

**Atf Bilgisi:** Sadakaoğlu, M., C. (2024). Metropolis-1927 ve Metropia-2009: Dışavurumcu sinemanın tekno-totaliter gelecek tahayyülünü hatırlamak. *İNİF E- Dergi*, 9(1), 95-110.

## METROPOLİS-1927 VE METROPIA-2009: DIŞAVURUMCU SİNEMANIN TEKNO-TOTALİTER GELECEK TAHAYYÜLÜNÜ HATIRLAMAK

Doç. Dr. Mustafa C. SADAKAOĞLU \*

DOI: 10.47107/inifedergi.1416211

Araştırma Makalesi\*\*

Başvuru Tarihi: 08.01.2024

Kabul Tarihi: 07.03. 2024

### Öz

Birinci Dünya Savaşı'nın gündelik hayata tezahür eden ayırt edici yanlarından biri savaş sonrası evlerine dönen askerlerin karşılaştıkları tekinsiz dünyanın ilerleyen yıllarda sanatsal eğilimlerde doruğa ulaşacak dışavurumcu akım üzerinde güçlü etkiler bırakmış olmasıdır. Buna göre, hafızalara kazınan uzun siper bekleyişleri ve kimyasal gaz saldırılarıyla endüstriyel savaşın tüm acımasızlığını deneyimleyen eski askerlerin evlerine döndüklerinde yüzleşmek zorunda kaldıkları yegâne gerçek, sefaletten başkaca bir şey değildir. Bu minvalde yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa, Rusya, Çekoslovakya, Polonya ile kısmen Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde etkili olan dışavurumcu sinema akımı Alman sinemasında derin izler bırakmıştır. Zira kitlelerin ruhunu ele geçiren karamsarlık ve ideolojik bunalımlar, dışavurumcu sinema filmleri aracılığıyla sanat yapıtlarına yansıtılmıştır. Bu filmlerde, kitlelerin içine savurulduğu karamsarlık kentler ve kentleri tamamlayan mimari yapılarla somutlaşırken, filmleri tamamlayan tüm bu unsurlar dramatik anlatılarda öne çıkan endüstriyel ruh aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu çerçevede çalışmanın birinci aşamasında savaş sonrası dışavurumcu sinema anlayışı odağa alınmakta ve endüstriyel uygarlığın bir sonucu olarak kavranan distopik dünya tahayyülüne yönelik kötümserliğin kaynakları tartışılmaktadır. Bu maksatla öncelikle Fritz Lang'ın *Metropolis-1927* adlı filminde doruğa ulaşan tekno-totaliter gelecek tasavvuru irdelenmektedir. Diğer yandan dışavurumcu sinemanın tekno-totaliter gelecek tasavvuru, çalışmanın ikinci aşamasını oluşturan Tarik Saleh'in *Metropia-2009* adlı animasyon filmiyle yeniden hatırlanmakta ve her iki film mizansen unsurları odağa alınacak şekilde karşılıklı olarak incelenmektedir. Çalışma neticesinde iki filmin dramatik anlatı ve tekno-totaliter gelecek tahayyülü bakımından önemli oranda benzeştiği ancak mizansen eleştirisi çerçevesinde dramatik anlatının sunuluşunda bir dizi farklılığın göze çarptığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** savaş, sinema, fütürizm, makine estetiği ve tekno-totaliter gelecek.

## METROPOLIS-1927 AND METROPIA-2009: REMEMBERING TECHNO-TOTALITARIAN FUTURE IMAGINATION OF EXPRESSIONIST CINEMA

### Abstract

One of the distinctive aspects of the First World War that manifested itself in daily life is that the uncanny world encountered by soldiers returning home after the war had a strong impact on the expressionist movement, which would reach its peak in artistic tendencies in the following years. Accordingly, the only reality that former soldiers have to face when they return home, having experienced all the brutality of industrial war with long trench waits and chemical gas attacks that are etched in their memories, is nothing but misery. In this regard, the expressionist cinema movement, which was influential in France, Russia, Czechoslovakia, Poland and partly in Britain and the United States in the first quarter of the century, left deep traces especially in German cinema. Because the pessimism and ideological crises that captured the soul of the masses were intensely reflected in works of art through expressionist cinema films. In these films, the pessimism that the

\* Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, E-mail: mustafasadakaoglu@halic.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-4359-4828.

\*\* Yazar, makalede araştırma ve yayın etiğine uyulduğuna ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edildiğine yönelik beyanda bulunmuştur.

society is thrown into is embodied in the cities and the architectural structures that complement the cities, while all these elements that complete the films are represented through the industrial spirit that stands out in the dramatic narratives. In this context, in the first stage of the study, the post-war expressionist cinema approach is focused on and the sources of pessimism towards dystopian world imaginations conceived as a result of industrial civilization are discussed. For this purpose, the techno-totalitarian future imagination that reaches its peak in Fritz Lang's movie *Metropolis-1927* is examined. On the other hand, the techno-totalitarian future imagination of expressionist cinema is remembered again with Tarik Saleh's animated film *Metropia-2009*, which constitutes the second phase of the study, and the mise-en-scène elements that make up both films are examined mutually, focusing on them. As a result of the study, it is concluded that dramatic narrative and techno-totalitarian future imagination are significantly similar, but a number of differences stand out in the presentation of the dramatic narrative within the framework of mise-en-scène criticism.

**Keywords:** war, cinema, futurism, machine aesthetics and techno-totalitarian future.

## Giriş

Topyekûn savaş, iki temel belirleyen üzerinden geleneksel savaş ve çatışmalardan ayrılmaktadır. Bunların ilki, kitlesel kayıplar ve sakatlanmalara neden olan yüksek teknoloji ürünü silahların mükemmelleşme düzeyinde görülen devasa sıçramalar; ikincisi ise savaşı bilinen kural ya da sınırların ötesine taşıyan, böylece sivil hedefleri de çatışmanın içine alacak şekilde genişleten yeni endüstriyel savaş deneyimi. Bu nedenle tarihçiler, geleneksel savaş kavrayışının yirminci yüzyıldan itibaren değişmesini genellikle Birinci Dünya Savaşı'nda kullanılan yıkıcılık düzeyi yüksek silahlar üzerinden açıklama eğiliminde olmuşlardır (Hobsbawm, 2003, s. 35-75). Gerçekten de savaşı deneyimleyen askerlerin hatıralarında kalıcı izler bırakan bitmek bilmeyen siper bekleyişleri kadar yüksek teknoloji ürünü silahların kullanıldığı endüstriyel savaşın doğası, eski askerlerin mustarip oldukları pek çok yeni marazla hatırlanmaktadır. Ancak savaşın ayırt edici diğer yanında, evlerine dönen askerlerin içine çekildikleri karmaşa, sefalet, politik alt üst oluşlar ve tekinsiz ortam nedeniyle ilerleyen yıllarda doruğa ulaşacak sanatsal eğilimler üzerindeki güçlü etkiler bulunmaktadır. Bu etkiler, geçtiğimiz yüzyılın ilk çeyreğinde önce edebiyat ve resim ardından sinema anlayışında somutlaşmıştır. Zira hafızalarında uzun siper bekleyişleri, kimyasal gaz ya da makineli tüfek saldırıları ile savaşın dayanılmaz acımasızlığıyla ülkelerine dönen askerlerin evlerinde bulabildikleri tek şey, savaş marazlarını büyüten sefaletten başkaca bir şey değildir. Böyle bir dönemde kitlelerin ruhunu ele geçiren karamsarlık ile toplumu derinden sarsan ideolojik bunalımların sanata ve sanat yapıtlarına yansımaları *dışavurumcu sinema filmleri*<sup>1</sup> aracılığıyla gerçekleşmiştir. Dolayısıyla savaş sonrası kitlelerin içine savrulduğu koşullar, dışavurumcu sinema anlayışının doğmasında etkili olmuştur. Özellikle savaştan yenik çıkan Almanya'da doruğa ulaşan parçalanmış dış gerçekliğin kuşatıcı atmosferi, dışavurumcu sinema filmleri aracılığıyla tanımlanmaya ve tamamlanmaya çalışılmıştır.<sup>2</sup>

Dışavurumcu sinemacılar, ilk bakışta materyalist dünya görüşüne yaklaşan eserleriyle hatırlanıyor olsa da, hem endüstriyel-kapitalist uygarlığa, hem de endüstriyel-kapitalist uygarlığın somut bir sonucu olarak yüksek teknoloji ürünü silahların çerçevelendiği militarizme yönelik mesafeli hatta eleştirel tutum içinde olmuşlardır. Dışavurumcu filmlerde kent imgesi üzerinden tarif edilen geleceğe yönelik tekno-totaliter kötümserliğin endüstriyel ruh üzerinden mahkûm edilmesi, büyük oranda bahse konu mesafeden kaynaklanmaktadır.

<sup>1</sup> Belirli bir süreç içerisinde bir ülkede toplumsal, ekonomik ve kültürel birikimler, güçlü sanatsal hareketlerin doğmasına en iyi yapıtların üretilmesine olanak sağlayacak biçimde bir araya gelebilir ve bu durumun sinemadaki ilk çarpıcı örneği 1920'li yıllarda Almanya ve SSCB'de görülmektedir (Abisel, 2007, s.143).

<sup>2</sup> Aydınlanma idealleriyle somutlaşan düşünsel kronolojide öne çıkan bir kategori olarak modernite; rasyonel eğilimlerin yanı sıra kent hayatına özgü yaşam tarzlarıyla öne çıkan şaşırtıcı bir deneyim olarak derinlemesine incelenmeyi hak eder (Frisby, 1994, s.269).

Bu çerçevede *Fritz Lang*<sup>3</sup> özellikle *Metropolis-1927* adlı sinema filminde, mimari öğelerin baskın olduğu dış mekân sahneleriyle bu sahneleri tamamlayan devasa makinelerin kapladığı iç mekân çekimlerinde bireyi, kendinden çok daha büyük bir evrenin parçası olarak konumlandırmıştır.

Çalışmada, geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında deneyimlendiği şekliyle endüstriyel savaşın, savaş sonrası sanatsal üretim alanı olarak sinema üzerindeki etkilerine odaklanılmakta ve endüstriyel uygarlığın bir sonucu olarak makine estetiği ve tekno-totaliter gelecek tahayyülüne yönelik kötümserliğin çerçevelendiği dışavurumcu sinema anlayışı tartışılmaktadır. Bu maksatla çalışmanın birinci aşamasında savaş sonrası dışavurumcu sinema anlayışı odağa alınmakta ve endüstriyel uygarlığın doğal bir sonucu olarak dönemin distopik dünya tahayyülüne yönelik kötümserliğin kaynakları tartışılmaktadır. Bu minvalde Fritz Lang'ın *Metropolis* adlı filminde doruğa ulaşan tekno-totaliter gelecek tahayyülü, çalışmanın ikinci aşamasını oluşturan Tarik Saleh'in *Metropia-2009* adlı animasyon filmiyle yeniden hatırlanmakta ve bu sayede her iki filmin içerdiği mizansen unsurları karşılaştırmalı olarak incelenmektedir.

Çalışmanın girişini takip eden *Tekno-Totaliter Gelecek Tahayyülü* başlıklı birinci bölümünde, yirminci yüzyılın ilk yarısından miras tekno-totaliter gelecek tahayyülü ve distopya olguları açıklanmakta ardından dışavurumcu sinemanın tekno-totaliter gelecek tahayyülü ile bu tahayyülün günümüzde çekilen distopik filmler üzerindeki etkileri tartışılmaktadır. Çalışmanın araştırma bölümünde ise geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında deneyimlendiği şekliyle savaşın, sanatsal üretim alanı olarak sinema üzerindeki etkisine odaklanılmakta ve endüstriyel uygarlığın bir ürünü olarak kavranan *Metropolis-1927* adlı sinema filmi, tekno-totaliter gelecek tahayyülüne yönelik kötümserliğin çerçevelendiği dışavurumcu sinema anlayışı odağa alınarak incelenmektedir. Diğer yandan *Metropolis-1927* filminde doruğa ulaşan tekno-totaliter gelecek kavrayışı, yaklaşık bir asır sonra Tarik Saleh tarafından çekilen *Metropia-2009* adlı animasyon filmiyle yeniden hatırlanmakta ve araştırma örneklemini olarak belirlenen her iki filmin, mizansen eleştirisi yöntemi kullanılarak karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Mizansen eleştirisi, sinema filmlerinin ya da tiyatro oyunlarının temel mizansen öğeleri olarak öne çıkan mekân, aydınlatma, kostüm (makyaj) ve karakter olmak üzere oldukça geniş bir perspektiften dramatik anlatım araçlarına odaklanmakta ve dramatik anlatı ile biçim arasındaki yaratıcı ilişkiyi irdelemektedir. Çalışma neticesinde her iki filmin dramatik anlatı ve tekno-totaliter gelecek tahayyülü bakımından önemli oranda benzeştiği ancak mizansen eleştirisi çerçevesinde dramatik anlatının sunuluşunda bir dizi farklılığın göze çarptığı sonucuna ulaşılmaktadır.

---

<sup>3</sup> Fritz Lang kendisiyle aynı kuşaktan gelen pek çok Alman gibi Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü katılmış ve savaşın ardından Berlin'e dönerek *Halbblut-1919* adlı ilk sinema filmini çekmiştir. İki yıl sonra ışık ve gölgelerin yoğun olarak kullanıldığı *Der Müde Tod-1921* adlı filmi çeken Lang'ın gerek iç, gerekse dış mekânlarda bolca kullandığı fütüristik öğelerle dikkat çeken başyapıt niteliğindeki *Metropolis-1926* adlı filmi öznel bir hikâyeden temellenmekteydi. Sinemanın ilk bilimkurgu filmi sayılan *Metropolis* filminde kullanılan göz alıcı mimari detaylar aracılığıyla yönetmenin fütüristik kent tahayyülü sunulurken; modernist mimari ve makine estetiğine ilişkin yönelimleriyle modernist mimar La Courbusier tarafından (Batchelor, 1994, s.103) yayımlanan *Towards a New Architecture* adlı eserde tarif edilmekteydi. Lang, *Weimar Cumhuriyeti* (1919-1933) esnasında kıta Avrupası genelinde en büyük film stüdyosu olarak görülen *Universum Film AG-UFA* tarafından sağlanan kaynak ve özgürlük sayesinde günümüz şartlarına göre dahi oldukça sıra dışı filmler çekmeyi başarmıştır. Yönetmenin *Metropolis* adlı filminde sınıflar arası çatışma oldukça yalın bir üslup kullanılarak anlatılmış olsa da, filmin finalinde taraflar arasında varılan uzlaşmanın film bütünlüğünü bozduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir.

### 1. Makine Estetiği ve Tekno-Totaliter Gelecek Tasavvuru

Aklın özgürleşmesi üzerinden kendini tarif eden aydınlanma idealleri, nicedir dogmalar ve köhnemiş değerler tarafından esir alınmış aklın düştüğü aciz durum nedeniyle geleneksel toplumları kıyasıya eleştirmektedir. Bu acizliğe alternatif olarak akıl aracılığıyla elde edilecek bilimsel bilgi ve bilimsel bilginin üretim süreçlerine uygulanmasıyla somutlaşan teknolojinin sunduğu olanakları sonuna kadar kullanmayı öneren aydınlanma, bireyin kaderini belirleme noktasında ayrıcalıklı konumunun altını çizmektedir (Koselleck, 2004, s. 22). Böylece yüzyıllardır mitler tarafından kuşatılmış bireye akıl, bilim ve teknoloji rehberliğinde ilerlemenin kutsandığı yeni bir toplumsal tahayyül önerilmektedir. Aydınlanma ideallerinden beslenen gelecek peşindeki *Fütürist* hareketin sözcüsü şair Filippo Tomasso Marinetti'nin kaleme aldığı bilim, teknoloji ve makineleşmeyi yücelten ancak bireyin öncelikle geleneksel bağlarından kopmasıyla ulaşabileceği bir gelecek idealini müjdelediği manifestosunda modernitenin dili hâkimdir.<sup>4</sup> Dolayısıyla aydınlanmanın dolaylı bir tezahürü olarak modernitenin insan zihnindeki mitleri söküp, atacağı ve bu sayede bireyi körleştiren tüm bağlardan özgürleşeceği bir gelecek tasavvuru ortaya konmaktadır (Banham, 1967, s.10-12; Marinetti, 2008, s.7-8). Diğer yandan geleneksel yaşam tarzlarına karşı konumlanan modern yaşam, kendi sistematığı dâhilinde tutarlı bir bütünlüğe sahip olduğu iddialarına rağmen “modern politikayla psikolojiyi, modern endüstriyle tını, modern burjuvaziyle modern işçi sınıfını içine alan deneyim birliğinden yoksun olması” (Berman, 1994,s.126) dolayısıyla yapısal bütünlüğe sahip değildir. Buna göre, meta üretimini görülmemiş oranda arttıran, bilimsel üretim tekniklerini olumlayan, akıl, bilim ve ilerlemeci kavrayıştan beslenen aydınlanma idealleri başlangıçta vadettiği mitlerin boyunduruğundan kurtulma ve hurafelerden özgürleşme hedeflerini gerçekleştirmek bir yana zaman içinde kendisi modern mite dönüşmüştür. Bu minvalde distopik ya da tekno-totaliter gelecek tahayyülünün yansıtıldığı hemen her hikâyede tümü modern birer mite dönüşen aydınlanma ideallerinin neden olduğu gerilimin izlerini bulmak mümkündür. Buna göre, distopyalar aracılığıyla bir dizi gerilimle karakterize edilen tekno-totaliter gelecek tahayyüllerinde propaganda, sansür, kontrol, lider kültü ya da bireysel fedakârlık gibi bir dizi modernist tema öne çıkmaktadır. Sözelimi Aldous Huxley'in “*Cesur Yeni Dünya (1932)*”, George Orwell'in “*Bin Dokuz Yüz Seksen Dört (1948)*” ya da Ray Bradbury'nin “*Fahrenheit 451 (1953)*” adlı eserlerindeki distopik tasavvurlarda çevreye, insan hayatına ya da özgürlüklere zarar verilmesi bakımından bilime ya da kontrolsüz ilerleyen teknolojiye dikkat çekilmektedir. Dolayısıyla distopik kurgular aracılığıyla her ne kadar fütüristik bir dünya ya da toplum tahayyülü ortaya konuyor olsa da, bahse konu tahayyüllerin kurgulandıkları döneme özgü kaygı, korku ya da gerçekleri yansıtıyor olmaları gözden kaçırılmamalıdır. Bu nedenle ütopyaların “bireysel hayal gücünden kaynaklanan bir tür başarısızlıktan ziyade bireyin bizzat içinde yaşadığı kültürel ve ideolojik kapanmanın bir sonucu olması” (Jameson, 2005, s.289) gibi distopyalar da her ne kadar yarını işaret ediyorsalar da, bugünden referans almaktadır.

Bilim, bilimsel ilerleme ve bilimsel bulguların uygulamaya konduğu teknolojinin yakın ya da uzak gelecekte herkesin refahı için işleyeceği ideal toplum tasavvuruna dayanan

<sup>4</sup> Fütürist Manifesto, 20 Şubat 1909 tarihinde Paris'in en etkili gazetelerinden *Le Figaro*'nun birinci sayfasında yayınlanan ve bu sayede yirminci yüzyılın başından itibaren sıkça görülen türden modernist akımlardan herhangi biri olmaktan kurtulabilmiştir. Mısır İskenderiye doğumlu, eğitim hayatının büyük kısmını Fransa'da geçiren İtalyan şair Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) tarafından kaleme alınan manifesto; makineleşme, teknoloji, estetik, modernleşme ve gelecek konularında ortaya koyduğu olumlayıcı gelecek tasavvuruyla dikkat çekmiştir. Böylece bir şair olarak edebi çevrelerde pek tanınmayan Marinetti, manifesto metninde ele aldığı konular ve bu konuları dile getirme tarzı sayesinde fark edilmiştir. Fütürist manifesto, güzel sanatlar (resim, heykel, müzik, fotoğraf), edebiyat (nesir ve şiir), sahne sanatları (tiyatro), mimari ve sinema gibi pek çok sanatsal üretim alanında etkisini göstermiş olması yanı sıra dünya savaşı arifesinde teknolojiyi olumlayan tahayyülü dolayısıyla yirminci yüzyılın başında Avrupa'nın karakteristiğini yansıtmaktadır (Conrads, 1971, s.36).

teknö-ütopyalar, teknolojiyi gündelik hayatın işleyişinde somutlaşan değişimin temel belirleyicisi olarak kavrayan determinist bakış açısından beslenmektedir. Buna göre tekno-ütopyalar, teknolojinin neden olabileceği sorunları ihmal ederken, tipik olarak teknolojinin insanlığa sosyal, ekonomik, politik ya da kültürel bir dizi fayda sağlayacağına ilişkin oldukça güçlü vurgular içermektedir (Segal, 1986).

Geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında gerek sağ cenahtan gerekse soldan tekno-ütopyacı bakış açısının büyük oranda olumlandığı söylenebilir (Boulder, 2004). Ancak yüzyılın ikinci yarısından itibaren rasyonel ilkelere dayalı olarak işleyen birer suç organizasyonu olarak diktatörlükler ya da bilimsel bilginin kitlesel silah üretimi alanına uygulanmasıyla ortaya çıkan dehşet, pek çok kimseyi bu türden bir iyimserlikle arasına mesafe koymak zorunda bırakmıştır. Zira bilimsel bilginin dolaylı olarak neden olduğu topyekûn savaş deneyimi, aydınlanmacı bakış açısının bilimsel ilerlemeyi toplumsal ilerlemeye eşitleyen iyimser bakış açısını paramparça etmiştir (Adorno, 1982, s.34). Tekno-ütopyacı bakış açısının toplumsal ilerleme ile bilimsel ilerlemeyi özdeşleştiren eğilimi; bahse konu özdeşleşmenin dolaylı olarak (sözgelimi çevre üzerindeki) neden olduğu pek çok olumsuz sonucun görmezden gelinemeyecek denli ağır faturasından kaynaklanmaktadır (Barbrook ve Cameron, 1996, s. 44-72).

Birinci Dünya Savaşı sonrası yaklaşık on yıl etkili olan ancak 1920'li yılların ikinci yarısından itibaren etkisini kaybedecek dışavurumcu sinema; önce resim, ardından edebiyat ve sahne sanatlarında etkili olmuştur (Biryıldız, 2000, s. 38). Dolayısıyla sinemaya edebiyat, resim ve tiyatrodan geçen dışavurumcu akım, gölge detaylı güçlü ışıklandırmaları, görkemli dekorları, teatral oyunculuk ve bu dünyaya ait olmayan nesnelere aracılığıyla ayırt edilmektedir. Dışavurumcu akımın savaş sonrası dönemde özellikle sinema alanında etkili olmasının en önemli nedeniyse sıradan insanlar kadar döneme özgü marazlardan mustarip sanatçıların gerçekleri arama azmidir. Savaş sonrası Alman sinemasında görülen dışavurumcu yönelim, geniş kesimlerin yanı sıra sinemacıların da deneyimlemekte oldukları buhranlarla dolu bir yaşamı sinema aracılığıyla dile getirme ihtiyacından kaynaklanmaktadır (Coşkun, 2009, s.77-78).

Geçtiğimiz yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya, Polonya ile kısmen Britanya ve ABD'de etkili olan dışavurumcu sinema akımı özellikle Alman sinemasında derin izler bırakmıştır. Buna göre dışavurumcu Alman sineması, başkent Berlin'de zirveye ulaşan çeşitli sanatsal hareketlerin bir parçası ve daha çok orta ve kuzey Avrupa kültürüne özgü mimari, dans, resim ve heykel gibi alanlarda yoğunlaşan çok daha büyük çaptaki sanatsal yönelimlerin birer yansıması olarak kabul edilmektedir. Ancak zaman içinde kitlelerin ruhunu ele geçiren karamsarlık ve bunalımların filmler aracılığıyla dışa vurulması nedeniyle gerçekliği perdeye yansıtmak yerine kendi gerçekliğini inşa etmek amacıyla kullanılan kolektif öfke, acı, sevinç ya da iç çatışmaların güçlü bir şekilde vurgulandığı sanatsal yönelime dönüşmüştür.

Dışavurumcu filmlerde iç çatışmaları yansıtmak amacıyla kullanılan ışık oyunları, görsel çarpıtmalar ve aşırı performansa dayalı oyunculuklar tercih edilirken; toplumsal bunalımlar ve karamsarlık kentler ile kentleri tamamlayan mimari yapılarda öne çıkan kasvetli endüstriyel ruh aracılığıyla temsil edilmektedir (Thompson ve Bordwell, 2010, s.87). Dışavurumcu Alman sinemasının küresel düzlemde etkileri savaş koşulları nedeniyle başlangıçta sınırlı olmasına karşın 1916 yılından itibaren kabinenin yabancı filmlere yasak getirmesi ardından yerli film yapımına olan talebin gözle görülür seviyede artmasıyla birlikte güçlenmiştir. Buna göre özellikle savaşın sona ermesiyle birlikte uluslararası izleyici kitlesi tarafından Alman sinemasına yönelik ilgi artmaya ve nihayet yabancı film ithalat yasasının

kaldırılmasıyla birlikte Alman sinemasının uluslararası film endüstrisinin önemli bir parçası haline gelmesine neden olmuştur (Thompson ve Bordwell, 2010, s.87).

Erken dönem dışavurumcu filmler arasında *Praglı Öğrenci-The Student of Prague* (1913), *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi-The Cabinet of Doctor Caligari* (1920), *Sabahtan Gece Yarısına-From Morn to Midnight* (1920), *Kader-Destiny* (1921), *Nosferatu* (1922), *Phantom* (1922) ve *Schatten* (1923) en bilinen filmler arasında gösterilebilir. Ancak savaş sonrası Almanya'nın görece özgürleştiği Weimar Döneminde (1919-1933) sinemacılar, öznel deneyimlerini nesnel araçlarla aktarmaya çalışırken kullandıkları stilize unsurlar, teatral abartılar ve dramatik işleyişte yoğun zıtlıklarla basit düzenlemeleri aynı bünyede barındıran özellikleriyle öne çıkmıştır. Bu filmler; öfke, korku, kaygı, acı ya da sevgi gibi yoğun duyguları vurgulamak amacıyla abartılı jestlerin yanı sıra dramatik seviyede ışıklandırma ve kamera açıları kullanma imkânı sunan stüdyolarda çekiliyordu (Eisner, 2008).

Dışavurumcu Alman sinemasının düşük bütçeli ilk filmlerinin gerçekçilikten uzak olmalarına karşın filmlerin olay örgüsü ve dramatik hikâye akışları melodram ya da macera filmlerinin aksine savaş yaralarının neden olduğu marazlar ya da ihanet gibi meselelerden oluşuyordu. Dolayısıyla Weimar döneminde çekilen dışavurumcu filmler sadece döneme özgü sosyo politik bağlamı özetlemekle kalmayıp, doğası gereği gösteri ya da kimlik gibi bir dizi modern soruna da dikkat çekmektedir. Siegfried Kracauer ve Lotte Eisner'e göre (aktaran Telotte, 2006, s.21), dışavurumcu sinema, bir tür kolektif bilinç olarak Alman ulusunun içsel kültürel eğilimleri olduğunu iddia ettikleri şeylerin tezahürü ve aynı zamanda izleyicilere kendi durumlarının bir tür metonimik imajlarını sunmaktadır.

## 2. Araştırma Yöntemi, Evren ve Örneklem

Fritz Lang'ın *Metropolis-1927* adlı sessiz filmi dışavurumcu Alman sinemasının vazgeçilmez bir klasiği olmuş ve içerdiği tekno-totaliter gelecek tahayyülü nedeniyle kendisinden sonra çekilen pek çok film için referans kaynağı haline gelmiştir. Film, endüstriyel kapitalizmin Almanya'yı büyük bir hızla işçi toplumuna dönüştürdüğü savaş sonrası dönemde kitlelerin korku ve kaygılarının, öfke ve nefretlerinin ya da umut ve beklentilerinin dışı vurulduğu temalarıyla dikkat çekmiştir. Bu nedenle filmde, tekno-totaliter gelecek tahayyülüne yönelik kötümserliğin doğal kaynağı olarak görülen endüstriyel uygarlığa yönelik eleştirel bakış açısının son derece baskın olduğu söylenebilir. Bu çerçevede *Metropolis-1927* filmi ile doruğa ulaşan tekno-totaliter gelecek kavrayışı, yaklaşık bir asır sonra Tarik Saleh tarafından çekilen *Metropia-2009* adlı animasyon filmiyle yeniden hatırlanmakta ve çalışma kapsamında araştırma örnekleme olarak belirlenen iki film karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Bir diğer deyişle, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde tekno-totaliter gelecek tahayyülüne yönelik kötümserliğin çerçevelediği *Metropolis-1927* ile yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde distopik gelecek tahayyülüne yönelik kötümserliğin çerçevelediği *Metropia-2009* adlı animasyon filmleri içerdikleri mizansen unsurları bakımından karşılaştırılmaktadır.

**Tablo 1. Araştırma Örnekleme Filmlerin Künyeleri**

Filmin Adı	Metropolis-1927	Metropia-2009
Yönetmen	Fritz Lang	Tarik Saleh
Senaryo	Thea von Harbou	Fredrik Edin
Yapımcı	Erich Pommer	Kristina Åberg
Müzik	Gottfried Huppertz	Krister Linder
Oyuncular ve Seslendirenler	Alfred Abel Brigitte Helm Gustav Fröhlich	Vincent Gallo Juliette Lewis Sofia Helin
Dil	Sessiz	İngilizce
Özellikler	Siyah Beyaz	Siyah Beyaz

Süre	1 Saat 54 Dakika	1 Saat 26 Dakika
Afiş		

Araştırma örneklemini belirleyen filmlerden elde edilen kurguya dayalı görsel unsurların analiz edilmesi maksadıyla kullanılan mizansen eleştirisi yöntemi (Kabadayı, 2013, s.113-115); aydınlatma, mekân, dekor, kostüm, kamera hareketleri ve karakterler başta olmak üzere filmlerin tüm anlatı unsurlarının karşılıklı olarak incelenmesine dayalı bir araştırma tekniğidir. Bu yönüyle filmlerin dramatik anlatısı ile biçimi arasındaki yaratıcı ilişkiye işaret eden mizansen eleştirisi, dramatik anlatı ile dramatik anlatının sunulmuş biçimi arasındaki ilişki bağlamında filmin biçimine ilişkin oldukça değerli ipuçları vermektedir. Buna göre, karakterlerin öfke ya da nefretleri, sevgi ya da özlemleri, ihtiras ya da fedakârlıkları mizansene özgü anlatı unsurları esas alınacak şekilde incelenebilmekte ve bu sayede filmlerin anlatı unsurlarının izleyiciye aktarılış biçiminde öne çıkan bir dizi motif açıklanabilmektedir.

### 3. Dramatik Anlatı ve Bulgular

Alman yönetmen Fritz Lang (1890-1976), geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında çektiği *Metropolis-1927* adlı filmi başta olmak üzere mimari öğeleri fütüristik üsluplarla kullanma konusunda gösterdiği hünerle hatırlanır. Yönetmenin *Metropolis-1927* adlı filmi; makine estetiğinin en yalın şekilde yansıtıldığı, fütüristik kent silüetini tamamlayacak şekilde kurgulanan devasa boyutlardaki dekor ve tasarımlarla öne çıkar. Özellikle dış mekânlarda kullanılan ışık düzenlemeleri sayesinde gökdelenlerin arasından geçen ve izleyiciye havada asılıymış izlenimi veren köprüler, köprülerin altından ya da üstünden geçen yollar ile uçan araçlardan oluşan fütürist tasarımlar dikkat çekicidir. Sözgelimi filmdeki aydınlık ve karanlık figürler arasında yaratılan zıtlığın etkisiyle kapitalist elit ile işçi sınıfı arasındaki fark çok daha belirgin hale gelebilmiştir. Diğer yandan Mısır asıllı İsveçli televizyon yapımcısı, animatör, yayıncı, gazeteci ve film yönetmeni Tarik Saleh (1972) tarafından yönetilen *Metropia-2009* adlı animasyon bilim-kurgu türündeki film temel olarak bilgisayar aracılığıyla stilize edilmiş imgelerin canlandırılması tekniğine dayanmaktadır. Bu nedenle fotomontaj ve kesme animasyon tekniği kullanılarak iki boyutlu olarak hazırlanan filmde, tuhaflık sınırında bir görsellik göze çarpmaktadır.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Çalışmanın bu bölümünde önce Fritz Lang'ın *Metropolis-1927* adlı sessiz sinema filmi, ardından Tarik Saleh'in *Metropia-2009* adlı animasyon filminin dramatik anlatıları odağa alınmakta ve iki filmin karşılıklı incelemelerine ilişkin değerlendirmeler yapılmaktadır.

Görsel 1. John Freder



Görsel 2. C. A. Rotwang



Görsel 3. Freder ve Maria



Fritz Lang'ın *Metropolis-1927* adlı filmi hem teknik özellikleri hem de tekno-totaliter gelecek tahayyülüyle zamanının ötesinde bir film olma niteliği taşımaktadır. Buna göre, *Metropolis* adlı kent tekno-totaliter bir yönetim tarafından idare edilmektedir. Kenti yönetenler, sahip oldukları güç sayesinde ayrıcalıklı bir hayatın tadını çıkarırken, tek tip giysiler içindeki işçiler ise kenti yönetenler tarafından koyulan kurallara uymak zorundaki köleler şeklinde temsil edilir (Abrams, 2008, s. 164). Filmin dramatik anlatısında insanın doğayla mücadelesinde başarıya ulaşma ve doğayı kontrol altına alma ihtirasının vardığı distopik dünya tahayyülü ortaya koyulmaktadır. Senaristliğini Lang'ın eşi Thea von Harbou'nun yaptığı filmin tekno-totaliter gelecek perspektifinde olduğu gibi kentsel tasvirlerinde de makine estetiği yanı sıra insanın insanı sömürmesi ve sınıflar arası çelişki önemli bir yer kaplamaktadır. Bu minvalde gösterilen dikey kent silueti aracılığıyla kentte yaşayanların sınıfsal aidiyetleri “aşağıda ya da yukarıda” yaşamalarına göre birbirinden ayrılmaktadır. Bu minvalde yer altında çalışan ve yaşayan işçi sınıfı ile yer üstünde yaşayan yöneticiler birbirlerinden katı bir biçimde ayrılmaktadır. Bir gün kent yöneticisinin oğlu Freder Fredersen (Gustav Fröhlich), yer altında yaşayan Maria'yı (Brigitte Helm) görür ve âşık olur. Maria'yı yaşadığı yere kadar takip eden Freder, böylece daha önce haberdar olmadığı yer altında kurulmuş devasa fabrikayı ve fabrikada çalışan işçilerin sefalet dolu hayatlarını görüp, etkilenir. Diğer yandan baba John Fredersen (Alfred Abel), oğlu Freder ile Maria arasındaki aşkı engellemek için işçiler üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu bildiği Maria'ya benzeyen bir robot yaptırır. John Fredersen'in esas gayesi, robotun da yardımıyla işçilerin isyan etmelerini sağlamak ve şiddetle müdahale edilebilmesi için meşru gerekçe yaratabilmektir. Ancak babasının tüm planlarını bozan Freder, işçilere robotun aslında gerçek Maria olmadığını kanıtlar ve filmin sonunda işçiler ile yönetici sınıf arasında hedef olarak gösterilen ortak ideallere ulaşmak için birlik mesajı verilerek, uzlaşma sağlanır. Böylece film, Freder ile Maria arasındaki aşk üzerinden *Metropolis*'in yönetici sınıfıyla işçi sınıfının anlaşması dolayısıyla işçilerin kurtuluş beklentisinin gerçekleşmesiyle son bulur.

Filmde, Freder'in babası ve kentin yöneticisi John Fredersen odasındaki monitörler sayesinde kentte olup, biten her şeyi gözetleme ayrıcalığına sahip kentin tek hâkimidir. Fakat oğlu, babasından farklı olarak iki dünya arasında kimi gariplikler keşfeder ve yeraltındaki işçileri ahlaki öğretileriyle örgütlemeye çalışan Maria'ya âşık olmasının da etkisiyle babası tarafından gözetilen haksızlık üzerine kurulu düzene karşı koyar. Ancak baba John Fredersen, işçilerin olası isyanı karşısında dışavurumcu sinema filmlerinde sıkça görülen türden kötücül bilim adamı C. A. Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) ile çoktan bir plan yapmıştır. Rotwang, ilerleyen yıllarda etrafa saçılmış elektrik bobinleri ve ışıklı kontrol paneli başında planlar yapan ya da bir yeraltı laboratuvarında kimyasalları cam tüplere doldurarak, ölümcül deneyler yapan tanrısal güç peşindeki sapkın bilim adamı arketipidir. Rotwang'ın niyeti Maria'ya benzeyen bir robot tasarlayıp, işçileri kışkırtmaktır. Ancak çıkan karmaşada kent sular altında kalır ve Freder, Rotwang ile mücadeleye girişir. Nihayet filmin sonunda Rotwang katedralin tepesinden düşerek ölür ve geride kalanlar katedralin önünde el sıkışarak anlaşır. Tıpkı Freder ve Maria'nın birbirlerine âşık olmalarının işçi sınıfının



kapitalizm ile uzlaşması şeklinde yorumlanabileceği gibi ustabaşı ile kent yöneticisinin el sıkışması da yeraltı ve yerüstündeki iki farklı dünyayı birleştirir. Freder, işçilerin yaşadığı yeraltı dünyasında gördüğü sefalet ile Maria'ya duyduğu aşk sayesinde babasının düzenine karşı koymuştur. Maria ile Freder arasındaki derin aşk, Maria'nın işçileri örgütleme çabaları ve Freder'in yeraltındaki sefaleti gördükten sonra hissettikleri esasında filmin güçlü teolojik göndermeler içerdiğini kanıtlar. Buna göre, yönetici sınıfı temsil eden akıl ile işçi sınıfını temsil eden el arasındaki uzlaşmanın, Freder ile Maria arasındaki aşkı temsil eden kalp ile birleşmesiyle ancak mümkün olabileceği, kurtuluş idealine bağlanarak film boyunca pek çok defa tekrarlanır. Filmde kutsal metinlere gönderme yapan pek çok sembol kullanılmıştır. Sözgelimi insanın Tanrı'yla boy ölçüşmesi ve kibrine işaret eden Babil Kulesi bizzat kutsal metin Eski Ahit'e gönderme yapar. Buna göre, kendisiyle boy ölçüşmek için insanların inşa ettiği kule nedeniyle öfkelenen Tanrı önce insanların dillerini bozmuş ardından birbirleriyle anlaşamaz hale getirerek, çıkan kargaşada kuleyi yıkmıştır. Diğer yandan distopik bir dünya tasvir edilen filmde, varsıl ile yoksul arasındaki işçi sınıfı aracılığıyla mahkûm edilirken aynı zamanda bir tür toplumsal eleştiri ortaya koyulmaktadır. Bu yönüyle sınıflı bir toplumda emek sömürsünün eleştirel yorumlanmasına imkân tanıyan filmin özellikle final sahnesindeki uzlaşıyla gelen anlam bulanıklığına rağmen tekno-totaliter distopik geleceğe yapılan vurgu ve işaret ettiği evrensel meselelerin çözümü için bir dizi öneri ortaya koyması bakımından dikkat çekmektedir.

Tarik Saleh tarafından yönetilen *Metropia-2009*<sup>6</sup> adlı animasyon bilim-kurgu türündeki filmde; bisiklete binmenin bile yasak olduğu, harap hale gelmiş bir gelecek tasavvuru ortaya koyulmaktadır. Dev şirketler tarafından yönetilen ve kapitalize edilmiş teknolojileriyle sıradan bireylerin hayatlarına nüfuz edilen bu dünyada gözetim doruk noktasına ulaşmıştır. Buna göre, dünyayı yöneten şirketlerden biri olan *Trexx Grup* tüm Avrupa kentlerini yeraltından birleştiren devasa bir tren ağı ile birbirine bağlarken, ürettiği şampuan aracılığıyla sıradan insanların saç tellerini anten olarak kullanmayı ve beyinlerine nüfuz edebilmeyi planlamaktadır. Böylece şirket merkezindeki görevliler tarafından beyinlerine girilen sıradan insanlar, kendi iç sesleriyle konuştukları zannıyla çeşitli nesnelere satın almaya yönlendirilmektedir. Herkesin televizyonlardan heyecan içinde izlediği *Asylum* adlı yarışma programında mültecilerin kaderleri belirlenmekte, *Dangst* adlı şampuan aracılığıyla insan vücudunda organik bir izleme sistemi kurulmaktadır dolayısıyla devletlerin üzerindeki güç ve konumlarıyla toplumsal işleyişi devasa büyüklükteki ticari şirketler belirlenmektedir. Film genelinde kitlesel gözetim ile özgürlük arasındaki güçlü gerilim hissedilmektedir. Bu çerçevede özellikle filmin son sahnesi dışında hemen her sahnesinde kullanılan gri tonlar, ilk bakışta mekân tercihleriyle ilgiliymiş gibi görünse de, gerek bakımsız toplu konutların kadraya girdiği sahnelerde, gerekse yeraltı tren ağının gösterildiği sahnelerde ışık geçirgenliğinin olmaması dolayısıyla son derece kasvetli bir atmosfer sunulmaktadır. Bu minvalde film, gün ışığı azlığı ya da doğal olmayan ışık eksikliğinden kaynaklanan karanlılığıyla kara film görselliğine yaklaşmaktadır.

---

<sup>6</sup> Film, Tarik Saleh'in aynı zamanda kurucuları arasında olduğu bir animasyon şirketi tarafından geliştirilmiştir. Yapımcı Kristina Aberg'e göre, her ne kadar üç boyutlu izlenimi verse de, gerçekte iki boyutlu bir animasyon ve daha da ilginç fotoğraflar kullanılarak çekilmiştir. Bu maksatla kullanılan *Adobe Photoshop* ve *After Effects* yazılımları aracılığıyla bir tür ardışık katmanlardan oluşan görüntüler elde edilmiştir. Fotomontaj ve animasyon kesme tekniği kullanılan filmin İngilizce çekilmiş olması, uluslararası başarısına yardımcı olduğu söylenebilir zira Venedik Film Festivalinde Dijital Film Ödülü ile Stockholm Film Festivalinde En İyi Müziği Ödülleri kazanmıştır (Kulyk, 2015, s. 179).

Görsel 4: Nina Swartzcruit



Görsel 5: Roger ve Anna



Görsel 6: İvan Bahn



Filmde açgözlü şirketlerin şehir üzerindeki hâkimiyetleri, muhtelif noktalarda göze çarpan reklam panolarında ya da yeraltı tren ağlarında dikkat çeken ilanlardaki ikna edici mesajlar sayesinde sıradan insanların gönüllü rıza gösterdiği denetim ve kontrol mekanizmalarıyla vurgulanmaktadır. Dolayısıyla teknoloji; kitlesel gözetimi mümkün kılan ancak adalet, hak ve özgürlükleri tehlikeye atan bir tür araçsallaştırma dâhilinde sunulurken; kitleler nadiren haklarını korumak ya da adaletsizliğe karşı gelmek için harekete geçmektedir. Buna göre, doğal kaynakların tükenmesi nedeniyle derinleşen bir dizi krizin ardından *Trexx Grup* adındaki büyük bir şirket, Avrupa şehirlerini birbirine bağlayan geniş bir yer altı sistemi inşa etmiş ancak şehirlerin kadraya girdiği sahnelerde her şey berbat görünmektedir. İnsanların yaşadığı apartmanlar adeta birer köhneye dönmüş, geniş boş alanlar bakımsızlıktan çoraklaşmış, her köşe başında çöp yığınları birikmiş, sahipleri tarafından uzun süre önce terkedildiği anlaşılan hurda otomobiller dört bir yana dağılmıştır. Dolayısıyla filmde görülen mimari detayların çoğu Lang'ın *Metropolis-1927* adlı filminde görülen türden havada asılıymış gibi duran köprüler ya da görkemli gökdelenlerden çok birer yıkıntı gibidir. Bu yönüyle filmde distopik tahayyüller eşliğinde tekno-totaliter bir gelecek tasavvuru ortaya koyulurken, yüksek düzeyde teknolojik imkânların göze çarptığı distopik gelecek tasavvuru dâhilinde sıradan insanların yaşam kalitelerinin son derece kötü olması nedeniyle siberpunk unsurları da baskındır. Öyle ki, filmin kasvetli atmosferinin altını çizmek için adeta koyu karanlık ve gri tonlardan oluşan bir palet kullanılmış gibidir. Şehrin üzerinde karabulutlar dolaşırken, sokaklar tekinsiz bir tenhalık içindedir. Toplu halde hiç görülmeyen şehrin sakinleri, sanki izole bir hayatın akışına kendilerini bırakmış; arkadaş, akraba ya da dostların olmadığı hissiz bir dünyada yaşamaktadır. Filmde ulaşım güçlü şirketler tarafından yönetilen tren ağları ile sağlanmaktadır ancak bisiklet illegal bir araca dönmüş ve bisiklet kullanmak yasaklanmıştır. Altında kentleri birbirine bağlayan devasa bir yer altı ağı bulunan koca kıtanın, yeraltı kentlerinden biri olan Stockholm'de yaşayan Roger Olafsson (Vincent Gallo), bir gün trene bindiği esnada kendi iç benliği olduğunu iddia eden yabancı bir ses duyması üzerine hayatının kontrol edildiği şüphesine kapılır. Roger, biraz depresif, çokça uykusuzluktan mustarip, kız arkadaşının bir başkasıyla ilişkisi olduğuna ilişkin güçlü şüpheleri olan genç bir adamdır. Kafasındaki sesin peşine düşen Roger, sesin bağlantılı olduğu *Trexx Grup* adlı şirketin zihin kontrolüne yönelik kötü niyetli planlarını ortaya çıkaracak büyük bir komplonun içine sürüklenir. Aynı zamanda tüm kıtanın yeraltı demiryolu ağlarını da işleten şirket, etkili bir reklam kampanyasıyla piyasaya sürdüğü şampuan aracılığıyla insanların zihinlerini okumanın ve onları kontrol etmenin yolunu bulmuştur. Ancak şirket sahibinin kızı, kabullenemediği bu durum karşısında şirkete ve kapitalizmin geldiği noktadaki tahakküm düzenine karşı mücadeleye girişmiştir. Dolayısıyla Tarık Saleh'in *Metropia-1999* adlı filminin dramatik anlatısında öne çıkan *baba-kız* çatışması, Fritz Lang'ın *Metropolis-1927* adlı filmde öne çıkan *baba-oğul* çatışmasını anımsırmaktadır.

Filmin açılış sahnesi şu açıklamayla başlar; “*Milenyum sonu birçok şeyin başlangıcına sahne oldu. Doğal kaynaklar kurudu, küresel finans marketleri çöktü ve insan*

*kaderini birleştiren kriz ardında başlı başına yalıtılmış bir şey bıraktı.*” Bu distopik giriş, *Trexx* adındaki şirketin krizden çıkış reçetesi olarak sunduğu yeraltı tren ağı projesiyle küresel düzlemde güç kazanmasının açıklandığı takip eden sahneyle devam eder. 2024 yılına gelindiğindeyse, Avrupa şehirlerini birbirine bağlayan devasa yeraltı tren ağının kurulduğu geleceğin Stockholm’ünde *SuperCall* adlı çağrı merkezine ait binanın gotik görüntüsüyle tamamlanır. Çağrı merkezi çalışanlarından Roger’ın mesai çıkışı evine bisikletiyle döndüğü esnada koca bir kenti griye boyayan kasvetli hava nedeniyle mutsuzluğu yüzünden okunur. Roger ile birlikte kentin karanlık ve boğucu havasını teneffüs eder, yıkılmaya yüz tutmuş köprü ve binaların arasından geçeriz. Tam bu esnada bir reklam panosu göze çarpar: ışıltılar saçan sarı saçlarıyla göz alıcı bir kadın elinde bir şampuan tutmaktadır. Kentin kasvet dolu karanlığıyla tezat oluşturan büyümlü bir ışık demeti gibi reklam imgesi bir süreliğine gözümüzün önünden gelir ve geçer. Reklamda gösterilen gizemli kadın Nina Swartzcruit (Juliette Lewis) tam anlamıyla bir *femme fatale* olarak tasvir edilirken, Roger’ın eşi Anna küçük ve eski bir dairede yaşayan, zamanının çoğunu televizyon izleyerek, geçiren işçi sınıfından mütevazı bir kadın olarak tasvir edilir. Reklam panosundaki kusursuz güzelliği ve gösterişli kıyafetleriyle Nina, babasının sahibi olduğu şirketinin sattığı ürünlerin reklam yüzüdür. Bu yüzden Roger trende karşılaştığı ve hayallerinin kızı olarak tarif ettiği Nina’yı işe geç kalmak pahasına takip eder. Roger’ın daha çok şefkatle ilişkilendirilen evlilik hayatının rutini, tam olarak bu heyecana kurban edilecektir. Bu yüzden Kopenhag treninde karşılaştığı Nina’nın peşinden yürüyen Roger’a Nina soğuk ve sorgulayıcı bir ses tonuyla; “Kafasından gelen sesin, iç sesin olmadığını ve aslında nereden geldiğini biliyorum” demesi üzerine Roger biraz şaşkın ve tedirgin “Ne sesi” diye sorar. Genel planda, kentin karanlık ve kasvetli ruhunun altını çizen bir açıda kayda alınan sahnenin bitiminde Roger; kafasından gelen sesin kendi iç sesi olmadığını ve bu sesin aslında nereden geldiğini bildiğini söyleyen Nina’ya önce inanmaz ama şaşkınlığını da gizleyemez. Takip eden sahnede Nina ve Roger diyalogsuz yürümektedir, kameranın uzaktan ve yukarıdan birbirine bağladığı akan kent imgesi onları takip ederken; omuz planda Roger’ın istasyonda aradığı Nina’nın birdenbire karşısına çıkmasından tedirgin olduğunu, diğer yandan Nina’nın takip edildiğinden haberliymişçesine rahat olduğu görülür.

Dev şirketler tarafından yönetilen ve gözetim teknolojileri aracılığıyla sıradan insanların hayatlarına nüfuz edilen bir dünyada gözetimin doruk noktasına ulaştığını anlarız. Nina’nın istasyonda çantasını unutması üzerine Roger’ın çantayı alarak Nina’nın peşinden trene binmesiyle devam eden sahne, aralarında Ivan Bahn’ın da bulunduğu dünyanın önde gelen şirket sahiplerinin toplantı yaptığı ve güvenlik görevlileri tarafından korunan büyük toplantı salonunun girişinde tamamlanır. Güvenlik görevlilerine çantayı gösteren Roger içeri girmek ister. Bunun üzerine önce içindeki oyuncak ayı görünecek şekilde çanta röntgenden geçirilir ardından Roger, parmak izi ve retina kontrolünden sonra içeri alınır. Dünyayı yöneten dev şirket sahipleri, kürsüdeki Ivan Bahn’ın konuşmasını dinlemektedir. Omuz planda soğuk bir ifadeyle yüzündeki kırışıklıkların detaylandırıldığı Roger: “*Bugün dört yüz milyondan fazla Avrupalı yeraltı demiryollarını kullanıyor. Dünyanın en geniş kitle taşımacılığına hoş geldiniz. Trexx Metro sistemleri Avrupa’daki insanlar arasındaki sınırları kaldıran bir barış projesi. Trexx’i hep canlı bir organizma olarak görmüşümdür. Çelikten, taştan ve betondan yapılmış; bir kalbi ve ruhu olan dev bir vücut. Ve içinde akan kan da Dangst...*”

*Trexx Grup*’un sahibi Ivan Bahn’ın konuşmasında *Dangst* şampuanlarına yer vermesi, dev şirketler tarafından yönetilen fütüristik bir dünyada kapitalist gözetim ve denetim mekanizmalarının önemini altını çizen bir başka detay olarak dikkat çeker. Zira şampuanı kullanan sıradan insanların düşünceleri şirket tarafından okunabilmekte daha da önemlisi davranışları yönlendirilebilmektedir. Ancak Nina, babasının konuşmasını bölerek,

şampuan sayesinde şirketin insanları kontrol edebileceğini söylemesi üzerine Roger ile birlikte salon dışına çıkarılır. Kafasından gelen sesler de dâhil olmak üzere Roger için pek çok soru artık cevabını bulmuştur. Nina'ya yardım etmeye karar veren Roger, oyuncak ayının içindeki bombayı *Invoice* şirket merkezine yerleştirmeyi ve bu sayede yaklaşık beş yüz metre yarıçapındaki elektronik izleme donanımlarını yok etmeyi kabul eder. Nina'nın planına göre bomba, yıldırım düşmesini tetikleyecek türden bir etki yaratacaktır. Böylece 1990'lı yıllarda televizyon kameraları aracılığıyla başlayan, 2024 yılına gelindiğinde organik mikroçipler aracılığıyla saç tellerini birer anten olarak kullanan *Dangst* şampuanları sayesinde doruğa ulaşan Ivan Bahn'ı tanırsallaştıran gözetim sistemi felç olacak ve şirketin sıradan insanlar üzerindeki tahakkümüne son verilecektir.

Filmin finalinde; bomba yerleştirilmiş, büyük bir patlamadan sonra *Invoice* şirket merkezi yerle bir olmuş, dahası patlama esnasında şirket merkezinde olan Ivan Bahn kendi kurduğu şeytani düzenin kurbanı olmuştur. Roger'ın evine dönüşü esnasında ilk defa karanlık olmayan bir gökyüzüyle karşılaşırız, gün ışığı çok katlı apartmanların üzerinden akarak, etrafı aydınlatır. Televizyonda akşamki patlamanın haberleri verilmektedir. Fail olarak gösterilen Stefan Lujunberg, Roger'ın kafasındaki sesin sahibi şirket çalışanıdır. Ardından *Dangst* şampuanlarının reklam yüzü Nina Swartzcruit'in *Trexx Grup*'un varisi olarak televizyonda yayınlanan konuşmasına tanık oluruz. Omuz planda son derece soğukkanlılık içinde konuşur: “*Çaresizlik, keder, sinir. Ama bunların yanında azim. Böyle anlarda Trexx Grup'un prensiplerine inanıyorum; değişkenlik ve şeffaflık...*” Anna televizyonu kapatır, sıradan insanların hayatında değişen pek de bir şey olmadığını, olmayacağını anlarız.

### Değerlendirme ve Sonuç

Sinema tarihinde her ne kadar dışavurumcu sinema anlayışına özgü tema arayışları kısa sürmüş olsa da, dışavurumcu sinemanın kısa tarihi içinde Fritz Lang tarafından yönetilen *Metropolis-1927* müstesna bir yere sahiptir. Filmde, dönemin sinema filmlerinde görülen hâkim eğilimlere karşı yoğun bir tepki sezilirken; dramatik anlatıda yüzeydeki meselelerden ziyade derinlerde saklı içsel sorunlara işaret etmek maksadıyla yoğun jest ve mimiklerle güçlendirilmiş ifade tarzları kullanılmıştır. Diğer yandan 1920 ve 1930'lu yılların anaakım sinema filmlerinde dışavurumcu temalar görülmeye devam etmiş olsa da, Almanya'da Nazizm'in güç kazanmasıyla birlikte Fritz Lang de dâhil olmak üzere pek çok yönetmenin ülke dışına çıkmak zorunda kalması dolayısıyla Alman sinemasının sahip olduğu deneyim büyük oranda Hollywood'a aktarılmıştır (Dickos, 2002, s.18). Bu çerçevede gösterime girdiği dönemde oldukça dikkat çeken *Metropolis-1927* filminde, tekno-totaliter gelecek tasavvuru sadece teknoloji üzerinden açıklanmamakta aynı zamanda filmin dramatik anlatısı dâhilinde işçi sınıfı ile yönetici elit arasındaki eşitsizliğe de değinilmektedir. Buna göre, hemen her şeyin makineler üzerine kurulduğu distopik bir kentte, dişleri ve tırnaklarıyla ürettiklerinden hak ettikleri payı bir türlü alamayan, hayatları boyunca çalışsalar da günün sonunda yerin altına dönmeye mecbur bırakılan işçi sınıfının vahim durumu anlatılmaktadır. Bu çerçevede günümüzde dışavurumcu sinemadan alınan kimi mizansen unsurlarının özellikle bilim kurgu filmleri gibi çağdaş gerçekliğe mesafeli dramatik anlatılarıyla öne çıkan distopik filmlerde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu minvalde Tarık Saleh tarafından yönetilen *Metropia-2009* adlı animasyon filmi, çeşitli mizansen unsurları bakımından benzer dışavurumcu temalarıyla öne çıkmaktadır. Buna göre, esasında distopik bir film olan *Metropia*, gözetim teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkabilecek sonuçlar bağlamında baskıcı, otoriter ve despotik sistemleri dramatik anlatısının odağına koymaktadır. Özellikle 1960 ve 70'li yıllarda çekilen pek çok filmde benzer temalara yer verilmiş olsa da, *Metropia-2009*'da toplumu gözetlemek maksadıyla nüfus hareketlerini izlemek için teknoloji tekeli devlet kontrolünden, bir ticari işletme olan *Trexx Grup* ve temsil ettiği kurumsal kapitalizmin tekeline verildiği görülmektedir. Dolayısıyla

film, zamanın ruhunu yansıtan ve bunu yaparken gözetim mekanizmalarını büyük oranda kullanan ticari işletmelere ve bu işletmelerin güç kazanması durumunda pek de uzak olmayan distopik bir gelecekte neler yaşanabileceğine dikkat çekmektedir. Diğer yandan çalışmanın “Tekno-Totaliter Gelecek Tahayyülü” başlığı taşıyan teorik bölümünde geçtiğimiz yüzyılın ilk yarısında deneyimlendiği şekliyle endüstriyel savaşın sanatsal üretim alanı olarak sinema üzerindeki etkilerine odaklanılmış ve endüstriyel uygarlığın bir sonucu olarak makine estetiği ve tekno-totaliter gelecek tahayyülüne yönelik kötümserliğin çerçevelediği dışavurumcu sinema anlayışı tartışılmıştır. Buna göre, endüstriyel uygarlığın doğal bir sonucu olarak distopik dünya tahayyülüne yönelik kötümserliğin kaynakları Fritz Lang’ın *Metropolis-1927* adlı filmde doruğa ulaşan tekno-totaliter gelecek tahayyülü üzerinden irdelenmiştir. Diğer yandan dönemin kötümserliği Tarik Saleh’in *Metropia-2009* adlı animasyon filmiyle yeniden hatırlanmış ve bu sayede her iki filmin içerdiği mizansen unsurları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Böylece her iki film, mizansen eleştirisi yöntemi kullanılarak karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve çıkan temel mizansen öğeleri; mekân, aydınlatma, kostüm (makyaj) ve karakter başta olmak üzere dramatik anlatı araçları ile biçim arasındaki yaratıcı ilişki irdelenmiştir. Her iki filmin dramatik anlatı ve tekno-totaliter gelecek tahayyülü bakımından önemli oranda benzeştiği ancak mizansen eleştirisi çerçevesinde dramatik anlatının sunuluşunda bir dizi farklılığın göze çarptığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışma neticesinde şu hususların altını çizmek gerekmektedir. Her iki filmin dramatik akışlarında fütürist sinema tasavvuruna özgü bildik steril yaşam alanlarıyla gelişmiş bilgisayar sistemleriyle donatılmış komuta kontrol merkezleri pek de görülüyorsa da, fütürist siber uzama ilişkin pek çok anırtırma göze çarpmaktadır. Bunlar daha çok gözetim maksadıyla kullanılan çeşitli endüstriyel paneller ya da yönetimin gücünü vurgulayan denetim odalarıdır. Filmlerin genelinde kitlesel gözetim ile özgürlük beklentisi arasında salınan güçlü bir gerilim hissedilmektedir. Bu çerçevede her iki filmin hemen her sahnesinde göze çarpan gri tonlar ilk bakışta mekân tercihleriyle ilgiliymiş gibi görünüyorsa da, tekno-totaliter gelecek tasavvuruna ilişkin kötümserliğin ışık geçirgenliği sınırlı dış mekânlar ile kasvetli iç mekânlardaki baskın atmosferden kaynaklanmaktadır. Her iki filmde de dönemselleşmiş eğilimlerine uygun kıyafetlerin tercih edildiği görülmektedir. Ancak sınıfsal karşıtlıkların altını çizmek maksadıyla farklı sınıflara mensup kişiler arasındaki farklılıklar vurgulanmaktadır. Tarik Saleh tarafından yönetilen *Metropia-2009* filmde kişisel verilerin bir dizi cihaz aracılığıyla takip edilmesi, günümüzde çokça dillendirilen sanal dünyanın olası tehditlerinin altını çizmekte ve bu tehditleri gelecekteki panoptikon uygulamalarına bağlamaktadır. Dolayısıyla Jeremy Bentham ve Michel Foucault’nun disipline edici panoptikona ilişkin kaygıları, filmde özel verilerin profillenmelerinin olası sonuçlarından habersiz kitleleri, şirketlerin kullandığı gelişmiş kontrol sistemlerinin birer kurbanına dönüştürmektedir. Bu durum aynı zamanda tekniğin yardımıyla tahkim edilen distopik bir gelecekte panoptikona bir tür toplumsal denetim işlevi kazandırmaktadır. Dolayısıyla her iki filmdeki panoptikon merkezleri, dramatik anlatının odağındaki sembolik mimari yapıların (John Freder’in ofisinin bulunduğu kule ya da Ivan Bahn’ın yüksek katlı şirket binası) merkezinde konumlanmaktadır. Diğer yandan Tarik Saleh’in *Metropia-2009* adlı animasyon bilim-kurgu türündeki filmi bilgisayar aracılığıyla stilize edilmiş imgelerin canlandırılması tekniğine dayanmaktadır. Bu nedenle fotomontaj ve kesme animasyon tekniği kullanılarak iki boyutlu olarak hazırlanan filmde, tuhaflık sınırında bir görsellik göze çarpmaktadır. Fritz Lang’ın *Metropolis-1927* adlı filmi ise hem teknik özellikleri hem de tekno-totaliter gelecek tahayyülüyle zamanının ötesinde olmanın yanı sıra geleceğin makine estetiğine dayalı tekno-totaliter kent imgeleri güçlü dekorlar aracılığıyla elde edilmiştir.

### Extended Abstract

The nature of industrial war, in which high-tech weapons were used, as well as the endless trench waiting that left permanent traces in the memories of the soldiers who experienced the First World War, are remembered with many new diseases that former soldiers suffered from. However, on the other distinctive side of the war, there are strong influences on artistic tendencies that will reach their peak in the following years due to the chaos, misery, political upheavals and uncanny environment into which the soldiers returning home are drawn. These effects were embodied in the first quarter of the last century, first in literature and painting, then in cinema. Because the only thing that soldiers who return to their countries with memories of long waits in the trenches, chemical gas or machine gun attacks, and the unbearable brutality of war can find in their homes is nothing but misery that magnifies their war sickness. In such a period, the pessimism that took over the soul of the masses and the ideological crises that deeply shook the society were reflected in art and works of art through expressionist cinema films. Therefore, the conditions in which the masses were thrown after the war were effective in the emergence of the expressionist cinema concept. The encompassing atmosphere of the fragmented external reality, which reached its peak especially in Germany, which was defeated by the war, was tried to be defined and completed through expressionist cinema films. Although expressionist film makers are remembered for their works that approach a materialist worldview at first glance, they have always had a distant and even critical attitude towards both industrial-capitalist civilization and militarism framed by high-tech weapons as a concrete result of industrial-capitalist civilization. The condemnation of the techno-totalitarian pessimism towards the future, described through the urban image in expressionist films, through the industrial spirit, is largely due to the distance in question. In this context, Fritz Lang positioned the individual as a part of a universe much larger than himself, especially in his movie *Metropolis-1927*, in the outdoor scenes dominated by architectural elements and the indoor scenes covered by huge machines that complement these scenes.

The study focuses on the effects of the industrial war, as experienced in the first half of the last century, on cinema as a post-war artistic production field, and discusses the expressionist understanding of cinema framed by machine aesthetics and pessimism towards the techno-totalitarian future imagination as a result of industrial civilization. For this purpose, in the first stage of the study, the post-war expressionist cinema approach is focused on and the sources of pessimism towards the dystopian world imagination of the period, as a natural consequence of industrial civilization, are discussed. In this regard, the techno-totalitarian future imagination, which reached its peak in Fritz Lang's film *Metropolis*, is remembered again with Tarik Saleh's animated film *Metropia-2009*, which constitutes the second phase of the study, and thus the mise-en-scène elements of both films are examined comparatively.

On the other hand, in the first part of the study, titled *Techno-Totalitarian Future Imagination*, following the introduction, the techno-totalitarian future imagination and dystopian phenomena inherited from the first half of the twentieth century are explained, and then the techno-totalitarian future imagination of expressionist cinema and the effects of this imagination on dystopian films shot today are discussed. In the research part of the study, the effect of the war, as experienced in the first half of the last century, on cinema as a field of artistic production is focused on, and the movie *Metropolis-1927*, conceived as a product of industrial civilization, is examined by focusing on the expressionist cinema approach framed by pessimism towards the techno-totalitarian future imagination. On the other hand, the concept of techno-totalitarian future, which reached its peak in the movie *Metropolis*, is remembered again with the animated movie *Metropia-2009*, shot by Tarik Saleh about a

century later, and it is aimed to examine both movies determined as research samples comparatively using the mise-en-scène criticism method. Mise-en-scène criticism focuses on the dramatic expression tools from a very broad perspective, including space, lighting, costume (make-up) and character, which stand out as the basic mise-en-scène elements of cinema films or theater plays, and examines the creative relationship between dramatic narrative and form. As a result of the study, it is concluded that both films are significantly similar in terms of dramatic narrative and techno-totalitarian future imagination, but a number of differences stand out in the presentation of the dramatic narrative within the framework of mise-en-scène criticism.

### Kaynakça

- Abisel, N. (2007). *Sessiz sinema*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Abrams, J. (2008). *The Dialectic of Enlightenment in Metropolis*. Lexington: Kentucky University Press.
- Adorno, T. (1982). *Prisms*. New York: Verso Press.
- Banham, R. (1980). *Theory and design in the first machine age*. Cambridge: MIT Press.
- Barbrook, R. Cameron, A. (1996). *The californian ideology*. Science as Culture Journal. 6 (1). 44-72.
- Batchelor, R. (1994). *Mass production, modernism and design*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Berman M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ ve B. Paker). İstanbul: İletişim. Yayınları
- Biryıldız, E. (2000). *Sinemada akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Conrads, U. (1971). *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Cambridge: MIT Press.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Dickos, A. (2002). *A History of the Classic Film Noir*. University of Kentucky Press.
- Eisner, L. (2008). *The haunted screen*. California: University of California Press.
- Frisby, D. (1994). *The flâneur in social theory*. Oxfordshire: Routledge Press.
- Hassler, M. (2008). *New Boundaries in Political Science Fiction*. Columbia: USC Press.
- Hobsbawm, E. (2003). *Kısa yirminci yüzyıl*. (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Hughes, J. (2004). *Citizen cyborg*. Boulder: Westview Press.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future*. New York: Verso Press.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ketterer, D. (1992). *Canadian Science Fiction and Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Koselleck R. (2004). *Futures pas*. (Trans. K. Tribe). New York: Columbia University Press.
- Kulyk, L. (2015). *The Use of English in European Feature Films: Unity in Diversity. The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*. Edited by M. Harrod, M. Liz and A. Timoshkina. London: I.B. Tauris.

- Marinetti, F. T. (2008). *Fütürist manifestolar kitabı*. (Çev. T. Yılmaz). İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları.
- Sadakaoğlu, M. C. (2020). *Modern dönemden günümüze askeri gereklilikler açısından engelli yurttaş ve iktidar ilişkileri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Segal, H. P. (1986). *The technological utopians*. Cambridge: MIT Press.
- Telotte, J.P. (2006). *German expressionism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Thompson, K. Bordwell, D. (2010). *Film history: An introduction*. New York: McGraw Hill.
- Tuğyan, N. (2017). *Alman dışavurumcu sinemasında mizansen: Dr. caligari'nin muayenehanesi*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2 (8), 302-314.

**Destekleyen Kurum/Kuruluşlar:** Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

**Çıkar Çatışması:** Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.