından aşağıya düşer. Frankenstein'ı yaralı olarak kurtaran kasabalılar, değirmeni yakar.

Hollywoodun bilimsel gotiği olarak nitelendirilen, *Frankenstein; Modern Prometheus,* ilk kez 1910 yılında, J. Searle Dawley tarafından sinemaya aktarıldı. Korku türüne daha yakın olan *Frankenstein,* bilimkurgusal özellikler de taşımaktadır.

Mary Shelley'in romanına en sadık kalan 1931 yapımı olan film, bugün bile en etkili filmler arasındadır. Boris Karloff'un canlandırdığı yaratık Whale'nin filminde, son derece masum bir tavırla ele alınmış. Yaratığın göl kenarında oynayan kızı öldürmesi, oynadıkları oyunun sonucunda yapılan bilinçsiz bir eylemdir. Yaratığın masum olduğu düşüncesi Whale'ın *Frankenstein'ın Gelini* isimli filminde de devam eder.

Frankenstein'da çizilen masum yaratık profiline karşın, filmde yaratığın neden olduğu şiddet olaylarına da tanıklık ederiz. Bunun yanı

sıra, yaratığın dehşetli görünümüne ve gücüne karşın, filmde üç kişi yaşamını yitirir. Filmde yaratığın bilinçli olarak öldürmek istediği tek kişi, yaratıcısı doktor Frankenstein'dır. Çünkü Frankenstein, "*bir hayat yaratarak tanrıya karşı suç işlemiştir*". Yani bir anlamda Prometheus gibi tanrıya karşı şiddet kullanmıştır. Doktor Frankenstein'ın tanrının varlığına karşı işlediği bu saldırının sonucu, yaratığın işlediği cinayet ve kasaba halkına yaşattığı dehşetle ödenmiştir.

Bu anlamda Frankenstein, tanrının varlığına yönelik şiddete karşı "*dostça bir uyarı*" niteliğindedir. Bu uyarı filmin başlangıcında perdeyi açarak sahneye gelen anlatıcının şu sözleriyle dile getirilir; "*Bay Karl Laemmle'nin bu filmi, dostça bir uyarıda bulunmadan sunması biraz haksızlık olacaktı. Sizlere Frankenstein'ın öyküsünü anlatmak üzereyiz. Bir bilim adamı olan Frankenstein, tanrıyı dikkate almadan kendinin kopyası olan bir insan yaratmaya çalışıyordu. Bu şimdiye kadar anlatılmış en tuhaf öykülerden biridir. Yaratılışın iki büyük gizemiyle ilgili bir öykü; hayat ve ölüm.*"

THE WAR OF THE WORLDS
Yönetmen: Byron Haskin
Görüntü: George Barnes
Senaryo: Barre Lyndon
Oyuncular: Gene Barry, Ann Robinson, Les Tremayne
Yapım: 1953/ABD

Bilimkurgu filmlerinin konuları geleceğe ilişkin olmalarına karşın şifrelenmiş görüntüler çözüldüğünde, gerçekte bugüne ilişkin oldukları ortaya çıkar. "*Bugüne ilişkinlik*" filmin çekildiği dönemin realitesini tanımlar. Bilimkurgu filmlerinin konuları hangi dönem içerisinde geçerse geçsin genellikle, mevcut durumun korku ve paranoyasını yansıtır. Bu tür, reel yaşamın sorunlarını dolaylı olarak, yani metaforlara başvurarak anlatır. İçinde bulunulan dönemin kaygılarını ve otoritenin özlemlerini metaforlarla yansıtan bilimkurgu, inandırıcılığını arttırmak ve toplumda varolan korkuları pekiştirmek için de bilimi kullanır.

Realiteyi, bugünün dışındaki bir zaman boyutuna yerleştiren bilimkurgu sineması, bilimsel verilerden yola çıkarak kaygı ve korkuları içselleştirip toplumun enerjisini, otoritenin beklentileri doğrultusunda kanalize eder. 1950'li yıllarda gerçekleştirilen bilimkurgu filmleri topluma, güvende olmadıklarını ve kendilerini koruyacak

bir güce ihtiyaçları olduğunu bıkıp usanmadan yinelemiştir. 1930'larda çılgın bilim adamı, 1950'lerde dünyanın öteki tarafından istilası, 1950'li yılların ortasından başlayan ve 1960'larda yoğunlaşan atom bombası dehşeti ve sonrasına ilişkin temalar, 1970'lerde de yansımasını bulurken, 1980'lerde yeniden güçlenen yeni sağcılık ideolojisiyle, eski temalarla birlikte, muhafazakar değerlerin yüceltilmesine ilişkin motiflerin yer aldığı filmlerin etkileri, günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Bununla birlikte 1980'li yıllarda, mesajını *"öteki iyi de olabilir"* çerçevesinde biçimleyen filmler de varlık bulmaya başladı.

Bilimkurgu sinemasının tarihsel perspektifinde, 1950'lerde ve devam eden yıllarda çekilen filmlerin çoğunluğunda rastladığımız *"uzaylıların dünyayı ziyareti"* prototipini *The Earth Stood Still* oluşturdu. Robert Wise'ın 1951'de, H. G. Wells'in öyküsünden yola çıkarak gerçekleştirdiği bu film, Sovyetler Birliği ile ABD arasındaki soğuk savaş gerginliğinin yükseldiği dönemde çekildi. *The Earth Stood Still*'in ardından Byron Haskin, *The War of the Worlds*'da (1953) ziyaret temasını yeniden ele aldı. George Pal'ın yapımcılığını üstlendiği bu film, yine H. G. Wells'in romanından sinemaya uyarlandı.

The War of the Worlds'da, Marslı yaratıklar dünyayı işgal etmek için Amerika Birleşik Devletlerine iner ve şehirleri imha ederek ve önlerine çıkan insanları ışın silahlarıyla öldürerek ilerler. Dünyada dehşet saçan Marslılar, oldukça ürkütücüdür ve hiçbir silah bu yaratıkların işgal hareketini önleyemez. İnsanlar çaresizlik içinde kiliselere sığınmaya başlar. Dünyanın kurtulması için bir mucize gerekmektedir. Film boyunca seyirciye aktarılan dinsel motiflerin -elindeki İncille marslıların üzerine yürüyen papaz, insanların korku içinde kiliselere sığınması, zaman zaman İncile yapılan atıflar- filmin sonunda anlam kazanır. Hiçbir gücün durduramadığı Marslı yaratıkların uygarlığı yok etme girişimi, tanrının işe karışmasıyla sona erer; bir virüs mucizevi bir şekilde ortaya çıkarak yaratıkların ilerlemesini önler.

...VE DİĞERLERİ

Uzaylıların dünyayı işgal girişimleri, 1950'lerde çekilen *The Man from Planet X* (1951, Edgar G. Ulmer), *The Thing from Another World* (1951, Cristian Nyby) gibi filmlerde de varlık buldu. Bu filmlerden *The Thing from Another World*'da, bilim adamı ve askerler-

den oluşan bir grup, uzay aracıyla dünyaya inen bir yaratığa rastlar. İnsan kanıyla beslenen ve kendi kendine üreyebilen bu yaratık, gruptan birkaç kişiyi öldürür. Patlayıcılar yardımıyla yok edilmeye çalışılan ancak, kendi kendine üreme özelliği nedeniyle her seferinde yaşama yeniden dönen yaratık, sonunda elektrik şoklarıyla ortadan kaldırılır ve dünya büyük bir tehlikeden kurtarılır. John Campbell'in *Who Goes There?* adlı çalışmasından uyarlanan *The Thing*, başarılı bilimkurgu filmleri arasındadır. Filmin başarısında Howard Hawks'ın payı büyük olmuştur. Hawks'ın senaryo ve yapımına katkı sağladığı *The Thing*, Amerikan filmlerinin teknolojik yapısı ile Alman korku filmlerinin motiflerini bir araya getirmiştir.

Sovyetler Birliğinin ve müttefiklerinin, dünyaya yayılmasına yönelik korkuyu metaforik anlamda işleyen *The Thing from Another World*'un mesajı, filmin sonunda bir radyo habercisi tarafından aktarılır. Haberci, Amerikalılara anlattığı hikayenin sonunda gökleri gözlemeyi sürdürmelerini önerir. "*Sovyet bombalarını her an tepenizde görebilirsiniz*" şeklinde okunabilecek olan bu mesaj, Amerikan hükümetlerinin soğuk savaş döneminde, ülkesinde ve müttefik ülkelerde yarattığı korku ve paranoyanın boyutunu yansıtır.

Cristian Nyby'nin 1951 yılında çektiği *The Thing*'i, John Carpenter 1982'de yeniden çekti. Nyby'nin temel yapısına bağlı kalarak filmi yeniden çeken Carpenter, bilimkurgu-korku karışımı bu çalışmasında, binlerce yıl önce Antarktika'ya düşen ve ısınma nedeniyle buzların üzerine çıkan uzay aracından yayılan yaratıkların, dünyayı istila girişimini anlatır. Olay, Antarktika'da bilimsel çalışma yapan bir grup bilim adamının, istasyonun çevresinde yaşanan garip olayları araştırması sonucunda ortaya çıkar. Bir avuç bilim adamı, şekil değiştirebilen bu yaratıkları yok etmeyi başaramaz. Her türlü canlının şeklini alabilen yaratıklar, ele geçirdikleri bilim adamlarının bedeni içerisinde yok etmeyi sürdürür. Bilim adamlarını birer birer öldüren yaratık, kampta dehşet saçarken geride kalanlar arasında ölümcül bir kuşku doğar; "*aramızda bedenine yaratık girmiş olan var mı?*" Bu soru, geriye kalanlar arasında güveni yok eder ve deneyler sonucunda taklit olanlar belirlenerek öldürülür. Geriye kalanlar arasında bulunan McReady, hayatını ortaya koyarak, dünyayı bu yaratıktan kurtarmaya çalışır. Yaratığın donmaması için kamptaki tüm binaları havaya uçurarak ısıyı arttırır. Filmin sonunda bir arkadaşıyla başbaşa kalan McReady, yaratığın onu da ele geçirdiğini farkeder, ancak yaratık artan ısı nedeniyle erimeye başlamıştır. Film, yaratığın ve McReady'nin sonları hakkında bilgi vermeksizin sona erer.

Dünyanın istilasına yönelik bu filmlerin ardından yönetmenler, dünyanın yok olması tehlikesini, soğuk savaş gerginliğinin arttığı dönemlerde somuta indirerek anlatmaya başladı. Böylece, dünyanın uzaylılar tarafından işgal edilmesine ilişkin filmler popülaritesini, özellikle 1950'lerin ikinci yarısında yoğunlaşan atom bombası tehlikesini yansıtan filmlerle paylaştı. Atomun yok edici işlevini, bu maddenin insanlığın hizmetinde kullanılması temasına tercih eden bilimkurgu sineması, bu yöndeki tavrına ilişkin belirtilerini, Norman Taurog'un 1946'da çektiği *The Begining or the End* filminde ortaya koydu. Bu filmi, *Five* (1951, Arch Oboler) izledi. Atom dehşetinden kurtulan bir avuç insanın, yeni bir uygarlık yaratma girişimlerini anlatan *Five*'ın ardından, *The Day the World Ended* (1955, Doger Corman) geldi. Bu dönemde, atom bombası ve sonrasındaki yaşam motifini ele alan yönetmenler, anlatmak istediklerini metaforlara başvurmaksızın, yani doğrudan doğruya, ABD ve Sovyetler Birliğini karşı karşıya getirerek anlattı. Bilimkurgu sineması, atom bombası dehşeti motifini daha ileriye götürerek, dünyanın kaderini makinelere dayandırdı ve olası bir felaketin sorumluluğunu bilgisayarlara yükledi. İnsanların kaderini makinelere bağlayan bilimkurgu sineması, toplumda "*bir umut*" olarak bulunan atom bombasını ateşliyecek olan insanın içinde kalmış olan insancıl özelliklerine olan güveni tümüyle ortadan kaldırdı ve korkunun boyutlarını "*her an her şey olabilir*" düzeyine getirdi. Bu temayı ele alan filmlerden *The Forbin Project* (1970, Joseph Sargent) dünyanın kaderinin makinelere bağlanması motifini işleyen iyi örneklerden birisini oluşturur. Atom bombasının hedeflere gönderilmesi için Amerika Birleşik Devletlerinin geliştirdiği dev bilgisayar Colossus'a karşılık, Sovyetler Birliği de Guardian adında bir bilgisayar yapar. Kıtalar arasında bulunan bu bilgisayarlar, matematiksel bir dil kullanarak iletişime girer ve programcılarından bağımsız hareket etmeye başlar. Bilgisayarların devreye girmesiyle uygarlığın yok olmasının son derece basitleştiğini, böylesi bir dehşeti, sorumluluk duygusuna sahip olmayan bir çocuğun bile gerçekleştirme gücüne sahip olduğunu anlatan *The War Game*'de (1983, John Badham) ise, atom bombalarını ateşlemek amacıyla geliştirilen bilgisayarın programına giren, bilgisayar meraklısı çocuğun, dünyayı nasıl büyük bir tehlikenin eşiğine getirdiği anlatılır. "*Uygarlığın yok olması artık pamuk ipliğine bağlı*" düşüncesinden hareket eden türün bu filmleri, zaman içerisinde insanları ortadan kaldırıp makineleri merkeze yerleştirerek, toplumsal korkunun ve güvensizliğin boyutlarını genişletti.

Beyazperdede, 1930'lu yıllarda bilim adamları tarafından yaratılan canavarlar, soğuk savaşın doruğa ulaştığı 50'li yıllarda, uzaylı yaratıklara dönüştü. Bununla birlikte bu dönem bilimkurgu filmlerinde görülen bir diğer fark da, anlatının öznesi ne olursa olsun, olayların ya Amerikada geçiyor olması ya da kahramanların Amerikalılardan oluşmasıdır. İlk okumada, yüzeydeki anlamıyla kavranabilen bu farklılıkların, filmin iki ve daha fazla okunmasında, sanıldığı kadar basit ve rastlantısal olmadığı ortaya çıkar. Örnek vermek gerekirse *Them,* basit anlamıyla, sorumsuzca yapılan nükleer deneylerin, doğal dengeyi bozması sonucunda dev karıncaların ortaya çıkmasını ve insanlara saldırmasını anlatır. Farklı bir anlamıyla bu film, komünist sızmanın paranoid dışavurumunu temsil eder. Çünkü bu dev karıncalar, örgütlü bir yapıya sahip bozguncular olarak çizilmiştir. Mükemmel iletişim sistemleriyle, birbirleriyle bağlantı kurarak yaşadıkları yerden çıkan bu dev karıncalar, insanlara saldırıp yok eder. Amerikada dehşet saçan dev karıncalar -bu motifi ele alan diğer birçok filmde olduğu gibi- bir bilim adamının yardımıyla yok edilir. Sonuçta, canavarlar Amerikalılara acımasızca saldırsa da, onların ne ruhsal ne de fiziksel yapılarını çökertebilir. Görüldüğü gibi, soğuk savaş yıllarında komünistlerin yayılmacı politikasını ele alan bu tür filmler, konularını ya metaforlara başvurarak ya da doğrudan doğruya dünyayı bloklara bölerek anlatırken, bu yöndeki eğilimlerini, 1980'lerin sonuna kadar sürdürdüler.

IT CAME FROM OUTER SPACE
Yönetmen: Jack Arnold
Görüntü: Cufford Svine
Senaryo: Harry Essex
Oyuncular: Richard Carlson, Barbara Rush, Charles Drake, Joe Sawyer, Russel Johnson
Yapım: 1953/ABD

It Came From Outer Space, bir uzay aracının Arizona çölüne düşmesiyle başlar. Çöle büyük bir patlama ile düşen uzay aracının, göktaşı olduğu sanılır. Ancak olay yerinde inceleme yapan astrolog Jany (Richard Carlson) çöle düşen şeyin bir uzay aracı olduğunu anlar ve ziyaretçilerle ilk bağlantıyı kurar. Uzaylı ziyaretçiler, bir dünyalının kendilerini görmelerinden pek mutlu olmaz ve kraterin ağzını toprakla kapatarak, insanların kendilerine zarar vermelerini önlemeye çalışır. Bu arada uzay gemisini gören Jany, olayı basına ve yetkililere anlatmasına karşın, kimseyi inandıramaz. Gemilerini onarma ça-

bası içinde olan uzaylılar, kasabada kendilerine yardımcı olabilecek insanları kaçırmaya başlar. Toplam sekiz kişiyi uzay gemisinin bulunduğu yere kaçıran uzaylılar, telefon teknisyeni Frank (Joe Sawyer) ve George (Russell Jhonson) kimliğinde kasabaya gelerek Jany'e kimseyi incitmek istemediklerini ancak gitmelerine izin verilmediği durumda hayal bile edilemeyecek şeyler yapabileceklerini iletirler. Bu arada kasabada elektrik aletleri satan dükkanlar soyulur. Gelişmeler sonucunda halk, karşı karşıya oldukları "*tehlike*"yi anlamaya başlar. Kasabada başlayan panik uzaylı ziyaretçileri rahatsız eder, Jany'le görüşen uzaylılar, halkı kendilerinden uzak tutmasını isterler. Bu sırada kasaba halkı, uzaylı avına çıkmaya hazırlanır. Jany'nin çabalarına karşın şerif Matt (Charles Drake) liderliğinde silahlanan kasabalılar, malzeme almak için, insan görünümünde kasabaya gelen bir uzaylıyı yolda öldürür.

Dünyalıların şiddet kullanması karşılığında uzaylılar da gelişmiş silahlarıyla saldırıya geçmeye hazırlanır. Ancak Jany, uzay aracının tamir edildiği kratere girerek, onların güvenini yeniden kazanmayı başarır. Uzaylı yaratıkların kaçırdığı kasabalıları da yanına alarak kraterden çıkan Jany, saldırgan şerif ve adamlarını bir süre oyalar. Bu boşluktan yararlanan uzaylılar da gemilerini tamir ederek dünyayı terk ederler.

It Came From Outer Space, soğuk savaşın tırmandığı dönemde, Amerikan politikasını kavrayan ve eleştiren nitelikli bir bilimkurgu filmi olmayı başardı. 1950 ve 60'larda toplumda yaşanan paranoyayı en iyi yansıtan yönetmenlerden olan Arnold, bu filminde, uzaylı ziyaretçileri, Amerikan politikasını temsil eden ve farklı olanı yok etmeye çalışan kasaba şerifi Matt Warren'in tutumu karşısında son derece barışçı göstermiştir. Soğuk savaş dönemine neden olan iki kutuplu dünyada, Amerikan hükümetlerinin, önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığımız nedenlerden dolayı toplumda yarattığı korku ve travmayı eleştiren Arnold, mevcut sistemin, uzaylı ziyaretçilerin bulunduğu aracın düştüğü arazinin yakınındaki "*geçmişini bilen ve geleceğinden emin olan*" kasabadan yola çıkarak, "*ötekine*" bakışını açık bir şekilde ortaya koyar ve eleştirir. Yönetmen bu eleştirisini filmde şu diyalogla somutlar:

Jany: Uzaylılar bize güvenmiyorlar. Çünkü anlamadığımızı yok etmek isteriz biz.
Şerif Matt: Ben, beni yok etmek isteyeni öldürürüm.
Jany: (Yerdeki örümceği göstererek) Bir örümcek, ondan niye kor-

karsın? Sekiz bacaklı diye değil mi? Ağzı yukarı-aşağı değil de yana hareket ettiği için değil mi? Üstüne gelse ne yapardın?

Şerif: (Bir adım atarak örümceği ezer) Bunu.

Jany: Aynen anlamadığın her şeyi yok ettiğin gibi. Görüyor musun, işte bunlar da o yüzden başka yüzlerin arkasına gizleniyorlar. Ne zaman şu rozetini unutup insan olacaksın sen?

Bu diyalog, birçok bilimkurgu filminin de ana eksenini oluşturur; *"Amerikan hükümetleri için öteki, tehlikeli ve düşmandır".*

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND
Yönetmen: Steven Spielberg
Görüntü: Vimkos Zsigmond
Senaryo: Steven Spielberg
Oyuncular: François Truffaut, Richard Dreyfuss, Teri Garr
Yapım: 1977/ABD

Meksika'daki, Sonora Çölünde eski model uçaklardan oluşan bir filo bulunur. Bu uçakların 1945 yılında kaybolan Amerika Birleşik Devletleri Hava Kuvvetlerine bağlı filoya ait olduğu ve özel bir göreve giderken kaybolduğu anlaşılır. Bütün sistemlerinin mükemmel çalıştığı uçaklarda mürettebata rastlanmaz. Başında Fransız bilim adamı Lacombe'un (François Truffaut) bulunduğu bir grup araştırmacı, yıllar önce kaybolmuş olan bu uçakların, çöle nereden ve nasıl geldiğini araştırmaya başlar.

Meksika'daki, Sonora Çölünde bulunan uçak filosunun ardından, İndianapolis Hava Kontrol Merkezi, tanımlanamayan uçan cisimler tespit eder. Aynı anda, İndiana'daki Muncie bölgesinde garip olaylar başlar. Evlerdeki elektronik aletler sistemin dışına çıkarak kontrolsüz çalışmaya başlar. Buzdolabında, çamaşır ve bulaşık makinasındaki eşyalar ortalığa saçılır. Bununla birlikte, bir çocuk (Barry) ve annesinin yaşadığı eve gelen uzaylılar, Barry'le iletişime girer. Paralel bir kurguyla, elektrik şirketinde teknisyen olarak çalışan Roy'un (Richard Dreyfuss), uzay araçlarını görerek bunlardan çok etkilenmesini ve Barry ile annesiyle tanışmasını görürüz. Bütün bölgede elektriklerin kesilmesinin ardından, uçan cisimler kentin üzerinde dolaşmaya başlar. Bu cisimleri gören insanlarda özellikle, Roy, Barry ve annesinde psikolojik değişimler yaşanır. Uzaylılar Amerika Birleşik Devletlerinden Meksikaya ve Moğolistana kadar, dünyanın birçok bölgesinde varlıklarını hissettirir. Sonora Çölünde bulunan

uçak filosu gibi, Moğolistan'ın Gobbi Çölünde de bir gemi bulunur. Hindistanın Dharmsala bölgesinde ise, nereden geldiği belli olmayan ve beş notadan oluşan sesler duyulur. Goldstone Radyo teleskop istasyonunda analiz edilen seslerin, uzaylıların dünyalılarla kurmaya çalıştığı iletişimde kullandıkları evrensel bir araç olduğu saptanır. Müziğin, Wyoming'deki Şeytan Tepesinden bütün dünyaya yayıldığı keşfedilir. Bu arada Barry, uzaylılarca kaçırılır. Müziğin Şeytan Tepesinden geldiğini belirleyen hükümet yetkilileri, bu bölgede yaşayanları uydurma bir kimyasal tehlike nedeniyle tahliye etmeye başlar. Hükümetin amacı bölgede hiçbir tanık bırakmamaktır. Ancak, uzaylılara ve gördüğü uçan cisimlere yoğunlaşması nedeniyle, yaşamı altüst olan ve bu nedenle önce işinden kovulan ardından da eşi ve çocukları tarafından terk edilen Roy ve Barry'nin annesi, Şeytan Tepesine ulaşmak için yola çıkarlar. Bölgeye, Roy ve Barry'nin annesi gibi, uzaylılardan etkilenen başka insanlar da gelmiştir. Bunların arasından Roy ve Barry'nin annesi, Şeytan Tepesine ulaşmayı başarır. Her iki insan Şeytan Tepesi eteklerinde bir üsle karşılaşır. Bu üs uzay araçlarının iniş yapması için hazırlanmıştır ve bir süre sonra birçok uzay aracının birleşiminden oluşan, uzaylılara ait bir ana gemi üsse iniş yapar. Üsse inen ana gemiden, 1945 yılında kaybolmuş olan uçak filosunun, Gobbi Çölünde rastlanan geminin ve diğer yıllarda kaybolmuş filoların mürettebatları çıkar. Bunların ardından da, uzaylıların kaçırdığı Barry iner. Kaybolmalarının üzerinden yıllar geçmesine karşın, uzay gemisinden inen insanlar yaşlanmamışlardır. Üsde büyük bir şaşkınlık yaşanırken, uzaylılar gemiden çıkarak barış ve dostluğu pekiştirecek tavırlarını sürdürür, ardından da dünyadan elçi olarak seçilen bir grup insan arasından Roy'u alarak yeryüzünden ayrılırlar.

Close Encounters Of The Third Kind, büyük bir ticari başarı kazandı. Ancak, Steven Spielberg filmi, gösterime çıktıktan üç yıl sonra yeniden gözden geçirerek bazı eklemeler yaptı. Spielberg'in yaptığı eklemeler arasındaki Gobbi çölünde bulunan gemi, Roy'un ailesi ile olan kavgaları ve uzay gemisine bindikten sonra ayrı ayrı uzay cisimlerinin bir araya gelmesinin yarattığı duygusallıkla göz yaşı dökmesi, filmin etkisini daha da güçlendirdi.

Film, 1950'li yılların, ötekine karşı düşmanca tavır ve bunun yarattığı toplumsal paranoyanın etkisinin aksine, ötekini saygıyla karşılayan bir filmdir. Bununla birlikte, bu filmde, 50'lerin bilimkurgu filmlerinde görülen, ordunun otoritesini sürdürmesi, ötekinin güçlü gösterilmesi gibi temel bir takım göstergelerde varlığını korurken,

örneğin, güçlü olan ötekinin tehditkar olmaması, otorite olan ordunun paranoya döneminde çekilen filmlerde olduğu kadar saldırgan bir tavır sergilememesi, bu tür için büyük bir yeniliktir. *Close Encounters*'ın türün yapısında yarattığı yenilik, daha sonraki yıllarda çekilen bilimkurgu filmlerinde görüldüğü gibi türün yapısında köklü bir değişimi temsil etmiştir. Bilimin katı realitesinin de görülmediği *Close Encounters of The Third Kind* filminde, çocuksu duyarlık ön plana çıkartılmıştır. Bu çocuksu yan Roy'un kişiliğinde somutlanır. Barry zaten çocuktur. Lacombe ise, Roy'un yetişkin, Barry'nin çocuk yönlerini kendisinde toplar.

Spielberg'in diğer filmlerinde görülen çocukluğun yeniden ele geçirilmesi ve parçalanmış aile teması bu filmde de vardır. Roy ailesini yitirmiş, Barry ise babasız büyümüştür. Ve her ikisi de uzaylılar tarafından seçilmiş kişiler olarak bir araya geldiklerinde Barry bir babaya, Roy da aileye kavuşur. Ancak, ailenin bütünleşmesi fazla uzun sürmez ve Roy uzaylılarla dünyadan ayrılırken, aile yeniden parçalanır.

Spielberg'in filmlerinde kullandığı parçalanmış aile motifini *E.T.*'de de görmek mümkündür. *Close Encounters*'daki Barry'nin babasızlığı, *E.T.*'deki Elliot kişiliğinde devam eder ve *E.T.*'nin sonunda *Close Encounters*'daki gibi parçalanmış aile yeniden bir araya getirilir. Benzer olgu, *Back to Future* da da vardır. Bu filmde zamanda yolculuk yapan bir genç, geçmişe giderek anne ve babasının ayrılmasını önler. Diğer yandan Spielberg'in filmlerinde devletin katı gerçekliğine, bürokrasiye ve güvenlik güçlerine karşı güvensizlik sezilir. *Close Encounters*'da bu güvensizlik, devletin uzay araçlarının ineceği bölgede, tanık bırakmamak için, önce nükleer tehdit yalanıyla halkı tahliye etmesi, ardından da kalanları zehirli gazla öldürmesiyle somutlanır. Benzer olay *E.T.*'de yaratığın yerini öğrenen güvenlik güçlerinin, bürokrat ve bilim adamlarının korumasız yaratığı, incelemek amacıyla yaptıkları deneylerle, neredeyse öldürme noktasına getirmeleriyle vurgulanır. Spielberg'in filmlerindeki bu olgular, ötekine karşı hoşgörüsünü yitirmiş, herşeyi kendi katı gerçeği ve paranoyası arkasından yorumlayan otoriteye karşı bir eleştirinin olduğunu gösterir. Ancak, Spielberg'in filmleri birkaç kez okunduğunda yönetmenin, masumiyetini kaybetmiş otoriteyi eleştirirken, "*babanın restorasyonu*"nun gereği olarak ailede babanın merkeze konulması, eleştirilen değerlerin -belki bilinçaltı bir itkiyle- aynı zamanda, olumlandığını da ortaya çıkartır. Örneğin, *Jaws*'da polis şefi Brody, toplumu içinde bulunduğu tehlikeden kurtarırken, filmin dramatik

yapısı içerisinde yitirmiş olduğu otoritesini yeniden ele geçirir. Otoritenin onaylanması, *Close Encounters'*da babanın aileye iadesi, *E.T.'*de ise aklı başında bir bilim adamının aile bütünlüğünü sağlamasıyla pekişir.

Bütün bunlara karşın, Spielberg'in bilimkurgu filmleri, yukarıda belirtildiği gibi, 1950'lerin paranoyasının etkisinde yapılmış filmlerin yapısında -yeterli olmasa da- köklü bir değişimi temsil eder. Çünkü, Spielberg'in bilimkurgu filmlerinde, ne 1951 yılında çekilen *The Thing from World'*daki gibi insanlara gökleri gözleme mesajı verilir ne de 1953 yapımı *The War of the Worlds*'da olduğu gibi, uzaylı yaratıklar bütün dünyayı istila etme girişiminde bulunur.

SUPERMAN
Yönetmen: Richard Donner
Görüntü: Geoffrey Unsworth
Senaryo: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton
Oyuncular: Christopher Reeve, Gene Hackman, Ned Beatty, Marlon Brando, Valire Perrine
Yapım: 1978/ABD-İngiltere



Yönetmenliğini Richard Donner'in yaptığı 1978 yapımı bu ilk filmde, Cripton gezegeninden kurtulan tek canlı olan Superman (Süpermen), bir roketle yaptığı üç yıllık bir yolculuktan sonra dünyaya gelir. Superman'in dünyaya geliş öyküsünün ardından onun Metropolis kentinde çıkarılan "*Daily Planet*" (Gezegen Günlüğü) gazetesinde Clark Kent kimliği ile çalıştığını görürüz. Kent'in, oldukça sakar, argo konuşan ve aptal görünümlü birisi olmasına karşın, gazetenin edi-

törü tarafından, meslek yaşamı boyunca gördüğü en hızlı daktilo yazanlardan biri olduğu için gazeteye alındığını öğreniriz.

Metropolis, suç odaklarının her gün yeni bir olay çıkardığı küçük bir kenttir. Yaşamın, kentteki suçluların şiddetine karşın, sıradan geçtiği Metropolisde, Superman olağanüstü gücünü ilk kez, aynı gazetede çalışan ve biraz da ilgi duyduğu Luis'in de içinde bulunduğu bir helikopter kazasını önleyerek gösterir. Ardından bir iş merkezine tırmanan hırsızı yakalayıp polise teslim eder. Daha sonra polisin kovaladığı soyguncuları yakalayan Superman, ağaçta kalan bir kediyi, fırtınaya yakalanan ve yıldırım düşmesi sonucu motorlarından birisi arızalanan uçağı kurtarır. Bütün bu mucizevi olaylar, Superman'i kısa zamanda Metropolisin kahramanı yapar.

Bu arada suç odakları da eylemlerini sürdürmektedir. Dünyaya doğruluk ve adalet uğruna savaşmak için geldiğini açıklayan Superman'in karşısına, tüm Amerikayı tehlike içine sokacak olan bir olay çıkar; suçlular kralı, oldukça zeki Lutor, kara yoluyla taşınan bir gaz topunu, şehrin üzerinde patlatmak ister. Eğer top patlarsa Metropolisin yarısı yok olacaktır. Bundan başka Lutor'un elinde Kaliforniyayı haritadan silebilecek güçte bir bomba daha vardır. Ayrıca, Lutor, uzaya gönderilen iki füzenin yönünü de değiştererek, Amerikanın iki büyük şehrine gönderir. Superman, Lutor'un zekice planlarına karşılık, olağanüstü güçleriyle füzelerin ıssız bir bölgede patlamasını sağlayarak ülkeyi büyük bir felaketten kurtarır.

SUPERMAN II
Yönetmen: Richard Lester
Görüntü: Geoff Unsworth
Senaryo: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman
Oyuncular: Christopher Reeve, Gene Hackman, Ned Beatty
Yapım: 1980/ABD-İngiltere

Superman II, Kripton Gezegeninde, halkın çıkarlarına karşı gelen general ve iki yardımcısı, Superman'in babası Joel'in de bulunduğu bir kurul tarafından yargılanması ve sonsuza kadar gölge bölgesi içine hapsedilerek, uzayın boşluğuna bırakılmasıyla başlar. *Superman I*'in geniş bir özetiyle başlayan filmde, Superman, Metropolis ve Amerika Birleşik Devletlerinin dışındaki kötülerle mücadele eder. Richard Lester'in yönettiği *Superman II*'de, bir grup terörist, Fransa'nın başkenti Paris'te bulunan Eyfel Kulesine yerleştirdikleri

bir bomba ile şehri havaya uçurmak ister. Bu korkunç haberi editöründen öğrenen Süpermen, olağanüstü güçlerini kullanarak Paris'e ulaşır. Süperman Paris'e geldiğinde, kulenin asansörüne yerleştirilen hidrojen bombası, patlamak üzeredir. Olağanüstü güçleriyle, bombanın varlığını ve patlamak üzere olduğunu bilen Süperman, birkaç saniye içinde asansörü uzayın boşluğuna çıkartarak, şehri büyük bir tehlikeden kurtarır.

Ancak, dünyanın geleceğini ilgilendiren daha büyük bir tehlike, hidrojen bombasının uzayın derinliklerinde patlaması sonrasında oluşur. Sonsuza kadar gölge bölgesine kapatılan general ve yardımcıları, patlamanın etkisiyle özgürlüklerine kavuşarak dünyaya (Amerika Birleşik Devletlerine) gelirler. Dünyaya gelişleri sırasında, olağanüstü güçlerini yeniden edinen general ve adamlarının amacı, gezegenin egemenliğini ele geçirmektir.

Bu arada, "*Daily Planet*" gazetesinde muhabirliğe devam eden Clark Kent, ilgi duyduğu iş arkadaşı Luis'e, Superman'in kendisi olduğunu açıklar. Ancak, kural olarak Kriptondan gelen Superman'in bir dünyalıyla birlikte olabilmesi için olağanüstü güçlerini terk etmesi gerekmektedir. Superman, Luis'le birlikte olabilmek için, gezegenin bu kuralına uyar ve güçlerini yitirir.

General ve adamları, gezegeni egemenlikleri altına alabilmenin, ilk ve tek yolu olan Amerika Birleşik Devletlerinin yönetimini ele geçirirler. Beyaz Sarayın teslim alınması, dünyanın egemenliğini ele geçirmek için yeterli bir uğraştır. Çünkü, "*Amerika Birleşik Devletleri, dünyanın tartışmasız tek lideridir*". General tarafından teslim alınan Amerika Birleşik Devletleri başkanı, Superman'e bir çağrı yaparak, dünyayı kurtarmasını ister. Luis'le birlikte olabilmek amacıyla, tüm güçlerini yitiren Superman, önce Amerika sonra da tüm dünyanın güvenliği ve özgürlüğü için, sevgilisini terk edip karargahına giderek eski gücünü yeniden elde eder. Kötülerle olan savaşına kaldığı yerden devam eden Superman, general ve arkadaşlarını alt ederek, dünyayı ikinci kez kurtarır. Filmin son sahnelerinde, generalin, Beyaz Sarayın üzerinden söküp attığı Amerikan Bayrağını, göklerde bir süre dalgalandırdıktan sonra, eski yerine diken Superman, Amerika Birleşik Devletlerinin yitirdiği saygınlığı ve onuru yeniden kazanmasını sağlar.

Reagan'ın başkan seçilmesinden birkaç yıl önce gerçekleştirilen *Rocky* ve *Star Wars* gibi, dönemin Amerikan ideolojisini yansıtan *Sü-*

perman II de, Reagan'ın başlattığı "*güven tazeleme*" politikasını destekleyen filmlerden birisidir. Film, yıllardır Vietnam'dan Küba'ya, Watergateden iç politika ve ekonomideki çıkmazlara kadar, birçok alanda başarısız olan Amerika Birleşik Devletlerinin, zedelenen demokrasi, kahramanlık ve liderlik imajını, Reagan yönetiminin başlattığı, "*güven tazeleme*" politikasıyla yeniden kazanmak istenmesini, Süpermenin şu sözleriyle destekler; (Süpermen, Amerikan Bayrağını, Beyaz Sarayın üzerine diktikten sonra, Başkana dönerek) "*biraz uzun sürdü, ama bir daha olmayacak*" der.

Superman, "*1930'larda yazılı basında ilk kez belirdiğinde bu kahraman ve dizisi, dönemin bunalımından çıkış politikası olan* "Big Deal"*a denk bir içeriğe sahipti. Sarsak gazeteci Clark Kent'i üstün güçlere sahip bir kahramana dönüştürerek, toplumun önündeki güçlükler karşısında sıradan insanın da içinde büyük cevherler taşıdığı, bunun sayesinde güçlükleri yenebileceğini aşılayarak (...) bireyin kendine güvenini yeniden canlandırıyor.*

1950'lerde Süperman, eylemlerini soğuk savaşın belirlediği kahramandı. Çoklukla barışı tehdit eden istilacılara karşı ülkesini hatta tüm dünyayı ve uzayı kurtarıyordu.

1970'lerde teknik gelişmelerin, fantastik ögeler içeren birçok çizgi romanın sinemaya aktarılmasına olanak tanıması, Süpermeni de etiyle kanıyla perdeye getirdi" [7].

ESCAPE FROM NEW YORK
Yönetmen: John Carpenter
Görüntü: Dean Cundey
Senaryo: John Carpenter
Oyuncular: Kurt Russell, Lee Van Cleef, Ernest Borgnine
Yapım: 1981/ ABD

John Carpenter'ın bilimkurgu-macera karışımı filmi, *Escape From New York*, günümüzde -1997'de- geçer. Carpenter'ın, 1981 yılında gerçekleştirdiği bu filmde, günümüz Amerikası, suç oranı yüzde dört yüz artmış ve Manhattan adası tümüyle hapishaneye dönüştürülmüş, New York bölgelere ayrılmış ve her bölgede farklı gruplar hakimiyeti ele geçirmiş olarak tasarlanır. Filmde, New Yorkun dışında Amerikanın hiçbir kentini görmezken, yönetmen, göremediğimiz bu kentlerdeki yaşam konusunda da herhangi bir bilgi vermez.

Bununla birlikte, dünyadaki tüm mahkumların toplandığı ve özel bir güvenlik gücüyle korunan Manhattan adasının mahkumlarından sadece eski asker, yeni mahkum Snake Plissken'i görebiliyoruz.

Escape From New York, 1984 yılında hapishaneye çevrilen Manhattan adasının olağanüstü güvenliği hakkında bilgilendirilmemiz ve olağanüstü güvenlik önlemleriyle çevrili bu hapishaneden kaçmaya çalışan iki mahkumun öldürülmesi görüntüleriyle başlar. Bu görüntüleri, Snake Plissken'in hapishaneye getirilmesi izler. Snake'in hapishaneye getirilmesi, Amerikan Ulusal Liberalleşme Cephesi üyeleri tarafından kaçırılan ABD başkanı için bir şans oluşturur. Cephe üyeleri, "*emperyalist bir polis devleti olan Amerika Birleşik Devletleri*" işçilerine seslerini duyurabilemek için *Air-Force One*'ı kaçırır. Amerika Birleşik Devletleri başkanını bir toplantıya götürmekte olan uçak, cephe üyelerinin eylemi sonucunda düşürülür. Ancak, uçağın düşürülmesinden bir süre önce, başkan uçakta bulunan özel kapsülü sayesinde ölümden kurtulur. Devrimci güçlerin de aralarında olduğu birçok suç çetesinin bulunduğu Amerikada, Başkan bu kez de New York'un hakimiyetini ele geçirmiş olan ve bir zenci tarafından yönetilen grubun eline geçer. Sovyetler Birliği, Çin ve ABD arasında yapılacak olan mükleer silahlar konulu bir zirveye gitmek üzereyken, önce devrimcilerin ardından da çetelerin eline geçen başkanın kurtarılması görevi eski kahraman Snake Plissken'e verilir.

Snake'ın başkanı kurtarması için yirmi dört saati vardır. Çünkü yirmi dört saat sonra -gidemediği- zirveden dönecek olan başkan, Amerikan halkına dünyanın yok olmasını nasıl engellediğini açıklayacaktır. Snake, başkanı zamanında kurtarmak için bir planörle New York'a gider. Başkan New York'da yönetimi ele geçirmiş olan dükün elindedir. Başkanın, dükün elinde olduğunu öğrenen Snake, çetenin peşine düşer. Şehirde zorlu bir mücadele yaşayan Snake, eski savaş arkadaşı Brian'ın yardımıyla başkanı kurtarır.

Snake'ın kendisine verilen sürenin sonunda kurtardığı başkan, televizyona çıkarak -katılamadığı- zirve hakkında halka bilgiler verir. Başkan zirve ile ilgili -önceden hazırlanmış olan- bir kaseti halka dinletmek ister. Ancak, Snake başkanın ucuz kahraman olma girişimlerini önlemek için bantı değiştirir. Kendini kahraman ilan etmek isteyen başkan halkın önünde küçük düşer.

Snake'in başkana karşı bu tavrı, aynı zamanda filmin genel tavrını da yansıtır. Dramatik yapının gelişimi içinde New Yorklu çetelerin

eline geçen başkan, zavallı, korkak ve "*muhafazakar Amerikalılar*" a yakışmayan bir karakter olarak çizilmiştir. Carpenter, filmin bir yerinde başkanı "*sen New York düküsün, bir numarasın*" diye bağırtır. Bunun yanı sıra yönetmen, anti-kahraman bir başkanın ABD için gereksizliğini filmin kahramanı Snake'in ifadeleriyle de seyirciye aktarır. Örneğin Snake, hapishane güvenlik komiserinden *Air Force One*'ın düşürüldüğünü ve başkanın New Yorkda çetelerin elinde olduğunu öğrendiğinde, oldukça soğukkanlı bir şekilde, "*neyin başkanı?*" der ve ardından ekler "*kendinize yeni bir başkan bulun.*"

Carpenter, bu filmde 1980'lerde yükselen muhafazakar değerlerin bilinç altı korkularını yansıtır. Her zaman kendilerini savunmada hisseden muhafazakarlar, özledikleri değerlerin genel geçer olduğu 80'li yıllarda, kazandıkları mevzileri yeniden liberallere kaptırmamak çabası içindeydiler. Bu nedenle liberal politikalara karşı topyekün bir savaş başlattılar. 1980'li yıllarda Amerika Birleşik Devletlerinde yaşanan ekonomik ve politik krizin, sosyal adalet, azınlıkların hakları gibi liberal söylemlerden kaynaklandığını iddia ettiler ve bu iddialara inanan çoğunluk çözümü muhafazakar değerlere dönüşte buldu. Cumhuriyetçiler, kısa zamanda, liberallerin oluşturmaya çalıştığı sistemi bir kenara bırakarak, kendi düşüncelerine aykırı olan herşeyi bir bir yok etmeye başladılar. Bu dönemde Amerikada orta ve alt sınıfa karşı acımasız yaptırımlar uygulandı, farklı ırktan olanlar önce suçlandı, sonra da toplumdan dışlanmaya ve potansiyel bir suçlu olarak nitelendirilmeye başlandı. İşte, bu yıllarda yeniden yapılanma programı içine giren Amerikada, *Escape from N.Y.*'da olduğu gibi ne ılımlı bir başkana ne işsizliği ve suç oranını yukarıya çeken zenci ve Asyalılara ne de liberal değerleri benimsemiş insanlara ihtiyaç vardı. Bu dönemde muhafazakar sinemacılar da, yeniden yapılanma çalışmaları içerisinde yerlerini almakta fazla gecikmedi. Stallone, Eastwood ve Kurt Russell gibi kahramanlar beyaz perdeyi işgal etmeye başladı. Hollywoodun bu kahramanları, muhafazakar değerleri, alt-kültüre sahip insanlardan korurken, Amerikaya yönelik birçok tehdit ve tehlike karşısında vatanseverlik görevlerini fazlasıyla yerine getirdi.

John Carpenter da *Escape From New York*'da bu yeni sağcı değerleri desteklemeyi seçti. Bu nedenle de, filmde New Yorku ele geçiren çetelerin, zenciler, Asyalılar, lümpenler, homoseksüeller, kimsesizler gibi alt-kültür insanlarından seçilmesi tesadüfün ötesinde bir anlam taşıyordu. İnanılmaz bir kaosun yaşandığı New York şehrinde, çetelere esir düşen Başkana da korkak ve zavallı görüntüsünün

ardında ılımlı bir liberal kimlik yüklendi. Bu yapılanma içinde, Amerikanın böyle bir başkana ihtiyacı yoktu. Çünkü, böylesi liberal tavırlar, Amerikanın geleceği için bir tehlike yaratmaktaydı. Gerçek yaşamda, azınlıklara, homoseksüellere, kimsesizlere, lümpenlere vb. sağlanan haklardan yana olan ve sosyal adalet gibi *"toplumsal barışı bozabilecek söylemleri savunan liberallerin, bu yöndeki tutumları nedeniyle yaşanan ekonomik kriz"*, filmdeki, alt-kültür insanlarının yarattığı terörün, Amerikan Başkanının bile yaşamına müdahale edebilecek denli ülkedeki adaleti ve korunma duygusunu ortadan kaldırmasıyla bütünleşti. Şifrelenmiş görüntüleriyle film, liberal değerlere karşı muhafazar değerler ve bu değerlerin korunması için gerekli araçlara sahip çıkılması çağrısını bir kez daha gündeme getirdi. Bu düşünce, New Yorkun karanlık, kaotik ve sağlıksız görünümü karşısına, sıkı polis denetiminin yaşandığı Manhattan hapishanesinin aydınlık, temiz ve düzenli görüntüsü konularak desteklendi. Aynı zamanda muhafazakar korkuların nesneleri, konunun olumsuz merkezine yerleştirilerek liberal politikaları eleştiren *Escape From New York, "modern liberal zemini büyük ölçüde elden geçirir"*ken, doğal olarak, farklı olana, sağlıklı ve düzenli bir yaşam hakkı da tanımaktan uzak bir profil çizdi.

John Carpenter, senaryoda birkaç değişiklik yaparak 1996 yılında bu filmin devamını *Escape from L.A.* adı altında yeniden çekti. Carpenter, *Escape From New York*'u biraz tersyüz ederek yeniden oluşturduğu bu filmde, bütün Los Angelesı suçluların ve ahlaksızların kapandığı bir hapishane olarak tasarladı. Konusu, 2013 yılında geçen *Escape from L.A.*'da suçluların kapatıldığı bu bölge 2000 yılında yaşanan şiddetli bir depremle ana karadan ayrılmış ve bu felaketin ardından yeni seçilen başkan, hayat boyu hizmet vermek üzere göreve getirilmiş, ülkenin başkenti taşınarak, nazileştirilmiş bir sistem oluşturulmuştur.

BLADE RUNNER
Yönetmen: Ridley Scott
Görüntü: Jordan Cronenweth
Senaryo: Hampton Fancher, David Peoples
Oyuncular: Harrison Ford, Sean Young, Ruther Hauer, Daryl Hannah
Yapım: 1982/ABD

Bilimkurgu yazarı Philip K. Dick'in "*Androidler Rüyalarında Elektronik Koyun mu Görür?*" adlı romanından esinlenen film, reel yaşamın, sonsuz yeniden üretiminin örneklerinden olan Androidlere karşı yürütülen avı anlatır. Yıl 2019'dur. Yarı karanlık sokaklar, 21. yüzyılda da varlıklarını sürdüren holdinglerin reklam panoları ile aydınlanır. Bu kaotik kentte, sistemin dışına çıktıkları için "*zararlı*" olarak nitelendirilen ve normal olarak insandan ayırt edilemeyen benzeşimler yaşamaktadır. Ve bu benzeşimlerin "*emekli*" edilmesi, gerekmektedir. Bu dünyada emekli edilmek, yok edilmek anlamına gelmektedir.

Yok edilmesi gereken bu androidler, birer insan benzeşimleridir, yani etten ve kemikten oluşmuş, düşünebilen yaratıklardır. Androidleri, insanlardan ayırabilmek için bir tür duygu testi yapılır. Duygu testinin bir bölümünü anılar oluşturur. Androidlere sahte anı yüklemesi yapılmamışsa, "*bana annen hakkında birkaç şey söyle*" gibi tarih ve yaşanmışlık içeren sorular onların kimliğini ortaya çıkarmak için yeterlidir. Polis örgütü, androidlerin yok edilmesi için Deckard'ı (Harrison Ford) görevlendirilir. Deckard, duygu testi konusunda bilgi alabilmek için genetik şirketi Tyrell'e gittiğinde, burada bir genç kızla tanışır. Kız da yok edilmesi gereken androidlerden birisidir. Deckard sahte anı yüklemesi yapıldığından ve kendini insan sandığından, kızın da bir benzeşim olduğunu zorlu bir testten sonra anlar. Ancak bu sırada Deckard ve Rachael arasında duygusal bir yakınlık da başlamıştır.

Bu arada Deckard, görevi gereği kaotik şehir ortamında bulduğu androidleri bir bir yok eder, bir kişi kalır Rachael. Ancak sistem, Deckard'ın da baskısıyla, Deckard ve sahte anı yüklemesi yapılarak insana daha çok yakınlaştırılan sevgilisinin birlikte yaşamalarına izin verir. Deckard sevgilisiyle bilinmeyen bir yerde yaşamak için yola çıkar.

Benzeşimlerin öldürülme nedenine, başka alanlarda devam eden yaşama, çoğunluğunu Asyalıların oluşturduğu yoksullara, dev reklam panolarına ve görünmeyen ancak varlığını hissettiren otoriteye baktığımızda gezegenin, kapitalizm sonucunda mahvolduğunu anlarız. Robin Wood'un, filmdeki gezegen profiline ilişkin görüşleri de bu yöndedir. Wood, filmin esinlendiği romanda, gezegenin içinde bulunduğu durumu nükleer savaşla ilintilendirilmesine dikkat çekerek, bu bölümün filmde kullanılmamasını, suçlamaların kapitalizme yönlendirilmesini haklı kılacağına dikkat çeker [8]. Ancak, ka-

pitalistler ve Amerikalılar, çöplüğe çevirdikleri yaşam alanlarını, "*köleleştirdikleri*" Asyalılara ya da üçüncü dünyalılara bırakarak yeni megapollere çekilmişlerdir. "*Güçlü ve öncü Amerikalılar*" *Blade Runner*'da da "*paçayı kurtarmış*"tır.

Filmde, benzeşimlerin yaşam haklarının ellerinden alınmak istenmesinin nedeni, kullanım amacından çıkmış olmalarıdır. Yani artık sistem için gerekli ve yararlı olmaktan uzaklaşmışlardır ve bu nedenle emekli edilmeleri gerekir. Benzeşimler bu açıdan bir eşya ya da köleden farksızdır. Benzeşimlerden Roy, katili Deckard'la karşılaştıklarında bu görüşü net bir şekilde özetler: "*Korkuyla yaşamak olağanüstü bir deneyim. Köleliğin anlamı bu*". Benzeşimlerin, genetik uzmanlarınca yaratılan yapay yılan, göz, el ve benzerleri gibi kapitalizmin bir ürünü olduğu, Sebastian'ın dairesinde bir kez daha vurgulanır. Deckard'dan saklanmaya çalışan Pris, Sebastian'ın onlarca oyuncağı arasında, oyuncaklardan biri olur. Oyuncaklardan ayırt edilemeyen Pris'in, gerçekte yaratım olduğu ancak, sistem için oyuncaklar kadar yararlı olmadığı için yok edilmek istendiğini bir kez daha anlarız.

Bu sistem içindeki herkesin bir yaratım olup olmadığı sorusu, *Blade Runner*'ın problemlerinden birini oluşturur. Benzeşimleri ortaya çıkartmak için uygulanan testi, Rachael'e uygulayan Deckard, "*bu testi kendinde denedin mi?*" sorusuna cevap veremez. Bu soruyu, filmde Rachael'e sorduran Ridley Scott, bedenlerin yanı sıra ruhun da sistem tarafından ele geçirildiği ve insanın uyku saatinden, tuvalete gitme zamanına kadar her şeyinin belirlendiği toplumda, duygu testinin, insanın kendinde uygulamasına izin verebilmesinin büyük bir cesaret gerektireceği bilincindedir.

Bu tür felsefi çıkarsamaları da içermesine karşın film, "*klasik yapıya yenik düşer. Bu nedenle geleneksel ve tutucu ideolojik yapının onayladığı formülü yeniler; kötü ikili (Roy/Pris) yok edilmeli ki, iyi ikili (Deckard/Rachael) oluşturulsun*" [9].

E. T. [10]
Yönetmen: Steven Spielberg
Görüntü: Allen Daviau
Senaryo: Melissa Mathisson
Oyuncular: Peter Coyete, Drew Barrymoore, Hanry Thomas
Yapım: 1982/ABD



Film, bir uzay gemisinin dünyaya inmesiyle başlar. Uzay gemisini gören bazı insanlar geminin peşine düşer. Kısa bir süre dünyada kalan uzay aracı, havalanarak gökyüzünde kaybolur. Ancak, aracın yeryüzünden ayrılması sırasında, uzaylılardan birisi dünyada unutulur. Dünyada kalan *E.T.* peşindeki insanlardan kurtulmak için bir eve sığınır. Küçük bir çocuk olan Elliot, evlerinde saklanan uzaylı yaratığı fark ederek ona yardımcı olur. Elliot ve *E.T.* arasında zamanla bir dostluk kurulur. Hükümet yetkilileri ise, dünyada bir uzaylının kaldığını fark ederek araştırmalarını sürdürür. Bunun üzerine Elliot, E.T.'yi geldiği gezegene geri göndermek için çalışmalara başlar.

Kısaca, *"bir çocuğun dost bir uzaylı yaratığı, kendi türünden yaratıklara yeniden kavuşana kadar, saldırgan insanlardan koruyup barındırmasını konu alan bu filmin kısa bir betimlemesi için Variety' nin verdiği şu hoş özet yeterli sayılır:* 'Disney'in başaramadığı kadar güzel bir Disney filmi'. *(...)* E.T. *için* Close Encounters'*ın bir anlamda ters çevrilmişi diyebiliriz. Film yetişkin insan yerine, çocukla başlar. (...) Önceki gösterişli ve heybetli bir film olarak kabul edilmişken, bu içten ve yakınlık dolu bir filmdir*" [11].

Close Encounters Of The Third Kind'da olduğu gibi *E.T.*'de de uzaylılara sevimli ve iyi gözlüklerle bakmayı sürdüren Spielberg, filmi, çocuk Elliot'un gözünden anlatılır. Elliot da en az *E.T.* kadar yabancısı olduğu büyüklerin dünyasında yaşamaktadır. Hükümet yetkililerinin ve bilim adamlarının *E.T.*'yi arama süreci ve bulduktan sonra onu inceleme yöntemleri, Elliot'un gözünde anlamsız, acımasız ve sıkıcıdır. Ancak Spielberg, her şeye rağmen (hoşgörülü hükümet yetkilileri ve bilimadamlarını unutmadan) *E.T.*'de de, *Close Encounters Of The Third Kind*'da başlattığı tezini sürdürür. Spielberg, Elliot ve arkadaşlarının uzaylı ziyaretçiye gösterdikleri yakınlık ve *E.T.*'nin de çocuklara karşı yaklaşımındaki sevimli ve yardımsever tavırlarında gösterdiği bilimkurgu için yeni olan, ötekinin de iyi ve

dost olabileceği görüşünü, çocukların büyüklere karşı sürdürdüğü mücadeleden zaferle çıkmaları, yani ziyaretçinin evine dönmesini sağlamalarıyla temellendirir. Spielberg, her iki filmde de soğuk savaş dönemi boyunca düşmanca yaklaşılan "*yabancı*"ları, yeniden ele aldı ve onlarla dost olabilmek için insanın önünde hiçbir engelin olmadığını ileri sürdü. Amerikan ideolojisine ters düşen bu yaklaşımıyla Spielberg, ötekini yeniden tanımladığı *Close Encounters Of The Third Kind* ve *E.T.* filmleriyle, yıllarca, yabancıyı istilacı, saldırgan ve kötü olarak nitelendiren bilimkurgu sinemasına, yeni bir boyut getirdi.

TERMINATOR
Yönetmen: James Cameron
Görüntü: Adam Greenberg
Senaryo: James Cameron, Bale Anne Hurt
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn, Linda Hamilton
Yapım: 1984/ABD

Film, bir nükleer savaş sonrasında (2029 yılında), harekete geçen makinelerin, insanları yok etmek amacıyla sürdürdükleri savaş görüntüleriyle başlar. Binlerce kafatasının oluşturduğu yığınların üstünden geçen makineler, savunma güçleri yetersiz insanlara karşı vahşi bir savaş sürdürür. Robotlarla savaşan insanların lideri John Connor'dır. Connor liderliği ele almadan önce, insanlar büyük kayıplar vermiş ve yok olmanın eşiğine gelmiştir. Connor, uyguladığı yöntem ve taktiklerle dengeyi değiştirmiş ve insanlar ilk kez düşmanlarını alt etmeyi başarmıştır. Makineler, savaştan galip çıkmak için John Connor'ın ortadan kalması gerektiğini düşünerek, zamanımıza bir yokedici (Arnold Schwarzenegger) yollarlar. Zamanımıza gönderilen yokedicinin görevi, henüz Connor'ı dünyaya getirmemiş olan anne Sarah Connor'ı (Linda Hamilton) ortadan kaldırarak sorunu kaynağında çözmektir. Ancak, yokedici ile birlikte dünyaya, Sarah Connor'ı korumak için insanlar da bir asker (Michael Biehn) yollar. Yokedici, zaman yolculuğu kanalıyla dünyaya çırılçıplak bir durumda gelir ve dünyaya geldiği bölgede bulunan gençlerden elbiselerini alabilmek için, tümünü öldürerek görevine başlar. Film ne denli şiddet dolu olduğunu daha filmin ilk karelerinde yaşanan ölüm sahneleri ve kemik kırılmalarıyla seyirciye iletir. Ardından, Sarah Connor'ı bulabilmek için telefon kulübesindeki rehberden Connor ismi bulunan sayfayı alan yokedici, Los Angeles'daki bütün Connorları bir bir öldürmeye başlar. Seri cinayetler sonucunda Sarah

Connor'a ulaşan yok edici, koruyucunun müdahelesi ile karşılaşır ve bunun sonucunda kent cehenneme döner. Film, insanlığın zaferi ile sonuçlanır. Ancak bu kesin olarak başarılmış bir zafer değildir. Çünkü iki güç arasındaki savaş devam etmektedir.

THE RUNNING MAN
Yönetmen: Paul Michael Glaser
Görüntü: Thomas Delauth
Senaryo: Steven E. de Souza,
Richard Bachman'ın aynı adlı romanından
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Maria Conchita,
Jim Brollin, Erland Van Lidth
Yapım: 1987/ABD

Film, ilk karelerinde konuya ilişkin bilgileri seyirciye aktarır; "*2017 yılında, dünyada yiyecek, doğal kaynaklar ve petrol yetersiz kalmaya başlamıştır. Eşit askeri bölgelere ayrılmış olan polis devletleri, halkı sıkı bir şekilde yönetmektedir*". Devlet tarafından kontrol edilen televizyon, halkın yönetime karşı gelmesini önlemenin bir aracı olarak kullanılır. Ve sadist bir oyun olan "*The Running Man*", tarihin en sevilen televizyon programlarından biridir.

Televizyonun en etkin yönetim aracı olduğu, kargaşa çıkartan herkesin sayı ve niteliğine bakılmaksızın öldürüldüğü bu polis devletinde, küçük bir direniş hareketi yeraltında özgürlük mücadelesi vermeye çalışmaktadır. Baskı ve öldürme üzerine kurulu bu sistemde, emirlere karşı gelen hükümet görevlileri de acımadan cezalandırılır. Bir gün Richards (Arnold Schwarzenegger) yönetimindeki tim, şehirde yiyecek karmaşası yaşanan bölgeye gönderilir. Yönetim, Richards'a kargaşa yaratanların imha edilmesi görevini verir. Emri uygulamak istemeyen Richards tutuklanarak, kargaşa yaratanlar imha edilir. Sonic ölüm sınırı ve mahkumların boynunda bulunan sınır tasmaları gibi, gelişmiş teknoloji ile korunan hapishaneden, on sekiz ay sonra, arkadaşlarıyla kaçmayı başaran Richards, kısa zaman içinde, halk katili ve kaçak olarak her yerde aranmaya başlar.

Adalet Bakanlığının, "*insanların yönetime kafa tutmaktansa şov izlemek için televizyon başına toplanmasını sağlamak amacıyla desteklediği*" "*The Running Man*" programının yapımcı ve sunucusu Damon, izleyici sayısını arttırmak için mahkum ve suçluları programına çıkartan ve sonuçta öldürülmelerini sağlayan birisidir. Halk

düşmanı ve kaçak Richards, Damon için bulunmaz bir fırsattır. İzlenme oranını arttırmak için Richards'ı programına çıkartmak isteyen Damon, Başkan ve Adalet Bakanından yardım ister. Ve Richards kısa zaman içinde yakalanarak, hapishaneden kaçan iki arkadaşıyla programa çıkartılır. Programın savaşçı kadrosuyla ölüm-kalım mücadelesi veren yarışmacıların kazanma şanslarının hemen hiç olmadığı "*The Running Man*"in izleyici sayısı büyük oranda artmış ve halk yaşanacak şiddeti canlı yayında görebilmek için ya stüdyoda toplanmış ya da meydanlarda bulunan dev ekranların başına geçmiştir.

Yapımcı ve sunucu Damon'un kısa bir şovundan sonra Richards ve arkadaşları, ölüm oyununun oynanacağı alana yollanır. Şehrin her noktasında bulunan ekranlardan mücadeleyi izleyen halk, büyük bir heyecan ve çoşku içindedir. Ancak, gelişmeler yönetimin ve Damon'un istediği yönde gerçekleşmez ve Richards, ilk başarısını elde eder. "*The Running Man*" programı, gladyatörlerini bir bir kaybederken, yönetim tedirgin olmaya başlar. Damon, gelen tepkiler üzerine, sanal gerçekliğe başvurarak, Richards'ın ölüm görüntülerini ekrana getirir.

Bu arada, arkadaşlarını kaybeden Richards, direnişçi grupla bağlantı sağlayarak, programı yayına aktaran uydu sistemini ele geçirir ve "*The Running Man*" programının sahtekarlıklarını ortaya çıkartır. Direnişçi grupla programın gerçekleştirildiği stüdyoya girmeyi başaran Richards, bu kez, Damon'u oyunun nesnesi yapar ve efsanevi yapımcı, ölüm oyununun oynandığı alanda yaşamını yitirir.

The Running Man, televizyonunun toplum üzerindeki narkotik etkilerini ortaya çıkartmaya yönelik bir düşüncenin ürünü. Dehşet dolu reality şovları eleştiren film, sonuçta eleştirdiği sistemin batağına saplanıyor. Çünkü, bu insanların vahşice öldürülmesi üzerine kurulan programın yapımcısı ve sunucusu Damon, Richards tarafından benzer bir şekilde ölüme yollanır ve daha önce Damon'u çılgınca alkışlayan halk, Richards'ın, Damon'dan farklı olmayan tavrı karşısında da büyük bir heyecan ve çoşku duyar.

Damon'ın ölüme yollanmadan önce, "*...biz insanlara göre değil, izlenme oranlarına göre hareket ederiz. Elli yıldır onlara ne yiyip ne içeceklerini, ne giyeceklerini biz söylüyoruz. Amerikalılar televizyona bayılır. Çocuklarını televizyonla besler. Şovları sever, sporu ve vahşeti de. Biz onlara istediklerini veriyoruz*" sözleri, bir anlamda

ölümü ve öldürmeyi normalleştiren şiddet içerikli şovların, filmin final sahnesinin vurgulamak istediği gibi, halk tarafından istendiği tezini öne sürer. Bu anlamda filmin eleştirisi, şiddet dolu şovları destekleyen yönetime karşı olduğu kadar, bu tür programları destekleyen halka da yöneliktir. Richards ve Damon'ın yer değiştirmesi sonucunda, Damon'un ölüme yollanışını çılgın bir sevinçle karşılayan halkın, toplumda yaşanan şiddetin bir parçası olduğunu vurgulayan film, halkın özgürlüğünü elinden alan polis devletine karşı hiçbir tepki göstermez. Filmin başlangıcında da yönetimin bir parçası olan Richards, izlenme oranı yüksek olan bir programın efsanevi kişisini yok ederken, onun yerini almasının yanı sıra, acımasız gladyatörlerden daha acımasız ve yine onlar kadar şiddet doludur. *The Running Man,* bu anlamda ne şiddetle beslenen realitiy şovlara, ne televizyonun narkotik etkisine ne de yönetime karşı alternatif getirebiliyor. *The Running Man*'in sunduğu şiddet ise, yöntem, kullanılan araçlar ve vahşet göz önünde bulundurulduğunda, insanların tüylerini ürpertirken şiddeti bir kez daha alternatif olarak insanların karşısına çıkartır.

TOTAL RECALL
Yönetmen: Paul Verhoeven
Görüntü: Jost Vacano
Senaryo: Ronald Shusett, Dan O'Bannon, Gary Goldman
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin,
Sharon Stone, Ronny Cox
Yapım: 1990/ABD

Robocop'un yönetmeni olarak tanıdığımız Paul Verhoeven'in yönettiği *Total Recall*'da, olaylar 2084 yılında geçer. Film, kırmızı renkli Mars'ın yüzeyinde kız arkadaşıyla gezerken ayağı kayarak düşen ve bu sırada başlığının camının kırılması sonucunda vücudu infilak eden Dauglas'ın (Arnold Schawarzannager) düşüyle başlar. Gördüğü korkunç düş sonrasında uyanan Dauglas, televizyonu açarak, Mars'taki şiddet olaylarına ilişkin haberleri dinler. Şiddetin giderek arttığı Mars'ta özgürlük yanlılarının başlattığı saldırılar sürmektedir. Dünyada yaşayanlar ise gelişmeler karşısında bu gezegende her an bir devrim beklentisi içinde yaşamaktadır.

Bu arada evren, turizm konusunda da büyük bir gelişme kaydetmiş, Mars'ın yanı sıra, Satürn ve diğer gezegenlere turlar düzenlenmeye başlanmıştır. Bu turları düzenleyen şirketlerin birisi de "*Recall*"dır.

İki binli yıllarda yaşayan Dauglas, kendini dünyaya ait hissetmeyen ve kimliksiz olduğunu düşünen bir işçidir. Bir gün işine giderken, bindiği toplu taşım aracında Recall'ın reklamını gören Dauglas, bu şirket aracılığıyla Mars'a düşsel bir yolculuk yapmak ister. Dauglas'ın, Mars'ta ajan kimliği ile heyecan dolu bir serüven yaşaması için düşsel yolculuk makinesi hazırlanır. Ancak herşeyin hazır olduğu ve yolculuğa başlanacağı anda ortaya bir terslik çıkar ve bu tersliğin sonucunda Dauglas'ın daha önce Mars'ta yaşadığı ve ardından da birileri tarafından anıları silinerek dünyaya gönderildiği ortaya çıkar.

Bir türlü Mars'a gönderilemeyen Dauglas'ın içinde bulunduğu saldırgan durumdan ürken şirket yetkilileri, onu bir taksiye bindirerek evine yollar. Bu andan itibaren Dauglas'ın tüm yaşamı değişir. Yeni bir kimlik ve düşmanlar edinmiştir. Mars yıllarındaki anılarını tekrar hatırlamaya başlarken yolda beş kişinin saldırısına uğrar. Dauglas, kendini yok etmeye çalışan bu beş kişiyi kısa zaman içinde öldürür. Olaydan sonra evine gelen eski Dauglas yeni Quaid'i bir sürpriz beklemektedir. Kendini öldürmek isteyen Mars yönetiminin ajanlarından biri olan karısı Lori (Sharon Stone), Quaid'e saldırır ve birkaç yerinden yaralar. Peşinde olan diğer altı görevliden dördünü daha ortadan kaldıran Quaid, Mars'a gelir. Mars havaalanında kendisini tanıyan hükümet görevlileriyle girdiği çatışmadan kurtulup kaçmayı başaran Quaid, bir süre sonra direnişçilerle buluşur. Direnişçiler arasında, filmin başında gördüğü rüyadaki kız arkadaşı Melina'ya (Rachel Ticotin) rastlar. Melina aynı zamanda gezegenler arası düşsel yolculuk yapan Recall şirketinin Quaid'e önerdiği dijital kadındır.

Total Recall, seyircinin kafasını karıştıracak denli karmaşık öykü yapısıyla sürerken Quaid'in Mars'ta değişik kişiliklerle pek çok olaya karıştığını görürüz. Filmin düşle gerçek arasında gelişen olayları sonucunda, Quaid'in gerçekte Marslı yöneticiler tarafından kullanıldığı anlaşılır. Mars'ın yönetimini elinde bulunduran Kantor, cam kubbenin içinde yaşamak zorunda bıraktığı halkına, ihtiyaç duyulan oksijeni sağlayacak reaktörü çalıştırmamaktadır. Direnişçiler ise bu reaktörün çılıştırılması için mücadele verirken, Kantor, direnişçilerin liderine ulaşmak için Quaid'i kullanmıştır. Direniş hareketinin kırıldığı sırada gerçeği, Mars'ın yöneticilerinden öğrenen Quaid, direnişçilerin saflarında yer alarak, daha fazla hava, daha fazla özgürlük isteyen halkın yardımına koşar.

Yer altında yaşayan halkın tek umudu olan havanın sağlanması için, yarım milyon yıl önce yapılmış olan dev reaktörün çalıştırılması ge-

rekmektedir. Quaid, tüm tehlikeleri göze alır ve reaktörü çalıştırarak havanın gezegene girmesini sağlar. Quaid'in başarısı sonucunda, halkı baskı altında tutan totaliter yönetim sona erer ve Mars halkı özgürlüğüne kavuşur.

Total Recall'ın kahramanı Dauglas, Quaid ya da diğer kimliği ile elindeki hologram cihazının yarattığı benzeşimler gibi ne olduğu belirli olmayan kahramanımız (Schwarzenegger) tam anlamıyla bir şiddet makinesi. İçinde hareket ettiği ortamda, anlamlı tek şeyin, reklam panoları ile somutlanan tüketimin olduğu bu metalik dünyada, kimliksiz Schwarzenneger'in, *"terlemeyen, yaralanmayan"*, insanüstü kişiliğiyle uyguladığı şiddet, faşist bir kahramanı gölgede bırakacak düzeyde sergilenmiş.

TERMINATOR II / THE JUDGEMENT DAY
Yönetmen: James Cameron
Senaryo: James Cameron, Willian Wisher
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton,
Erward Furlong, Robert Patrick
Yapım: 1991/ABD

27 Ağustos 1997'de milyarlarca insanın yok olacağı bir nükleer savaş çıkacaktır. Nükleer savaştan kurtulanlar için Mahşer günü olarak adlandırılacak olan bu günün ardından, hayatta kalmayı başaranlar makinelerle acımasız bir yaşam savaşı yaşayacaktır. İnsanların bu savaşı kazanması için John Connor'ın yaşaması gerekmektedir. Makineler için ciddi bir tehlike oluşturan Connor'ın mutlaka yok edilmesi gerekir. Bu amaçla *Terminatör I*'de dünyaya bir yokedici yollayan makineler bu kez ilk filmdeki T-800 modelinin daha gelişmiş türü olan T-1000 modelini zamanımıza yollar. Bu arada Sarah (Linda Hamilton), John Connor'ı dünyaya getirmiştir. Sarah Connor, bu kez de oğlunu korumak için zamanımıza yollanan yokedici ile savaşmak zorunda kalır. Ancak, Sarah bu mücadelede yine yalnız değildir. Yanında, insanların T-1000'in arkasından yolladıkları koruyucu (Arnold Schwarzenegger) vardır. Sarah, koruyucu ve Connor, bir yandan T-1000'le acımasız savaşı sürdürürken bir yandan da, sonuçlarını düşünmeksizin robotlar üzerinde araştırma yapan bilimsel merkezin çalışmalarını önler. Sonuçta T-1000 yokedilir, bilimsel araştırma merkezi havaya uçurulur ve kendisi de bir robot olan koruyucu, bundan sonraki çalışmalara örnek oluşturmamak için kendini yok etme tercihini kullanır.

TERMİNATÖR; İNSAN-MAKİNE İKİLEMİ ÇERÇEVESİNDE ŞİDDET VE TEKNOLOJİK ŞOV

Terminatör serisi, bilimkurgu sinemasının temel motiflerinden olan, makine-insan ikilemi çerçevesi içinde ele alınan şiddet dolu bir film. Dünya bir nükleer savaş yaşamış ve herşey birden silinmiştir. Kurtulabilen bir grup insan, geçmişte savunma ağı oluşturması için geliştirilen makinelerle savaşmak zorunda kalır. Çünkü makineler tüm insanları kendileri için tehdit unsuru olarak görmeye başlamıştır. Otomatik makineler, oluşturdukları avcı birlikleri öncülüğünde yakaladıkları insanları nazi kamplarına benzer yerlerde toplamaya çalışırken kendilerine direnenleri de öldürür. Makinelere karşı kendilerini savunamayan insanların tek güvenceleri savaş tekniklerini bilen ve liderlik niteliklerine sahip olan John Connor'dır. 1984 yapımı *Terminatör I* ve 1991 yapımı *Terminatör II,* makine-insan ikileminde, insanların kurtuluşunu simgeleyen Connor'ın hayatta kalıp kalmamasına ilişkin mücadele üzerine kurulmuştur. Ancak, *Terminatör* serisinin sağlam olmayan öyküsü, filmin sadece teknolojik gösteri ve şiddet için gerçekleştirildiği izlenimini verir.

Terminatör I ve Terminatör II, Stanley Kubrick'in gerçekleştirdiği, *2001; Uzay Macerası,* ayrıca *War Games, Blade Runner* ve benzeri birçok filmde olduğu gibi, insan-makine çatışmasını ele alan bir film olmasına karşın, bu filmler gibi özellikle de *2001; Uzay Macerası* ve *Blade Runner* gibi felsefi boyutu olmayan bir yapım. İnsan-makine çatışması çerçevesinde saf şiddeti sunan *Terminatör* serisi, bilimkurgu sinemasının yara almazlık mitosuna uygun düşen ve bilimkurgu özelliklerinden sıyrıldığında sıradan bir vahşet filmi olmanın ötesine geçemeyecek düzeyde bir çalışma. Hasar verme gücü olağaüstü olan *Terminatör,* kendi kendini tamir edebilen (aynı özellik Rambo'da da vardı), ruhu olmayan bir makine. Ve bu metalik ürün sadece *Terminatör I*'de yüze yakın insanın ölümüne yol açıyor. Olayların yaşandığı, ve *"tarihinde görülmemiş bir katliam yaşayan şehir"*, neredeyse nükleer savaşı küçük çapta yaşıyor.

Terminatör II ise, şiddet yönü hafifletilmeye çalışılmış olmasına karşın, vahşeti sergilemekten kurtulamıyor. Bu filmde kurtarıcı (Arnold Schwarzenegger), gelecekteki komutanı John Connor'ın emrini dinleyerek, karşısına çıkan insanları öldürmüyor ancak, orasından burasından yaralayarak sakat bırakmakla yetiniyor. Bunun yanı sıra, Amerika Birleşik Devletlerinde son yıllarda moda olan *"zararsız şiddet"* politikası doğrultusunda gerçekleştirilen, ne bu film, ne de za-

rarsız şiddet politikası, bu ülkenin, müdahalelerinde uyguladığı şiddeti gizleyemiyor. Çünkü, Schwarzenegger'in bu filmde kullandığı Vulcan model silah, *"1993 yılında ABD tarafından Somali'nin başkenti Mogadishu'ya çekidüzen vermek için kullanılmıştı. Sonuç mu? Yaklaşık olarak insan kaybı: 4000"*.

Terminatör serisinde vurgulanan; üzerinde yeterince düşünülmeden geliştirilen teknolojik yeniliklerin, insanın geleceğini tehdit edebileceği tezi ise, yüceltilen teknoloji içinde yok oluyor. Film, son teknolojik gelişmelerle üretilmiş, Hi-Tech (yüksek teknoloji) sinemasının en iyi örneklerinden birini oluştururken, teknolojiye karşı mesajlar içermesinin anlamsızlığını yaşıyor.

STARGATE
Yönetmen: Rolland Emmerich
Senaryo: Dean Devlin, Roland Emmerich
Görüntü: Karl Walter Lindenlaub
Oyuncular: Kurt Russell, Jaye Davidson, James Spader
Yapım: 1994/ABD

Stargate, 1928 yılında Mısır pramitlerinin bulunduğu oldukça geniş bir alanda yapılan kazı sırasında yuvarlak bir kapının bulunması görüntüleriyle başlar. Bu görüntülerin ardından 1990'lı yıllara dönülür. Bir salonda bilim adamlarından oluşan topluluğa, Mısır pramitleri üzerinde bulunan simgeler hakkında bilgi veren doktor Daniel Jackson, pramitlerin insanlar tarafından yapılmadığına inanmaktadır ve kalıntılar üzerinde bulunan işaretlerin de bu tezini kanıtladığını savunur.

Bu arada 1928 yılında Mısır'da yapılan kazılar sırasında çıkan kapının bulunmasına tanıklık etmiş kazı sorumlusu bir bilim adamının kızı, bir grup bilimadamı ve silahlı kuvvetlerden oluşturulan birlikle yıllar boyunca bu gizemli kapının sırrını çözmek için uğraşmış ve sonuca ulaşamamıştır. Bu nedenle, araştırmaları büyük bir gizlilik içinde sürdüren Amerikan silahlı kuvvetleri ile bilim adamları, konunun uzmanı olan doktor Jackson'dan yardım istemek zorunda kalır. Diğer yandan bir kaza sonucu oğlunun ölmesi nedeniyle bunalıma giren, bu nedenle de işini bırakmak zorunda kalan Albay O'Neil (Kurt Russel) araştırmayla ilgili olarak yeniden göreve çağrılır.



Bilim adamlarının iki yıl boyunca çözemedikleri hiyeroglifleri bir çırpıda çözen Dr. Jackson, yazının Mısır Tanrısı olarak bilinen Ra ve bir başka gezegene açılan kapıyla ilgi olduğunu ortaya çıkartır. Kapının başka bir gezegene açılan bir geçit olduğunun belirlenmesi üzerine, Amerikan Hava Kuvvetlerine ait bir mekanda araştırmalarını sürdüren askerler ve bilim adamları, kapıdan bir araştırma aracı geçirerek ilk keşif yolculuğunu başlatırlar. Bunun ardından, Albay O'Neil, Doktor Jackson ve bir grup askerle kapıdan geçerek, uzayın farklı bir gezegeni olan Orion'a ulaşırlar. Orionda Mısır uygarlığını andıran bir uygarlıkla karşılaşan araştırma ekibi, gerekli verileri topladıktan sonra geri dönecektir. Ancak bu noktada bir sorun çıkar, uzayın derinliklerinde bulunan ve geri dönüş için kapıyı açacak olan simgeleri bulmak ve birleştirmek gereklidir. Bu sırada ekipten bir grup asker, içinde bulundukları uygarlıkta, çölün ortasına kurulmuş dev çadırlarda yaşayan insanlarla karşılaşır. Siyah tenli olan bu halk, binlerce yıl öncesinde konuşulan bir dili konuşur. Öte yandan çıkan bir fırtına sonucu, araştırma ekibi ile bağlantı kuramayan kamptaki askerler, karşılaştıkları Ra'nın savaşçıları tarafından esir alınır. Araştırma ekibi çalışmalarını sürdürürken, halkın yaşadığı bölgede bulunan kalıntılardaki simgeleri çözmeyi başaran doktor Jackson, Ra'nın sırrını çözer. Tanrı Ra, bin yıllar öncesinde dünyaya gelerek bir insan bedenine girmiş ve kendini evrenin tek hakimi ilan etmiştir. Uzayla dünya arasında bağlantı kuran kapı ise, ilkel dün-

yalı kölelerin madende çalıştırılmak amacıyla geçirildiği bir araçtır. Ancak, çıkan bir isyan sonucunda kapının dünya tarafındaki bölümü toprak altında kalmış ve binlerce yıl önce yaşanan bu olay unutulmuştur.

STARGATE'DE DEVAM EDEN AMERİKAN İDEOLOJİSİ

Başlangıçta, bilimsel bir araştırma için başlatılan bu operasyonun gerçek amacı Tanrı Ra'nın askerleriyle karşılaşılması noktasından sonra ortaya çıkar. Operasyona katılan ekipten yalnızca Albay O'Neil'in bildiği bu amaç, "*muhtemel bir tehlikenin izlerini araştırmak ve bir şey bulunması durumunda da dünya ile uzay arasında bağlantıyı sağlayan kapıyı havaya uçurmak*"tır. Bu nedenle uzaya getirilen atom bombasının gücü, operasyonun amacını anlayan Tanrı Ra tarafından yüz kat arttırılarak dünyaya yönlendirilir. Binlerce yıl önce insanlarımızı köleleştiren Tanrı Ra, bu kez de dünyayı yok etmek istemektedir. Ra'nın elinden kurtulan askerler, bombayı etkisiz hale getirmek ve dünyalı köleleri özgürlüğe kavuşturmak için, gelişmiş teknolojiye sahip olan Ra'nın savaşçılarıyla mücadeleye başlar.

Amerikan yeni sağ ideolojisinin canlandığı ve Yıldız Savaşları olarak adlandırılan projenin yeniden gündeme getirildiği, 1980'li yılların filmlerini hatırlatan *Stargate,* Orta Doğu krizinin yaşandığı yıllarda çekildi. 1990'ların birinci yarısında başlayan bu krizde Amerika Birleşik Devletlerinin iki farklı misyonu vardı; "*ilkel*" ve "*korumasız*" halkların sömürülmesine son vermek (bu yıllarda Irak'ın işgal ettiği Kuveyt bu misyona iyi bir örnek oluşturdu) ve dünyaya yönelik bu tür tehditleri (Irak'a, günlerce sürdürülen hava saldırılarında olduğu gibi) kaynağında ortadan kaldırmak. Bu iki misyonu kapsayan üçüncü bir etken de, Amerikanvari özgürlüğü ve demokrasiyi ihraç etme çabalarının kesintisiz sürdürülmesidir. Çünkü, "*Amerikanvari bir demokratik düzeni ülkelerinde görmek isteyenlerin sayısının* (ve bu sayının her geçen gün artması-y.b.) *Amerikan dış politikasının temel temalarından birini oluşturmaktadır*" [12]. Bu anlamda *Stargate* de, Ra ile Amerikan askerlerinin savaşı sırasında, askerlerin yedek giysilerini giyen köle halkın gençleri, Vietnam filmlerindeki Amerikan ordusu yanında savaşa katılan gençlerin görüntülerini hafızalarımızda tazelerken, üçüncü dünyanın "*atılgan*" gençlerinin Amerikanvari özgürlük ve demokrasiyi ne denli istediğini anlatır gibidir.

Stargate, bu ideolojinin yansıttığı bir üründür. Filmin soğuk savaş

ve yeniden yapılanma dönemi olan 1980'li yıllarda çekilen uzay filmlerinden farkı ise; uzaylıların, kitlesel olarak dünyayı istila etmek istememeleridir. *Stargate*'de dünyayı tehdit eden kitlesel öteki, yerini hırslı ve kendini tanrı olarak nitelendiren bir diktatöre bırakmıştır. Amerika Birleşik Devletleri önce Irak'taki diktatöre dersini verdikten sonra, *Stargate*'de de, Ra'yı ortadan kaldırarak bu tür özgürlük düşmanlarının nerede olursa olsun, bulunup yok edileceğini bir kez daha kanıtlamıştır.

Ekipte bulunan bütün askerler, "*operasyonu tamamlamak*" yani dünyaya karşı olabilecek tehditleri ortadan kaldırmak için, gelişmiş bir uygarlığın güçlü savaşçılarına karşı yaşamlarını feda etmekten kaçınmazlar. Operasyonu tamamlamak için kullanılan atom bombası sonunda, bütün savaşçılarını kaybetmiş ve piramite benzeyen uzay gemisiyle kaçmak üzere olan Ra'nın aracında patlatılır. Tanrı Ra ortadan kaldırılarak, dünya, bir kez daha yok olmanın eşiğinden dönerken uygarlığımıza ait olan köleleştirilmiş halk da özgürlüklerine kavuşur.

BRAINSCAN
Yönetmen: John Flynn
Senaryo: Andrew Kevin Walker,
Görüntü: Francois Protat
Oyuncular: Edward Furlong, Frank Langella, Rydner Smith, Amy Hargreaves
Yapım: 1994/ABD

Son yıllarda batıda, şimdilik oyun düzeyinde büyük bir ilgi gören *virtual reality*'yi (sanal gerçekliği) ele alan bir film. Bilgisayar oyunlarıyla ilgilenen 16 yaşındaki Michael'in (Edward Furlong) "*Brainscan*" adlı bir CD Room interaksiyonlu düşünce halinde var olan gerçeklik oyununu oynamasıyla başlar. Michael'in amacı keyifli bir oyun oynamaktır ancak, oyuna başlamasının ardından bir dizi cinayet işler. Cinayette kurban edilecek olan kişiyi de bilgisayarda kullanılan oyunun gelişmesi belirler. Cinayeti araştıran polis ve yöre halkı katilin (Michael'in) peşine düşer. Bu arada Michael da bu karışıklık içinde cinayetlerini sürdürür. Polis sonunda bir ipucu bulur ve bu bulgular, Michael'in katil olduğunu gösterir. Michael için herşeyin bittiği bir anda, tüm olayların sanal gerçeklik yaratan bilgisayar oyunu *Brainscan*'da geçtiği anlaşılır.



JUDGE DREDD
Yönetmen: Danny Cannon
Görüntü: Adrian Biddle
Senaryo: William Wisher, Steven E. De Souza
Oyuncular:
Sylvester Stallone, Max Von Sydow, Armand Assante, Diane Lane
Yapım: 1995/ABD



Judge Dredd, 1977 yılında İngiltere'de haftalık olarak çıkan *2000 AD* dergisinde yaratılan, füturistik motosikletli yargıç Dredd'in sinemaya aktarılmasından doğdu. Kaotik ve karanlık bir geleceğin megapollerinde düzeni sağlayan yargıç-

lar, aynı zamanda hem juri üyesi hem de infazcıdır. Bu adalet sisteminde en efsanevi ve suçluların en fazla korktuğu yargıç ise, Dredd'dir. Geleceğin karanlık dünyasında Dredd, meslek yaşamında rastladığı en güçlü suçlulardan birisi olan ve hapishaneden kaçmayı başardıktan sonra bir komployla megapolü ele geçirmeye çalışan Ricco (Armand Assante) ile savaşmak zorunda kalır.

Judge Dredd'in yaşadığı *'Megacity One'*, karanlık ve çelişkilerle doludur. Her şeyin tersine döndüğü bir dünyadır bu. İnsanlar güzelleşmek için değil, çirkinleşmek için ameliyat olur. Güzellik yarışmalarına çirkin ve şişman kadınlar katılır. Dredd, bu kaotik ortamda, insan olmak yerine tanrı olmayı yeğleyen Ricco'nun peşinde adaleti yerine getirmeye çalışır. Oysa adalet ortadan kalkmış ve Dredd gibi yargıçların adaleti hüküm sürmektedir.

'Megacitiy One'da şiddet, yaşamın doğasından kaynaklanır. Sorulara yanlış cevap veren yarışmacıları öldüren sunucular gibi bu şehirde herkes potansiyel katil ya da suçludur. Bir tür kabusun yaşandığı bu şehirde, yargıçlar yalnız yargıç oldukları için bu tanımlamadan kurtulur.

Judge Dredd'de tam anlamıyla sokak terörü hakimdir. *2000 AD* dergisinde çizgi olarak yaşamımıza giren *Dredd*'deki sokak terörü, filmin yapımcısında, çalışmanın faşizan olma endişesini yaratması, çizgi romandaki şiddet dozunun biraz hafiflemiş olarak filmleştirilmesi sonucunu doğurdu.

Bütün bu kaygı ve çabaya karşılık *Judge Dredd*'deki şiddet oldukça abartılıdır. Filmde adaletin şiddeti de sokaktakinden farksızdır. Bu kentte adalet, tanrı olmakla eştir. Bunu kavrayan Ricco, "*tanrı olmak dururken, insan olmakla yetindiğimiz için suçluyuz*" diyerek, adalet bakanlığını ele geçirmeye çalışır.

SPECIES
Yöneten: Roger Donaldson
Görüntü: Andrzej Bartkowiak
Senaryo: Denis Feldman
Oyuncular: Ben Kingsley, Michael Madsen, Alfred Molina, Forest Whitaker
Yapım: 1995/ABD



Species, NASA'nın yıllardır üzerinde çalıştığı bir projeden kaynaklanan, bilimkurgu türünün şiddet dolu örneklerinden birisini oluşturur. Film, NASA'nın uzay boşluğuna gönderdiği sinyallere, bir gün uzaydan gelen cevapla başlar. Mesaj iyi niyetli olarak belirlenir ve uzaylılar da iyi niyetlerini, DNA'larına ilişkin bilgi ile bunun insan DNA'sıyla nasıl karıştırılabileceğini içeren yöntemleri yollayarak gösterir. Bir süre sonra Doktor Xavier Fitch, DNA'larla ilgili çalışmalara başlar ve bu çalışmaların sonucunda Sil kod adı verilen bir kız yaratılır. On yaşına geldiğinde tutulduğu yerden kaçan Sil, özellikle

erkekler için tehlike oluşturmaya başlar. Durumun farkında olan doktor Fitch, başkanı uyararak kızın bulunmasını ve etkisiz hale getirilmesini önerir. Bunun sonucunda, yüzbaşı Press Farley, düşünce okuyabilme yeteneğine sahip Dan Smithson ve moleküler biyolog doktor Laura Baker'dan oluşan bir ekip, arama çalışmalarına başlar. Bu arada Sil, hızlı gelişmenin sonucunda güzel bir kadına dönüşmüş ve ağına düşürdüğü erkekleri öldürmeye başlamıştır. Seksi bir genç kız görünümünde olan Sil'in amacı, sağlıklı dünyalı erkekler tarafından döllenmektir. Sil kendisine birçok erkek bulur ancak, sağlıklı görünen bu erkeklerin spermlerindeki genetik arazlar, yabancı kadını özüne döndürerek, bir ölüm makinesine çevirir. Dünyanın başına dert olan bu seksi ve korkunç yaratığın yok edilmesi gerekmektedir. Klasik bilimkurgu filmlerinde olduğu gibi bu görevi hükümet yetkilileri ile bilim adamları üstlenir.

Species, klasik bilimkurgu filmlerinde görülmeyen cinselliği, öykünün ana ekseni yapan bir filmdir. İskoçyada bir adaya inen bir grup uzaylının, arkadan gelecek olan diğer uzaylıların istila amaçlarını gerçekleştirmek için dünyalıları hipnotize ederek, hazırlığa başlamalarını anlatan *The Man from Planet X,* istila hazırlığında olan uzaylıların dünyada görüldüğü *The Thing From Another World,* ya da uzayın sırlarını keşfetmek amacıyla dünyalıların yaptığı çalışmaları engellemek isteyen Marslıların yarattığı dehşeti anlatan *Invaders From Mars'*da ve birçok filmde olduğu gibi, uzun yıllar boyunca, dünyayı bir şekilde istila etmek için karşımıza çıkan uzaylılar, *Species'*de, bu kez farklı bir amaçla, karnındaki yumurtanın dünyalı bir erkek tarafından döllenmesini sağlayarak nesillerini sürdürebilmek için yeryüzüne gelir. *Species'*de öykünün, uzaylı Sil'in arzularını ve döllenme isteğini yerine getirecek sağlıklı bir erkek araması üzerine kurulmuş olması, bilimkurgu sinemasına yeni bir tema ve yeni bir anlayış kazandırdı. Çünkü, bilimkurgu sinemasının özelliklerinden birisi de cinselliğe yer vermemesidir. Cinsellik ve bilimkurgunun yan yana olabileceğini kanıtlayan *Species,* bu açıdan türe yeni bir renk kazandırdı.

Filmde kullanılan teknik yenilikler ise; *Species,* birçok bilimkurgu filmde olduğu gibi bilgisayar destekli bir film. Ancak, karmaşık bilgisayar tasarımlarıyla yaratılan filmde ayrıca, *'Motion Capture'* adı verilen yani, elektrikli bir kuklanın hareketine yönelik bilgisayar animasyon tekniğine dayalı teknik kullanılmış. Sonuçta *Species,* bilimkurgu sinemasının reddettiği cinsellik ve teknik olanakların bolca kullanıldığı şiddet ve seks yoğunluklu bir film olmaktan ileri geçememiş.

WATERWORLD
Yönetmen: Kevin Reynolds
Görüntü: Dean Semler
Senaryo: Peter Rader, David Twohy
Oyuncular: Kevin Costner, Denis Hopper,
Jeane Tripplehorn, Tina Majorino
Yapım: 1995/ABD

Film, ekolojik bir yaklaşımla, gelecekte kutuptaki buzulların eriyip uygarlığı ortadan kaldırdığı bir dünya tasarımından yola çıkar. Uygarlıklarını yitirmiş olan insanlar "*atol*" adını verdikleri, su üstünde, ilkel araç-gereçlerden yaptıkları adacıklarda yaşar. İnsanlara kuru diyar; "*Dryland*" vaadeden bir liderin oluşturduğu "*Smokers*" adı verilen çete elemanları, kolonilere baskınlar düzenleyerek buldukları herşeyi yağmalar. Bu arada hem Smokerların hem de atollerde yaşayan toplulukların tek bir amacı vardır; Kurudiyar'a ulaşmak.

Waterworld, elindeki malları değiş tokuş yapmak için Mariner'in (Kevin Kostner) atole gelmesiyle başlar. Mariner, atolde bulunduğu sırada yerli halkla arasında çıkan bir tartışma sonucunda esir düşer. Bu arada Smokerlar sürat tekneleri, jet-skileri ve silahlarla donatılmış tekneleri ile Atol'e saldırır. Smokerların herşeyi yerle bir ettiği bir sırada, Atolde ticaret yapan Helen (Jeanne Tripplehorn), Enola (Tina Majorino) adlı küçük bir kızla birlikte Mariner'i kurtarıp kaç-



mayı başarırlar. Küçük kız Enola'nın bir özelliği vardır; sırtında bulunan dövmedeki simgeler, dünyanın suyla kaplandığı bir çağda, herkesin umudu olan Dryland'in yönünü göstermektedir. Enola'nın bu özelliğini bilen Smokerlar, üçlünün peşine düşer. Smokerlar kısa zaman içinde, Mariner'in teknesine ulaşarak, Enola'yı kaçırır. Ancak, filmde küçük kız ve ona bakan Helen'e son derece acımasız davranan Mariner, Smokerların bulunduğu eski bir transatlantiğe girerek, Enola'yı kurtarıp transatlantiği batırır. Zorbalardan kurtulan Atol halkı, Dryland'i aramayı sürdürürken, Enola'nın sırtında bulunan haritayı çözen bir pilot, mitosu sona erdirir. Dryland'e ulaşan Mariner, aralarında duygusal bir yakınlık başlamasına karşın, Helen ve Enola'yı bırakarak, denize geri döner.

Waterworld'da yansıtılan, bozulan ekolojik dengenin sonucunda yabanileşmiş ve ilkelleşmiş dünyada, korsanlık yapan smokerlar ve özel zevklerine adam öldürmeyi de dahil eden korsanların lideri Deacon olmasa neredeyse şiddet de olmayacakmış. Yine de birçok smokers ve Atol halkının yaşamını yitirdiği *Waterworld*'da kötü olan bir diğer karakter de, filmin kahramanı Mariner'dir. Mariner, smokerlardan korumaya çalıştığı Helen ve küçük kıza, dünyasına girdikleri için her fırsatta kötü davranır. Filmin çekimi sırasında kötü kahraman kimliğini öne çıkartmak için yönetmenle büyük mücadele vermek zorunda kalan Kevin Costner duygusuz, bencil ve saldırgan tavrıyla (yüzme bilmeyen küçük kızı denize atarak teknesiyle uzaklaşması ya da Helen'e saldırarak kafasına direkle vurmaktan çekinmemesi gibi), alıştığımız kahraman motifinin dışına çıkmayı başarmış.

TWELVE MONKEYS
Yönetmen: Terry Gilliam
Görüntü: Roger Pratt
Senaryo: David Peoples, Janet Peoples
Oyuncular: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt
Yapım: 1996/ABD

Twelve Monkeys, mitolojideki Kasandra'dan yola çıkar. Mitolojide Kasandra, geleceği görme yetisi ile, felaketleri önlemeye çalışan ancak kimseyi inandıramayan bu nedenle de acı çeken bir insandır. Kasandra, Troya tarihinin bütün olaylarını önceden görmüş ve bunları halkına anlatmaya ve felaketleri önlemeye çalışmıştır. Bu söylenceyi konunun ana ekseni yapan *Twelve Monkeys,* kaynağı bilin-

meyen bir virüsün, yeryüzünde yaşayan beş milyar insanın ölümüne yol açarak, dünyayı yaşanmaz hale getirmesi ve ayakta kalanların da bu felaketi önlemeye çalışmasını anlatır. Felaketin önlenmesi için yapılması gereken şey, geçmişe gidilerek virüsün kaynağını ortaya çıkartmak ve zararsız hale getirmektir.

Yıl 2035'dir ve virüsün öldürücü etkisinden kurtulabilenler kendilerine ayrı bir dünya kurmayı başarmışlardır. Bu yüzyılda yaşayanlar dünyadaki yaşamı yok eden öldürücü virüsü kendi gelecekleri için ortaya çıkartmak ve etkisiz hale getirmek isterler. Görev, bir suçtan dolayı mahkumiyet almış olan Cole'e (Bruce Willis) verilir. Cole, virüsün yarattığı felaket öncesine giderek, araştırma yapacak, virüsün nedenini bularak onu etkisiz hale getirecektir. Bunun için gerekli araştırmalar yapılır ve Cole'ü zamanda yolculuğa çıkartacak sistem hazırlanır. Ancak, olaylar istenildiği gibi gelişmez. Sistemde yapılan bir yanlışlık Cole'u 1996 yerine 1990'ların ilk yarısına gönderir. Cole çevresindekileri gelecek olan felaket için uyarmaya başlar. Cole'un bütün çabalarına karşılık, insanlar tıpkı Kasandra söylencesinde olduğu gibi, söylenenlere inanmaz ve onu tehlikeli bir deli olarak görmeye başlar. Sonuçta Cole, Dr. Kathryn Railly'nin gözetiminde bir kliniğe kapatılır. Klinikde bir genetik uzmanının oğlu olan akıl hastası Jeffrey Goines'le (Brat Pitt) karşılaşan Cole, kehanetleri konusunda Dr. Kathryn ve Goines'i ikna etmeyi başarır.

Bir aksaklık sonucu yanlış zamana yollanan Cole, bir kez daha zamanda yolculuğa çıkarak 1996'ya gider. Araştırmalarını 1996 yılında sürdüren Cole, 12 Maymun Ordusu adı verilen bir örgütün virüsü yarattığı ve yaydığından şüphelenir. Çalışmalarını sürdürürken, Dr. Kathryn Railly ve Jeffrey Goines'le karşılaşan Cole, ikisinin yardımıyla sorunu çözmeye çalışırken kendini, 12 Maymun Ordusu örgütünün karşısında bulur.

Twelve Monkeys, delilik, gerçek ve zaman kavramları arasındaki ilişkiyi ve bu üç kavramın birbiri üzerindeki etkilerini tartışır. Yeryüzünde beş milyar insanın yok olmasına yol açan felaketin neden olduğu virüsü bulma çabası ve yönetmenin konuyu zaman zaman, Cole'un hasta beyninin ürettiği fantazyalar şeklinde vermesi, seyircinin filmin ana teması üzerinde yoğunlaşmasını sağlar. Film, delilik üzerine felsefi düzeyde birçok tartışma açarken, aynı zamanda bu kavramın, "*bir insana verilmesinin onun yanlış zamanda bulunmasının bir sonucu mu?*" sorusunu gündeme getirir; Deli kimdir? Deli, Kasandra ya da Cole gibi uzağı görme yeteneği ile zamanın dışında



yaşayanlar mı? Yoksa uzağı görme yeteneği bulunmayan "*şaşkın sürü*" mü? Film bu kavramlar üzerinde ilerlerken tema, varoluşcu bir yapıda seyirciyi bu tartışmanın içine çekiyor. Tartışmaya açtığı kavramlar ve anlatım yapısıyla, soğuk savaş sonrası yıllarda köklü bir değişim yaşayan bilimkurgu türünün iyileri arasında yer alan *Twelve Monkeys,* bütün bunların yanı sıra ekolojik eleştiri, insanın kaderi, kaotik bir gelecek ve özveri üzerine de çeşitleme sunuyor.

INDEPENDENCE DAY
Yönetmen: Roland Emmerich
Görüntü: Karl Walter Lindenlaub
Senaryo: Dean Devlin, Roland Emmerich
Oyuncular: Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum, Mary McDonnell
Yapım: ABD/1996

Independence Day, pek çok olası yorumunun yanı sıra, dünyanın Amerika içinde eridiğini, yüzyılımızın Amerikan yüzyılı olduğunu ilan eden bir filmdir denebilir. Bununla birlikte açıkça Bill Clinton hayranlığını dışavuran *Independence Day,* klasik bilimkurgu kalıplarının da yıkılmaya çalışıldığı ancak, sinematografik açıdan olmaması gereken birçok tesadüfü içeren bir çalışma olmuştur.

Independence Day'in konusu ilk okumada oldukça basittir. Uzaylılarla dünyalılar (gerçekte Amerikalılar) arasında süren üç günlük bir mücadeleyi kapsayan *Independence Day,* ay yüzeyinde, Amerikalıların 1969 yılında gerçekleştirdikleri yolculuğun izleriyle başlar. Ardından, dev bir uzay gemisinin dünyaya doğru ilerlediği görülür. Devasa uzay gemisinden ayrılan parçalar, dünyadaki belli ülkelerin bazı şehirleri üzerinde saldırmaya hazır olarak beklemeye başlar. Tarih 2 Temmuzdur ve dünya ciddi bir biçimde uzaylıların istilası ile karşı karşıyadır. Bu arada Yahudi bir bilgisayar uzmanı, uzaylılar arasındaki gizli iletişimi çözer. Çözülen şifre dünya için dehşet vericidir; uzaylı ziyaretçiler, dünyayı yok etmek için geri sayıma başlamıştır. Uzaylıların dünyayı ziyaret amacı ABD Başkanına da "*öl-*



menizi istiyoruz" şeklinde iletilir ve ardından ilk saldırı başlar. Savaşmaktan başka çıkış yolu bulunmayan dünyalılar (Amerikalılar) da hayatta kalmanın yollarını arar. Sonuçta, Körfez savaşında başarılar elde eden ABD Başkanının da bir savaş pilotu olarak katıldığı tehditin ortadan kaldırılması mücadelesi, 4 Temmuz tarihinde istilacı uzaylıların yok edilmesiyle sona erer.

Independence Day, klasik bilimkurgu filmlerinden kahramanları düzeyinde bir farklılık gösterir çünkü, filmde öne çıkan birden çok kahraman vardır. Bunlar, siyah bir Amerikalı, Yahudi kökenli bir Amerikalı, serseri bir Amerikalı ve beyaz-anglosakson-protestan (WASP) bir Amerikalıdır. Filmin yönetmeni de Avrupalı bir Amerikalıdır. Bu kombinasyona daha önce hemen hiçbir bilimkurgu filminde rastlanmamıştır. *Independence Day*'i diğer klasik bilimkurgu filmlerinden ayrıran en temel özellik de bu kombinasyonda açığa çıkar. Ayrıca, Amerikan bilimkurgu filmlerinde kahraman bir WASP'ken *Independence Day*'de, klasikleşmiş olan bu kalıp kırılmıştır. Öte yandan, kahramanların hepsinin dinsel ve ırksal farklılıklara rağmen Amerikalı olması, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan dünyanın, Amerikalılar tarafından kurtarılması (sadece birkaç ülke simge düzeyinde yer almaktadır, bunun yanı sıra, neredeyse hiçbir Avrupa ülkesi, simge düzeyinde bile olsa savaş içerisinde yer almamaktadır) uzaylıların ortadan kaldırıldığı tarihin 4 Temmuza, yani Amerika Birleşik Devletlerinin bağımsızlık bildirgesini yayınladıkları 4 Temmuz 1776 yılından, 220 yıl sonrasına rastlaması filmin temsil ettiği politikalar konusunda ipuçlarını verir; Wilson'dan beri başarılması beklenen dünyanın Amerikanlaşması ya da 20. yüzyılın bir Amerikan yüzyılı olması ideali. Dünyanın, Amerikanlaşması tezi ilk olarak filmde, ırksal ve dinsel farklılığın, Amerikan etiği içinde erimesi, ikincisi tehlikede olan dünyanın kurtarılması konusunda ABD Başkanının hiçbir ülke devlet başkanı ile koordineli çalışma düşüncesinde olmaması yani, dünyanın tek lideri ve tek kurtarıcısı ve karar vericisi olarak öne çıkması, diğer ülkeler yokmuş gibi gösterildiğinde anlam kazanır. Zaten en son yaşanan Körfez Savaşı, bu idealin göstergesi de değil midir? Dünya politikasını, kendi çıkarları doğrultusunda yönlendiren Amerika Birleşik Devletleri, soğuk savaş sonrasında birer birer yıkılan doğu bloku ülkelerinin, özellikle de Sovyetler Birliğinin ardından kendisinin dünyanın tek lideri olduğunu dışavuran birçok eyleme imzasını attı. "*Dünyanın tek lideri Amerika*"dır düşüncesinin dışavurumu, yeni dönemin küresel dengesi içinde bazen ufak müdahalelerle, bazen de şiddetle gerçekleşti. Geçmişten günümüze dünyayı Amerikanlaştırmanın araç-



larından birisi olan şiddet, "*ne kadar istersek o kadar insan öldüreceğimizi, herkesin tepesinden baktığımızı, her kim bize karşı durursa sonunda kovboyun gücü ve cesareti karşısında yenik düşeceğini dosta-düşmana*" [13] kanıtlamak için kullanıldı. Dünyayı egemenlik altına almanın yollarından birisi olan şiddetin yanı sıra Amerikan politikası, ellerindeki tüm olanakları kullanarak Amerikanvari demokrasinin hızla yayılmasının maddi temellerini oluşturdu. Amerika Birleşik Devletlerinin bu politikasını New York Times'dan Neil Lewis, şöyle anlatır: "*Amerikanvari bir demokratik düzeni ülkelerinde görmek isteyenlerin sayısının dünya genelinde iki katına çıktığı iddiası, Amerikan dış politikasının temel temalarından birini oluşturmaktadır*" [14]. Hem, 20. yüzyılın Amerikalıların yüzyılı olacağı ideali hem de Amerikanvari demokrasiyi isteyenlerin sayısının her geçen gün artmasına ilişkin Amerikan dış politikasına ait söylemlerin günlük yaşam içinde maddileşmiş olması, filmin temel mantığını oluşturur ve bu tema başkanın şu sözleriyle pekişir; "*(...) 4 Temmuz sadece Amerikalıların kutladığı bir gün olmayacak*". Doların temel para birimi olduğu, kültürün Amerikanlaştığı, geleneksel mutfağı ortadan kaldıran fast food türü yiyecekler ve coca colanın dışına çıkmayan yemek yeme alışkanlığının yerleştiği ve iç ve dış politikalarını Amerika Birleşik Devletlerine göre düzenlemek zorunda kalan dünya ülkelerinin sayısına bakıldığında Wilson'un başaramadığını ardıllarının çoktan başarmış olduğunu apaçık görebiliriz.

Independence Day'in arka planında gözlemlenebilen bir diğer olgu da geçtiğimiz aylarda sonuçlanan Amerikan Başkanlık seçimlerinde adaylardan birisi olan Bill Clinton'ı desteklemesidir. Filmde ABD Başkanı rolünü oynayan aktörün gerçek adı Bill Pullman'dır. President Thomas J. Whitmore (Bill Pullman), Clinton gibi bir eşe ve bir kız çocuğuna sahip olmasının yanı sıra fiziki benzerliği de ABD başkanına bir göndermedir. *Independence Day*'deki başkan, (1991 yılından beri süregelen Irak-Amerika gerginliği gözönünde bulundurulursa) Bill Clinton gibi körfezde başarı kazanmış bir Amerikan *super-hero*'sudur. Hollywood, daha önceki başkanlık seçimlerinde de taraf olmuştur.

CONTACT
Yönetmen: Robert Zemeckis
Görüntü: Don Bugess
Senaryo: Carl Sagan'ın romanından Michael Goldenburg, James V. Hart
Oyuncular: Jodie Foster, Matthew McConaughey
Yapım: ABD/1997

Carl Sagan'ın romanından uyarlanan *Contact,* klasik bilimkurgu sineması çerçevesi içinde, farklı konuma sahip örnek filmlerden bir tanesini oluşturuyor. "*Eğer evrende insandan başka canlı yoksa, bu korkunç bir mekan israfıdır*" anlayışından yola çıkan *Contact,* sonsuz evrende bir yerlerde başka yaşamların varlığını ve buradaki yaşamların da daha uygar, daha barışçı ve daha zekice olduğunu ileri sürüyor.

Annesini doğarken, henüz dokuz yaşındayken de babasını kaybeden ve tüm enerjisini bilime veren Eleanor Arroway, çalışmalarını Search For Extraterrestrial Intelligence'da (SETI) sürdüren bir bilim adamıdır. Uzun yıllar uzay boşluğunu dinleyen Eleanor, bir gün güçlü bir sinyal alır. Araştırmaları için kendisine sağlanan olanakların elinden alınacağı sıralarda aldığı bu güçlü sinyalden yola çıkan Eleanor, Vega Yıldızında canlıların olduğu öngörüsüne varır. Bu yıldızdan gelen sinyallerde çözülmesi gereken mesajlar vardır. Gelen mesajlar çözüldüğünde, Vega Yıldızına bir ziyaret gündeme gelir. İşte bu noktada insanların ihtirası, ulusal güvenlik, din-bilim çatışması, etik değerler gibi birçok kavram işin içine girer. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Bill Clinton'ın da katıldığı bir dizi toplantının ardından, Vega'ya bir yolculuğun yapılmasına karar verilir.

Ancak bu yolculuğa çıkacak yani, uzaylılarla ilk teması sağlayacak kişi, bütün bu gelişmelerin altına imza atan Eleanor olmayacaktır. Çünkü Eleanor'un tanrıya karşı inancı zayıftır. Vega yolculuğunu gerçekleştirecek kişi konusunda kurul, projeye karşı çıkan ve sinyalin elde edilmesine kadar çalışmalara bir katkı sağlamayan, proje başkanı Dr. David Drumm (Tom Skerritt) için oy verir. Fanatik bir grup üyesinin hem ışınlama aygıtı hem de Dr. Drumm'u havaya uçurmasıyla, iş yine Eleanor'a düşer ve elli dünya yılına tekabül eden bu yolculuk için çalışmalar başlar. Ancak, bilim adamları ve hükümet yetkililerinin büyük bir gizlilik içinde çalıştıkları proje sonuca ulaşacağı sırada, bir terslik ortaya çıkar ve Eleanor'u Vega'ya ışınlıyacak olan çekirdek ana cihazdan kopar. Bilim adamları ve hükümet yetkilileri projenin başarısız olduğuna inanırken, Eleanor Vega Yıldızına gittiğine inanır, ancak söylediklerini ve anlattıklarını kimse ciddiye almaz.

Zemeckis, yolculuğun sonucu konusunda seyirciyi ikilemde bırakır. Hükümet yetkilileri ve proje üzerinde çalışan bilim adamlarında, araç arıza yaptığından yolculuğun gerçekleşmediği kanısı doğar, oysa Eleanor'un kullandığı, ancak görüntü kaydetemediği kameranın çekim süresi, yolculuğun gerçekleştiğinin göstergesidir ve bu gerçeği yalnız ABD başkanının danışmanı bilmektedir. Yönetmen seyirciyi bu ikilem arasında bırakırken, film içinde tartışmaya yol açan kavramları birer birer çözümlerken din-bilim arasındaki çatışmayı da Eleanor ve sevgilisi, ABD başkanının ilahiyat danışmanı, din bilgini Palmer Joss (Matthew McConaughey) bağlamında dengeler.

Contact, uzaylı-dünyalı çerçevesinde barışçı bir filmdir. ABD'nin yine, yeni dünyalar keşfetmesi ve gelişmeleri yönlendirmesi bağlamında önderliğini sürdürse de, film uzaylılara da olumlu gözle bakar. Daha iyimser bir yaklaşımla filmden, uzaylı yaratıkların dünyalılardan daha mantıklı, zeki ve uygar olduğu sonucunu da çıkartabiliriz. Diğer yandan uzaylılar da benzer gerekçelerle dünyalılarla somut ilişkiden uzak durmayı yeğler. Eleanor'un, Vegada yaşam olduğuna ilişkin bilgileri edinmesinin ardından ortaya çıkan kargaşa ve disiplinler arası çatışma, giderek bağlantının engellenmesine ilişkin radikal eylemler uzaylıları haklı çıkartır niteliktedir.

Son yıllarda, Hollywoodun motifleri arasına giren, olaylara ABD başkanının doğrudan müdahalesi, *Independence Day* ya da *Air Force One*'daki kadar olmasa da bu filmde de vardır. Ancak, *Contact*'ın



da bu filmlerden farkı, ABD başkanının bir simge olmasının dışında, "*teknik numara*"larla olayların akışında bizzat yer almış olmasıdır.

Zemeckis, *Contact*'da, klasik Amerikan bilimkurgu filmlerinde olduğu gibi bir Amerikan ikonu yaratmıyor. Zaten, Sagan'ın romanından uyarlanan filmde böyle bir durumu yaratacak ortam da yok. Ne uzaylılar dünyaya saldırıyor ne de Amerika dünyayı kurtarıyor. Bütün bunların yanı sıra yine de herşey Amerikanın öncülüğünde gerçekleşse de, zaman zaman Amerikan toplumuna ve bu toplumun bireyci yanına karşı eleştiri de içeren *Contact*'ın bu denli başarılı olmasında, Zemeckis'in film estetiğinin etkisi kadar Carl Sagan'ın dünya görüşü ve bilimsel bakış açısının da büyük bir payı var.

NOTLAR:

1. Martin Walker'den aktaran **Sinema,** *Gerçek Bir Amerikan Hikayesi; Apollo 13,* Ekim 1995, Sayı 12, s.46
2. Wood'dan aktaran, Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri,** Ank. Ünv. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay., 1982, s.367
3. Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya,** Ayko Yay., Ank., 1982, s.175
4. Gilbert Adair, **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar,** İletişim Yay., İst., 1994, s.77
5. Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya,** Ayko Yay., Ank., 1982, s.176
6. B.k.z. Adair, **a.g.e.,** s.74
7. İbrahim Altınsay, *Süperman,* **Gelişim Sinema,** Mart 1985, Sayı: 6, s.64
8. B.k.z. Robin Wood, **Hollywood From Vietnam To Reagan,** Colombia University Press, 1986, s.183
9. Robin Wood., **a.g.e.,** s.188
10. Spileberg, *E.T.*'nin ortaya çıkmasını, *Close Encounters Of The Third Kind*'ın sonundan başlatır ve "Colse Encounters Of The Third Kind'*ı bitirdikten sonra, kafama bir soru takıldı. Bu da, filmde dünyalılarla bağlantı kuran uzaylılardan birisi yeryüzünde kalsa ne olur sorusuydu.* E.T.'*yi ortaya çıkartan işte bu soru oldu*" der. Bu konuda bkz. D. R. MOTT "*Steven Spielberg*", **Fiction,** 1989, ABD
11. Cris Auty, "*Steven Spielberg*", **Video Sinema,** Yıl: 1, Sayı 9, Mart 1995 İstanbul, Çev; Koral Özgül, s.27
12. Noam Chomsky, **Demokrasi Gerçek ve Hayal,** Çev., Cevdet Cerit, Pınar Yay., İst., 1995, s. 15
13. Johnson, Sunday Telegraph'dan aktaran Chomsky, **Demokrasi, Gerçek ve Hayal,** Çev., Cevdet Cerit, Pınar Yay., İst., 1995, s.149
14. Aktaran, Chomsky, **a.g.e.,** s.153

SONUÇ

Gelecek güvencesini ortadan kaldırmakla birlikte insanların geleceği konusunda kaygı duymasını ve düşünmesini sağlamak, bilimkurgu sinemasının ideolojik işlevinin bir parçasını oluşturur. Bilimkurgu sinemasının sunduğu diğer bir ideoloji de, dünyanın yok olması ya da barış içinde varlığını korumasının ABD'nin performansına bağlı olmasına ilişkindir. Türün bazı örneklerinde saldırgan uzaylıların, dünyayı ele geçirmek için önce Amerika Birleşik Devletlerine yönelmeleri, ABD'nin dünya jandarmalığını bilimkurgu türüyle de zihinlere yerleştirme çabasının bir parçasıdır.

Geleceğe kaygıyla bakılması, beraberinde bugüne sahip çıkmayı getirir. Bilimkurgu sinemasında dünyayı tehdit edenler, Amerikanın iç ve dış politik durumuna göre değişiklikler gösterirken, içerden gelen tehdit de sık kullanılan motifler arasındaydı. Bu nedenle bilimsel bakış açısına verdiği önemle, insanları korkulardan ve mitolojik kahramanlardan kurtarmayı hedefleyen Aydınlanma Felsefesinin reddi olan bilimkurgu sineması, Orta Çağa yönsemeci yapısıyla yeniden gündeme getirdiği doğa üstü kahramanlar ve mitolojik öykülerle, yeni "*nazileştirme*" politikasının estetik yapısını güncelleştirdi. Umberto Eco'nun, *Ur* ya da *Ebedi Faşizm* adı altında formüle ettiği bu eğilimin özellikleri ile bilimkurgu sinemasının özelliklerini karşılaştırmalı olarak ele aldığımızda, türe hakim olan nazileştirme politikasını açıkça görebiliriz.

Bilimkurgu sinemasında sunulan bu ideolojinin yanı sıra, bugünü idame ettirmenin bir aracı olarak, geleceğin bugün içinde tutulması mantığı, türün en önemli özellikleri arasında yer alır. "*Ufkun ötesinde yeni bir başlangıcın sırrı*" motifini, genel olarak benimseyen bilimkurgu sineması, bu yapısı ile Japon *Jidaigeki* ve *Yakuza* filmlerine benzer.

Bilimkurgu filmlerinde rastlanan şimdiki zamanı durdurma eğilimi, *Jidaigeki* ve *Yakuza* filmlerinde de vardır. Ancak, Japon sinemasındaki bu motif, geçmişe yönelme ile ortaya çıkar. Yani "*Jidaigeki konuları, tamamen (pre)feodal Japonya'da geçen dönem filmleridir.*

Böylelikle zaman, geçmişin içine sokulur" [1]. Her iki ülke filmlerinin bu türlerindeki benzerlik, bu düzeyde de kalmaz. Diğer bir benzerlik de şiddetin sunumuna ilişkindir. *Jidaigeki* ve *Yakuza* filmlerindeki egemen etik, bilimkurgu filmlerinde olduğu gibi, kahraman erkeğin etiğidir. Japon sinemasının bu iki örneğinde "*güzel olan, güçlü, canlı ve enerji dolu olandır. Bu ilk ilkedir. (...) Burada hoş bir fikirler döngüsü var; güzellik = ölüm = ahlak = güzellik. Bu ölüm kültü, gençlikle (yani bugünle) yakından bağıntılıdır, çünkü ölüm* (gelişmenin sonu-y.b.), *gençliğin sürekliliğinin biricik, saf ve uygun*" [2] anlatımıdır. Japon sinemasında bugünü geçmiş içinde tutmanın ifadesi olan bu filmler, bilimkurgu türünde, geleceği bugün içinde tutma çabası ile yer değiştirir. Her iki tür için, ortak etik özelliklerden olan ölüm ise, kahramanlık ve şiddet kavramlarıyla karşıtlık oluşturmaz.

Bilimkurgu sinemasında şiddet, türün gelişimi içinde uzun yıllar boyunca, türü tekelinde bulunduran Amerika Birleşik Devletlerinin politikasına göre biçim değiştirdi. Örneğin kitlesel (makro) şiddetin göstergesi olan, uzaylıların bir kasaba, kent ya da dünyayı istila fantazileri, soğuk savaşın egemen olduğu yıllarda hemen her bilimkurgu filminin ana temasını oluşturdu. Soğuk savaş şiddetinin azaldığı 1970'lerin sonlarında Spielberg ekolü ile, istilacı yabancılar dosta dönüştü. Spielberg'in *Close Encounters* ve *E.T.* filmleri, bilimkurgu sinemasında metamorfozu yansıttı. Bu filmler, çekildiği yıllarda "*50'ler bilimkurgusunun tersyüz edilmiş bir versiyonunu*" [3] oluşturdu. Ancak, Amerikan bilimkurgu sinemasında, *Close Encounters* ve *E.T.*'de başlayan bu metamorfoz uzun sürmedi. 1980'lerde Reagan ile gelişen Amerikan yeni sağ ideolojisi ve iktidarın restorasyonu politikası ile 1950'lerde bilimkurgu sinemasındaki başat ideoloji yeniden gündeme oturdu. Bu eğilim 1980'lerin son yıllarına kadar sürdü.

1990'lı yılların başlarında soğuk savaşın "*resmi*" olarak sona ermesi, buna bağlı olarak Amerika Birleşik Devletlerinin iç ve dış politikasındaki değişiklikler bilimkurgu filmlerindeki felaket kehanetlerini de değiştirdi. Şiddetin yüceltildiği ve nedensizleştiği bu dönemde, bilimkurgu filmlerindeki felaketler, genellikle ekolojik dengenin bozulması ve teknolojik gelişmenin sonucuna bağlı olarak ortaya çıktı (*Terminatör II*/1990, *Time Cop*/1994, *Waterworld*/1995, *Tank Girl*/1995). Bu dönem bilimkurgu filmlerinde şiddetin nesnesi de değişti. 1950 ve 1980'li yıllarda kitleye dönük olan şiddet bu dönemde gruplara, sokak serserilerine, diktatörlere ve verili kodların dışı-

na çıkan makinelere yöneldi. Bilimkurgu sinemasında 1990'lı yıllarda yapılan örneklerde, kitlesellikten uzaklaşarak mikro düzeye indirgenen şiddetin varlık nedeni de kendi içindi. Şiddet için şiddet temasının baskın olduğu son dönem bilimkurgu sinemasında, seyircinin tanıklık ettiği ölüm ve saldırganlık giderek daha fazla saflaştı ve daha vahşi bir görünüm aldı.

Bilimkurgu sineması tarihi incelendiğinde, Amerikan ulusunun yaşadığı paranoya ve korkuları yansıtma konusunda becerikli olan bu türün, sinemanın ilk yıllarından günümüze dek popülaritesini kaybetmemesinin temel nedenlerinden bir tanesini "*ulus psikolojisini yansıtması*"na gösterdiği özen, diğerini de, tarihsel dönemlere göre şiddete getirdiği yeni boyutların oluşturduğu görülür. Bunun son örneğini Irak-Kuveyt-ABD arasında yaşanan kriz oluşturur. Hatırlanacağı gibi, 1990'lı yılların başlarında, Irak'ın, Kuveyt'i işgal hareketi ve Amerika Birleşik Devletlerinin, Irak'ın saldırgan politikasına karşı müdahalesi, Orta Doğuda bunalımın çıkmasına neden oldu. Orta Doğu bunalımı kısa zaman içinde sinemanın temalarını da etkiledi. Amerikan toplumunun sosyal ve politik psikolojisini yansıtan bilimkurgu sineması da, krizin ve Saddam Hüseyin yönetimindeki Irak'ın sömürgeci ideolojisinin profilini çizmekte geri kalmadı. Ve 1994 yılı yapımı *Stargate* isimli film, uzayda yaşayan ve binlerce yıl önce dünya halkını köleleştiren bir diktatörü gündeme getirdi. Film, bilimkurgu sinemasının en eski motiflerinden olan uzaylıların istilacı kimlikleri yerine, insanları köle olarak kullanan uzaylı diktatör kimliğini kullanmayı seçti. Amerikan ulusunun kahraman askerleri ve bilim adamları Orta Doğuda gösterdikleri başarıyı, uzayda da göstererek, diktatör özentilerinin nerede olursa olsun, dünya lideri Amerika Birleşik Devletleri tarafından yok edileceğini bir kez daha gösterme fırsatını buldu.

Bu bağlamda işlevini her dönem sürdüren ve "*gündemde kalmasında yarar olan*" bilimkurgu sineması, Amerikan sinemasının genel eğilimi olan şiddeti, 1990'larda, teknolojiyle birlikte sunarak, görkemli hale getirdi. Kahramanlarının, yenilmezlik ve "*yara almazlık*" özellikleriyle donatıldığı bilimkurgu sineması, popülaritesini ve çekiciliğini, reel yaşamın moda söylemleri, şiddeti kullanma biçimleri ve göz kamaştırıcı teknolojik trüklerle sürdürdü.

Yani, 1990'lı yıllara gelindiğinde bilimkurgu sinemasını belirleyen iki etmen vardı; teknolojik şov ve şiddet. Ve şiddet, son dönem bilimkurgu filmlerinde de dramatik yapının bir unsuru olmaktan çıka-

rak, temanın kendisi oldu. Özellikle Amerikan sinemasında şiddetin saf biçimiyle ele alınması, yıllarca bilim adamlarının tartıştığı bir konuyu; şiddetin toplum üzerindeki etkilerini yeniden gündeme getirdi.

Bilindiği gibi, şiddetin toplum üzerindeki etkileri konusunda temelde iki farklı görüş vardır. Bunlardan bir tanesini katharsis hipotezi oluşturur. Bu görüş, şiddetin perdedeki sunumunun, günlük yaşamda bireyi olumlu yönde etkileyeceği tezini savunur. Katharsis hipotezini savunanlar, filmdeki şiddet eylemleri, karşımıza *"gerçek hedef yerine ikame hedef koymakta; şiddet davranışında bulunmamıza neden olabilecek içimizdeki (ya da, dış'taki bir uyarı ile içimizde uyandırılmış bulunan) saldırganlık dürtüsünün yoğunluğunu azaltmaktadır"* [4] savını ileri sürer.

Diğer bir görüş ise, fantazya düzeyinde de olsa şiddete tanıklık eden bilinçsiz seyircilerin, psikolojideki öğrenme ve taklit etme yoluyla, gördüklerini içselleştirme sonucunda, şiddeti günlük yaşamlarında, davranışlarının bir parçası olarak kabul edeceği görüşü. Daha yeni araştırmalar ise, şiddet içeren yayınların *"şiddeti ve şiddetin kurbanı olmayı meşrulaştırdığını"* [5] belgeler niteliktedir.

Perdede ve TV'de gösterilen şiddetin, şiddet yarattığı görüşünü savunanların ortaya koyduğu bilimsel veriler ve dünyada her geçen gün artan vahşet olayları, katharsis hipotezinin zayıflığını göz önüne seriyor. Ayrıca, televizyonda şiddet gösterilerine sansür uygulamak amacıyla keşfedilen şiddet çipleri ve Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Bill Clinton'ın, ülkesindeki ulusal ve uluslararası televizyon kanalları ile Hollywooda çağrıda bulunarak *"geleceğin sağlıklı nesilleri için"* şiddet gösterimleri konusunda daha duyarlı olmaları yönündeki telkini de, bu tartışmaların sonuçlarına ilişkin ipuçları veriyor.

Bunun yanı sıra şiddet-toplum etkileşimi tartışmasında bilimkurgu sinemasının ayrıcalıklı bir yanı vardır. Çünkü, özellikle soğuk savaş döneminde, dünyanın içinde bulunduğu paranoyayı destekler türde filmler üreten bilimkurgu sineması, *"bilimsellik"* adı altında, günlük yaşam ideolojisini yansıtan örnekler verdi. İşte bilimkurgu sinemasındaki, fantazya boyutunu bir anlamda ortadan kaldıran *"bilimsel"* yan, türü reel yaşama o denli yaklaştırdı ki, filmde gösterilenler yaşamın bir parçası olarak algılanmaya başlandı [6]. Bu özelliği ile bilimkurgu sineması soğuk savaş döneminde toplumda ya-

şatılmak istenen paranoya ve korkuyu pekiştirdi. Bu görüşün doğruluğuna ilişkin en güzel örneklerinden birini, dahi yönetmenlerden Orson Welles'in bir radyo programı oluşturur. Welles, gerçekleştirdiği bir radyo programında, dünyayı Marslıların işgal ettiği haberini verdi. Gerçekte bir fantazya olan bu habere inanan dinleyiciler korkudan sokaklara döküldü. Orson Welles'in, gerçekleştirdiği programın sonucunun da gösterdiği gibi, bilimkurgu, yaşama daha yakın olduğundan, kurgu yanının algılanması birçok izleyici için güçtür. Ayrıca, bilimkurgu sinemasının bu özelliği, filmlerde "*istilacı kimlikleriyle dünyada barışı ve demokrasiyi yok etmek isteyen ötekine karşı*" kullanılan şiddeti, dünyanın lideriliğini üstlenmiş olan Amerikanın "*benzer davranışlar gösteren*" ülkelerin halklarına, grup ya da kişilere karşı kullanmasının haklı zeminini oluşturur.

Bu anlamda, "*yöntemlerinde burun farkıyla kötülerden daha az faşist sayılabilecek*" [7] olan bilimkurgu kahramanı, kendisine aykırı gelen ötekini "*gözünü kırpmadan*" yok etmesinin sonucunda, ulusal kahraman kimliği ile, şiddet edimini yüceleştirip benimsenmesini sağlayarak, toplumsal vicdan gibi insani duyguların ortaya çıkmamasının aracılığını yapar. Bilimkurgu sinemasında örtük olarak bulunan ve gerçekte Amerika Birleşik Devletlerinin uluslararası politik düşlerine yönelik bir tavır olan "*nazileştirme*" politikasının sonuçları da, giderek bilimkurgulaşan ve giderek şiddet dolu olan günlük yaşamda kendini hissettirmektedir.

NOTLAR:

1. David Riches, **Antropolojik Açıdan Şiddet,** Çev., Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1989. s.145
2. David Riches, **a.g.e.,** s.139-140
3. Chris Auty, *Steven Spielberg,* **Sinema,** Çev., Koral Özgül, Yıl 1, sayı: 9, s.26
4. Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri,** A.Ü. S.B.F.Y., Ank., 1982, s.371
5. Oskay, **a.g.e.,** s.369
6. Günlük yaşamda, fantazya ve şiddet arasındaki farkı ortadan kaldıran etmenler konusunda geniş bilgi için b.k.z., Ünsal Oskay, **a.g.e.,** s.376-378
7. Gilbert Adair, **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar,** İletişim Yay., İst., 1994, s.77


RESISTANCE IS FUTILE
STAR TREK
FIRST CONTACT

KRONOLOJİ:

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1902	Le Voyage Dans La Lune	Georges Melies
1904	Le Voyage A Travers L'Imposible	Georges Melies
1905	The "?" Motorist	Walter Booth
1908	Dr. Jekyll And Mr. Hyde	Sidney Olcott
	The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde	Otis Turner
1909	The Airship Destroyer	Walter Booth
1910	Frankenstein	J. Seatle Dawlay
	A Trip to Mars	Edwin S. Porter
1911	Pirates of 1920	A. E. Collby
	The Aerial Anarchists	Walter Booth
1914	The Moon Child	Henry McRae
1915	The Battle Cry of the Peace	John Stuart Blackton
	La Folie Du Docteur Tube	Abel Gance
1916	Homunculus	Otto Rippert
	The Mysteries of Myra	Theodore Whartman
1917	Heaven Ship	Forest Holger
1918	The Mysteries of the Pace	Henry McRae
	The Seal of Silence	Thomas Mills
1920	The Branded Four	Duke Worne
	Dr. Jekyll And Mr.Hyde	John S. Robertson
1921	The Sky Ranger	George B. Seitz
1922	A Blind Bargain	Wallace Worsley
	Silent Evidence	C. C. Calvert
	The Sky Splitter	Ashley Miller
		J. A. Norlin
1923	Black Oxen	Frank Lloyd
1924	Aelita	Yakov Protazanov
	Lunch Smerti	Lew Kuleşow
1925	The Lost World	Hanry O. Hoyt
	Orlacs Hande	Robert Weine
1926	Metropolis	Fritz Lang
1927	Wolf's Clothing	Roy Del Ruth
1929	The Mysterious of Dr. Fu Manchu	Rowland V. Lee
1930	Return of Dr. Fu Manchu	Rowland V. Lee
1931	Frankenstein	James Whale
	Doughter of Dragon	Lloyd Corrigan

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1932	Island of Lost Souls	Erle C. Kenton
	L'atalantide (Atlantis)	G. W. Pabst
	Dr. Jekyll And Mr. Hyde	Rouben Mamoulian
	Doctor X	Michael Curtiz
1933	The Invesible Man	James Whale
	King Kong	Ernest B.Schoedsack Merian C. Kooper
	F.P.I. Antwortet Nicht	Karl Hartl
1934	Gold	Karl Hartl
	The Secret of the Loch	Milton Rosmer
1935	The Phantom Empire	B. Reeves Eason Otto Brower
1936	Flash Gordon	Fredrick Stephani
	Things to Come	Willian Cameron
	The Invisible Ray	Lambert Hillyer
	Kosmitchesky	V. Juravliov
1938	Flash Gordon's Trip to Mars	Ford Beebe
1939	Buck Rogers	Ford Beebe, Saul Goodking
	The Invisible Man Returns	Joe May
	The Return of Doctor-X	Vincent Sherman
	The Man They Could Not Hang	Nick Grinde
1940	Dr. Cyclops	Ernest B. Schoedsack
	The Invisible Women	A. Edward Sutherland
	Flash Gordon Conquers the Universe	Fort Beebe
	Invisible Man's Return	Joe May
1941	The Mad Doctor of Market Street	Joseph H. Lewis
	Dr. Jekkyl And Mr. Hyde	Victor Fleming
1942	Mad Monster	Sam Newfield
1943	Batman	Lambert Hillyer
	The Man In Half Moon Street	Ralph Murphy
1944	The Lady And the Monster	George Sherman
	The Invisible Man Revenge	Ford Beebe
	The Great Alaskan Mystery	Ray Taylor Lewis D. Collins
	Between Two Worlds	Edward A. Blatt
1945	House of Dracula	Erle C. Kentonx
	The Body Snatcher	Robert Wise
1946	Jack Armstrong	Wallace Fox
1947	The Beginning of the End	Norman Taurog

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1949	Batman And Robin	Spencer Bennett
	King of the Rocket Man	Fred Brannon
1950	Destination Moon	Irving Pichel
	Unknown World	Terrell O.Morse
	Seven Days to Moon	John - Roy Boulting
	Atom Man vs. Superman	Spencer G. Bennet
	Rocketship X-M	Kurt Neumann
	Abbot and Costello Meet the Invisible Man	Charles Lamont
	Invisible Monster	Fred Brannon
1951	The Thing From Another World	Christian Nyby
	When Worlds Collide	Rudolp Mate
	The Day the Earth Stood Still	Robert Wise
	The Man from Planet X	Edgar G. Ulmer
	Five	Arch Oboler
	Flight To Mars	Lesley Selander
	The Man in the White Suit	Alexander MacKendrick
1952	Monkey Business	Howard Hawks
	Red Planet Mars	Harry Horner
	Unchyu Daisenso	Inoshiro Honda
	Invasion U.S.A.	Alfred E. Green
	Sound Barrier	David Lean
1953	Invaders from Mars	William Cameron
	It Came from Outer Space	Jack Arnold
	Spaceways	Terence Fisher
	The War of the Worlds	Byron Haskin
	The Magnetic Monster	Curt Siodmak
	The Best from 20.000 Fantoms	Eugene Lourie
	The Maze	William Cameron
	The Naked Jungle	Byron Haskin
	The Twonky	Arch Oboler
	Four-Sided Triangle	Terence Fisher
1954	The Creature from the Black Lagoon	Jack Arnold
	Godzilla	Inoshiro Honda
	Them	Gordon Douglas
	20.000 Leagues Under the Sea	Richard Fleischer
	Cat Woman of the Moon	Arthur Hilton
	Riders to the Stars	Richard Carlson
	The Atomic Kid	Leslie H. Martinson
	Stranger from Venus	Burt Baalban
	Devil Girl from Mars	David MacDonald

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1955	Quatermass X-Periment	Val Guest
	Tarantula	Jack Arnold
	This Island Earth	Joseph M. Newman Jack Arnold
	The Conquest of Space	Byron Haskin
	Animal Farm	John Halas
	The Beast With a Million Eyes	David Kramarsky
	Gojira, Jujin Yukiotoko	Inoshiro Honda
	It Came from Beneath the Sea	Robert Gordon
	The Day the World Ended	Roger Corman
	1984	Michael Anderson
1956	Forbidden Planet	Fred McLeod Wilcox
	Invasion Of the Body Snatchers	Don Siegel
	It Conquered the World	Roger Corman
	Earth Versus the Flying Saucers	Fred F. Sear
	Sorano Daikaijyu Radon	Inoshiro Honda
	Around the World in Eight Days	Michael Anderson
	UFO	Winson Jones
	X-the Unknown	Leslie Norman
	The Gamma People	John Gilling
1957	The Incredible Shrinking Man	Jack Arnold
	The Monolith Monsters	John Sherwood
	Kronos	Kurt Neumann
	Attack of the 50 Foot Woman	Nathan Hertz
	The Twenty-Seventh Day	William Asher
	Chikyu Boeigun	Inoshiro Honda
	The Abominable Snowman	Val Guest
	The Invisible Boy	Herman Hoffman
	The Amazing Colossal Man	Bert Gordon
	The Black Scorpion	Edward Ludwig
	I Bury the Living	Albert Band
	The Fabulous World Of Jules Verne	Karel Zeman
	Invansion of the Saucer Men	Edward L. Cahn
	20 Million Miles to Earth	Nathan Juran
	The Night the World Exploded	Fred F. Sears
1958	I Married A Monster from Outer Space	Gene Fowler
	The Fly	Kurt Neumann
	The Most Dangerous Man Alive	Allan Dwan
	Cosmic Monsters	Gilbert Gunn
	The Trollenberg Terror	Quentin Lawrence

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1958	Behemoth, the Sea Monster	Douglas Hickox
	The Blob	Irvin S. Yeaworth
	The Colossus Of New York	Eugene Lourie
	The Space Children	Jack Arnold
	Terror from The Year 5000	Robert Gurney
	First Man into Space	Robert Day
1959	Journey to the Center of the Earth	Henry Levin
	Atomic Submarine	Spencer Gordon Bennet
	Cosmic Man	Herbert Greene
	4D Man	Irvin S. Yeaworth Jr.
	Plan 9 from Outer Space.	Edward D. Wood
	Visit to A Small Planet	Norman Taurog
1960	The Time Machine	George Pal
	Vilage of the Damned	Wolf Rilla
1961	Mysterious Island	Cy Endfield
	The Day the Earth Caught Fire	Val Guest
	The Absent-Minded Professor	Robert Stevenson
	The Most Dangerous Man Alive	Allan Dwan
	The Damned	Joseph Losey
1962	Dr. No	Terence Young
	Kingu Tai Gojira	Inoshiro Honda
	The Pier	Chris Marker
	The Manchurian Candidate	John Frankenheimer
	Panic in Year Zero	Ray Milland
	The Weather Man	Theodor L. Thomas
	The Space Merchants	Frederik Pohl Cyril Kornbluth
1963	Dr. Strangelove	Stanley Kubrick
	Children of the Damned	Anton M. Leader
	The Day of the Triffids	Steve Sekely
	It Happened Here	Kevin Brownlow
	Ikaria XB-I	Jindrich Polak
1964	First Men in the Moon	Nathan Juran
	Voyage to the End of the Universe	Jindrich Polak
	Robinson Crusoe On Mars	Byron Haskin
	Star Trek: The Cage	Robert Butler
	The Time Travelers	Ib Melchior
	Fail Safe	Sidney Lumet

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1965	Alphaville	Jean-Luc Godard
	Le Decima Vittima	Elio Petri
	City Under the Sea	Jacques Tourneur
	Dr. Goldfoot and the Bikini Machine	Norman Taurog
	Night Caller from Outer Space	John Gilling
	Crack In the World	Andrew Morton
1966	Fantastic Voyage	Richard Fleischer
	The War Game	Peter Watkins
	One Million Years	Don Chaffey
	Dr. Goldfoot And the Girl Bombs	Mario Bava
	Planet of Blood	Curtis Harrington
	Invasion	Alan Bridges
	Sanda tai Gaira	Inoshiro Honda
1967	Fahrenheit 451	François Truffaut
	Je t'Aime, Je t'Aime	Alain Resnais
	Quatermass & The Pit	Roy Ward Baker
	The Face of Another	Hiroshi Sekawa
	The Power	Byron Haskin
	Priviliege	Peter Watkins
	Star Trek: The Menagerie	Marc Daniels
	The X from Outer Space	Kazui Nihonmatzu
1968	Barbarella	Roger Vadim
	Charly	Ralph Nelson
	Planet of the Apes	Franklin J. Schaffner
	2001: A Space Odyssey	Stanley Kubrick
	Bamboo Saucer	Frank Telford
	Akaiju Sosingeb	Inoshiro Honda
1969	The Bad Sitting Room	Richard Lester
	Beneath the Planet of the Apes	Ted Post
	Journey To The Far Side of The Sun	Robert Parrish
	Marooned	John Sturges
	The Forbin Project	Joseph Sargent
1970	The Andromeda Strain	Robert Wise
	THX 1138	George Lucas
	Beneath the Planet of the Apes	Ted Post
	No Blade of Grass	Cornel Wild
1971	A Clockwork Orange	Stanley Kubrick
	Escape from the Planet of the Apes	Don Taylor
	The Omega Man	Boris Sagal
	Zero Population Growth	Michael Campus

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1972	Silent Running	Douglas Trumbull
	Dr. Jekyll And Sister Hyde	Roy Ward Baker
	Solaris	Andrei Tarkovsky
	Conquest Of The Planet Of The Apes	J. Lee Thomson
	Z.P.G.	Michael Campus
1973	Sleeper	Woody Allen
	Soylent Green	Richard Fleischer
	West World	Michael Crichton
	Battle for the Planet of the Apes	J. Lee Thomson
	Fantastic Planet	Rene Laloux
	Dr. Jekyll And Mr. Hyde	David Winters
1974	Dark Star	John Carpenter
	The Stepford Wives	Bryan Forbes
	Phase IV	Saul Bass
	La Merveilleuse Visite	Marcel Carne
	Space 1999	Ray Austin
	Zardoz	John Boorman
1975	A Boy & His Dog	L. Q. Jones
	Rollerball	Norman Jewison
	Death Race 2000	Paul Bartel
	Ultimate Warrior	Robert Clous
	Bug- The Hephaestus Plague	Jeannot Szware
1976	King Kong	John Guillermin
	The Man Who Fell To Earth	Nicolas Roeg
	Futureworld	Richard T. Heffron
	Day of the Animals	William Girdler
	Logan's Run	Michael Anderson
	Embryo	Ralph Nelson
1977	Close Encounters of the Third Kind	Steven Spielberg
	Star Wars	George Lucas
	Demon Seed	Donald Cammell
	Damnation Alley	Jack Smith
	Starship Invasions	Edward Hunt
	The Island of Dr. Moreau	Don Taylor
	Capricorn One	Peter Hyams
1978	The Boys From Brazil	Franklin J. Schaffner
	Invasion of the Body Snatchers	Philip Kaufman
	Superman	Richard Donner
	Le Gendarme Et les Extra-Terrestres	Jean Girault
	Star Crash	Lewis Cootes

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1979	Alien	Ridley Scott
	The Black Hole	Gray Nelson
	Mad Max	George Miller
	Moonraker	Lewis Gilbert
	Quintet	Robert Altman
	Star Trek	Robert Wise
	Time After Time	Nicholas Meyer
	The China Syndrome	James Bridges
	UFO Volumes I And II	David Lane, Ken Turner
1980	Altered States	Ken Russell
	The Empire Strikes Back	Irvin Kershner
	Saturn 3	Stanley Donen
	Scanners	David Cronenberg
	Superman II	Richard Lester
	The Day Time Ended	John Cardos
	Beatle Beyond the Star	Jimmy T. Marukami
1981	Escape From New York	John Carpenter
	Mad Max 2	George Miller
	La Guerre du Feu	Jean Jacpues Annaud
	La Soupe Aux Choux	Jean Girault
	Galaxy Of Terror	B.D.Clark
	Escape 2000	Brian Trenchard-Smith
	Android	Aeron Lipstadt
	Blade Runner	Ridley Scott
	E.T.	Steven Spielberg
	The Thing	John Carpenter
1982	Tron	Steven Lisberger
	Videodrome	David Cronenberg
	Project Brainstrom	Douglas Trumbull
	Class of 1984	Mark L. Lester
	Star Trek II: The Warth of Khan	Paul Lynch
	Xtro	Harry Davenport
1983	Brainstorm	Douglas Trumbull
	Return of the Jedi	Richard Marquand
	Earth Star Voyager	James Goldstone
	Strange Invaders	Michael Laughlin
	War Games	John Badham
	The Right Stuff	Philip Kaufman
	Starflight One	Jerry Lee Major

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1983	Süperman III	Richard Lester
	The Day After	Nicholas Meyer
	Space Raiders	Howard R. Cohen
	Warriors of the Wasteland	Enzo G. Castellari
1984	Terminator	James Cameron
	Starman	John Carpenter
	The Brother from Another Planet	John Sayles
	The Return of the Alien's Deadly Spawn	Douglas McKeown
	Star Trek III: The Search for Spock	Leonard Nimoy
	2010	Peter Hyams
	UFOria	John Binder
	1984	Michael Radford
1985	D.A.R.Y.L.	Simon Wincer
	Back to the Future	Robert Zemeckis
	Chiller	Wes Craven
	Creator	Ivan Passer
	Creature	William Malone
	Lifeforce	Tobe Hooper
	Space Out	Norman J. Warren
	Starship	Roger Christian
1986	Riders of the Sun	Crio H. Santiago
	Terror Vision	Ted Nicolaou
	Captive Planet	Al Bradley
	The Eliminators	Peter Manoogian
	The Fly	David Cronenberg
	Space Rage	Conrad E. Palmisano
	Star Trek IV: The Voyage Home	Leonard Nimoy
	Terminal Entry	John Kincade
1987	Running Man	Paul Michael Glaser
	Prototype	Phillip Roth
	Innerspace	Joe Dante
	Superman IV: The Quest for Peace	Sidney J. Furie
	Survivor	Michael Shackleton
	Star Trek: The Next Generaiton	Paul Lynch
1988	Star Knight	Fernando Colombo
	Beyond the Rising Moon	Phillip Cook
	Cyber Ninja	Keita Amamiya
	The Terror Within	Thierry Notz
	Warior of the Lost World	David Worth
	They Live	Alan Howarth

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1989	Batman	Tim Burton
	Millenium	Michael Anderson
	Back to the Future II	Robert Zemeckis
	Class of 1999	Mark L. Lester
	Cyborg	Albert Pyun
	The Fly II	Chris Walas
	Metamorfhosis	G. L. Eastman
	Star Trek V: The Final Frontier	William Shatner
	Time Trackers	Howard R. Cohen
1990	Total Recall	Paul Verhoeven
	Akira	Katsuhiro Otomo
	Back to the Future III	Robert Zemeckis
	Cyber City Oedo 808	Yoshika Kawajiri
	Dead Space	Fred Gallo
	Invisible Maniac	Rif Coogan
	The Terror Within II	Andrew Stevens
1991	Freejack	Geoff Murphy
	The Lawnmower	Brett Leonard
	Cybernator	Robert Rundle
	Terminator II / The Judgement Day	James Cameron
	The Prayer of the Rollerballs	Rick King
	Cyberjack	Robert Lee
	Star Trek VI: The Undiscovered Country	Nicholas Meyer
1992	The Handmaid's Tale	Volker Schlondorff
	Memoirs of An Invisible Man	John Carpenter
	Batman Returns	Tim Burton
	Masters of the Universe	Gary Goddard
	Abraxas	Damien Lee
	Prison Planet	Armand Gazarian
	Prototype X29A	Phillip Roth
	Time Runner	Michael Mazo
1993	Demolition Man	Marco Brambilla
	Nemesis	Albert Pyun
	Alien Intruder	Ricardo Jacquest Gale
	Apex	Phillip Roth
	Cyborg II	Michael Schroeder
	The Dark Universe	Steve Latshaw
	Daybreak	Stephen Tolkin
	Fortress	Stuart Gordon

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1993	Metamorfhosis: The Alien Factor	Glen Takakjian
	Robot Wars	Albert Band
	Super Force	Richard Compton
	TC 2000	T. J. Scott
	The Body Snatchers	Abel Ferrara
1994	Brainscan	John Flynn
	Stargate	Rolland Emmerich
	Timecop	Peter Hyams
	Cyber Tracker	Richard Pepin
	Cyborg III: The Recycler	Michael Schroeder
	New Crime City: Los Angeles 2020	Jonathan Winfrey
	Star Trek: Generations	David Carson
	Virtual Combat	Andrew Stevens
1995	Judge Dredd	Danny Cannon
	No Escape	Martin Champbell
	Cyber Bandits	Erik Fleming
	Cyber Tracker II	Richard Pepin
	Waterworld	Kevin Reynolds
	Crimson Tide	Tony Scott
	Batman Forever	Joel Schumacher
	Species	Roger Donaldson
	Virtuosity	Brett Leonard
	Strange Days	Kathryn Bigelow
	Johnny Mnemonic	Robert Longo
	Star Treak: First Contact	Jonathan Frakes
	Alien Terminator	David Payne
	Nemesis II	Albert Pyun
	Xtro: Watch the Skies	Harry Davenport
	Tank Girl	Rachel Talalay
	Dr. Jekyll And Ms. Hyde	David F. Price
1996	Independence Day	Roland emmerich
	Twelve Monkeys	Terry Gilliam
	The Island of Dr. Moreau	John Frankenheirmer
	La Belle Verte	Coline Serreau
	The Fifth Element	Luc Besson
	Mars Attacks	Tim Burton
	Alien 4: The Resurrection	Jean-Pierre Jeunet
	Escape from L. A.	John Carpenter

YIL	FİLM ADI	YÖNETMEN
1997	Event Horizon	Paul Anderson
	Man in Black	Barry Sonnenfeld
	Contact	Robert Zemeckis
	La Femme du Cosmonaute	Jacques Monnet
	Armageddon	Michael Bay
	Deep Impact	Mimi Lede
	Godzilla	Roland Emmerich
	Lost in Space	Stephen Hopkins
	The X-Files: Fight the Future	Rob Bowman
	Starship Troopers	Paul Verhoeven
	Mimic	Guillermo Del Toro
	Uzay Yolu 9	Jonathan Frakes
	Austin Powers: International Man of Mystery	Jay Roah
	Star Wars Triology Special Edition	George Lucas
	The Postman	Kevin Costner

Event Horizon - **Paul Anderson**



FİLMOGRAFİ:

LE VOYAGE DANS LA LUNE
Yönetmen: Georges Melies
Senaryo: Georges Melies
Oyuncular: Georges Melies
Yapım: 1902/FRANSA

THE AIRSHIP DESTROYER
Yönetmen: Walter Booth
Senaryo: Rudyard Kipling
Yapım: 1909/İNGİLTERE

FRANKENSTEIN
Yönetmen: J Searle Dawley
Senaryo: Searle Dawley,
Mary Shalley'in romanından
Oyuncular: Charles Ogle,
Augustus Philips,
Mary Fuller
Yapım: 1910/ABD



Le Voyage Dans La Lune - **Georges Melies**

LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE
Yönetmen: Abel Gance
Görüntü: Wentzel
Senaryo: Abel Gance
Oyuncular: Albert Dieudonne
Yapım: 1915/FRANSA

DR. JEKYLL AND MR. HYDE
Yönetmen: John S. Robertson
Görüntü: Roy Overbaugh
Senaryo: Clara S. Beranger
Oyuncular: John Barrymore, Martha Mansfield, Brandon Hurst
Yapım: 1920/ABD

AELITA QUEEN OF MARS
Yönetmen: Jacob Protazanov
Görüntü: Yuri Zhelyabuzhky
Senaryo: Fyodor Otzep
Oyuncular: İgor İlinsky, Yulia Sointseva, Kontanstin Edgert
Yapım: 1924/SSCB

THE LOST WORLD
Yönetmen: Harry O. Hoyt
Görüntü: Arthur Edeson
Senaryo: Marion Fairfax
Oyuncular: Bessie Love, Loyd Hughes, Lewis Stone
Yapım: 1925/ ABD

METROPOLIS
Yönetmen: Fritz Lang
Görüntü: Karl Freund
Senaryo: Thea Von Harbou
Oyuncular: Alfred Abel, Gustov Frölich, Brigitte Helm
Yapım: 1926/ALMANYA



DIE FRAU IM MOND
Yönetmen: Fritz Lang
Görüntü: Kurt Kourant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek
Senaryo: Fritz Lang, Thea von Harbou
Oyuncular: Gerda Maurus, Willy Fritsch, Fritz Rasp
Yapım: 1928/ALMANYA

DR. JEKYLL AND MR. HYDE
Yönetmen: Rouben Mamoulian
Görüntü: Karl Struss
Senaryo: Samuel Hofenstein
Oyuncular: Fredric March, Rose Hobart
Yapım: 1931/ABD

THE ISLAND OF LOST SOULS
Yönetmen: Erle C. Kenton
Görüntü: Karl Struss
Senaryo: Waldemar Young, Philip Wylie
(H.G. Wells'in Dr. Moreau'nun adası adlı romanından)
Oyuncular: Charles Laugton, Richard Arlen, Leila Hyams
Yapım: 1932/ABD

DOCTOR X
Yönetmen: Michael Curtiz
Görüntü: Richard Tower, Ray Rennahan
Senaryo: Earl Baldwin, Robert Tasker
Oyuncular: Lionel Atwill, Fay Wray, Lee Tracy
Yapım: 1932/ABD

KING KONG
Yönetmen: Merian J Cooper, Ernest Schoadsacak
Görüntü: Edward Linden, Verne Walker, J. O. Taylor
Senaryo: James, Creelman, Ruth Rose
Oyuncular: Robert Armstrong, Fay Wray, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardly, Noble Johnson, James Flavin
Yapım: 1933/ABD

THE INVISIBLE MAN
Yönetmen: James Whale
Görüntü: Arthur Edeson
Senaryo: Cyril Hume
Oyuncular: Claude Rains, Gloria Stuart, Henry Travers
Yapım: 1933/ABD

GOLD
Yönetmen: Karl Hartl
Görüntü: Gunter Rittau, Otto Beacker, Werner Bahne
Senaryo: Rolf E Vanloo
Oyuncular: Brigitte Helm, Hans albers, Michael Bohnen
Yapım: 1934/ALMANYA

FLASH GORDON
Yönetmen: Frederick Stephani
Görüntü: Jerry Ash
Senaryo: Stephani George Plympton
Oyuncular: Larry "Buster" Crable, Jean Rogers, Frank Shanon, Charles Middleton
Yapım: 1936/ABD

FLASH GORDON'S TRIP TO MARS
Yönetmen: Ford Beebe, Robert Hill
Senaryo: Wyndham Gittens, Norman S Hall
Oyuncular: Larry Crabbe, Carol Hughes, Charles Middleton
Yapım: 1938/ABD

BUCK ROGERS
Yönetmen: Ford Beebe
Görüntü: Jerry Ash
Senaryo: Norman S. Hall
Oyuncular: Larry "Buster" Crabbe, Constance Moore, Jackie Moran
Yapım: 1939/ABD

DR. CYCLOPS
Yönetmen: Ernest B. Schoedsack
Görüntü: Winston C. Hocp
Senaryo: Tom Kilpatrick
Oyuncular: Albert Dekker, Janice Logan, Thomas Coley
Yapım: 1940/ABD

THE INVISIBLE MAN RETURNS
Yönetmen: Joe May
Görüntü: Milton Krasner
Senaryo: Curt Siodmak
Oyuncular: Sir Cedric Hardwicke, Vincent Price, Nan Grey, John Sutton
Yapım: 1940/ABD

DR. JEKYLL AND MR. HYDE
Yönetmen: Victor Fleming
Senaryo: John Lee Mahin
Görüntü: Joseph Autten
Oyuncular: Spencer Tracy, Ingrid Bergman, Lana Turner
Yapım: 1941/İNGİLTERE

THE GHOST OF FRANKENSTEIN
Yönetmen: Erle C. Kenton
Oyuncular: Cedric Hardwicke, Lon Chaney Jr., Lionel Atwill
Yapım: 1942/ABD

FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN
Yönetmen: Roy William Neill
Oyuncular: Lon Chaney Jr., Bela Lugosi, Lionel Atwill, Llona Massey
Yapım: 1943/ABD

BATMAN
Yönetmen: Lambert Hillyer
Görüntü: James S. Brown
Senaryo: Victor McLeod, Leslie Swabacker, Harry Fraser
Oyuncular: Lewis Wilson, Douglas Croft, J. Carrol Naish
Yapım: 1943/ABD

THE BEGINNING OR THE END
Yönetmen: Norman Taurog
Senaryo: Frank Wead
Oyuncular: Brian Donlevy, Robert Walker, Tom Drake
Yapım: 1947/ABD

BATMAN AND ROBIN
Yönetmen: Spencer Bennett
Senaryo: George H. Plympton, Joseph P. Poland, Royal K. Cole
Oyuncular: Robert Lowery, John Duncan
Yapım: 1949/ABD



DESTINATION MOON
Yönetmen: Donald Commell
Görüntü: Lionel Linden
Senaryo: Rip Van Ronkel, Robert A Heinlein
Oyuncular: John Archer, Warner Anderson, Dick Wesson
Yapım: 1950/ABD

THE THING FROM ANOTHER WORLD
Yönetmen: Cristian Nyby
Görüntü: Russell Harlan
Senaryo: Charles Lederer
Oyuncular: Kenneth Tobey, Margaret Sheridan, Robert Comthwaite
Yapım: 1951/ABD

WHEN WORLDS COLLIDE
Yönetmen: Rudolph Mate
Görüntü: John F. Seitz
Senaryo: Howard Green
Oyuncular: Richard Derr, Barbara Rush, John Hoyt
Yapım: 1951/ABD

THE DAY THE EARTH STOOD STILL
Yönetmen: Robert Wise
Görüntü: Leo Tover
Senaryo: Edmund H. North
Oyuncular: Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe
Yapım: 1951/ABD

MONKEY BUSINESS
Yönetmen: Howard Hawks
Görüntü: Milton Krasner
Senaryo: Ben Hecht
Oyuncular: Cary Grand, Ginger Rogers, Charles Coburn, Marilyn Monroe, Hugh Marlowe
Yapım: 1952/ABD

INVADERS FROM MARS
Yönetmen: William Cameron Menzies
Görüntü: John Seitz
Senaryo: Richard Blake
Oyuncular: Jimmy Hunt, Leif Erickson, Helene Carter
Yapım: 1953/ABD

THE BEAST WITH A MILLION EYES
Yönetmen: Eugene Lourie
Görüntü: Jack Russell
Senaryo: Lou Morheim, Fred Frieberger
Oyuncular: Paul Christian, Paula Raymond, Cecil Kellaway
Yapım: 1953/ABD

IT CAME FROM OUTER SPACE
Yönetmen: Jack Arnold
Görüntü: Clifford Stine
Senaryo: Harry Essex, Ray Bradbury
Oyuncular: Richard Carison, Barbara Rush, Charles Drake
Yapım: 1953/ABD

THE WAR OF THE WORLDS
Yönetmen: Byron Haskin
Görüntü: George Barnes
Senaryo: Barre Lyndon
Oyuncular: Gene Barry, Ann Robinson, Les Tremayne
Yapım: 1953/ABD

THE MAGNETIC MONSTER
Yönetmen: Curt Siodmak
Görüntü: Charles Van Enger
Senaryo: Curt Siodmak, Ivan Tors
Oyuncular: Richard Carlson, King Donovan, Jean Byron
Yapım: 1953/ABD

THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON
Yönetmen: Jack Arnold
Görüntü: William E. Snyder
Senaryo: Jim McCullough
Oyuncular: Richard Carlson, Julie Adams, Ricou Browning
Yapım: 1954/ABD

GODZILLA, KING OF THE MONSTERS
Yönetmen: Ishiro Honda
Senaryo: Ishiro Honda, Takeo Murata
Oyuncular: Akira Takarada, Takashi Shimura, Momoko Kochi
Yapım: 1954/JAPONYA

20000 LEAGUES UNDER THE SEA
Yönetmen: Richard Fleischer
Görüntü: Franz Planer
Senaryo: Earl Felton
Oyuncular: Kirk Douglas, James Mason, Paul Lukas
Yapım: 1954/ABD

THEM
Yönetmen: Gordon Dauglas
Görüntü: Sid Hickox
Senaryo: Ted Sherdeman
Oyuncular: Edmund Gwenn, James Arness
Yapım: 1954/ABD

TARANTULA
Yönetmen: Jack Arnold
Senaryo: Martin Berkeley, Robert M. Fresco
OyuncularJohn Agar, Mara Corday, Leo GCarroll
Yapım: 1955/ABD

THIS ISLAND EARTH
Yönetmen: Joseph M. Newman
Görüntü: Clifford Stine
Senaryo: Franklin Coen
Oyuncular: Jeff Morrov, Dex Reason, Faith Domergue
Yapım: 1955/ABD

THE DAY THE WORLD ENDED
Yönetmen: Roger Corman
Görüntü: Jack Feindel
Senaryo: Lou Rusoff
Oyuncular: Richard Denning, Lori Nelson, Adela Jergens
Yapım: 1955/ABD

THE CONQUEST OF SPACE
Yönetmen: Byron Haskin
Senaryo: James O'Hanlon,
Oyuncular: Walter Brooke, Eric Fleming, William Hopper
Yapım: 1955/ABD

INVASION OF THE BODY SNATCHERS
Yönetmen: Don Siegel
Görüntü: Elisworth Frederich
Senaryo: Daniel Mainwaring
Oyuncular: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Carolyn Jones
Yapım: 1956/ABD

FORBIDDEN PLANET
Yönetmen: Fred McLeod
Görüntü: George Folsey
Senaryo: Cyril Hume
Oyuncular: Walter Pidgeon, Anne Francis, Leslie Nielsen
Yapım: 1956/ABD

EARTH VERSUS THE FLYING SAUCERS
Yönetmen: Fred F. Sears
Görüntü: Fred Jackman
Senaryo: George Worthing Yates, Raymond T. Marcus
Oyuncular: Hugh Marlowe, John Taylor, Morris Ankrum
Yapım: 1956/ABD

THE CURSE OF FRANKENSTEIN
Yönetmen: Terence Fisher
Oyuncular: Peter Cushing, Cristoper Lee, Hazel Court, Robert Urquhart
Yapım: 1957/İngiltere

THE MONOLITH MONSTERS
Yönetmen: John Sherwood
Senaryo: Norman Jolley, Robert M. Fresco
Oyuncular: Grant Williams, Lola Albright, Les Tremayne
Yapım: 1957/ABD

THE INVISIBLE BOY
Yönetmen: Herman Hoffman
Görüntü : Harolld Wellman
Senaryo: Cyril Hume
Oyuncular: Richard Eyer, Philip Abbott, Diane Brewster
Yapım: 1957/ABD

THE INCREDIBLE SHRINKING MAN
Yönetmen: Jack Arnold
Senaryo: Richard Matheson
Oyuncular: Grant Qilliams, Randy Stuart, April Kent
Yapım: 1957/ABD

THE AMAZING COLOSSAL MAN
Yönetmen: Bert Gordon
Senaryo: Mark Hanna, Bert Gordon
Görüntü: Joe Biroc
Yapım: 1957/ABD

TWENTY MILLION MILES TO EARTH
Yönetmen: Nathan Juran
Senaryo: Bob Williams, Cristopher Knopf
oyuncular: William Hopper, Joan Taylor, Frank Puglia
Yapım: 1957/ABD

THE STRANGE WORLD OF PLANET X
Yönetmen: Gilbert Gunn
Senaryo: Paul Ryder, Joe Ambor
Oyuncular: Forrest Tucker, Gaby Andre, Martin Benson
Yapım: 1958/İNGİLTERE

THE SPACE CHILDREN
Yönetmen: Jack Arnold
Görüntü: Ernest Laszlo
Senaryo: Bernard C. Schoenfeld
Oyuncular: Adam Williams, Peggy Webber, Michel Ray
Yapım: 1958/ABD

BENEMOTH, THE SEA MONSTER
Yönetmen: Douglas Hickox, Eugene Lourie
Görüntü: Ken Hodges
Senaryo: Eugene Lourie
Oyuncular: Gene Evans, Andre Morell, Leigh Madison
Yapım: 1958/İNGİLTERE

THE FLY
Yönetmen: Kurt Neumann
Görüntü: Karl Struss
Senaryo: James Clavell
Oynayanlar: Vincent Price, Al Hedison, Patricia Owens
Yapım: 1958/ABD

THE REVENGE OF FRANKENSTEIN
Yönetmen: Terence Fisher
Oyuncular: Peter Cushing, Michael Gwynn, Francis Matthews, Eunice Gayson
Yapım: 1958 / İNGİLTERE

FIRST MAN INTO SPACE
Yönetmen: Robert Day
Görüntü: Geoffrey Faithfull
Senaryo: John C Cooper
Oyuncular: Marshall Thompson, Marla Landi, Bill Edwards
Yapım: 1958/İNGİLTERE

I MARRIED A MONSTER FROM OUTER SPACE
Yönetmen: Gene Fowler Jr.
Görüntü: Haskel Boggs
Senaryo: Louis Vittes
Oyuncular: Tom Tryon, Gloria Talbott, Peter Baldwin
Yapım: 1958/ABD

JURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH
Yönetmen: Henry Levin
Görüntü: Leo Tover
Senaryo: Charles Brackett
Oyuncular: Pat Boone, James Mason, Ariene Dahl, Peter Ronson
Yapım: 1959/ABD

THE TIME MACHINE
Yönetmen: George Pal
Görüntü: Paul C Vogel
Senaryo: David Duncan
Oyuncular: Rod Taylor, Yvette Mimieux, Alan Young
Yapım: 1960/ABD

THE VILLAGE OF THE DAMNED
Yönetmen: Wolf Rilla
Görüntü: Geoffrey Faithfull
Senaryo: Stirling Siliphant
Oyuncular: George Sanders, Barbara Shelley, Martin Stephens
Yapım: 1960/İNGİLTERE

THE DAMNED
Yönetmen: Joseph Losey
Görüntü: Arthur Grand
Senaryo: Evan Jones
Oyuncular: Macdonald Carey, Shirley Ann Field, Vivica Lindfors
Yapım: 1961/İNGİLTERE

DR. NO
Yönetmen: Terence Young
Görüntü: Ted Moore
Senaryo: Richard Maibaum
Oyuncular: Sean Connary, Ursula Anders, Joseph Wiseman
Yapım: 1962/İNGİLTERE

PANIC IN YEAR ZERO
Yönetmen: Ray Milland
Görüntü: Gil Warrenton
Senaryo: Jay Simms, John Morton
Oyuncular: Ray Milland, Jean Hagen, Frankie Avalon
Yapım: 1962/ABD

THE MAN WITH X-RAY EYES
Yönetmen: Roger Corman
Görüntü: Floyd Crosby
Senaryo: Ray Russell, Robert Dillon
Oyuncular: Ray Lilland, Diana van der Vlis, John Hoyt
Yapım: 1963/ABD

ROBINSON CRUSOE ON MARS
Yönetmen: Byron Haskin
Görüntü: Winton Hoch
Senaryo: Ib Melchior, John C Higgins
Oyuncular: Paul Mantee, Vic Lundin, Adam West
Yapım: 1964/ABD

DOCTOR STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB
Yönetmen: Stanley Kubrick
Görüntü: Gilbert Taylor
Senaryo: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George
Oyuncular: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden,
Yapım: 1964/İNGİLTERE

FIRST MAN ON THE MOON
Yönetmen: Nathan Juran
Görüntü: Wilkie Cooper
Senaryo: Nigel Kneale
Oyuncular: Edward Judd, Martha Hyer, Lionel Jeffries
Yapım: 1964/İNGİLTERE

IKARIE XBI
Yönetmen: Jindrich Polak
Görüntü: Jan Kalis
Senaryo: Pavel Juracek, Jindrich Polak
Oyuncular: Sdenek Stepanek, Radovan Lukavsky, Dana Medricka
Yapım: 1964/ÇEKOSLOVAKYA

ALPHAVILLE
Yönetmen: Jean-Luc Godard
Görüntü: Raoul Coutard
Senaryo: Jean-Luc Godard
Oyuncular: Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff
Yapım: 1965/FRANSA-İTALYA

FRANKENSTEIN CREATED WOMAN
Yönetmen: Terence Fisher
OyuncularPeter Cushing, Susan Denberg, Thorley Walters,
Robert Morris
Yapım: 1966/İNGİLTERE

FANTASTIC VOYAGE
Yönetmen: Richard Fleischer
Görüntü: Ernest Lasrio
Senaryo: Harry Kleiner
OyuncularStephen Boyd, Raquel Welch, Arthur Kennedy,
Yapım: 1966/ ABD

FAHRENHEIT 451
Yönetmen: François Truffaut
Görüntü: Nicolas Roeg
Senaryo: François Truffaut, Jean-Louis Richard
Oyuncular: Oskar Werner, Julie Chirtie, Cyril Cusack
Yapım: 1966/ FRANSA

JE T'AIME, JE T'AIME
Yönetmen: Alain Resnais
Görüntü: Jean Boffety
Senaryo: Jacques Sternberg
Oyuncular: Claude Rich, olga Georges, Anouk Ferjac
Yapım: 1967/FRANSA

BARBARELLA
Yönetmen: Roger Vadim
Görüntü: Claude Renoir
Senaryo: Terry Southern, Roger Vadim, Claude Brule
Oyuncular: Jane Fonda, John Philip Law, Anita Pallenberg
Yapım: 1967/FRANSA-İTALYA

PLANET OF THE APES
Yönetmen: Franklin J Scahaffner
Görüntü: Leon Shamroy
Senaryo: Pierre Boulle
Oyuncular: Charlton Heston, Linda Harrison, Kim Hunter
Yapım: 1968/ABD

2001: A SPACE ODYSSEY
Yönetmen: Stanley Kubrick
Görüntü: Geoffrey Unsworth
Senaryo: Stanley Kubrick, Arthur C Clarke
Oyuncular: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester
Yapım: 1968/ABD

BARBARELLA
Yönetmen: Roger Vadim
Görüntü: Claude Renoir
Senaryo: Terry Southem
Oyuncular: Jane Fonda, John Philip Law, Anita Pallenberg
Yapım: 1968/FRANSA-İTALYA



2001: A Space Odyssey - *Stanley Kubrick*

FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED
Yönetmen: Terence Fisher
Oyuncular: Peter Cushing, Verenico Carlson, Simon Ward, Freddie Jones
Yapım: 1969 / İNGİLTERE

THX 1138
Yönetmen: George Lucas
Görüntü: Dave Meyers, Albert Kihn
Senaryo: George Lucas, Walter Murch
Oyuncular: Rovert Duvall, Donald Plaesence,
Yapım: 1970/ABD

THE ANDROMEDEA STRAIN
Yönetmen: Robert Wise
Görüntü: Richard H Kline
Senaryo: Nelson Gidding
Oyuncular: Arthur Hill, David Wayne, James Olson
Yapım: 1970/ABD

THE FORBIN PROJECT
Yönetmen: Joseph Sargent
Görüntü: Gene Polito
Senaryo: James Bridges
Oyuncular: Eric Braeden, Susan Clark, William Schallert
Yapım: 1970/ABD

A CLOCKWORK ORANGE
Yönetmen: Stanley Kubrick
Görüntü: John Alcott
Senaryo: Stanley Kubrick
Oyuncular: Malcolm McDowell, Patrich Magee, Adrienne Corrl
Yapım: 1971/İNGİLTERE

SILENT RUNNING
Yönetmen: Douglas Trumbull
Görüntü: Charles F Wheeler
Senaryo: Deric Washburn, Mike Cimino, Steve Bochco
Oyuncular: Bruce Dem
Yapım: 1972/ABD

SOLARIS
Yönetmen: Andrei Tarkovsky
Görüntü: Vadim Yusov
Senaryo: Andrei Tarkovsky
Oyuncular: Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis,
Anatoli Solonitsin
Yapım: 1972/SSCB

FRANKENSTEIN AND THE MONSTER FROM THE HELL
Yönetmen: Terence Fisher
Oyuncular: Peter Cushing, Shane Briant, Madeline Smith,
John Stratton
Yapım: 1973/İNGİLTERE

FRANKENSTEIN: THE TRUE STORY
Yönetmen: Jack Smith
Oyuncular: James Mason, Leonard Whiting, David McCallum,
Jane Seymour
Yapım: 1973/İNGİLTERE

FLESH FOR FRANKENSTEIN
Yönetmen: Paul Morrisey
Oynayanlar: Joe Dallesandro, Monique Van Vooren, Udo Kier,
Carla Mancini
Yapım: 1973 / İTALYA-FRANSA

ZARDOZ
Yönetmen: John Boorman
Görüntü: Geoffrey Unsworth
Senaryo: John Boorman
Oyuncular: Sean Connery, Charlotte Rampling, Sara Kestelman
Yapım: 1973/ABD

SLEEPER
Yönetmen: Woody Allen
Görüntü: David M. Walsh
Senaryo: Woody Allen
Oyuncular: Woody Allen, Diane Keaton
Yapım: 1973/ABD

SOYLENT GREEN
Yönetmen: Richard Fleischer
Görüntü: Richard H. Kline
Senaryo: Stanley R Greenberg
Oyuncular: Charlton Heston, Edward G Robinson, Leigh Taylor
Yapım: 1973/ABD

WESTWORLD
YönetmenMichael Crichton
Görüntü: Gene Polito
Senaryo: Michael Crichton
Oyuncular: Yul Brynner, Richard Benjamin, James Brolin
Yapım: 1973/ABD

FLESH GORDON
Yönetmen: Michael Benveniste
Senaryo: Benveniste Suggested
Oyuncular: Jason Williams, Suzanne Fields, Joseph Hudgins
Yapım: 1974/ABD

DARK STAR
Yönetmen: John Carpenter
Görüntü: Dauglas Knapp
Senaryo: John Carpenter, Dan O'Bannon
Oyuncular: Brian Narelle, Dre Pahich, Cal Kuniholm
Yapım: 1974/ABD

THE STEPFORD WIVES
Yönetmen: Bryan Forbes
Görüntü: Owen Roizman
Senaryo: William Goldman
Oyuncular: Katharine Ross, Paula Prentiss, Peter Masterson
Yapım: 1974/ABD

THE UFO INCIDENT
Yönetmen: Richard A. Colla
Görüntü: Rexford Metz
Senaryo: S. Lee Pogostin, Hesper Anderson
Oyuncular: James Early Jones, Barnard Hughes, Dick O'Neill
Yapım: 1975/ABD

ROLLERBALL
Yönetmen: Norman Jewison
Görüntü: Douglas Slocombe
Senaryo: William Harrison
Oyuncular: James Caan, John Houseman, Maud Adams
Yapım: 1975/ABD

THE MAN WHO FELL TO EARTH
Yönetmen: Nicolas Roeg
Görüntü: Anthony Richmond
Senaryo: Paul Mayersberg
Oyuncular: David Bowie, Rip Tom, Candy Clark, Buck Henry
Yapım: 1976/ABD

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND
Yönetmen: Steven Spielberg
Görüntü: Vimkos Zsigmond
Senaryo: Steven Spielberg
Oyuncular: Francois truffaut, Richard Dreyfuss, Teri Garr
Yapım: 1977 / ABD

THE ISLAND OF DR. MOREAU
Yönetmen: Don Taylor
Görüntü: Gerry Fisher
Senaryo: John Herman Shaner, Al Ramrus
Oyuncular: Burt Lancester, Michael York, Barbara Carrera
Yapım: 1977/ABD

STAR WARS
Yönetmen: George Lucas
Görüntü: Gilbert Taylor
Senaryo: George Lucas
Oyuncular: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher,
Peter Cushing, Alec Guinness
Yapım: 1977/ABD

INVASION OF THE BODY SNATCHERS
Yönetmen: Philip Kaufman
Görüntü: Michael Champman
Senaryo: W. D. Richter
Oyuncular: Donald Sutherland, Brooke Adams, Leonard Nimoy
Yapım: 1978/ABD

SUPERMAN
Yönetmen: Richard Donner
Görüntü: Goffrey Unsworth
Senaryo: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton
Oyuncular: Chirstopher Reeve, Margot Kidder, Gene Hackman,
Valerie Perrine, Ned Beatty, Marlon Brando
Yapım: 1978/İNGİLTERE



MAD MAX
Yönetmen: George Miller
Görüntü: David Eggby
Senaryo: James McCausland
Oyuncular: Mal Gibson, Joanne Samuel, Hugh Keays-Byrne, Steve Bisley
Yapım: 1979/AVUSTURALYA

MOONRAKER
Yönetmen: Lewis Gilbert
Görüntü: Jean Tournier
Senaryo: Christopher Wood
Oyuncular: Roger Moore, Lois Chiles, Michel Lonsdale
Yapım: 1979/İNGİLTERE-FRANSA

ALIEN
Yönetmen: Ridley Scott
Görüntü: Derek Vanlint
Senaryo: Dan O'Bannon
Oyuncular: Tom Skerritt, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright
Yapım: 1979/ABD

THE CHINA SYNDROME
Yönetmen: James Bridges
Görüntü: James Crabe
Senaryo: Mike Gray, TS Cook, J Bridges
Oynayanlar: Jane Fonda, Jack Lemmon, Michael Douglas
Yapım: 1979/ABD



THE BLACK HOLE
Yönetmen: Gary Nelson
Görüntü: Frank Phìlips
Senaryo: Jeb Rosebrook, Gerry Dayson
Oyuncular: Maximillian Schell, Anthony Perkins, Robert Forster
Yapım: 1979/ABD

STAR TREK: THE MOTION PICTURE
Yönetmen: Robert Wise
Görüntü: Richard H Kline, Richard Yuricich
Senaryo: Harold Livingstone
Oyuncular: William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley
Yapım: 1979/ABD

FLASH GORDON
Yönetmen: Michael Hodges
Görüntü: Gil Taylor
Senaryo: Lorenzo Semple
Oyuncular: Sam J Jones, Melody Anderson, Ornella Mutti
Yapım: 1980/ABD

SATURN III
Yönetmen: Stanley Donen
Görüntü: Billy Williams
Senaryo: Martin Amis
Oynayanlar: Farrah Fawcett, Kirk Douglas, Harvey Keitel
Yapım: 1980/İNGİLTERE

SCANNERS
Yönetmen: David Cronenberg
Görüntü: Mark Irwin
Senaryo: David Cronenberg
Oynayanlar: Jennifer O'neill, Stephen Lack, Michael Ironside
Yapım: 1980/KANADA

ALTERED STATES
Yönetmen: Ken Russell
Görüntü: Jordan Cronenweth
Senaryo: Sidney Aeron
Oyuncular: Willian Hurt, Blair Brown, Bob Balaban
Yapım: 1980/ABD

SUPERMAN II
Yönetmen: Richard Lester
Görüntü: Geoffrey Unsworth , Bob Paynter
Senaryo: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman
Oyuncular: Christopher Reeve, Gene Hackman, Ned Beatty, Margot Kidder, Sarah Douglas
Yapım: 1980/İNGİLTERE

MESSAGE FROM THE FUTURE
Yönetmen: David Avidan
Görüntü: Amnon Salamon
Senaryo: David Avidan
Oyuncular: Joseph Bee, Avi Yakir,
Yapım: 1981/İSRAİL

THE INCREDIBLE SHRINKING WOMAN
Yönetmen: Joel Schumacher
Görüntü: Burce Logan
Senaryo: Jane Wagner
Oyuncular: Lily Tomlin, Charles Grodin, Ned Beatly
Yapım: 1981/ABD

MAD MAX II
Yönetmen: Georges Miller
Görüntü: Dean Semler
Senaryo: Terry Hayes, Georges Miller, Brian Hannant
Oyuncular: Mel Gibson, Bruce Spence
Yapım: 1981/AVUSTURALYA

ESCAPE FROM NEW YORK
Yönetmen: John Carpenter
Görüntü: Dean Cundey
Senaryo: John Carpenter
Oyuncular: Kurt Russell, Lee Van Cleef, Ernest Borgnine
Yapım: 1981/ABD

THE THING
Yönetmen: John Carpenter
Görüntü: Dean Cundey
Senaryo: Bill Lancester
Oyuncular: Kurt Russel, A Wilford Brimley, Charles Hallahan
Yapım: 1982/ABD

ANDROID
Yönetmen: Aaron Lipstadt
Görüntü: Tim Schrstedt
Senaryo: James Reigle, Don Opper
Oyuncular: Don Opper, Klaus Kinski, Brie Howard
Yapım: 1982/ABD

BLADE RUNNER
Yönetmen: Ridley Scott
Görüntü: Jordan Cronenweth
Senaryo: Hampton Fancher, David Peoples
Oyuncular: Harrison Ford, Sean Young, Ruther Hauer, Darly Hannah
Yapım: 1982/ABD

E. T.
Yönetmen: Steven Spielberg
Görüntü: Allen Daviau
Senaryo: Melissa Mathisson
Oyuncular: Peter Coyete, Drew Barrymoore, Hanry Thomas
Yapım yılı: 1982/ABD

VIDEODROME
Yönetmen: David Cronenberg
Görüntü: Mark Irvin
Senaryo: David Cronenberg
Oyuncular: James Wood, Deborah Harry, Sonja Smits
Yapım: 1982/KANADA

THE RIGHT STUFF
Yönetmen: Philip Kaufman
Görüntü: Celeb Deschanel
Senaryo: Philip Kaufman
OyuncularSam Shepard, Scott Glenn, Ed Harris, Dennis Quaid
Yapım: 1983/ABD

RETURN OF THE JEDI
Yönetmen: Richard Marquand
Görüntü: Alan Hume
Senaryo: Lawrence Kasdan, George Lucas
Oyuncular: Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher
Yapım: 1983/ABD

BRAINSTORM
Yönetmen: Douglas Trumbull
Görüntü: Richard Yuricich
Senaryo: Robert Stitzel, Philip Frank
Oyuncular: Cristopher Walken, Natalie Wood, Louise Fletch
Yapım: 1983/ABD

WARGAMES
Yönetmen: John Badham
Görüntü: William A Fraker
Senaryo: Lawrence Lasker, Walter F Parkes
Oyuncular: Matthew Broderick, Debney Coleman, John Wood
Yapım: 1983/ABD

SÜPERMAN III
Yönetmen: Richard Lester
Görüntü: Robert Paynter
Senaryo: David Newman, Leslie Newman
Oyuncular: Cristopher Reeve, Richard Pryor, Annette O'toole
Yapım: 1983/İNGİLTERE

TERMINATOR
Yönetmen: James Cameron
Görüntü Yönetmeni: Adam Greenberg
Senaryo: James Cameron
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton
Yapım: 1984/ABD

BACK TO THE FUTURE
Yönetmen: Robert Zemeckins
Senaryo: Robert Zemeckis, Bob Gale
Görüntü: Dean Cundey
Oyuncular: Michael J Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Crispin Glower, Thomas F Nelson
Yapım: 1984/ABD

THE BRIDE
Yönetmen: Franc Roddam
Oyuncular: Sting, Jenifer Beals, Anthony Higgins, Clancay Brown
Yapım: 1985/İNGİLTERE

RE-ANIMATOR
Yönetmen: Stuart Gordon
Oyuncular: Jeffrey Combs, Bruce Abbott, Barbara Crampton, David Gale
Yapım: 1985/ABD

THE FLY
Yönetmen: David Cronenberg
Senaryo: Charles Edward Pogue, David Cronenberg
Oyuncular: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz
Yapım: 1988/ABD

INNERSPACE
Yönetmen: Joe Dante
Görüntü: Andrew Laszlo
Senaryo: Jeffrey Boam, Chip Proser
Oyuncular: Dennis Quaid, Martin Short, Meg Ryan, Kevin McCarthy
Yapım: 1987/ABD

RE-ANIMATOR II
Yönetmen: Brian Yuzna
Oynayanlar: Jeffrey Combs, Bruce Abbott, Claude Earl Jones,
Yapım: 1989/ABD

ROGER CORMAN'S FRANKENSTEIN UNBOUND
Yönetmen: Roger Corman
Oyuncular: John Hurt, Raul Julia, Bridge Fonda, Joson Patric
Yapım: 1990/ABD

TOTAL RECALL
Yönetmen: Paul Verhoeven
Senaryo: Ronald Shusett, Dan O'Bannon, Gary Goldman
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone
Yapım: 1990/ABD

THE LAWNMOVER MAN
Yönetmen: Brett Leonard
Görüntü: Russell Carpenter
Senaryo: Brett Leonard, Gimel Everett
Oyuncular: Jeff Fabley, Pierce Brosnan
Yapım: 1991/ABD

FREEJACK
Yönetmen: Geoff Murphy
Görüntü: Amir Mokri
Senaryo: Ron Shusett, Steven Pressfield, Dan Gilroy
Oyuncular: Emilio Estevez, Mick Jagger, Rene Russo, Anthony Hopkins
Yapım: 1991/ABD

THE PLAYER OF THE ROLLERBALLS
Yönetmen: Rick King
Senaryo: Peter Hiff
Oyuncular: Corey Haim, Cristopher Collet, Patricia Arguette
Yapım: 1991/ABD

TERMINATÖR II / THE JUDGEMENT DAY
Yönetmen: James Cameron
Senaryo: James Cameron, Willian Wisher
Oyuncular: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton,
Erward Furlong, Robert Patrick
Yapım: 1991/ABD

MEMOIRS OF AN INVISIBLE MAN
Yönetmen: John Carpenter
Görüntü: William A Fraker
Senaryo: Robert Collector, Dana Olsen, William Goldman
Oyuncular: Chevy Case, Daryl Hannah, Sam Neill, Michael McKean
Yapım: 1992/ABD

NEMESIS
Yönetmen: Albert Pyun
Görüntü: George Mooradian
Senaryo: Rebecca Charles
Oyuncular: Oliver Gruner, Tim Thomerson, Cary-Hiroyuki Tagawa,
Brian James
Yapım : 1992/ABD

THE HANDMAID'S TALE
Yönetmen: Valken Schloendorff
Senaryo: Harold Pinter
Oyuncular: Natasha Richardson, Robert Duvall, Faye Dunaway,
Aidan Quinn
Yapım: 1992/ABD

DEMOLITION MAN
Yönetmen: Marco Brambilla
Görüntü: Alex Thomson
Senaryo: Daniel Waters
Oyuncular: Sylvester Stallone, Wesley Snipes, Sandra Bullock, Nigel Haqthorne, Denis Leary
Yapım: 1993/ABD

FRANKENSTEIN
Yönetmen: Kenneth Branagh
Oyuncular: Kenneth Branagh, Robert DeNiro, Helena Bonham Carter, Tom Hulce
Yapım: 1994/ABD

STARGATE
Yönetmen: Rolland Emmerich
Görüntü: Karl Walter Lindenlaub
Oyuncular: Kurt Russell, Jaye Davidson, James Spader
Yapım: 1994/ABD

BRAINSCAN
Yönetmen: John Flynn,
Görüntü: Francois Protat
Senaryo: Andrew Kevin Walker
Oyuncular: Edward Furlong, Frank Langella, Rydner Smith, Amy Hargreaves
Yapım: 1994/ABD

TANK GIRL
Yönetmen: Rachel Talalay
Görüntü: Gale Tattersahh
Senaryo: Tedi Sarafian
Oyuncular: Lori Petty, Naomi Watts, Ice T, Malcolm McDowell, Jeff Kober
Yapım: 1994/ABD

TIMECOP
Yönetmen: Peter Hyams
Senaryo: Mark Verheiden
Oyuncular: Jean-Claude Van Damme, Mia Sara, Ron Silver, Bruce McGill
Yapım: 1994/ABD



Johnny Mnemonic - *Robert Longo*

JOHNNY MNEMONIC
Yönetmen: Robert Longo
Senaryo: William Gibson
Görüntü: Francois Protat
Oyuncular: Keanu Reeves, Dolph Lundgren, Takeshi, Ice T,
Yapım: 1994/ABD

WATERWORLD
Yönetmen: Kevin Reynolds
Görüntü: Dean Semler
Senaryo: Peter Rader, David Twohy
Oyuncular: Kevin Costner, Denis Hopper, Jeanne Tripplehorn
Yapım: 1995/ABD

STRANGE DAYS
Yönetmen: Kathryn Bigelow
Senaryo: James Cameron, Jay Cocks
Oyuncular: Ralph Fiennes, Angela Bassett, Juliette Lewis
Yapım: 1995/ABD



Strange Days - *Kathryn Bigelow*

BATMAN FOREVER
Yönetmen: Joel Schumacher
Görüntü: Stephen Goldblatt
Senaryo: Lee Batchler,
Janet Scott Batchler,
Akiva Goldsman
Oyuncular: Val Kilmer,
Tommy Lee Jones,
Jim Carrey, Nicole Kidman
Yapım: 1995/ABD

JUDGE DREDD
Yönetmen: Danny Cannon
Görüntü: Adrian Biddle
Senaryo: Willian Wisher,
Steven E. de Souza
Oyuncular: Sylvester Stallone,
Max Von Sydow,
Armand Assante, Diane Lane
Yapım: 1995/ABD


Judge Dredd - *Danny Cannon*

SPECIES
Yöneten: Roger Donaldson
Görüntü : Andrzej Bartkowiak
Senaryo: Denis Feldman
Oyuncular: Ben Kingsley,
Michael Madsen, Alfred Molina, Forest Whitaker
Yapım: 1995/ABD

NO ESCAPE
Yönetmen: Martin Champbell
Senaryo: Michael Gaylin, Joel Gross
Oyuncular: Ray Liotta, Lance Henriksen, Kevin Dillon, Stuart Wilson
Yapım: 1995/ABD

THE ISLAND OF DR. MOREAU
Yönetmen: John Frankenheimer
Görüntü: William Fraker
Senaryo: Richard Stanley, Ron Hutchinson
Oyuncular: Val Kilmer, Marlon Brando
Yapım: 1995/ABD

CRIMSON TIDE
Yönetmen: Tony Scott
Görüntü: Dariusz Wolski
Senaryo: Michael Schiffer
Oyuncular: Denzel Washington, Gene Hackman, George Dzundza, Viggo Mortensen
Yapım : 1995/ABD

TWELVE MONKEYS
Yönetmen: Terry Gilliam
Görüntü: Roger Pratt
Senaryo: David Peoples, Janet Peoples
Oyuncular: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt
Yapım: 1996/ABD

ESCAPE FROM L.A.
Yönetmen: John Carpenter
Görüntü: Gary B. Kibbe
Senaryo: John Carpenter, Debra Hill, Kurt Russell
Oyuncular: Kurt Russell, Stacy Keach, Steve Buscemi, Valeria Golino, Peter Fonda
Yapım: 1996/ABD

Twelwe Monkeys - *Terry Gilliam*





Star Trek: First Contact - *Jonathan Frakes*

STAR TREK: FIRST CONTACT
Yönetmen: Jonathan Frakes
Görüntü: Matthew F Leonetti
Senaryo: Brannan Braga, Roland D. Moore
Oyuncular: Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, Michael Dorn
Yapım: 1996/ABD

INDEPENDENCE DAY
Yönetmen: Roland Emmerich
Görüntü: Karl Walter Lindenlaub
Senaryo: Dean Devlin, Roland Emmerich
Oyuncular: Will Smith, Bill Pullman, Jeff Goldblum, Mary McDonnell
Yapım: 1996/ABD

Independence Day - *Roland Emmerich*



MARS ATTACKS
Yönetmen: Tim Burton
Görüntü: Peter Suschitzky
Senaryo: Jonathan Gems
Oyuncular: Jack Nicholson, Annette Bening, Pierce Brosnan, Glenn Close
Yapım: 1996/ABD

THE FIFTH ELEMENT
Yönetmen: Luc Besson
Görüntü: Thierry Arbogast
Senaryo: Luc Besson
Oyuncular: Bruce Willis, Gary Oldman, Milla Jovovich, Chris Tucker
Yapım: 1996/FRANSA

EVENT HORIZON
Yönetmen: Paul Anderson
Görüntü: Adrian Biddie
Senaryo: Philip Eisner
Oyuncular: Laurence Fishburne, Sam Neill, Kathleen Quinlan
Yapım: 1997/ABD

Event Horizon - *Paul Anderson*



MAN IN BLACK
Yönetmen: Barry Sonnenfeld
Senaryo: Ed Solomon
Oyuncular: Will Smith, Tommy Lee Jones,
Linda Fiorentino, Jason D'Onofrio
Yapım: 1997/ABD

CONTACT
Yönetmen: Robert Zemeckis
Görüntü: Don Burgess
Senaryo: Michael Goldenburg, James V Hart
Oyuncular: Jodie Foster, Matthew McConaughey,
Tom Skerritt, James Woods
Yapım: 1997/ABD

STAR WARS TRIOLOGY SPECIAL EDITION
Yönetmen: Geoge Lucas
Senaryo: George Lucas
Oyuncular: Mark Hamill, Harrison Ford,
Carrie Fisher
Yapım: 1997/ABD

Man In Black - ***Barry Sonnenfeld***



MIMIC
Yönetmen: Guillermo Del Toro
Görüntü: Dan Laustsen
Senaryo: Matthew Robbins, Guillermo Del Toro
Oyuncular: Mira Sorvino, Jeremy Northam,
Giancarlo Giannini, Charles S. Dutton
Yapım: 1997/ABD

STARSHIP TROOPERS
Yönetmen: Paul Verhoeven
Senaryo: Ed Neumeier
Oyuncular: Casper Van Dien, Denise Richards, Jake Busey
Yapım: 1997/ABD

THE POSTMAN
Yönetmen: Kevin Costner
Senaryo: Eric Roth, Brian Helgeland
Görüntü: Stephen Windon
Oyuncular: Kevin Costner, Will Patton, Larenz Tate
Yapım: 1997/ABD

KAYNAKÇA:

Adair, Gilbert., **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar,** Çev., Nazım Dikbaş, İletişim Yay., İst., 1994

Althusser, Louis., **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları,** Çev., Yusuf Alp - Mahmut Özışık, İletişim Yay., İst.,1989., s.29

Asimov, Isaac., **Bilim ve Evren,** Ank., 1988

Baudrillard, Jean., **Kötülüğün Şeffaflığı,** Çev., Emel Abora - Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İst., 1995

Baxter, John., **Science Fiction In The Cinema,** USA, 1974

Belge, Murat., **Türkiye Dünyanın Neresinde,** Birikim Yay., İst., 1992

Borges, J. Luis., **Yedi Gece,** Çev., Celal Üster, Can Yay., İst.,1994

Bronislaw, Malinowski., **Büyü, Bilim ve Din,** Çev., Saadet Özkal, Kabalcı Yay., İst., 1990

Campbell, Joseph., **İlkel Mitoloji,** Çev., Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ank., 1992

Camus, Albert., **Başkaldıran İnsan,** Çev., Tahsin Yücel, Kuzey Yay., Ank., 1985

Camus, Albert., **The Myth Of Sisyphus,** Penguin Books, England, 1976

Canetti, Elias., **Sözcüklerin Bilinci,** Çev., Ahmet Cemal, Payel Yay., İst., 1984

Chomsky, Noam., **Medya Denetimi,** Çev., Şen Süer, Tümzamanlar Yay., İst.,1993

Chomsky, Noam., **Medya Gerçeği,** Çev., Abdullah Yılmaz, Tümzamanlar Yay., İst.,1993

Chomsky, Noam., **Demokrasi Gerçek ve Hayal,** Pınar Yay.

Clastres, Pierre., **Devlete Karşı Toplum,** Çev., Mehmet Sert - Nedim Demirtaş, Ayrıntı Yay., İst., 1991,

Deleuze, Gilles - Guattari, Felix., **Kapitalizm ve Şizofreni 1,** Çev., Ali Akay, Bağlam Yay., İst., 1980

Demirergi, Nalan., İşcan, Cüneyt., Öngören, T. Mahmut., Yanık, Figen., **Bu Ne Şiddet,** Kitle Yay., Ank., 1994

Ergin, A. Güler. (Hazırlayan), **5000 Film,** Milliyet Yay., İst.,1987

Eliade, Mircea., **Mitlerin Özellikleri,** Çev., Sema Rifat, Simavi Yay., İst., 1993

Foucault, Michel., **Dostluğa Dair,** Çev., Cemal Yener, Telos Yay., İst., 1992

Friedrich Engels., **Anti Dühring,** Çev., Kenan Somer, Sol Yay., Ank., 1975, s.301

Fromm, Erich., **Sevginin Ve Şiddetin Kaynağı,** Çev., Yurdanur Salman, Nalan İçten, Payel Yay., İst., 1982

Fromm, Erich., **Marx'ın İnsan Anlayışı,** Çev., Kaan H. Ökten, Arıtan Yay., İst., 1992

Granger, Ernest., **Mitoloji,** Çev.,Nurullah Ataç, Cem Yay., İst., 1983

Golovanov, L. V., **Bilimsel - Teknik Devrim Ve Sosyalist Toplum,** Konuk Yay., İst., 1980

Habermas, Jurgen., **İdeoloji Olarak Teknik Ve Bilim,** Çev., Mustafa Tüzel, Yapı Kredi Yay., İst., 1993

Hogan, J. David., **Dark Romance,** USA, 1983

Horkheimer, Max - Adorno, Theodor., **Aydınlanmanın Diyalektiği,** Çev., Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., İst., 1995

Jay, Martin., **Diyalektik İmgelem,** Çev., Ünsal-Oskay, Ara Yay., İst.,1989

Joseph, Campbell., **İlkel Mitoloji,** Çev., Kudret Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ank., 1992

Kaplan, Yusuf. (Derleyen), **Enfermasyon Devrimi Efsanesi,** Rey Yay., İst., 1991

Kaminsky, M. Stuart., **American Films Genres,** USA, 1977

Köknel, Özcan., **Korkular,** Altın Yay., İst., 1992

Kracauer, Sıegfrıed., **Theory Of Film,** Oxford Universitiy Press, 1976

Krişnamurti., **İç Özgürlük,** Çev., İlhan Güngören, Yol Yay., İst., 1989

Larrain, Jorge., **İdeoloji Ve Kültürel Kimlik,** Çev., Neşe Nur Domaniç,

Sarmal Yay., İst., 1995

Levi-Strauss, Claude., **Mit Ve Anlam,** Çev., Şen Süer, Selehattin Erkanlı, Alan Yay., İst., 1986

Lajugie Joseph., **Ekonomik Doktrinler,** Çev., Samih Tiryakioğlu, Varlık Yay., İst., 1871

Lukacs, John., **Yirminci Yüzyılın ve Modern Çağın Sonu,** Çev., Mehmet Harmancı, Sabah Yay., İst., 1993

Mandel, Ernest., **İkinci Dünya Savaşının Anlamı,** Çev., Bülent Tanatar, Yazın Yay., İst., 1995

Mandel, Ernest., **Kapitalist Gelişmenin Uzun Dalgaları,** Çev., Doğan Işık, Yazın Yay., İst., 1986

Mandel, Ernest., **Marksist Ekonomi El Kitabı,** Çev., Orhan Suda, Ant Yay.,İst.,

Mannoni, Pierre., **Korku,** Çev., Işın Gürbüz, İletişim Yay., İst.,

Michael Ryan-Dauglas Kellner, **Politik Kamera,** Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yay., İst., 1997

Michaud, Yves., **Şiddet,** Çev., Cem Muhtaroğlu, İletişim Yay., İst.,

Mosca, Gaetano., **Siyasi Doktrinler Tarihi,** Çev., Samih Tiryakioğlu, Varlık Yay., İst. 1968

Mott, D. R., "*Steven Spielberg*", **Fiction,** USA, 1989

Murphy, W. John., **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri,** Çev., Hüsamettin Arslan, Eti Yay., İst., 1995

Nicholls, Peter., **The World Of Fantastic Films,** USA, 1984

Oskay, Ünsal., **Çağdaş Fantazya,** Ayko Yay., Ank., 1982

Oskay, Ünsal., **Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine,** S.B.F.B.Y.Y.O., 1979

Oskay, Ünsal., **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri,** Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay., Ank., 1982

Özkök, Ertuğrul., **Kitlelerin Çözülüşü,** Tan Yay., Ank., 1985

Riches, David., **Antropolojik Açıdan Şiddet,** Çev., Dilek Hattatoğlu, Ayrıntı Yay., İst., 1989

Russel, Bertrand., **Batı Felsefesi Tarihi,** Say Yay., İst., 1983

Sarup, Madan., **Post Yapısalcılık Ve Post Modernizm,** Çev., A. Baki Güçlü, Ark Yay., Ank., 1995

Schroeder, C. Richard., **Amerikan Hükümetinin Ana Hatları,** Amerikan Kültür Dernekleri

Scognamillo, Giovanni., **Amerikan Sineması,** Ağaç Yay., İst.,

Scognamillo, Giovanni., **Dehşetin Kapıları,** Mitos Yay., İst., 1994

Sennet, Richard., **Otorite,** Çev., Kamil Durand, Ayrıntı Yay., İst., 1992

Suziki, D. T., **Zen Budizm,** Çev., İlhan Güngören, Yol Yay., İst., 1979

Timuçin, Afşar., **Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi,** De Yay., Ank., 1986

Todorov, Tzvetan., **The Fantastic,** USA, 1977

Tudor, Andrew., **Monsters And Mad Scientist,** Great Britain, 1989

Unesco 1985 Yılı 8. Seminer Toplantıları, **Kitle İletişim Araçları Ve Şiddet,** Hürriyet Vakfı Eğitim Yay., sayı: 8

Vincenti, Giorgi., **Sinemanın Yüz Yılı,** Çev., Engin Ayça, Evrensel Kültür Yay., İst., 1993

Wood, Robin., **Hollywood From Vietnam To Reagan,** Colombia University Press, 1986

Wood, Gray-Hofstadter,Ricpard., **Amerikan Tarihinin Ana Hatları,** Amerikan Kültür Dernekleri

MAKALELER

Adorno, W. Thedor - Horkheimer, Max- *İki Dünya,* **Gergedan,** Temmuz, 1988, yıl:2, s.17

Baudrillard, Jean, *Bilimkurgu Ve Simularklar,* Çev., Oğuz Adanır.

Büker, Erkan, *T.V.'de Şiddet,* **Kurgu 10,** Anadolu Üniversitesi İletişim Yay.

Bozdemir, Mevlüt, *Terör (mü) ve Terörizm (mi),* **Yıllık,** SBF Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yay., IV, 1981

Cris Auty, *"Steven Spielberg",* Çev; Koral Özgül. **Video Sinema,** Yıl: 1, sayı. 9, İst., Mart 1995, sayfa, 27

Doğan Uluç, *Amerika'da Her Şey Aile Boyu,* **Tempo,** Ağustos 1995, sayı: 33

Eco, Umberto, *Ur-Faşizm Ya Da Ebedi Faşizm,* Çev., Osman Deniztekin, **Varlık,** Ekim 1995, sayı: 1057

Ertop, Konur, *Bizim İçin Mitologya,* **Varlık** , Nisan 1992, sayı: 1015

Genet, Jean, *Şiddet Ve Zorbalık,* Çev., Sosi Dolanoğlu, **Varlık,** Kasım 1994, sayı: 1046

Harvey, David, *Postmodern Sinemada Zaman ve Uzam,* Çev., Yurdanur Salman, Evren Erem, **Kuram Kitap**

Hekimoğlu, Cemal, *Dünyaya Bakmayı Bilebilmek,* **Gelenek Kitap Dizisi 1,** Ank., 1986

Krishnamurti, J., *Şiddet,* Çev., Osman Yener, **Uçurum Kitabı,** Aralık 1984

Koncavar, A., Taş *Canavar Frankenstein'ın Yaratıcısı Baron Henry Frankenstein'ı Kim Yarattı,* **Antrakt,** Mart 1995,

Kuzu, Hüseyin, *Hareketli Görüntü Alanlarının Evrimi ve Yeni Boyutları Üstüne-2,* **Antrakt,** Şubat 1994, sayı: 41

Oskay, Ünsal, *Düşlerimiz de Özgürlüğünü Yitirebilir,* **Varlık,** Eylül 1992, sayı: 1020

Oskay, Ünsal, *Söylencenin Tarihsizliği* , **Varlık,** Nisan 1992, sayı: 1015

Öymen, E. Edip, *Post Feminist İkona: Tank Girl,* **Cumhuriyet Dergi,** Temmuz 1995, sayı: 485

Öztürk, Handan, *Soruşturma; Sinemanın Gençler Üzerindeki Etkileri,* **Gelişim Sinema,** Mart 1985, sayı: 6

Turanlı, Halil, *Güneyli ABD'den Bir Çığlık,* **Stüdyo İmge,** İst., 1985

Türkoğlu, Nurçay, *Ucuz Roman: Görkemli Faşizm O Kadar da Ucuz Değil !,* **Antrakt,** Haziran 1995

Vehbi Sargın (Derleyen), *Şiddetin Picasso'su,* **Sinema,** Şubat 1985, sayı: 5

Wood, Robin, *Şiddetin Anatomisi,* Çev., Nilgün Çapan, **Gelişim Sinema, Şubat** 1985, sayı: 5

Zeynep Ergün, *Mary Shelley ve Yaratma Uğraşının Tehlikeleri,* **Kuram Kitap,** Mayıs 1993, sayı: 2

Ziya Hocaoğulları - Zeynep Tül Akbal S. (Hazırlayanlar), *Hareketli Görüntünün Ütopyaları,* **Antrakt,** Mayıs, 1995

Dr. Caligari'den Adolf Hitler'e, **Düşün,** Haziran 1985

The Bride Of Frankeinstein, **Cult Movies 2**

"Sinema günümüzde, bir tür politik mücadelenin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenasını oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir."

Dauglas Kellner - Michael Ryan

ISBN 975-7917-18-4
9 789757 917182