

Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari

Berrin AKGÜN YÜKSEKLİ*

Özet

Theodor Adorno ve Max Horkheimer, 'Aydınlanma'nın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar' (1947) adlı yapıtlarında, Aydınlanma projesinin yapısı gereği totaliter olduğunu ve mitolojiyi insan düşüncesinden kovmuş olmasına rağmen kendisinin mite gerilediğini öne sürmektedirler. Aydınlanma paradigmasının ürünü olan birer sanat dalı olarak erken 20. yüzyıl sineması ve mimarlık, Adorno ve Horkheimer'in bu savlarını doğrulamaktadırlar. Fritz Lang'ın Metropolis (1927) adlı filmi; bir paradigma değişimi olarak Aydınlanma'nın, tarihsel bir dönem olarak Modernite'nin ve bu tarihsel döneme özgü bir üslup olarak Modern Mimari hareketin birbirleri ile ilişkilerinin çözümlenebilmesine olanak sağlayan çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahiptir. Filmde Aydınlanma-mitoloji ile Modern Mimari-tarihsel içerik diyalektikleri paralel olarak işlenmiştir. Filmdeki, Metropolis'in makine estetiğine dayalı fütüristik ütopyik mimarisi ile distopik tekno-totaliter toplumsal düzen arasındaki gerilim, gerçekte tarihsel üsluplardan yararlanmayı reddeden Modern Mimari hareketin ütopyik karakteri ile mitoloji olarak tarihsel birikim arasındaki gerilimi yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Metropolis, Fritz Lang, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Fütürizm, Modern Mimari, Ütopya, Distopya.*

Metropolis Revisited: Dialectic of Enlightenment, Modernity and Architectural Modernism

Abstract

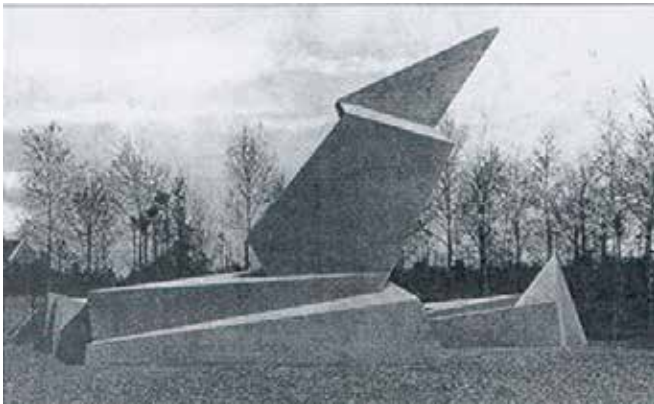
Theodor Adorno and Max Horkheimer asserted that the project of enlightenment which itself is already totalitarian aimed to overthrow the myths from the human mind and to install human beings as masters reverted to mythology at the end, in their master work 'Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments' (1947). As artistic products of Enlightenment Project, cinema and architecture of early twentieth century affirmed Adorno and Horkheimer's thesis. Fritz Lang's Metropolis (1927)'s multi-layered messages enables us to comprehend the relationships between Enlightenment as a paradigmatic change, Modernity as a historical period, Architectural Modernism as an artistic style which is a product of this paradigm and this historical period. In this film, dialectics of Enlightenment/mitology and Architectural Modernism/historical content entwined. In reality, the tension between utopian futuristic architecture based on machine aesthetics of Metropolis and its dystopian techno-totalitarian social order reflected the tension between utopian characteristic of Modern Avant-garde in architecture who rejects to use historical styles and historical content as mythology.

Keywords: *Metropolis, Fritz Lang, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Futurism, Architectural Modernism, Utopia, Distopia*

Giriş

Yönetmenliğini Fritz Lang'in¹ (1890-1976) üstlendiği ve senaryosunu eşi Thea von Harbou'nun yazdığı bilim kurgu filmi *Metropolis* (1927) Dışavurumcu Alman Sineması'nın en önemli örneklerinden biridir.² Film, modernitenin problemlerine yaptığı değinmeler nedeniyle ilk gösterime girdiği günlerden bugüne kadar 20. yüzyılın önemli felsefecilerinin, sinema eleştirmenlerinin ve bir o kadar da mimari ile sinema arasındaki ilişkileri inceleyen mimarların ilgisini çekmiştir. Filmde aynı anda hem ana-kent, hem evren, hem makine hem de kentin ruhunu simgeleyen *Metropolis*'in mimari temsilleri ve setleri, mimarlık eğitimi almış olan Fritz Lang ve yine bir mimar olan Erich Kettelhut³ tarafından tasarlanmıştır (Jacobsen ve Sudendorf, 2000: 19).

Filmin modern mimari hareket ile bağı bu kadarla sınırlı değildir. *Metropolis*'in prömiyeri 25-100 kişilik bir davetli topluluğuna yapıldıktan sonra, Nollendorfplatz'daki Ufa Pavilyonu film için yeniden dekore edilmiştir. Dış cephesi 'makine estetiğinin metalik ışıltısı'nı yansıtmak amacıyla gümüş esaslı malzemelerle kaplanmış, bu yüksek teknolojik görünümlü cephenin önüne insancıl bir karşıtlık oluşturması için film setinden getirilen ve filmde kalbi simgeleyen dev bir gong yerleştirilmiştir. Walter Gropius'un tasarımı (Fotoğraf 1) ile büyük benzerlik gösteren bu anıta modern mimari ile film arasındaki ilişki sadece film ve film seti ile sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda filmin içerdiği teknolojik görünüm kamusal, gerçek mekâna da (Fotoğraf 2) yansıtılmıştır (Kaes, 1993: 147). Kısacası *Metropolis*, kente de damgasını vurarak çağdaş olan mimarların rüyalarını gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf 1. Walter Gropius, *Monument to the March Dead*, 1921.



Fotoğraf 2. *Metropolis* filminde kalbi simgeleyen dev gong.⁴

Bazı çalışmalarda; Fritz Lang'in Erich Kettelhut ile birlikte gittiği ve ilk fütürist manifestonun sahibi Filippo Tommaso Marinetti ile de karşılaşmış olduğu Amerika seyahatinde gördüğü New York manzaralarının filmdeki kentin biçimlenmesinde büyük rol oynadığı savlanmaktadır (Neumann, 1996: 34). Hatta Donald Albrecht (1996) *Metropolis* filmindeki kente 'selüloit New York' adını vererek, New York'un film şeridinde işlenmiş bir yansıması olduğunu belirtmektedir. Bununla beraber, Amerika'nın o yıllarda Bertolt Brecht gibi pek çok Alman entellektüele öteki olarak, bir alternatif olarak, 'Yeni Dünya'yı, şimdide yaşamayı yani modernleşmenin başka bir yüzünü, olumlu yüzünü temsil ettiği bilinmektedir (Albrecht, 1996: 39).

Metropolis'in mevcut mimari temeline dayanan bir tasarım olduğu görüşünün yanısıra bazı çalışmalarda film, modern mimarinin esin kaynağı, hatta modern mimari için bir 'laboratuvar' olarak ele alınmış ve filmde sonraki yapı ve tasarımlarda '*Metropolis* mimarisi'nin etkileri aranmıştır (Jacobsen ve Sudendorf, 2000: 9). *Metropolis* filminde sunulan toplumsal düzen ve mimaride, erken 20. yüzyılın mevcut toplumsal yapı ve mimarisinin etkileri üzerinde durulabileceği gibi aynı zamanda bunların eleştirisinin izleniminin de sürülmesi mümkündür. Yani, *Metropolis* filmi; bir paradigma değişimi olarak Aydınlanma'nın, tarihsel bir dönem olarak Modernite'nin ve bu tarihsel döneme özgü bir üslup olarak Mimari Modernizm'in birbirleri ile ilişkilerinin çözümlenebilmesine olanak sağlayan çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahiptir.

Theodor Adorno ve Max Horkheimer⁵ 1947 yılında yazdıkları 'Aydınlanma'nın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar' adlı yapıtta, 'Aydınlanma' projesinin yapısı gereği totaliter olduğunu ve mitolojiyi insan düşüncesinden kovmuş olmasına rağmen kendisinin mite gerilediğini öne sürerler. Tekno-totaliter bir rejimin bilim, teknoloji ve rasyonalite ile kurduğu bağları ortaya seren Metropolis filmi, aynı zamanda bu rejimin mitolojisinin de eş zamanlı olarak derinlerde bir yerlerde varlığını sürdürdüğünü gösterir. Dolayısıyla 1927 yılı yapıtı filmde ütopyik ve geleceğe karşı umut taşıyan bir mimari ile temsil edilen distopik teknotaliter toplumsal yapıya getirilen eleştiri ile bu filmde yaklaşık 20 yıl sonra kaleme alınmış olan metnin Aydınlanma projesi ve Modernite'ye duydukları şüphe açısından paralellikler gösterdikleri söylenebilir.

Diğer taraftan Metropolis filminin ütopyik mimarisi, çağdaş Modern Mimari hareketi ile de paralellikler taşır. Aydınlanma paradigmasının temel dayanağı olan pozitivizmin oluşturduğu teknolojik gelişme, Aydınlanmanın tini (*zeitgeist*) olarak ele alındığında; gerek Metropolis filminde işlenen ana tema olarak makine hayranlığının gerekse de 20. yüzyılın erken döneminde Fütüristik sanatta edebiyat, fotoğraf ve mimariye egemen olan makine estetiğinin Aydınlanma bağlamında kavranması mümkün hale gelmektedir. Yani Modern dönemde makine hayranlığı, çağın tinine (*zeitgeist*) dönüşmüş ve bunun sonucu olarak Modern Mimari hareketin temsilcileri makine estetiğini Fütüristik tasarımlarla mekânsallaştırdıkları gibi bu eğilimi çeşitli metinlerle de meşrulaştırmışlardır. Örneğin Antonio Sant'Elia'nın 'Fütüristik Mimari Manifesto' (1914)'da ve *Citta Nuovo* (1912-1914) adlı proje önerilerinde makine estetiğine yaptığı vurgu dikkat çekicidir. Bu nedenle hem toplumsal düzen hem de mimari içeriği bakımından Metropolis'de 'makine hayranlığı'nın temsil ediliş biçimi önem taşımaktadır.

Aydınlanma-mitoloji diyalektiğinin Adorno ve Horkheimer'in tartıştıkları biçimde ele alınması aynı zamanda Modern Mimari hareket ile tarihsel içerik arasındaki bağların da yeniden düşünülmesine neden olur. Metropolis filmi, mitolojinin modern dönemde Aydınlanma'nın dünyayı mitolojiden arındırma projesine rağmen, derinlerde içten içe varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Film aynı biçimde Aydınlanma'nın bir ürünü olan ve tarihsel üslup bağlarının

dan arınma projesi olan Modern Mimari'nin tarihsel içerik ile ilişkilerindeki çelişkileri de ortaya sermektedir.

Metropolis'te Modern Mimari: Fütürizm ve Makine Estetiği

Film, modernist üsluplu yüksek yapılar topluluğunun oluşturduğu bir manzarayla (Fotoğraf 3) açılır. Metropolis, cam, çelik ve betondan oluşan uçsuz bucaksız bir deniz gibidir. Bu sahne, New York'un kanyonvari caddeleri boyunca uzanan gökdelenlerle dolu dokusunun, abartılı ve karmaşık bir yorumudur.



Fotoğraf 3. Sol: New York Kentinden görüntü; Sağ: Metropolis filminde kent.

Fritz Lang Metropolis filminde setlerin oluşturulması sırasında 1924 yılında çıktığı Amerika gezisinde gördüğü Manhattan'ın gece manzarasından etkilendiğini ve bu manzarayı ilham verici bulduğunu itiraf etmektedir:

Yapılar düşey bir perde gibi gözükyorlardı; parlak ve hafif... Cüretkar bir zemin isli gökyüzünden sarkıyordu; baş döndürücü, dikkat şaşırtıcı ve hipnotize edici... Yalnızca gece olduğunda şehir, yaşadığı hissiyatını uyandırıyor: Hayallerin canlı olmasını andıran bir canlılık... Ve bu izlenimler hakkında film yapmam gerektiğini biliyordum. (Neumann, 1996: 34)

Film boyunca, makineleşmiş, tarihsellikten arınmış, standartlaşmış yapılar kent silüetini oluşturmaktadır. Metropolis'in mimarisinin genel görüntüsündeki tarih ile bağlarının kopartılmışlığı, onu doğrudan Modern Mimari hareketin alanında değerlendirilmeye göndermektedir. Bindiği gibi Modern Mimari *avant-garde*, pozitivist evrimci

görüşün eşliğinde erken 20. yüzyılın kendi çağına özgü doğruları ürettiğini ileri sürerek, tarih ile bağlarını kopartmıştır. Modern Mimari hareket içeriğini de, geleneksele özgü aşkın çözüm sistemini de dışlamış, bunların yerine iki ütopya getirmiştir. Bunlardan biri 'barınak', diğeri ise 'teknoloji'dir (Colquhoun, 1990: 13).



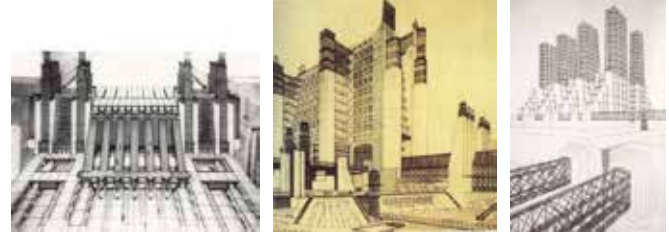
Fotoğraf 4. Sol: Metropolis filmi afişinde kent, Orta: Giacomo Balla, *Speeding-Automobile*, 1913. Sağ: Umberto Boccioni, *The Forces of a Street*, 1911.

Filmde de kent teknolojinin eseri olan 'makine'yi bir estetik nesne olarak ele alan⁶ ve yücelten onun üzerinden bir estetik dil kurmaya çalışan, Giacomo Balla ve Umberto Boccioni gibi fütürist ressamın eserlerine (Fotoğraf 4) benzemektedir.

Vurgulanan düşeylikleriyle dinamizmi arttırılmış yapılar, devasa gökdelenler arasında süzülen uçaklar ve kentin farklı kotlarında düzenlenmiş olan ulaşım sistemleri kentin canlılık ve karmaşasını ortaya sermektedir (Fotoğraf 5). Filmde kent, fütürist mimarinin en bilinen savunucusu Antonio Sant'Elia'nın⁷ 1912-1914'te tasarladığı *Citta Nuova* (Yeni Kent)'ya benzerliğiyle (Fotoğraf 6), makine estetiğinin mimari fütürizmle biçimsel olarak nasıl buluştuğunu yansıtır. Filmdeki mimari imgeler aynı zamanda dönemin mimarlarının ütopyalarını da canlandırmaktadır. Sant'Elia'nın bu hiçbir zaman gerçekleşmemiş 'ideal kent'i tanımlayan ütöpik tasarımları, makineye hayranlığını kolaylıkla okuyabileceğimiz 1914'te yayınlanan Fütürist Mimari Manifesto metni ile paralel yürür.⁸



Fotoğraf 5. Metropolis filminde kent.



Fotoğraf 6. Antonio Sant'Elia, *Citta Nuova*, 1912-1914.

'Makine mantığı', 'makine ahlakı', 'makine estetiği' ve temelde 'makinenin ruhu' söylemleri ile modern mimariye de yansıyan makineye duyulan hayranlık, 20. yüzyıl başında toplumun bilim ve teknolojiye bakış açısının sonucudur (Banham, 1980: 10). Örneğin, Theo von Doesburg her makinenin 'canlı bir organizmanın tinselliği'ni taşıdığını ifade ederek o güne kadar insanoğlunun dünyayı anlama bilgeliği adına biriktirdiği tüm yekûnu yerle bir etmiştir (Banham, 1980: 12). Le Corbusier'nin (2010) 'Bir Mimarlığa Doğru' adlı yapıtında "Konut; uçak, gemi, araba gibi içinde yaşanacak bir yaşam makinesidir" diyerek ilan ettiği modern mimari, avant-garde'in teknolojik ilerlemeye duyduğu hayranlıktır. Reyner Banham (1980: 12) 'İlk Makine Çağında Teori ve Tasarım' adlı kitabında bu cesur ve gelenek dışı çağda, makinenin insanoğlunu çalışma hayatına kölelikten ve sömürülmekten özgürleştiren bir güç olarak anlaşıldığını belirtmektedir.

Metropolis'te Aydınlanma ve Tin: Mitolojinin İkamesi Olarak Makine Hayranlığı

Aydınlanmanın, bir tarihsel andaki tezahürü olarak Modernite, mitolojinin insan düşüncesinden uzaklaştırıldığı ve insanın tarihsel ve geleneksel bağlarından özgürleştiği bir dönemdir. Theodor Adorno ve Max Horkheimer (2010: 19) bu savı şöyle dile getirmişlerdir. "En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünce olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur." Bilim ve teknoloji ise karanlık mitolojik geçmişin bağlarından özgürleşme enstrümanları olarak modern çağın tinidir. 20. yüzyılın başında, mimari dahil her alanda görülen makine hayranlığının Adorno ve Horkheimer'in (2010) tanımladığı biçimde ele alınması, Metropolis filminin de anlaşılabilmesi için anahtar niteliği taşımaktadır.

Filmde; Metropolis aynı anda hem ana-kent, hem *M-Makine* (yani kenti besleyen makine) hem de insan kur-

ban alan bu makinenin ve kentin kötücül ruhudur. Makine-kent, canlı bir organizma tinselliğinde kavranmıştır. Böyle bir anlayışı modern dönemin kendine özgü mitolojisi olarak yorumlamak da mümkündür. Ernst Jünger 1925'te yayımlanan 'Ateş ve Kan' adlı kitabında makine hayranlığını şöyle ifade eder:

Geniş cam çatılı salonlarda dimdik duran, ara pistonlardan, ışık saçan uçan tekerleklerden, yükselip düşen manometrelerin cıvalı kollarından, duvar panellerinin beyaz mermerine karşıtlık oluşturan dinamometrelerin kırmızı kadrانlarından ürpermiş, onların arasında fazladan hayatlar ve nefesler bulmuştuk... lüks, aşkın, fazla olanı ve tüm bir hayatı enerjiye çevirme muktedirliğini keşfetmiştik. (Kaes, 1993: 149'den)

Canlı bir organizma gibi kavranan Metropolis'in ana makinesi *M-Makine* (Fotoğraf 7) bu anlayışın hem sonucu hem de eleştirisi olarak Freder'in gözünde insan kurban alan antik tanrı *Molok*'a dönüşmektedir. İşçiler kente enerji veren dev jeneratörü tahrip ettikten sonra flaşların gökyüzünü aydınlatması, kentin arızalandığında kendisini imha etme yetisine ve aklına sahip bir makine olarak betimlenmesinden kaynaklanmaktadır.



Fotoğraf 7. Metropolis filminde *M-Makine* ve işçiler.

Filmde sadece kent değil, işçiler ve bedenleri de makine metaforuna göre biçimlenmiştir. Metropolis enerjisini yer altındaki makinelerden, daha doğru bir ifadeyle makineleşmiş işçilerin kinetik enerjilerinden almaktadır. Filmin sonlarına doğru ayaklanan işçiler, makine-kentin arızalanan parçalarıdır. Filmde endüstriyel üretim mantığı çerçevesinde; feodal düzenin hizmet etmeye yönelik kurban verme imgesi, modern düzenin verimlilik için daha fazla hareketlilik imgesiyle yer değiştirmiştir (Kaes, 1993: 149). I. Dünya Savaşı'nı yaşamış ve sağ kalmış bir neslin temsilcisi olarak Fritz Lang, tek kütle halinde ilerleyen işçileri, savaşta hayatını kaybeden askerlerin anısını canlandırmak amacıyla kulla-

nır. Metropolisin işçileri de I. Dünya Savaşı'ndaki askerlerin masif ve topyekün düzenindedirler. İşe giderken ve dönerken farklı ritimlerde sallanan kimliksiz, ifadesiz, makineleşmiş bu stilize jestlerindeki 'kinestetik'⁹, makinenin ritmidir. Cook'un (2000: 6) da belirttiği gibi "onlar konuşmaktadırlar. Ancak sözleri sessizdir."

Adorno ve Horkheimer'e (2010: 22) göre modernite bilimsel, teknolojik ve aşırı düzenli, her şeyin tahmin edilebilir ve kontrol edilebilir olduğu dikkatlice planlanmış ve organize edilmiş durumlara dayanan yeni bir kültür yaratmıştır. Nasıl Aydınlanma insan hayatı "için" herşeyi planladıysa, şimdi insanlar "üzerine", insanların sadece araçlar olarak ele alındığı planlar yapılmaya başlanmıştır. Film, bireyler üzerinde mutlak kontrole dayanan savaşın farklı bireyleri ayırmaz bir kütlele dönüştürdüğünü göstermektedir.

Moderniteyi mitsel boyutuyla birlikte kavramış ve hissetmiş olan Lang, Sant'Elia, Jünger ve çağdaşları, makineyi sadece yararlı değil, aynı zamanda da güzel bulan ve kendisini makine ile bağdaştıran ilk nesildir. I. Dünya Savaşı'nı ve dolayısıyla siperlerde makine ile insan arasındaki 'simbiyosis'i¹⁰ deneyimlenmiş ve sağ kalmayı başarmışlardır. Bu nesil için makineler "ölü demir parçaları değil, mantığın soğukluğu, kanın sıcaklığıyla hükmeden gücün birer organıydılar" (Kaes, 1993: 149).

I. Dünya Savaşı bu söylemin yeniden anlamlandırılmasına neden olmuş, savaş sona erdiğinde geride 13 milyon ölü, 11 milyon yaralı insan ve milyonlarca protezli, mekanik bedenli yarı makine-insan bırakmıştır. Filmde aşık olduğu kadını kendisinden çalmış olan Metropolis'in yöneticisi Fredersen'den intikam almak amacıyla ölüm makinesi olarak tasarladığı robot için elini feda etmiş ve ona kendi elini vererek bir *cyborg* oluşturmuş olan bilim adamı Rotwang da, Fredersen'in ölmüş karısı Hel'in adını taşıyan robot da makine-insana dönüşerek (Fotoğraf 8) bu anıları canlandırmaktadır.



Fotoğraf 8. Rotwang, laboratuvarı ve robot Maria.

Rotwang tarafından icad edilen robot, filmin başka karakterlerinden Maria'nın yerini aldığı anda (Fotoğraf 9) yine makine metaforuna bağlı kalarak; kesik, sert, ani hareketlerini şiddetli dışa açılmalarla tamamlar. Yushiwara adlı gece klübünde, kenti yok etmek amacıyla asilleri baştan çıkaran Robot Maria'nın erotik dansı sırasında Fütürist ressamların örneğin Giacomo Balla'nın tablolarını andıran bir görüntüyle erkeklerin gözleri denetimden çıkmış, makinelerin diskleri gibi dairesel hareketlerle dönmektedir. Bu sahnenin kinestetikliği, makineleşme/sanayileşme/doğru yoldan çıkmış modern kadın imgelerini sunmakla kalmaz aynı zamanda makineleşmenin eleştirisini de yapar.



Fotoğraf 9. Robot Maria, Yushiwara gece klübü, erkeklerin Maria'nın dansına tepkileri ve en sağda Giacomo Balla, *Velocita D'Automobile + Luci*

Distopik Bir Toplumsal Düzen: Metropolis'te Tekno-totaliterizm

Film boyunca totaliter bir toplumsal düzen betimlenmektedir. Makine/tekno/kentin tasarımcısı ve yöneticisi, daima saatine bakan, düzen ve kontrolü sağlayan Joh aynı zamanda bir diktatördür. Beyazlar giyen seçkinlerin güce ve imtiyaza sahip olduğu, 'cennet bahçeleri'nde eğlendiği ve buna karşılık tek bir kütle gibi davranan, koyu renk tektip elbiseler içinde kimliksizleştirilmiş, bıkkın işçilerin ise köle olduğu tekno-totaliter bir düzen kurulmuştur. Zaman herkes için tanımlanmış, bölümlenmiş bir kontrol mekanizmasıdır. Bu nedenle işçilerin çalıştığı bölümde vardiya değişim saatlerini içeren biri onluk sistemde düzenlenmiş diğeri ise onikilik sistemde düzenlenmiş iki ayrı saat vardır. Sporun hatta eğlencenin bile dikkatlice düzenlenmiş, kuralları belirlenmiş bir ritüel olduğu bu düzende Frederesen'in oğlu Freder'i eğlendirmek için seçilecek olan kadınların bile belli bir düzende takdim edildiği görülmektedir. Hem Yukarı Kent'te yani Metropolis'in asillerinin yaşadığı bölgede hem de Aşağı Kent'te yani işçilerin yaşadığı bölgede insan ruhuna dair birşeylerin kaybolduğu açıktır.

Yukarıda da tartışıldığı gibi, 20. yüzyıl başında çağın tininin (*zeitgeist*) makineye duyulan hayranlık ve teknolojik ilerlemenin getirdiği toplumsal düzene şüphe ile yaklaşma arasında salındığı görülmektedir. Fritz Lang'ın ilerlemenin teknolojik boyutuyla ilgili yorumu olarak Metropolis, bu sürecin ileri tarihteki bir noktada totaliter bir toplumsal düzene dönüşeceği önkabulü üzerine kurulmuştur, yani kısaca 'distopik' ¹¹ bir karakterdedir. Adorno ve Horkheimer'e (2010: 22-23) göre Aydınlanmanın getirdiği teknik donanım ve akli kullanma gücü; yani pozitivizm ve pragmatik bakış açısına dayalı bir felsefi bilme etkinliği, Aydınlanmanın özgülleştirici aklının, totaliter bir tahakküm aracına dönüşmesinin temel nedenleri olarak görülmelidir. Bu nedenle "Aydınlanma totaliterdir". Bu kültürün mutlak kontrole dayanan totaliter devletleri de ortaya çıkarması şaşırtıcı değildir. Bu durum, bireye verilen özgürlüğün yine bireyden alınması, mutlaklığın devlete ve onun bir aracı haline gelmiş bilim ve teknolojiye bırakılmasıdır. Ancak Fritz Lang totalitarizmin sonuçlarını 'Aydınlanmanın Diyalektiği' yayınlanmadan önce ve hatta Hitler ve Nazizm Almanya'da sahnelenmeden önce görmüş ve Metropolis filmi ile görselleştirmiştir.

Tekno-totaliter düzende cinsel ritüellerden, spora, bilim ve yüksek teknolojiden modern mimariye kadar buradaki herşey Aydınlanmanın ürünü olarak organize edilmiş, sistemleştirilmiş, kontrol altına alınmış ve farklılıklar, bütünlüğün strüktürüne tabi kılınmıştır. Öyle ki, bu evrenin merkezindeki Metropolis'in ve düzenin dışında hiçbir şey yoktur. Aydınlanma paradigması ile uyumlu bir şekilde ayrıntılı bir biçimde bilimsel olarak planlanmış, modern kentSEL düzeni, yine Aydınlanmanın tininin modernite içinde ortaya çıkan bir yansıması olarak makine estetiği tüm kenti biçimlendirmiştir.

Kaes (1993: 154) Metropolis'in "faşizmdeki modernist boyutu ve modernizmdeki faşist boyutu aynı anda ortaya çıkartan, modernizmin moderniteyle mücadele ettiği bir film" olduğunu vurgular. Bu saptamada ilgi çekici olan, önermenin ikinci yarısıdır. Lang, Mimari Modernizm'in hem o güne kadar uygulanmış örneklerini hem de ütopyik projelerini, Modernite'nin gidişatını ve gelecekte ulaşacağı noktayı distopik bir çerçevede tanımlamak için kullanmıştır. Bu kullanım biçimi aynı zamanda Modern Mimari'nin ütopyasına da şüphe ile yaklaşmak olarak görülebilir. Daha doğru bir

deyişle Mimari Modernizm'in geleceği ile ilgili bu kestirim, toplumsal distopyayı Modern Mimari distopyası haline de getirmektedir.

Metropolis Filminde Aydınlanma'nın 'Mit'e, Modern Mimarının Tarihsel İçeriğe Gerileyişi

Adorno ve Horkheimer'in iki temel kavramı olan 'mit' ve 'akıl', aralarındaki sürekli bir gerilimi ifade ederler. Mit, kökenimizle ilgili olarak anlattığımız öykülerde gerçekte doğanın kontrol edilemez, vahşi, ruh ve tanrılarla dolu olduğunu belirtir Akıl ise planlama ve hesaplamanın organıdır, teknoloji, bu bilginin tinidir. Aydınlanmanın programı dünyanın büyüsünü bozmak, mitleri bertaraf etmek, fantaziye bilgi vasıtasıyla bozmaktır. Aydınlanma akli, tarih boyunca gelişen pek çok aşamada miti emrine almıştır. Örneğin Hıristiyanlık, yerel ruh ve iblislerin cennet ve cennetin hiyerarşisi ile yer değiştirmesidir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 25). Antik tanrılar tek bir rasyonel Tanrı fikri altında dönüşüm geçirmişlerdir. Ardından tüm tanrıları ve değerleri bertaraf etmek amaçlı Modernite, Hıristiyanlığın eleştirisini yapmış ve Aydınlanma projesi aynı biçimde Hıristiyanlığı da mit ilan etmiştir.

En önemlisi, Adorno ve Horkheimer (2010: 13) Aydınlanma'nın mite gerileyişinin sebebini, özellikle gerileme amacıyla icat edilmiş milliyetçi, pagan ve diğer modern mitolojilerde değil de, hakikat karşısında donup kalmış Aydınlanma'nın kendisinde aramak gerektiğini göstermeye çalışırlar. Aydınlanma, bütün mitleri öldürdüğünde en sonunda geldiği yere, yani mitolojiye dönüşür (Adorno ve Horkheimer, 2010: 48). Akıl kendisini mitolojiye göre tanımlamaktadır; mitlerin ortadan kalkmasıyla yeni bir hedef arayan akıl kendisinden başka tanrı hatta hiçbir şey kalmadığı için aynı saldırganlık ve şiddeti kendine döndürmüştür (Adorno ve Horkheimer, 2010: 20). Yeni tahakküm biçimlerinden birine dönüşen akıl, mitselliği geri getirmiştir. Her türlü temelini kaybedildiği bir düzende geriye kalanın güç istencinden başka bir şey olmaması Aydınlanma projesini mitolojiye geri gönderir. Antik çağın mitleri Aydınlanma'nın kurtulma, özgürleşme ve eşitlik mitlerinden daha gerçekçidir (Abrams, 2007: 161).

Mitoloji, Metropolis filminde pek çok kez sahnelenir ve ardından gizlenir. Örneğin filmin başlarında Freder cennet bahçelerinde eğlenirken Maria işçi çocuklarını gezdirmek için Yukarı Kent'e getirir. Ona aşık olan ve peşinden kentin alt kotlarına inen Freder, işçilerin katakomblarda iba-

det ettiklerini görür. Maria'nın işçilere Hıristiyanlığın ayinlerine benzer bir biçimde vaaz verdiği sahneler yeraltında (*underground*), kanunsuz, bir oluşum olarak tanımlanmaktadır. Katakomblar (Fotoğraf 10), geçmişi, çoktan gömülmüş ve aşılmış olan inançlı zamanlara ait geçmişi sembolize etmektedir. Filmde 'ikibin yıllık' oldukları belirtilen bu katakombların aynı zamanda Hıristiyanlığın doğuşuna da gönderme yaptıkları altın önündeki çoklu haçlardan da bu anlaşılmaktadır. Karanlıkta, yer altında olmak aynı zamanda Ortaçağın karanlık dünyasını da anırtmaktadır.



Fotoğraf 10. Yeraltı katakombları ve Maria.

Beyazlar giymiş, orada vaaz eden Maria (Fotoğraf 10), adındaki benzerlikten de kolayca çıkarılabileceğimiz gibi Meryem'dir. Hem bakire, hem annedir. Çünkü filmde de bekârdır ve işçilere, çocuklarına bir gün yaşadıkları düzene barışı ve adaleti getirecek olan bir arabulucuyu beklemelelerini vaaz etmektedir. Zaten Freder'in onunla tanıştıktan sonra tamamen değişmesi ve 'eller ile beyin arasındaki arabulucu görevini üstlenmesi' Freder'in bir kurtarıcı olarak Maria tarafından doğurulmasıdır. Filmin başında, Freder 'cennet bahçeleri'ndeki Adem gibi günah ve kötülükten habersiz yaşamaktadır. Ancak yeraltına inip *M-Makine*'yi gördükten sonra Metropolis evreni hakkındaki algısı tamamen değişir. Yukarıda da değinildiği gibi orada dehşet içerisinde gördüğü halüsinasyonda, *M-Makine* insan kurban alan bir canavar olarak Molok imgesiyle yer değiştirir. Molok, Ammonitler'in inancında çocuk kurban alan tanrıdır (Abrams, 2007: 167). Dolayısı ile *M-Makine*'de fütüristik teknoloji, kadim mitoloji ile iç içe geçmiştir.

Filmde tekno-totalitarizm ile mitolojinin varolan yeni düzende de birbiri içinde erimiş olduğu ve bu düzenin kadim mitleri içerdiği gözlenebilir. Örneğin Joh'un ölmüş eşi Hel Viking mitolojisinde yeraltının kraliçesi olan tanrıça Hel ile aynı adı paylaşmaktadır (Abrams, 2007: 166). Anakent, Metropolis'de mitolojik göndermeler içermektedir. Metropolis'in en yüksek yapısı olan Yeni Babil Kulesi'nin

(Fotoğraf 11) kutsal kitaplarda yer alan Babil Kulesi'ne bariz biçimde benzerliği dikkat çekicidir. Bilindiği gibi Babil Kulesi'nin inşa edilme amacı gökyüzüne ulaşmak ve insanlığı tanrısal mertebeye taşımaktır. İncil'in *Genesis 11*'de Tanrı'nın bu nedenle onları cezalandırdığı ve kuleyi yok ettiği ve tekil olan uluslararası dili etnikliklere göre değişen çoklu hale bölerek döndürdüğü belirtilmektedir (Abrams, 2007: 166).



Fotoğraf 11. Hel figürünün filmde kullanımı, filmde Babil kulesi ve Babil kulesinin hikayesi.

Metropolis filminde de Yeni Babil Kulesi'nin inşa edilmesi insanlığı seçkinler ve işçiler olarak bölmüştür. Rotwang robotu ona olan aşkı nedeniyle Hel'e ithaf etmiş ve Hel kentin, Babil Kulesinin ve düzenin yıkılmasındaki en önemli etmen olmuştur. Robot-Maria'ya dönüşen *cyborg*, filmde mitolojik kötücül ruh ile yüksek teknolojinin birbirine nüfuz ettiği bir ürün olarak önemli bir figürdür. Gece kulübünde yaptığı erotik dans sırasında yedi başlı canavara dönüşen robot-Maria Hristiyanlığın yedi ölümcül günahını sembolize eder. Filmin sonunda (Fotoğraf 12) ortaçağda cadıların cezalandırıldığı biçimde bir gotik katedralin önünde yakılarak öldürülür.



Fotoğraf 12. Kötücül ruh olarak Robot Maria.

Bir bilim adamı olan Rotwang, Aydınlanma'nın pozitivism ve pragmatik bakış açısına dayalı felsefi bilme etkinliğinin güç istenciyle ilişkisini sembolize etmektedir. Aynı zamanda Rotwang'ı batı edebiyatında pek çok kez tekrarlanmış olan, dünyevi güç talebi nedeniyle şeytanla anlaşma yapan Faust figürü ile eşleştirmek mümkündür (Kaes, 1993).

Metropolis filminde Rotwang (Fotoğraf 13) tıpkı Alman ekspresyonizminin bir başka başyapıtı olan Dr. Calligari'nin Muayenehanesi'ndeki bilim adamı, Dr. Calligari gibi (Robert, 2004: 180; Thompson ve Bordwell, 2003: 408; Vidler, 1996: 13) modernitenin bilim ve ahlak arasında kopan bağını temsil etmektedir. Arkaik güç istencini vurgulamak amacıyla bu nedenle gökdelenlerin arasında küçük bir ortaçağ kulübesinde yaşayan Rotwang, laboratuvarının kapısındaki davud yıldızı ile işaretlenmiş bir büyücüdür.



Fotoğraf 13. Rotwang'ın evi, laboratuvarı ve sağda Dr. Calligari'nin Muayenehanesi filminden bir sahne.

Filmin ilerleyen sahnelerinde mükemmel rasyonalite, mutlak kontrol ve verimliliğin son noktasına ulaşılmış olan Metropolis, yavaş yavaş kendi üzerine dönmeye, saldırmaya başlar. Araçsal rasyonalitenin simgesi olarak Rotwang Joh'u, babasını saf aklın sembolü olarak gören Freder Joh'u sorgulamaya başlar. Metropolis sanıldığı kadar azametli değildir ve sürekli bir yalanı yaşamaktan ibarettir. Freder'in babasının idolü ile yer değiştiren yeni idolü katakombalarda ayin yapılırken şahit olduğu şeydir. Nasıl Joh Metropolis'i kurarken bu inancı kovmuşsa, saf aklın sembolü de bundan sonra Freder'in hayatından kovulmuştur.

Filmin sonunda totalitarizm ve mitoloji tamamen birbirine karışmış ve herkes çılgına dönmüştür. Freder gördüğü halüsinasyonlarla deli sıfatını hak eder hale gelmiş, Joh'u güç deli etmiş, Rotwang ise tüm Metropolis evrenini yok etmek isteyen çılgın bir bilim adamı haline gelmiştir. Robot-Maria yaptığı dansla tüm elitleri çılgına çevirmiş ve işçiler robot-Maria'nın direktifi ile Metropolis'i yok etmeye başlamışlardır. İşçilerin bu taşkınlık anlarında kendi çocuklarına ne olduğu ve ne olacağıyla ilgili hiçbir endişe duymadıkları açıktır. Sonuç olarak Adorno ve Horkheimer'in (2010: 273) de Aydınlanma projesinin vardığı noktayı açıklarken belirttikleri gibi mutlak son, mutlak delilik olmuştur.

Modern mimari hareketin endüstri devrimi sonrası er-

ken 20. yüzyılın hızla makineleşme olgusuna da dayanarak, her çağın kendi değerler dizgesini ürettiğini savunduğu ve tarihsel birikimi reddederek geleceğe yöneldiği önermesi yaygın bir kanıdır. Aydınlanma paradigmasının içinden geçtiği bir tarihsel olgu olarak Modern Mimari hareketin tarihsel olanı mitoloji olarak değerlendirip, mimariyi tarihten arındırma projesini devreye soktuğunu önerebiliriz.

Modern Mimari hareketin ütopyik karakteri Manfredo Tafuri (1976), Mary McLeod (1987), Jane Jacobs (1992), Hilde Heynen (2002), Michael Hayes (2009), gibi akademisyenlerce olumsuz anlamda ele alınmakta, modern mimari hareketin negatif eleştirisi için bir çıkış noktası olarak kullanılmaktadır (Coleman, 2010). Bu eleştirilerin büyük bölümünde paylaşılan düşünce modern mimarinin ütopyik hedeflerine ulaştığı anda kendisini gerçekleştirmiş ve dolayısıyla hızla başka bir duruma dönüşmüş olduğu yönündedir.

Colquhoun'un (1990: 13) da belirttiği gibi geleceğe yönelen modernistlerin hedef olarak belirledikleri iki ütopya- dan biri teknolojidir. Colquhoun Modern Mimari'nin sonunun gelmesinin nedenini bu hedeflerin başarılması olarak açıklamaktadır. Diğer taraftan Colquhoun (1990: 14, 127) gelenekten kopmanın mümkün olmadığını belirtmekte ve mimari modernizm her ne kadar red etse de gelenekle bağlarını kopartamamış olduğunu öne sürmektedir. Modern Mimari'nin "sadece tarih boyunca oluşmuş dizgeleri anlamlı en küçük parçalara bölerek (işlev) kullandığını" düşünmektedir. Yani Modern Mimari de geleneğin yorumlanmasına dayanmaktadır.

Metropolis filmindeki Modern Mimaride de, kentin zemin altındaki kotlarda, derinlerde, üzeri örtülmüş olarak tarihi olan ve mitolojik olan varlığını sürdürmektedir. Yani, fütürist ütopyanın üzerini örttüğü şey, tarihselciliğin kendisidir, tarihsel birikim derinlerde yaşamaktadır.

Sonuç

Metropolis filminin, yirminci yüzyıl başında çağın tininin (*zeitgeist*) makineye duyulan hayranlık ve teknolojik ilerlemenin getirdiği toplumsal düzene şüphe ile yaklaşma arasında salındığı görülmektedir. Fritz Lang'ın ilerlemenin teknolojik boyutuyla ilgili yorumu olarak Metropolis, bu sürecin ileri tarihte bir noktada totaliter bir toplumsal düzene dönüşeceği önkabulü üzerine kurulmuştur, yani kısaca distopik bir karakterdedir. Fütürist mimarların ütopyik projeleri

olarak modern mimari ile kurulan bağlar ise filmi modern mimari ütopyası haline getirmektedir. Çünkü Fütürist Mimari Manifesto'da 'makine estetiği'ni yüceltirken de *Citta Nuova* (yeni Kent) tasarımı sırasında da Antonio Sant'Elia ütopyik bir gelecek vaad etmektedir. Metropolis filmindeki mimari imajlar hem çağdaşı mimarların ütopyalarını canlandırmakta hem de aynı zamanda bunlara belirsizlik katmaktadır.

Mimaride "makine mantığı", "makine ahlakı", "makine estetiği" ve temelde "makinenin ruhu" söylemleri, geçtiğimiz yüzyılın erken dönemine sanatsal açıdan damgasını vuran Modern Mimari *avant-garde*'in Modern çağın tinine özgü makine hayranlığını mimari alanda söylemselleştirmesi ve mekansallaştırmasıdır. Teknoloji temeline dayanan bir mimariye doğru sanat üretimini öngören bu söylem, aynı zamanda Modern Mimari hareketin mitik boyutuna da işaret etmektedir. Yani Modern Mimari bu söylem çerçevesinde kendi mitini kurmuştur. Metropolis filmindeki mimarinin mitik boyutu ise sadece teknolojik ütopya ile sınırlı kalmaz, aynı zamanda modern mimarinin tarihselciliğin reddiyesi ile kovduğu tüm kadim mitler filme üşüşmüştür. Erken Hristiyanlığın katakombaları, gotik katedraller hatta Babil Kulesi gibi tarihsel içerik Metropolis filmindeki modern fütürist mimarinin üzerini örttüğü, ama derinlerde bir yerlerde hatta kentin temellerinde varlığını sürdürmeye devam eden mitolojidir.

Tüm bu yorumların sonucunda, bu çok katmanlı filmin mutlu son klişesi ile bitmesi, Fritz Lang'ın modernitenin geleceği konusunda hala umut taşıdığına göstergesi olduğu gibi, filmin ütopya ile distopya arasında asılı kalmasının en önemli nedenlerinden biridir. Hatta tam olarak bu nedenle film toplumsal düzene dair projeksiyonu ile mimari iyimserliği arasında, ütopya ile distopya arasındakine benzer bir gerilimi taşımaktadır.

Filmden çıkarsayabileceğimiz sonuçlardan biri Modern Mimari'nin en ateşli tartışmalarının gerçekleştiği erken yirminci yüzyılda bile tarihsel olandan kopmadığı, dışladığı mitoloji yani tarihsel birikim ile birlikte eş zamanlı olarak varlığını sürdürdüğüdür. İkinci sonuç ise modern sonrası dönemde, 1980'li yıllarda Modern Mimari'nin Adorno ve Horkheimer'in (2010) terminolojisiyle 'mitoloji'ye ya da mimari üslupsal açıdan tarihselciliğe gerilediğidir ki Adorno ve Horkheimer (2010) bu durumu mutlak delilik olarak tanımlamışlardır.

Notlar

1 Bir yönetmen, senarist ve film yapımcısı olan Fritz Lang mimar bir babanın oğlu olarak Viyana'da dünyaya gelmiştir. Viyana 'da Mimarlık ve Fotoğraf eğitimi alırken dünya turuna çıkmış, ardından eğitimini Paris ve Münih Sanat Akademilerinde sürdürmüştür. Gönüllü olarak katıldığı I. Dünya savaşında yaralandıktan sonra döndüğü Viyana'da film senaryoları yazmaya başlamıştır. Alman UFA stüdyolarında çalışmaya başlayan Lang Alman Expresyonist (Dışavurumcu) sinemasının yükselişyle kısa sürede bu akımın en önemli yönetmenlerinden biri konumuna gelmiştir.

2 1900'lü yıllardan itibaren Almanya'da örnekleri görülmeye başlanan Dışavurumcu Alman Sineması Weimar Cumhuriyeti döneminde en parlak dönemini yaşamıştır. Bilinçaltının bir yansıması olarak sürreal bir dünyada geçen hikayelerin, gerçeküstü, çizgi ve biçimlerin çarpıtılmasıyla oluşturulan dekorlar, keskin ışık ve gölgeler akımın en önemli biçimsel özellikleridir. Robert Wiene, Fredrich Wilhelm Murnau, Arthur Von Gerlach, Paul Leni, Carl Mayer gibi yönetmenler akımın önemli temsilcileridir. Alman sinema kuramcısı ve eleştirmeni Sigfried Krauer 'Caligari'den Hitler'e adlı yapıtında Dışavurumcu Alman Sineması'nı estetik bir hareketten çok kültürel bir hareket olarak tanımlamak ve I. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış yorgun Alman halkının bunalımını yansıttığını belirtmektedir. Krauer, 1918 tarihli "On Expressionism: Nature and Meaning of a Contemporary Movement" adlı makalesinde dışavurumculuğu "Modernitenin araçsal aklı tarafından köleleştirilmiş insanın çılgılığı" olarak tanımlamaktadır. Fritz Lang ve Theo von Harbou'nun Metropolis filminde kurdukları ütopyanın ise endüstrileşme ve ekonomik rasyonalizasyon tarafından tahrip edilmiş toplumu dönüştürerek, restore etme girişimi olduğunu belirtmektedir. (Krauer 1918, Kaes 2009 : 186 ve 187'den)

3 Metropolis filminin çekimi Babelsberg stüdyolarında 1925-1926 yılları arasında süren çalışmalar sonucunda tamamlanmıştır. Filmin mimar olan set tasarımcısı Erich Kettelhut 1921-1922 yılları arasında Friedrichstrasse İstasyonu'nda 'modernizmi simgeleyecek yapı'nın tasarımı yarışmasına katılmış ve Mies, Poelzig ve Scharoun gibi ünlü mimarların arasından bir gökdelen tasarımı ile sıyrılarak birinci olmuştur. (Kaes, 1993: 147)

4 Kaynak belirtilmeyen görseller Metropolis filminden kesilerek kullanılmıştır.

5 Theodor Adorno (1903-1969) Yahudi asıllı bir babanın oğlu olarak Frankfurt'ta dünyaya gelmiş, gençlik yıllarında antisemitizmin Almanya'da neden olduğu olumsuz anılarını

Minima Moralia adlı kitabında toplamıştır. Hayatı ve külliyatı üzerinde büyük etkisi olan antisemitizm ve totaliter devlet Aydınlanma'nın Diyalektiği kitabında da eleştirilen önemli bir sorundur. Max Horkheimer (1895-1973)'de aynı biçimde Yahudi asıllı bir babanın oğludur. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/> ve <http://plato.stanford.edu/entries/horkheimer/>

6 Filippo Tommaso Marinetti 20 Ocak 1909'da Le Figaro'da yayınlanan Fütürist Manifesto'da makineyi estetik bir nesne olarak ele alışlarını şöyle açıklar:

"Dünyanın güzelliğinin, yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini açıklıyoruz: Bu güzellik, hızın güzelliğidir. Karoserisini, içine çektiği havanın etkisi ile patlayacakmış görüntüsü veren yılan benzeri boruların süslediği bir yarış arabası motoru iştilirken son derece yüksek bir gürültü çıkaran araba, Samothrakeli Nike'dan daha güzeldir.... Nehirlerin iki yakasını birleştiren ve güneş ışığında bıçak gibi parlayan köprüleri, göğü inleyen ve serüvenler peşinde koşan vapurları, raylarda, borularla çevrelenmiş dev çelik beygirler gibi koşmakta olan geniş göğüslü lokomotifleri ve rüzgârda bir bayrak gibi sallanan ve coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle göklerde kayarcasına uçan uçakları yüceltmek istiyoruz."

7 Antonio Sant'Elia da pek çok diğer fütürist sanatçı gibi gönüllü olarak katıldığı I. Dünya Savaşı'nda hayatını kaybetmiş ve hiçbir zaman malzeme, konstrüksiyon ve teknoloji ile buluşmamış, onlarla test edilmemiş olan tasarımları daimi bir şekilde ütöpic mertebesine yükselmiştir (Banham, 1980: 136).

8 "Fütürist kenti yaratmalı ve yeniden inşa etmeliyiz: o her parçası dinamik olan, uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olmalıdır... Fütürist konut ise devasa bir makineye benzemelidir. Asansörleri yalnızlık çeken solucanlar gibi merdiven kovalarında saklanmamalı, artık kullanılmayan merdivenler ortadan kalkmalı ve asansörler demir ve camdan yapılmış yılanlar gibi bina yüzeylerine tırmanmalıdır. Beton, cam ve demirden yapılmış, boyanmamış heykelsiz ev, yalnızca kendi çizgilerinin ve girinti-çıkıntılarının güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yalınlığı ile son derece çirkin olmalı, yerel yönetim tasarımlarının öngördüğü yükseklik ve genişlikte olmalı, kargaşa cehenneminin, yani sokağın yanında yükselmelidir. Sokak ise artık kapıcı daireleri ile aynı seviyede bir paspas gibi uzayıp gitmek yerine, birkaç farklı seviyede yeryüzüne inerek, metropol trafiğini üstlenerek metal yaya yolları ve hızlı yürüyen merdivenlerle birbirine bağlanacaktır." (Fütürist Mimari Manifesto, 1914)

9 Kinestetik: harekete dair fiziksel deneyimlerin algı boyutu.

Ayrıntılı bilgi için bkz. (Cook 2000) Cook, John, J. (2000) “Sessiz Sinemanın Kinetiği: Yirminci Yüzyılın Başlarında Sinema ve Hareket İlişkisi”. Çev. O. C. Çetin. Parallax Görsel Kültür Arşivi 006, <http://www.hezarfen.net/parallax/006cooktr.htm>.

10 Biyolojide iki farklı türden organizmanın birlikte yaşaması anlamına gelen simbiyosis; bu çalışmada modern insanın makineyi biyolojik bir varlık olarak kabul etmesi ve özellikle I. Dünya Savaşı sırasında askerlerin siperlerde silahları ile ortak yaşam kurlmaları ve bütünleşmeleri anlamında kullanılmıştır.

11 Distopya sözcüğü ütopyaдан türeyen ve ütopya ve ütopyaların içerdiği anlamlar ile birlikte değerlendirilmesi gereken bir kavrama gönderme yapmaktadır. ‘Ütopya’ sözcüğünün etimolojisi 1516 yılında Thomas More tarafından Grekçe ou topos yer olmayan ve eu topos iyi yer anlamında tanımlanmıştır. (More, 2001: 142) Yine Grekçeden gelen dis topos kötü yer anlamında distopya görece yeni bir kavram olarak 19. yüzyılda 1868 yılında John Stuart Mill tarafından tanımlanmıştır. Ancak 19. Yüzyıldan itibaren distopyalar edebi alanda en az ütopya kadar geniş bir külliyat oluşturmuştur. Bu iki sözcük de etimolojik olarak Grekçede doğrudan ‘yer’e dair tanımlar içermelerine rağmen Batı literatüründeki kullanım biçimleri, zamansal anlamları da katmış, dolayısıyla bu iki sözcük coğrafya disiplininden çok tarih disiplinini ilgilendirir hale gelmiştir. Hem ütopyaların hem de distopyaların gelecek tarihe yönelik yer tanımları bilim kurgu karakterinin ve türünün doğmasının nedenidir (Milner, 2009: 827). ‘Mükemmellik fantazisi’ olarak ütopya insanlığın adil bir düzende yaşamayı hak ettiği önkabulu üzerine kurulan planlanmış, ideal toplumsal sistemleri içermektedir. Modernite ile birlikte görülmeye başlayan distopyalar ise Aydınlanma paradigmasının ürünü olan ütopyaların totalitarizmine karşı koyuştur. Jameson 2005 yılındaki çalışması ‘Yarının Arkeolojileri’nde distopyayı iki farklı yaklaşıma bölerek inceler. Eleştirel distopya; ‘eğer bu böyle giderse’ anlamında bir uyarıdır. ‘Anti-ütopya’ ise insan doğasının kötücül yanına vurgu yaparak ‘yaklaşmakta olan tehlikelere dikkati çekmektedir. Jameson’a (2005: 198) göre eleştirel distopya bu bakımdan ütopyik bir karakterdedir ve ütopyanın negatif akrabasıdır.

Kaynakça

Abrams, Jerold. J. (2007). “The Dialectic of Enlightenment in Metropolis” *Philosophy of Popular Culture: Philosophy of Science Fiction Film*, ed. Sanders, Lexington, KY: University of Kentucky, s: 153-170.

Adorno, Theodor, W. Horkheimer, Max. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği, çev. Elif Öztarhan, Nihat Ülner, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Albrecht, Donald (1996). “New York, Old York: The Rise and Fall of a Celluloid City”. in *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, (ed) D. Neumann, New York, Munich: Prestel-Verlag, s: 39-47.

Balla Giacomo, Depero Fortunato (2001). “The Futurist Reconstruction of the Universe.1915. *Futurist Manifestoes*, ed. Umbro Apollonio, Thames and Hudson, s: 197-200.

Banham, Reyner (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge: MIT Press.

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*, trans. S. F. Glaser, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Coleman, Nathaniel (2010). “The Peculiar Adventure of Utopia: Discourses of Modern Architecture in the 20th Century and Today”. *International Society for the Philosophy of Architecture*. <http://isparchitecture.wordpress.com>. (17.11.2012)

Colquhoun, Alan (1990) *Mimari Eleştiri Yazıları*, çev. A. Cengizkan, Ankara: Ş.V.M.V. Yayınları.

Dostoğlu, N. T. (2001) “Ütopya, Kent ve Mimarlık Üzerine Düşünceler”. *Arredamento Mimarlık*, 5: 73-76.

Jacobsen, Wolfgang, Sudendorf, Werner (2000). *Metropolis: A Cinematic Laboratory for Modern Architecture*, Stutgard, London: Axel Menges.

Jameson, Fredric (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*, London: Verso.

Kaes, Anton (1993). “Metropolis: City, Cinema, Modernity”. *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, ed. Timothy O. Benson, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, s: 146-165.

_____ (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton: Princeton University Press.

Le Corbusier, (2010). *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, İstanbul: YKY.

Milner, A. (2009). “Changing the Climate: The Politics of Dystopia”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 23: 827-838.

More, Thomas (2001). *Utopia*, trans. C. Miller, New Haven: Yale University Press.

Neumann, Dietrich (1996). “Before and After Metropolis: Film and Architecture in Search of the Modern City”. *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, ed. Dietrich Neumann, New York, Munich: Prestel-Verlag, s: 33-38.

Roberts, Ian (2004). “Caligari Revisited: Circles, Cycles and Counter-Revolution in Robert Wiene’s Das Cabinet Des Dr. Caligari”. *German Life and Letters* 57 (2): 175-187.

Thompson, Kristin, Bordwell, David (2003). *Film History: an Introduction*, New York: McGraw-Hill Companies Inc.

Vidler, Anthony (1996). "The Explosion of Space: Architecture and Filmic Imaginary". *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, ed. Dietrich Neumann, New York, Munich: Prestel-Verlag, s: 13-25.

İnternet Kaynakları

IMDB; Fritz Lang

<http://www.imdb.com/name/nm0000485/> (17.11.2012)

Stanford Encyclopedia of Philosophy; Theodor W. Adorno

<http://plato.stanford.edu/entries/adorno/> (17.11.2012)

Stanford Encyclopedia of Philosophy; Max Horkheimer

<http://plato.stanford.edu/entries/horkheimer/> (17.11.2012)

Paralax Görsel Kültür Arşivi 006, Cook, John, J. (2000) "Sessiz Sinemanın Kinetiği: Yirminci Yüzyılın Başlarında Sinema ve Hareket İlişkisi". Çev. O. C. Çetin.

<http://www.hezarfen.net/paralax/006cooktr.htm> (12.06.2013)

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Walter Gropius, *Monument to the March Dead*, 1921.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Monument_to_the_March_dead.jpg.

Fotoğraf 2. Metropolis filminde kalbi simgeleyen dev gong (Filmden kesit).

Fotoğraf 3. Sol: New York Kentinden görüntü

http://newyorkresidence.co.uk/default_uk.aspx

Sağ: Metropolis filminde kent (Filmden kesit).

Fotoğraf 4. Sol: Metropolis filmi afişinde kent,

Orta: Giacomo Balla, *Speeding-Automobile*, 1913.

http://www.sas.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring02/104/Balla_SpeedingCar1.jpg

Sağ: New York University Faculty Class Web Sites, Futurism sayfası

<http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/futurism.html>

Fotoğraf 5. Metropolis filminde kent (Filmden kesit).

Fotoğraf 6. Antonio Sant'Elia, *Citta Nuova*, 1912-1914.

<http://www.nyu.edu/classes/reichert/sem/city/futurism.html>

Fotoğraf 7. Metropolis filminde *M-Makine* ve işçiler (Filmden kesit).

Fotoğraf 8. Rotwang, laboratuvarı ve robot Maria (Filmden kesit).

Fotoğraf 9. Sol ve Orta: *Robot Maria*, Yushiwara gece klübü, erkeklerin Maria'nın dansına tepkileri (Filmden kesit).

Sağ: Giacomo Balla, *Velocita D'Automobile + Luci*,

<http://www.thecityreview.com/s07simpl.html>