

-Araştırma Makalesi-

## Erdem Tepegöz'ün Gölgele İçinde'ki Distopik Dünyasında Kavramsal Bir Gezinti

Nargis Özgen\*

Dilara Aycıl\*\*

### Özet

İnsan hayatının her alanını konu edinen sinema, yaşam pratiklerini değiştirip dönüştürmekte yeni bakış açıları oluşturmaktadır. Teknoloji alanında yaşanan gelişmeler sinemaya katkı sunarak sinemanın konusu olmaya ve insanın hayal gücünü zorlamaya devam etmektedir. Mekanikleşen dünyada insan kullanımına sunulan araçların taşımakta olduğu üstün özellikler bireyleri gelecek konusunda düşündürmekte ve distopik, bilim kurgu filmlerini beslemektedir. Geleceğe dair karamsar tablolar çizen distopik çalışmalar toplum içerisinde var olan eşitsizlikleri ele alarak kurtuluşa dair olan umutları görmezden gelmekte ve mevcut döngününün devamının habercisi niteliği taşımaktadır. Erdem Tepegöz'ün senaristlik ve yönetmenliğini üstlendiği *Gölgele İçinde* filmi yaşadığımız dünyadaki distopik unsurları sinematik açıdan ifşa etmektedir. Türk sinemasının kapsamlı ilk distopik filmi olma özelliğine sahip olan film, Türk sineması açısından öncü olmakta ve konu hakkında çalışmak isteyenlerin yolunu açmaktadır. Kapitalist sistemin vazgeçilmez bir parçası haline gelen gözetleme araçları bireyleri tahakküm ve kontrol altında tutmakta döngüsel hareketlerin devamlılığına hizmet etmektedir. Gözetimin işçi sınıfı üzerindeki etkisini ortaya koyan filmdeki imajlar distopik unsurlara gönderme yapan sosyolojik ve felsefi imalara sahiptir. Filmde özellikle görsel imajların kavramsal uzanımları yoğunlaşmaktadır. Renklerdeki kısıtlılık ister istemez mekanları daha fazla ifşa etmektedir. Ana karakterin Mesih'le özdeşleştirilmesi izleyiciyi arafta bırakmakta ve hikâyenin sonucu hakkında şüpheye düşürmektedir. Ancak sonuçta karanlığın içinden gelen mekanik ses bu şüpheyi ortadan kaldırarak döngününün yeniden ve yeniden kendini üretmesinin bir sonucu olarak izleyiciye distopik dünyanın devamlılığı konusunda fikir vermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Gölgele İçinde*, *Distopya*, *Bilim Kurgu*, *Gözetim*, *Panoptikon*.

\*Dr., Nargis Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye.  
E-mail: nargis.ozgen@hbv.edu.tr  
ORCID : 0000-0003-4502-659X

\*\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye.  
E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr  
ORCID : 0000-0002-5576-7669

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1168686

Özgen, N. Aycıl, D. (2022). Erdem tepegöz'ün gölgele içinde'ki distopik dünyasında kavramsal bir gezinti. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1168686

Geliş Tarihi: 30.08.2022

Kabul Tarihi: 06.11.2022

-Research Article-

## A Conceptual Journey Through Erdem Tepegöz's Dystopian World in "Gölgeler İçinde (In the Shadows)"

Nargis Özgen\*

Dilara Aycıl\*\*

### Abstract

*Cinema, which confers almost every aspect of human life, generates new perspectives on altering life practices. Besides, advancements in technology continue to contribute to the cinema and to stretch one's imagination. In the mechanized world, the superior features of the tools make one ideate the future and feed dystopian science-fiction films. Research on dystopia, depicting pessimistic pictures about the future, ignores the hopes for salvation by addressing the inequalities in society and becomes the harbinger of the continuation of the current cycle. Written and directed by Erdem Tepegöz, "Gölgeler İçinde" successfully unveils the dystopian elements of the contemporary world to screen. Being the first comprehensive dystopian movie in Turkish cinema, it can be considered a pioneer in Turkish cinema and becomes a fruitful subject for prospective researchers. Surveillance tools that are an indispensable part of the capitalist system dominate and control individuals and serve the continuity of cyclical movements. The images in the film suggesting the impact of surveillance on the working class also encapsulate sociological and philosophical implications referring to dystopian elements. The conceptual extensions of visual images are particularly intense in the film. The limited use of colors also inevitably denounces spaces more. Likewise, the identification of the protagonist with Christ leaves the audience in limbo and casts doubt on the finale. However, in the end, a rapid, mechanical sound from the darkness removes the doubt and gives the audience an idea about the continuity of the dystopian world due to a reproducing cycle.*

**Keywords:** *Gölgeler İçinde, dystopia, science-fiction, surveillance, panopticon.*

---

\*Dr., Nargis Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Türkiye.  
E-mail: nargis.ozgen@hbv.edu.tr  
ORCID : 0000-0003-4502-659X

\*\*Master Student, Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Türkiye.  
E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr  
ORCID : 0000-0002-5576-7669

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1168686

Özgen, N. Aycıl, D. (2022). Erdem tepegöz'ün gölgeler içinde'ki distopik dünyasında kavramsal bir gezinti. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1168686

Recieved:30.08.2022

Accepted: 06.11.2022

## Extended Abstract

*Rather than performance art, cinema is a penetrating means embodying life, cultural codes, and meaning practices of a society. Examining the films discussing individuals' social, economic, and cultural backgrounds may be an important initiative in the scholarly community to understand and delineate the society/individual. At the same time, deciphering the codes within a film is considered identical to understanding the worlds of meaning among individuals.*

*Films are often inspired by the life practices of individuals and pursue to reshape social life. It embeds cultural symbols into the scenes, codes these symbols, and offers deeper meanings instead of presenting a superficial narrative. Exploring new fields of meaning initiated by cinema also leads to the birth of new branches of science. In this respect, the relationships between visual and sound images of the film and concepts in social sciences and philosophy offer new interpretations in film studies*

*Science-fiction cinema forms a ground for utopian and dystopian narratives and emerges as a medium that depicts predictions about the future. Although utopian and dystopian narratives are principally encountered in literary texts, specific themes in these narratives also become indispensable elements of science-fiction in cinema. While utopia reflects utmost utilitarianism as the ideal form of society, dystopia refers to anti-utopia, which concludes that the two concepts create each other in a dialectical manner. Thus, it is not prudent to claim that the two narratives are shaped on shared themes, which makes the border between them blurred. A society with advanced science and technology and an understanding of a centrally administered state and/or the existence of an oppressive power are among the prominent themes and feed both narratives.*

*Turkish cinema hosts limited examples of dystopian science fiction. The film "Gölgeler İçinde (In the Shadows)" (2019), written and directed by Erdem Tepegöz, is one of the few examples of this genre. The principal aim of this study is to analyze, understand, and interpret the symbols used in the film.*

*The film addresses the daily work routines of workers employed and undertaking stone washing in a still-operating factory built in the Soviet Union era. However, the notion of time and space is not revealed by the director but remains ambiguous. Workers doing the job needing physical strength are surveilled and supervised through cameras. As a part of the surveillance society, control mechanisms are then utilized to ensure the continuity of the acts requested/expected by the government within the daily life of the working class. Breaking the routine for any reason causes the expected behavior to be interrupted by the constantly surveilled workers.*

*The film is among the pioneering examples of dystopian science fiction in Turkish cinema. The dystopian fiction in the film stands out in the title, theme, and elements used. Shadow is a harbinger of the presence of an object reflected by light in environments deprived of light. As in Plato's allegory of the cave, shadows are the reflection of objects outside the cave, yet the sole source of truth for those inside the cave. Yet, it is not the truth; the truth itself is outside the cave. Similarly, the workers surviving in the system believe that the truth is the flawless functioning of the order. Therefore, unaware of the existence of an outside world, they continue their lives by only satisfying their basic needs. The workers, becoming a part of the system in the endless loop of the film, receive the warnings in the factory with a siren sound and maintain their obedient behaviors. They are reminded of their habits and learned helplessness through sirens and announcements in the hours determined by the authority.*

*Technological advancements, an inseparable part of the capitalist system, devalue the material value of labor and increase the confidence of capital in machinery. However, production always needs a workforce, which is obviously pointed out by the director's plot of a suffering factory with supposed veins and communication skills. While a building that bleeds and sheds tears in the sequences emphasizes that machines still need human power, it also refers to the dialectic of the mechanized human being with the production tools. At this point, the personification of the man-made factory may be considered essential*

*in summarizing today's society and the capitalist system. Thinking of an object as if it had veins is key in the director's revealing production relations in today's working conditions.*

*Considering rarely-used colors and indicators in the film, the protagonist's awareness and efforts pave the way for him to become distinguished among others and reach beyond his current condition. Although getting rid of the cameras - the main elements of the surveillance society - may be seen as a success, the feeling of ambiguity in workers meeting others after the announcement is like the manifestation of a society of fear. Although the director does not show the finale for the sake of the imagination of the audience, it is clear that one confronting the unknown will not leave their safe zone and work harder to ensure its safety. It is also obvious that one desiring to guarantee their life cannot get out of the cycle no matter what the conditions are and will reproduce the cycle again and again. The finale, left to the imagination of the audience, is presented as a projection of the reproduction of the existing order with the elements of dystopia.*

## Giriş

Filmler birey/toplum yaşantısında var olan/olmayan kavramları insanların hayatında yeniden üreterek yeni bir anlam sahası inşa etmektedir. Tüketim toplumu içinde bireyler sinemayı tüketmek üzere kullanmakta ve bu kullanım sonucunda değerler, inançlar, fikirler edinmektedir. Sinema aracılığıyla üretilen yeni anlam pratikleri bireylerin yaşamlarını etkilemeyi, değiştirip dönüştürmeyi amaç edinmektedir. Sinema gerçek hayat içerisinde var olan pratikleri sunmakla beraber var olmayana veya olasılıkları içinde barındırarak normalleştirip görselleştirmekte, bu süreci birden fazla film türüyle seyirciye sunmaktadır. Yaşamsal pratiklerle bağı zayıf olmakla birlikte bilim ve teknoloji unsurlarıyla oluşturulmuş bir film türü olan bilim kurgu 1902 yılından itibaren sinemanın bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilim kurgu sineması ütopyik ve distopik anlatılar için zemin oluşturmakta ve geleceğe dair öngörülerin tasvirlediği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Ütopyik ve distopik anlatılara ilk olarak yazınsal metinlerde rastlanmakla birlikte bu anlatı türlerinin sinemaya da dahil olmasıyla belirli temalar bilim kurgu için vazgeçilmez unsurlar haline gelmiştir. Ütopya bireyin faydacılığının en üst yansıması olarak ideal bir toplum biçimini yansıtırken, distopya bir anti-ütopya olarak görülmekte ve bu durum iki kavramın diyalektik bir biçimde birbirlerini var ettiği sonucunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle iki anlatının ortak temalar üzerinden şekillendiğini, aralarındaki sınırın bulanıklaştığını söylemek mümkündür. Temalar arasında bilimin ve teknolojinin ilerlediği toplum, merkezden yönetilen bir devlet anlayışı ve/fakat baskıcı, denetleyici bir iktidarın varlığı ilk göze çarpan senaryolar arasındadır, söz konusu kurgular her iki anlatıyı da beslemektedir.

İletişim araçlarının etkin bir teknikle ortaya konduğu sinema, görsel malzeme ve anlatıyı kullanarak alt metinde izleyiciye mesajlar vermektedir. Bu mesajların izleyici tarafından alınması beklenmekte ve izleyicinin aktif katılımı amaçlanmaktadır. Söz konusu mesajlar siyasi, politik, ideolojik metinler içerebilmekte, görsel içerikler akademik çevrelerin ilgisini çekmekte ve içeriklerin alt metinleri inceleme konusu haline gelmektedir. Filmlerdeki imajlara yönelik sosyolojik ve felsefi sorular filmlerde ifşa edilmeyi bekleyen unsurları görmemize yardımcı olur.

Türk sinema tarihine bakıldığında distopik bilim kurgu türündeki örneklerin sınırlı olduğu görülmektedir. Erdem Tepegöz'ün senaryo yazarlığı ve yönetmenliğini üstlendiği *Gölgeler İçinde* (2019) filmi az sayıda örneklerden birini teşkil etmekte bu nedenle dikkat çekmektedir. Söz konusu filmin içine yönetmenin yerleştirdiği göstergelerin anlaşılması ve analiz edilerek yorumlanması çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Hâkim anlayışın dışına çıkarak, gösteren ve gösterilen şemalarının modern bir bakış açısıyla işlenmesi filmin anlatımını kolaylaştırmakta, hedef kitleye ulaşmasının yolunu açmaktadır.

Tepegöz'ün ifadelerine göre *Gölgeler İçinde* filmi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği döneminden kalma, hala faaliyet halinde olan bir fabrikada çalışan ve taş yıkama işini üstlenen işçilerin günlük çalışma rutinlerine odaklanmaktadır. Filmde makinesi bozulan ana karakterin fabrika dışında bir bireye (tamirci) ulaşması olay örgüsünde bir kırılmaya sebep olmakta işçiyi sorgulamaya itmektedir. Bu sorgulama sonucunda ceza/ödül yöntemi kullanan sistemin işçinin temel ihtiyaçlarını kesmesi işçiyi farklı çözüm yolu arayışına yönlendirmektedir. Gözetim sistemi içerisinde yer alan bireyleri bulmak için yola çıkan işçi ceza sisteminin yeniden ve yeniden üretilmesine sebep olurken mevcut sistemi ayakta tutan diğerleri tarafından dışlanmaktadır. Platon'un mağara alegorisi bu noktada devreye girmekte ve işleyişi bozan, huzuru baltalayan, sistemi sekteye uğratan birey toplum dışına itilmektedir.

Görsel 1: *Gölgeler İçinde* Filmi Afişi



Filmin afişine bakıldığında distopik bir filmle karşı karşıya olduğunu anlayan izleyici Fordist dünyanın gerçekleriyle yüz yüze gelmekte ve kapitalist sisteme başkaldıran bireyi görmektedir. Toprağa olan bağımlılığın sanayi faaliyetleriyle baltalandığı bir dönemi simgeleyen köksüz bir yapı olan fabrika, afişte işçilerin makinelerin parçası olarak faaliyet gösterdiklerinin altını çizmektedir. Bununla birlikte var olan düzeni değiştirmek, dönüştürmek ve şekillendirmek amacı güden bireyin bu kısır döngüden çıkış yolu arayacağını izleyiciye vaat eden görsel, filmin sonunda büyük bir hayal kırıklığı yaşanacağını semboller aracılığıyla aktarmaktadır.

### **Sinemada Bilim Kurgu ve Distopyanın Birleşmesi: Distopik Bilim Kurgu**

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmelerle birlikte insan yaşamı değişerek bu gelişmeler gündelik yaşama uyarlanmıştır. Hayatın bir tasviri olan edebiyat da bu değişimden etkilenmiş ve bilimi içine alarak farklı bir türünü yaratmıştır. Bu tür edebi metinler içerisinde teknolojinin insan hayatındaki yerini sorgularken olumlu/olumsuz etkilerini irdelemiştir. Teknolojinin insan hayatını olumsuz etkileyeceği veya teknoloji olmadan insan hayatının mümkün olamayacağı düşünceleri ütopya/distopya kavramlarını içinde barındıran bilim kurgu türünün lokomotifidir.

Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre bilim kurgu: "Çağdaş bilim verileriyle düş gücünden oluşan (film, roman vb.)" anlamına gelmektedir (TDK, t.y.). Oxford Sözlüğü bilim kurguyu:

“Geleceğin hayali bilimsel keşiflerine dayanan ve genellikle uzay yolculuğu ve diğer gezegenlerdeki yaşamla ilgilenen bir tür kitap, film vb. “olarak tanımlamaktadır (Oxford Learners Dictionaries, t.y.). Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere bilim kurgu, kurgu bilimsel bir anlatıya dayanmaktadır.

Bilim kurgu türünde en sık rastlanan bugünün dünyasından geleceğe doğru karamsar bir yaklaşımın tasavvuru, distopik bir umutsuzluktur. Tarkovski: “Şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felaketin bütün önkoşulları mevcut...” (Tarkovski, 2007, s. 194) sözleriyle durum tespitinde bulunurken şimdiki zamanın geleceği içinde barındırdığını ifade etmektedir. Şimdiki zaman geleceği şekillendirirken geleceğe dair kötümser öngörüler distopyaları üretmektedir.

Distopyaya karşılık ütopya ideal bir toplum düşüncesinden hareketle bireylerin sosyal, politik ve ekonomik sorunlarının çözüldüğü, insanın bireysel/toplumsal yaşantısında maksimum faydasına yönelik bir düzeni betimlemektedir. Anti-ütopyanın kurguladığı gri dünyaya karşılık ütopyalar kusursuz bir gelecek vadetmektedir. Özgür birey söylemi üzerinden şekillenen ütopyik kurgular distopik bakış açısında esaret koşullarına karşılık gelmektedir. Günümüz iktidar seçkinlerinin gözetleme araçlarının bireyin varlığı üzerindeki baskısı distopik anlatının temellerini oluştururken geleceğe dair kurgunun şekillenmesini de kolaylaştırmaktadır. Distopya veya ütopya bireylerin var olduğu zamana ve o zamanın içindeki konumlanışına göre var olmakta ve kendini üretmektedir. Dolayısıyla distopyanın veya ütopyanın nerede başlayıp bittiği çoğu zaman belli olmamakla birlikte bireylerin sosyal, politik, ekonomik, ideolojik konumlarına göre de farklılık gösterebilmektedir. Herhangi bir insanın ütopyası diğer bir insan için distopya olabilmektedir. Bu durum distopya ve ütopya arasında girift ve dönüşebilir bir ilişki olduğunu göstermekte, kavramlar arası köprü kurmaktadır.

Mahida, distopik kurguların içinde barındırdığı temaları; üst, orta ve alt sınıflardan oluşan, kesin ve bozulamaz hiyerarşik toplumun varlığı, kast sistemini koruma amacı güden eğitim sistemi ve propaganda, bireyselliğin yok oluşu, dini bir inancın emirleri gibi sunulan devlete ait simgelerin varlığı, devlet aygıtları tarafından uygulanan sürekli gözetim, geçmişte yaşanmış ve dramatik sosyal değişiklikleri haklı çıkartan bir felaket, toplumdan şüphe eden bir ana karakter, gelişmiş teknoloji olarak tespit etmektedir (Mahida, 2011). Filmde sınıfsal fark açıkça göze çarpmakta, sınıflar arası geçiş söz konusu olmamaktadır. Alt sınıfta bulunanların sorgusuz sualsiz itaati beklenmekte ve kast sisteminin korunması için cezai yaptırım uygulanmaktadır. Bireysel istek ve duygulardan arınmış birey gözetleyen emirlerini uygularken gözetlenmenin getirdiği korkuyu yaşamaktadır. Buna rağmen ana karakter içinde bulunduğu kaotik duruma şüpheyle yaklaşmakta ve iktidarın teknolojiyi kullanarak kendisini sürüklediği kaskacın içerisinden çıkmak için başkaldırmaktadır.

Görsel 2: Distopik Unsurları İçinde Barındıran Fabrikanın Dış Görünümü



Distopyalarda kurgu hayalidir. Temalarda baskı, zorbalık, isyan, paranoya ve korku genellikle işlenen kavramlar olmuştur. Mekânsal anlamda ise insanları küçülten peyzaj ve mimari ya da savaş, kirlilik, iklimsel değişiklikler gibi nedenler sonucu bozulmuş ortamlar kullanılmaktadır. Karanlık oda, yağmurlu asfalt, sembolik gölge, sis, vb. görsel unsurlar da sıklıkla işlenmektedir. Çevrenin distopya üzerindeki etkisi oldukça fazladır (aktaran Erin ve Tezcan, 2014, s. 2). Bu bilgiler ışığında *Gölgeler İçinde* filminin distopik bir anlatı taşıdığı açıktır. Görsel açıdan mekâna bakıldığında koyu renklerin hâkim olduğu ortamın kasvet, umutsuzluk ve esaret taşıdığını söylemek mümkündür.

Fabrikayı genel planda gördüğümüz kadrajlarda dikkati çeken en önemli unsur kırık camlardır. Kırık Cam Teorisi 1969 yılında Zimbardo tarafından ortaya konmuş, Wilson ve Kelling tarafından geliştirilmiştir. Welsh ve diğerlerinin aktarımıyla, Zimbardo'nun yapmış olduğu deneyde plakaları sökülerek terk edilmiş aynı marka ve model iki adet otomobil kullanılmıştır. Deneyde, araçlardan biri sosyoekonomik açıdan alt sınıf sayılabilecek bir konuma bırakılırken diğer araç sosyoekonomik açıdan yüksek sınıfta yer alan bireylerin yaşadığı bir çevreye bırakılmıştır. İzleyen süreçte ilk konumda bırakılan araç dakikalar içerisinde yağmalanırken diğer araç zarar görmemiştir. Bir hafta sonra araştırmacılar bütünlüğünü koruyan aracın camlarından birini kırmış ve kısa süre içerisinde bu aracın da yağmalandığı görülmüştür. (Welsh vd., 2015).

Zimbardo'nun bu deneyini 1982 yılında Wilson ve Kelling geliştirilerek kriminolojiye uyarlanmış ve suç teşkil eden davranışların uyarıcılarına odaklanmıştır. Çevresel faktörlerin suç üzerindeki etkisini ortaya koyan çalışmalar Kırık Cam Teorisini bir adım ileriye taşıyarak insan davranışıyla ilişkilendirmektedir. Bu teori, sokaklara çöp atmak, duvar yazıları yazmak gibi nispeten zararsız eylemlerin, insan ve mülkiyete zarar vermek suçlarına kadar gidebilecek bir potansiyele sahip olduğunu vurgulamaktadır. (Wilson ve Kelling, 1982). Teoriye göre düzensizlikler birey üzerinde sahipsizlik ve denetimsizlik hissi uyandırarak daha ciddi suçlara yol açmaktadır. Kırık camlar olarak sembolize edilen istenmeyen davranışlar ciddi suçların habercisi olarak görülmekte bölgelerin güvenliğine ilişkin bir kriter olarak tanımlanmaktadır. Bir bölgede güvenliğin sağlanması için ilk yapılması gereken kırık camların temizlenmesidir. Temiz ve düzenli çevrelerin gözetlendiği iç güdüsü suç işleme potansiyelini azaltmaktadır (Austrup, 2011, s. 3-4). Kırık Camlar Teorisine göre kontrol dışı kalan alanlar istilalara karşı savunmasızdır (Wortley ve Townsley, 2017, s. 340). Var olan ve çözülmeyen sorunlar sürekli tekrar etme eğilimi göstermekte ve kuralları ihlal etme eyleminin cezasız kalması ihlal edilen kuralın içini boşaltmaktadır. Kurumsal açıdan bu durum aidiyet duygusunu zedelemekte ve açılan çatlağın onarılamaması durumunda önüne geçilemeyen sorunlara sebebiyet vermesini tetiklemektedir. Bununla birlikte ana yapıya zarar vererek bireyin saygısını kaybetmesine neden olmaktadır. Bireyler toplum içinde belli bir düzene saygı duyma eğilimi göstermekte ve bu durum sadece sosyoekonomik düzeyden kaynaklanmamaktadır. Düzenin bozulması, bozulan dengelerin tamir edilmemesi ve güvenliğin sağlanmaması; kanıksanmış saygı gösterme davranışının dışına çıkılmasına, düzensizliğin baş göstermesine sebep olmaktadır. Kırık Camlar Teorisi kendi içinde iki temel prensibe ayrılmaktadır. Birincisi var olan sorunlar artarak toplum içindeki düzeni bozmaktadır. İkincisi, işlenmiş olan her suç temelinde daha büyük suçlara teşvik etmektedir (Clarke ve Eck, 2007, s. 25).

Filme genel olarak bakıldığında düzen içerisinde işleyen, görev dağılımı konusunda işçilerin sorun yaşamadığı itaatkâr bir çalışma ortamı görülmektedir. Ancak Kırık Camlar Teorisine göre her düzensizlik kendi içerisinde bir cesaret barındırmakta ve önlem alınmaması durumunda bireyi suça teşvik etmektedir. Düzenli bir işleyişin beklendiği fabrikanın âtil bırakılması, fabrikadaki onarımların yapılmaması başkaldırı için ortam hazırlamakta, işçinin bulunduğu konumlanma noktasını sorgulamasına neden olmaktadır. Bu aşamada gözetleyen kameralar aracılığıyla gözetlenenin beklendiği davranışın dışına çıkmasını açıklıkla cezalandırılarak itaat kalıpları içerisine döndürülmesini amaçlamaktadır.

Filmde tek yönlü bir ulaşım ağının olması distopik anlatının bir parçasıdır. Teleferik telleriyle sarmalanmış olan ve bir kafes gibi görünen fabrikaya giriş vardır ancak çıkış ilk sahnede de görülen ve izleyiciye kırmızı renkle hissettirilen ölümdür. Fabrikada meydana gelen maden kazası sonrasında makine tarafından sağlık kontrolleri yapılan işçiler tek tek muayene edilmekte ve fiziksel olarak hasar görmüş olanlar ortamdaki uzaklaştırılmaktadır. İzleyicinin işçinin akıbeti konusundan yanlış bir fikre kapılmaması açısından, sağlık durumu çalışmaya elverişli olmayan işçinin gönderilmesi, keskin bir kırmızı ışıkla yansıtılmakta ve sisteme katkısı olmayanların sistem içerisinde var olamayacaklarının altı çizilmektedir.

Sembolizme göre renkler her toplumda ve kültürde farklılık göstermekle birlikte bazı ortak anlamsal göndermelerde bulunmaktadır. Wilkinson, renklerin anlamları konusunda geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Ona göre, sıcak renklerden olan kırmızı; aşk, tutku ve iyi talih gibi duygulara gönderme yaptığı kadar savaş, cehennem ateşi, dur (stop) uyarısının da işareti olarak tarif etmektedir (Wilkinson, 2021, s. 280). Filmde yeşil, sarı, kahverenginin tonları işçilerin kıyafetlerinde ve fabrikanın kapılarında görünmektedir. Kimliği/kişiliği olmayan işçilerin farklı renklerde iç kıyafet giymeleri fabrikayla özdeş olduklarına bir göndermedir. Wilkinson yeşil rengi; ilkbahar, gençlik, umut, sevinç gibi duygulara gönderme olarak görmekte bununla birlikte mevcut bir bozulmaya atıfta bulunmaktadır (Wilkinson, 2021, s. 281). Tamircinin bulunduğu sahnelerin yeşil renkte olması bu durumun bir yansıması olarak görülebilir. Bu nedenle bozulan her şeyi tamir eden tamircinin rengi filmde yeşille özdeşleştirilmiştir. İşçilerin kıyafetlerinin renklerinden biri de sarı renktir. Wilkinson'a göre, sarı aydınlanmanın, güneşin, altının ve parlaklığın işareti olduğu kadar hastalığın, karantinanın, korkaklığın da rengidir (Wilkinson, 2021, s. 281). Mekân içerisinde çalışma faaliyetlerini sürdüren işçilerin kameralar aracılığıyla gözetlenmesi işçileri korkuya sürüklemekte ve yapmış oldukları işi kaybetmemek, sistem dışına itilmemek kaygısını tetiklemektedir. Dünyadan tamamen izole edilmiş bir mekânda bulunan ve yaşamak için var olan durumlarını korumak arzusu içinde olan işçiler sisteme tam anlamıyla boyun eğmektedir. Wilkinson'a göre mavi renk tanrısalığa ve sonsuzluğa işaret etmektedir (Wilkinson, 2021, s. 281). Birçok tonu bulunan mavi rengin göstergeleriyle ilgili fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Batur, mavi renkle ilgili ifadelerini:

“Mavi koyulaştıkça ya da siyaha yakınlıkta insanı daha çok içine çekip insanda keder, hüznün ve sıkıntı duygularını uyandırmaktadır. Mavi renk siyahtan uzaklaştıkça karamsarlık ve çekicilik etkisi azalmaya başlar. Açık tondaki bir mavi insanda sonsuzluk etkisi yaratırken insanın bakışları mavide engel tanımadan sonsuzluğa ulaşmaktadır” (Batur, 2016, s. 281)

olarak aktarmaktadır. Ancak Soygüder'e göre, mavi renk açıldıkça insan ruhunda yalnızlık ve kimsesizlik duygusunun yanı sıra hüznün etkisi de yaratması insanda yoğun bir duygu boşluğunu beraberinde getiren bir renktir (Soygüder, 2009). Günümüz toplumunda mavi yakalı, beyaz yakalı işçi olarak tanımlanan gruplar çalışma hayatı içerisinde filmde yönetmenin yansıttığı yaşam biçimine özdeş bir hayat yaşarken bireysel yaşam biçimlerini göz ardı ederek toplumun refahı için çalışmaktadır. Bu bilgiler ışığında *Gölgeler İçinde* filminde açık ve/veya koyu olarak kullanılan mavi renk melankoliyi, kabullenmişliği ve itaati temsil etmektedir.

İçerisinde çok az renk barındıran filmin dikkat çeken renklerinden biri de sarı ve kırmızının karışımı olan turuncudur. Wilkinson'a göre turuncu ana renklerinin özelliklerini içinde barındırmakta, lüks ve görkemden vazgeçişin simgesi olarak görülmektedir (Wilkinson, 2021, s. 280). Budist rahiplerin cüppelerinin rengi olan turuncu maddiyattan vazgeçişin, maneviyata inancın simgesidir. Filmde yaşam pratiklerine tanık olunan işçilerin hayatta kalma amacı ve temel ihtiyaçlarını karşılama kaygısıyla mevcut sisteme sorgusuz itaat etmeleri maddi olduğu kadar manevi bir bağlılığı gerektirmektedir. Dini temanın çok az görüldüğü filmde sonsuz itaat ve adanmışlık hayatta kalmak gibi yüce bir amaç uğruna çalışan işçileri ayakta tutmakta, var olan düzeni sorgulamalarına engel olmaktadır.



Mekânsal açıdan dikkat çeken diğer bir unsur da her yeri saran borulardır. Bu borulara *Brazil* (Brezilya, Terry Gilliam, 1985) filminde rastlanmaktadır. Tam karşılığı olmamakla birlikte Orwell'in 1984 kitabında tasvir ettiği monitörler de boruları çağrıştırmaktadır. Filmde borular canlı bir organizma gibi yansıtılan fabrikanın damarlarıdır. Canlı organizmalarda yaşamsal önem taşıyan damarlar fabrika için de elzemdir. Boruları işçilerin odası da dahil olmak üzere her yerde görmek mümkündür. Fabrika bir sistemin yansıması olarak canlıdır ve kendisine zarar verilmesi durumunda acı çekmektedir, bu acıyı akıttığı siyah sıvıdan anlamak mümkündür. Canlı bir organizma gibi davranan fabrikanın acı çekmesi kendi damarlarına zarar verenlerin canını acıtmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu durumu filmde sık sık rastlanan sarsıntılarda görmek mümkündür.

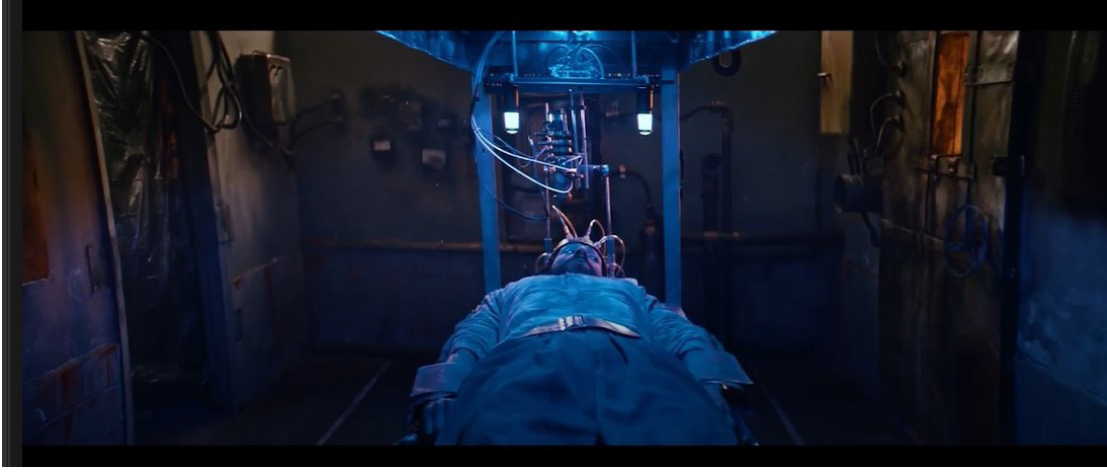
### **Distopyanın İçinde Panaptikon Kavramı**

Toplumsal hayatın başlangıcından bu yana kendini varetmek, hakimiyetini sürdürebilmek ve meşruiyetlerini koruyabilmek için iktidar gözetim olgusunu kullanmaktadır. Lyon'a göre, modernizm öncesi gözetim iktidarın kendi egemenliğini sürdürmeye yönelik olarak toplumsal güvenliği ve denetimi amaç edinen bir izleme eylemi olarak kendini göstermekteydi ancak enformasyon devrimiyle gelişen teknolojiler bireylerin izlenmelerinin formunu değiştirmiştir. (Lyon, 1994, s. 24). Gelişen teknolojilerle değişen gözetim olgusu zora, baskıya ve tahakküme dayalı iktidar yapısını da dönüştürmüş ve rızaya dayalı hegemonyaların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İlk çağdan bu yana iktidarlar varlıklarını sürdürebilmek için denetim ve kontrol mekanizması olan gözetimi toplumsal yaşamın her alanına yaymıştır. Gözetim olgusu birçok farklı yorumlamalar ve tanımlamalar ile analiz edilmeye çalışılan bir kavram olmakla birlikte toplumsal pratiklerden de etkilenmekte ve dönüşüme uğramaktadır. Dolgun'a göre Marx gözetimi, emek ve sermaye arasında gerçekleşen ve modern kapitalist anlayışın bir yansıması olan gözetimi bir çatışma unsuru olarak görürken, Weber rasyonel bürokrasinin akılcılığının göstergesi olan kayıt tutma, denetleme ile verimini arttıran bir unsur olarak tanımlamaktadır (Dolgun, 2005, s. 523-524).

Gözetim olgusu Bentham'ın Panoptikon kavramıyla sistematik bir hale gelmiş ve Foucault'un kullanımıyla anlamı daha da derinleşmiştir. Bentham Panoptikon'u: "Zihin üzerinde zihin gücü elde etmenin yeni bir yolu" (Bentham, 1995, s. 31) olarak tanımlamaktadır. Bentham bu kavramı yeni inşa edilecek hapisaneler, akıl hastaneleri gibi mekânlar için önermiş ve bireylerin ıslah edilmesine hizmet edecek gizli bir gözetleme olarak kurgulamıştır. Gözetlendiğini bilmeden takip edilerek, kontrol altında tutulmak istenilen mahkûmlar üzerindeki gözetlemenin temelinde disiplin etme amacı yatmaktadır. Modernleşme ile birlikte gözetim sadece disiplin edici etkisinden sıyrılarak bireyleri denetime ve kontrole tabii özneler haline getirilmek için kullanılan bir yapı haline dönüşmüştür. Bentham'ın bir hapisane modeli olarak kurguladığı Panoptikon, Foucault'ta iktidarın bir denetim ve gözetim mekanizması haline bürünmüştür.

Görsel 3: Gözetleme Toplumunda İnsanın Kendini Makineye Teslim Etmesi.



Gözetim kavramının Bentham'ın kurgusunda olduğu gibi maddi içerimli ve görünen bir mekanizmadan kurtulup daha soyut bir anlamda derinlik kazanması Foucault ile birlikte olmuştur. Foucault, panoptikonu: "Bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır." (Foucault, 2011, s. 224) şeklinde tanımlamaktadır. Bir hapisane modeli olan panoptikonun en önemli etkisi mahkumların onu içselleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Gözleyenler, gözlenenler tarafından tam olarak ne zaman gözlemlenildiklerini bilmedikleri için her an gözleniyormuş gibi davranmaya ve hareketlerini ona göre sınırlandırmaya devam etmektedirler. Hapishane dışında toplumun geneline uygulanabilir olan bu gözetim iktidarını kendini verimli ve etkili bir şekilde ürettiği sonucunu doğurmaktadır (Foucault, 2011, s. 19). Foucault gözetimle kendini yeniden üreten ve denetim esasına dayanan panoptik toplumlardaki iktidarların özne ve nesneden çok daha fazlası olduğunu söyleyerek iktidarın her yerde olduğu sonucuna ulaşır. Bu anlayışa paralel olarak Bauman da iktidarın her yerde olduğuna vurgu yaparak modernleşmeyle gelen yeni güçte gösterinin yerini gözetim almış olduğunu ve güç sahiplerinin gölgede kalarak uyruklarını izlediğini ifade etmektedir (Bauman, 2010, s. 56). Bauman'ın bu ifadesini destekleyen Giddens gözetimin modern devletin gerekliliklerinden biri olduğunu, enformasyonun kontrolüyle bürokrasinin ve devlet gücünün kurumsallaşmasında önemine değinmektedir (Giddens, 2008, s. 71). Filmde işçilerin gözetlenmesi için her alanda bulunan kameralarla fabrika kurumsallaşmakta ve iktidara hizmet etmektedir. Bu gözetleme biçiminin kural ve kaidelerine göre işçilerin sürekli olarak kamera görüşü açısından kalmaları gerekmekte, birbirleriyle yakın temasta bulunmamaları beklenmektedir. Gözetlenmenin ağır koşullarından kaçmak isteyen işçiler kameraların üzerini örttüğünde uyarı almakta ve iktidarın her yerde olduğunun bilincini tekrar tekrar yaşamaktadırlar. Gözetleme mekanizmasının olduğu her yerde sistem pratiklerini ortaya koyan, izleyen ve önlem olarak gözetlenenleri kontrol altında tutan bir merkezden söz etmek mümkündür. İşçilerin her alanda izlendiği filmde izlenme komuta merkezi olarak düşünülebilecek odaya giden yolların gözetim altında olması beklenmektedir. Bu aşamada kendini sistemin bir parçası olarak gözetlemeye dahil etmiş işçilerin herhangi bir sorgulamaya gitmeyeceği ve sürecin işleyişini kırarak eylemlerde bulunmayacağı gözetleyen tarafından genel kabul görmektedir. Gözetleyenin bu öngörüsü işçi sınıfına çok güvenen ve bilinçli örgütlenmesini bekleyen Marx ve Engels'in düşüncelerine ters düşmektedir. Onlar, üretim araçlarına sahip olmayan işçi sınıfını örgütlenebilir ve haklarını talep eden bir sınıf olarak tasavvur ederek, ücret politikalarının işçinin lehlerine kurulması amacıyla bir araya gelebilen ve burjuvaziye karşı güçlü birlikler kurabilen bir işçi sınıfına atıfta bulunmaktadır. (Marx ve Engels, 2014, s. 52). Marx aynı zamanda işçi sınıfının burjuvaziye karşı giriştiği savaşı kısa zamanda zaferle bitireceğine inanmaktadır. Bu inancı, modern ve büyük fabrika üretiminin, sınıf bilincinin oluşmasına, sosyalist düşüncelerin yayılmasına ve siyasal bir hareketin örgütlenmesine son derece elverişli olacağı görüşünden ileri gelmektedir (Ozankaya,

1968, s. 500). Marx'ın işçi sınıfını kapitalizme karşı donatmaya yatkın bu düşüncesine karşı olarak, filmdeki işçi sınıfına bakıldığında örgütlenemeyen, bir arada kalamayan ve hak arayışına girerek düzeni eleştiren işçileri dışlayan, toplum dışına iten bir işçi sınıfıyla karşı karşıya kalınmaktadır. İnsan doğasında var olan mevcut düzeni koruma duygusuyla hareket eden işçiler, yeniliğe kapalı ve şartlarını iyileştirmeye karşı bir profil çizmektedir. Bu durum izleyiciye aktarılan ve yönetmen tarafından açık uçlu tasarlanmış filmin sonucunu belirleyerek izleyiciye fikir sunma imkanını ortadan kaldırmaktadır. Bir arada kalamayan, kendi çıkar ve yargılarını ortaya koyamayan, örgütlenemeyen, mevcut düzene karşı fikirlerini savunamayan bir işçi sınıfının kaybetmeye mahkûm olduğunun altının çizildiği film, Marx'ın öngördüğü sınıf bilincinin önündeki engellerin bireyselliğini izleyiciye aktarmaktadır. Koşullardan bağımsız monoton bir hayatın içerisinde kendini güvende hisseden bireyin değişim ve dönüşüm korkusu filmin ana temasını oluşturmaktadır. Alışkanlıkların belirleyiciliği ve yeni olana duyulan korku sistemin kendini üretmesine, devamlılığına olanak sağlamaktadır.

Yengeç zihniyetine göre bir kovada tek yengeç bulunması durumunda yengeç kovadan kolaylıkla kurtulma eğilimine sahiptir. Ancak iki veya daha fazla yengecin kovada bulunması durumunda hapsedildiği yerden çıkmak isteyen yengeç diğerleri tarafından aşağı çekilerek engellenmekte ve esaret döngüsü kırılmamaktadır. Brosky, özgürlüğünü elde etmek için çabalayan yengeci, kovanın üstünün açık olmasına rağmen diğer yengeçlerin engelleyeceğine vurgu yapmaktadır (Brosky, 2009, s. 26). Perry'e göre, yengeçlerin kovadan kurtulma çabası devam etmekte ancak zamanla yengeçlerin temel hareket becerilerini yitirmesi bu çabayı sonuçsuz kılmaktadır (Perry, 2009). Belli koşullarda çalışma ve yaşam pratiklerini içselleştiren işçiler mevcut durumun değişmemesi açısından bencil bir tavır sergilemektedir. Bu durum sisteme hizmet etmekte, işçilerin var olan standartları kabullenmesine ve işleyişine uyum sağlamasına yol açmaktadır. Filmde de görüldüğü üzere farkındalık sahibi bir birey olan ana karakter sömürünün dışavurumunu ortaya koyduğunda dışlanmakta ve toplum içerisinden çıkarılmaktadır. Marx'ın öngördüğünün aksine günümüz toplumun işçi sınıfı bir araya gelemeyen, ortak paydada buluşamayan, kapitalist sistemin boyunduruğu altında olan ve elindekini kaybetme korkusu taşıyan bir sınıf olarak var olmaktadır.

### **Gölge ve Gölgelelerin İçinde Yaşamak**

Gölge ışığın olduğu tüm ortamlarda varlığın simgesidir ancak tek bir kaynaktan gelen ışık büyük gölgeler oluştururken ışık kaynağının yetersizliğini göstermektedir. Arslan'a göre, üç boyutlu bir kaynağın yansımaları olan gölge kaynağının aksine iki boyutludur. Gölgenin varlığı ışığın ve kaynağın konumuna bağlı olarak düştüğü yüzeyde beliren ve kaybolabilen bir imgedir. Başka yüzeylerde de görünebilir olması onun değişkenliğiyle ilgilidir (Arslan, 2019, s. 10). Bir ortamda gölgenin varlığı gölgenin sahibinin varlığının bir göstergesi ve o varlığın bir ispatıdır. Platon'un Mağara metaforunda gölgelerin yansımaları o gölgenin ait olduğu bir kaynağın varlığına işaret etmektedir. Mağara içinde boyunlarından ve bacaklarından zincirlenmiş halde olan tutsaklar hareket kabiliyetleri kısıtlı bir şekilde yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Tutsakların arkasından yükselmekte olan bir ateşin ışığı mağara duvarına yansımaktadır. Ateş ve tutsaklar arasında tahta-perdeye benzer alçak bir duvar bulunmaktadır. Duvarın diğer tarafında bulunan insanlar ellerinde taşın ve tahtadan yapılmış heykel gibi sanat için üretilmiş nesnelere taşımaktadır. Tahta-perdeye benzeyen duvarın boyunun alçak olmasından dolayı tutsaklar, taşınan sanat eserlerinin yansımalarını mağara duvarında görmekte ve bu gölgeleri gerçek sanmaktadır. Tutsaklardan biri zincirlerinden kurtulup mağara dışına çıktığında ışığın gözlerini kamaştırmasından dolayı görmekte zorlanacak, gözleri ışığa alıştığında başta gölgeleri sonra insanların ve nesnelere sudaki yansımalarıyla birlikte gerçek hallerini görebilecektir. Bununla birlikte yıldızları, ayı, güneşi; geceyi ve gündüzü idrak edebilecektir. Gördüklerinden sonra mağara dönmek istemeyecek olan tutsak mağaraya dönmek zorunda kaldığında ise karanlığa gözlerinin alışması gerekecektir. Dışarıda gördüklerini mağarada tutsak bulunanlara anlatarak onları kurtarmak istediğinde tutsaklar ona inanmayacaktır (Platon, 2012, s. 514a-517e).

Platon'un mağara metaforu mağarada tutsak bulunanlar; ışığa çıkanlar ve ışığı reddederek çıkmak istemeyenler olarak sınıflandırılabilir. Bir sistemin içine doğmak zorunda olan ve sistemin dışına çıkamayan insanlar bu metaforla açıklanabilir. Platon'un mağara metaforunun bir yansımasını *Gölgeler İçinde* filminde görmek mümkündür. Bir sistemin içinde var olmaya alıştırmış birey gördüğünün ve deneyimlediğinin dışında bir dünya olduğundan habersizdir. Fabrika içinde yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilecek ve çalışma koşullarına uyum sağlayabilecek kadar besin, barınma gibi temel ihtiyaçları karşılanarak yaşamakta bırakılan birey bir süre sonra ürettiğine, emeğine, çalışma arkadaşlarına hatta kendi varoluşuna bile yabancılaşmaktadır. Yabancılaşma bireysel ve toplumsal alanda ortaya çıkan bir kavramdır. Fromm, Marx'ın yabancılaşma kavramıyla üzerinde durduğu psikopatolojinin temel anlatımı olan ruhsal bir sakatlanma hali olduğunu söyler (Fromm, 1992, s. 55). Marx yabancılaşmanın dört biçiminden söz eder. İnsan emeğin tözü olan doğaya yabancılaşmakta ve insan-doğa arasında bir kopuş gerçekleşmektedir. Doğadan kopuş ile birlikte toplumsal alanda kendine yeni bir yer edinmeye çalışan insan böylelikle birey olmanın ilk adımını tamamlamaktadır. Toplumsallaşma sürecinde kapitalist üretim süreciyle karşılaşan insan bu sefer kendi üretken etkinliğine ve ürettiğine yabancılaşmaya başlamaktadır. Emek etkinliğine yabancılaşan insan kendi türüne de yabancılaşmaya başlar ve bu durum bir toplumun koşullarını oluşturmaktadır. En sonunda kendi kendine yabancılaşmakta ve birey insan yaşamını yadsımaya kadar gitmektedir (Marx, 2011, s. 65; Marx, 2013, s. 27-29). Film de kapitalist üretim sürecinin koşulları altında birey sistemin dayatmalarına uyum sağlamakta, emeğine ve kendine yabancılaşmakta, fabrika dışında bir dünyanın varlığını sorgulamamaktadır.

Sistematik bir çalışma temposunun olduğu fabrikada bireyin sorumlu olduğu bölümde aksaklıkların yaşanması durumunda kendini makinenin bir parçası olarak gören birey çözüm yolunu üretmek için arayışa girmektedir. Filmdeki ana karakterin bozulan makineyi tamir etmek için tamirciyi bulması kendini mevcut sistemlerle içselleştirmesinin göstergesini oluşturmaktadır. Makinenin üretimi durdurması işçinin üretim çarkının dışında kalacağı anlamını taşımaktadır ki sistemin bireye ihtiyacını ortadan kaldırır. Bu durumu ana karakter makinenin bozulmasıyla yaşadığı panik halinde görmek mümkündür. Sistem dışına itilme kaygısıyla makineyi tamir edecek tamirciyi ulaşan ana karakter tamircinin mekânında kamera olmadığını fark eder ve fabrika içerisinde her noktada bulunan kameraların varlığını sorgulamaya başlar. Sorgulama sonucu sorularına cevap bulmak amacıyla eyleme geçmekte olan işçi kameraların çalışabilmesi için temel ihtiyacı olan bağlantıların olmadığını fark etmekte ve bugüne kadar erişemediği bilince ulaşmaktadır. Bu bilinç mağara alegorisinde idealar dünyasını gören insanın mağaraya dönüp diğerlerine, gördüklerinin bir gölge olduğunu anlatmasına benzetilmektedir. Diğer işçilerin gördüklerinin dışında bir dünya olmadığını düşünmeleri ve mevcut sistemin dışına çıkmak kaygısı taşımaları film ve Platon'un metaforu arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Sorgulayan işçi diğerleri tarafından dışlanarak yalnızlığa mahkûm edilmektedir.

### **"Belirsiz" Olanın İçinde "Yok" Olmak**

Bilim, kümülatif bir ilerleme içinde olan ve her yeni bilgi tarafından eski olanın yıkıldığı bir anlayışın ürünüdür. Zaman ve mekân bilimin her döneminde tartışılan ve sürekli değişen bir tanımlama içindedir. Günümüzde zaman ve mekân birbirlerinin içinde var olan ve birbirlerini destekleyen formlar olarak düşünülmektedir. Teknolojik olanakların ulaşım üzerindeki etkisi zaman ve mekân arasındaki mesafeyi kapatarak kavramlar arasındaki çizgiyi belirsizleştirmektedir. Zaman ve mekânın konumlanışı bilimle beraber sinema, edebiyat, güzel sanatlar gibi alanlarda da tartışılmakta ve incelenmektedir.

Sinema, zaman ve mekânın bir aradalığının seyirciyeye yansıtılmasıdır. Zaman ve mekân olgusunun filmlerde planlı bir akış ve kurgu içinde olması seyirciyi filmin içine almakta, karakterlerle seyircinin bütünleşmesine, empati kurmasına olanak sağlamaktadır. Zamanın

ve mekânın doğru konumlandırılması seyircinin filmi anlamlandırmasına ve kendini akışa bırakmasına neden olmaktadır. Belirsiz olan mekân ve zaman olgusu seyirciyi filmden dışlamakta ve olayların takip edilmesini güçleştirmektedir. Zaman ve mekândan bağımsız kurgulanan filmlerde seyirci hayali bir kurgu üretmeye çalışmakta ve filmin gerçeklikle bağlantısını koparmaktadır.

*Gölgeler İçinde* filmi fiziksel bir mekânda geçmekte ancak belirsiz bir uzamı betimlemektedir. Fabrikanın konumlanışının coğrafi ve iklimsel özellikleri bilinmemekle birlikte içindeki mekânların birbirleriyle bağlantısı tahmin edilememektedir. Bununla birlikte karanlık genel plan zamanın tahminini güçleştirmekte ve filmi zamansız bir noktaya sürüklemektedir. Filmin içindeki bağımsız zaman ve mekânlar izleyicinin aidiyet duygusunu örselemekte ve izleyiciyi gözetleyen konumundaki iktidar odaklarına yakınlaştırmaktadır. Gerçek hayattan bağımsız izleyici beklendik hareketi onaylamakta, itaatkarsızlık karşısında huzursuzluk hissetmektedir. Film kapitalist üretim sisteminin işçileri insan, birey, özne olarak konumlandırmadığına, temel ihtiyaçları karşılandığında üretimin her aşamasında kullanılabilecek birer piyon olarak gördüğüne vurgu yapmaktadır. Maslow'un temel ihtiyaçlar hiyerarşisinin ilk basamağı fizyolojik ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçların en önemlisi açlık ve susuzluktur. Bu ihtiyaçlar karşılandığı takdirde diğer basamaklara geçilebilmektedir (Maslow, 1954, s. 35). Filmde işçilere su, besin ve barınma gibi temel ihtiyaçları karşılanmaktadır. Dikkat çekici olan görev dağılımında cinsiyetler arasında pozitif ayrımcılık güdülmemesi ve cinsellik gibi temel ihtiyaçların karşılanabileceği ortamın sağlanmamış olmasıdır. Sistemin bir çarkı olan işçiler cinsiyet ve kişiliklerinden arındırılmakta, işçilerin karakteristik özellikleri yok sayılmaktadır.

Çelik, isimlerin kişileri tanımlamanın dışında ortak dil dünyası içinde geçmişle bağlantılarının kurulmasını sağlarken, bireylerin toplumsal ve kültürel sisteme de dahil edilmesine olan katkısından söz etmektedir (Çelik, 2006, s. 42). İsimlerle toplumsalın içinde kendine yer bulan bireyler düzenin bir parçası olur. İsim belirsizliğin karmaşanın önüne geçer. Örnek, isimsiz birinin, olayın veya durumun tedirgin edici etkisinin olduğunu belirtmektedir. Belli olan, belirli kılınan ve bilinen şeyler insanlar için rahatlatıcı olmakta ve yanılmayı, yanlışlığı, karışıklığı önleyerek ilişkileri düzenlemektedir. (Örnek, 2000, s. 148). Kişi isimleri kişisel kullanıma atıfta bulunmanın dışında bireylerin toplumsal yaşam içinde var olmasını kolaylaştırarak kişiliğinin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Filmde karakterlerin isimlerinin olmayışı karakterlerin bir birey olarak toplumsal ve kültürel sistemin içinde var olmadıklarının bir göstergesidir. Bununla birlikte bireyin aile bağlarını simgeleyen soy isimlerin yokluğu izleyicinin işçileri ait olduğu yapılardan bağımsız olarak düşünmesine sebep olmaktadır. İzleyici filmdeki karakterlerle arasında bir bağ kuramamakta, empati duygusunu kaybetmekte ve gözetleyen konumdaki yerini pekiştirmektedir.

### **Sonsuz Döngünün Kısıtılmışlığı**

Daire sembolik olarak hayatın maddi manevi her alanında kullanılan ve içinde farklı anlamları barındıran geometrik bir şekildir. Jung, dairenin yaşamın temelindeki bütünlüğe veya yaşamın en hayati yönüne işaret ettiğini söylemektedir (Jung, 1964, s. 240). Wilkinson, dairenin başlangıç ve bitiş noktasının olmamasından dolayı bir tamamlanmışlığı gösterdiğini ifade etmektedir. Daire ebediyet ve kusursuzluğun sembolize edilmiş halidir. Eril ve dişil ilkelerinden yaşam döngülerine kadar döngüsel olan her şeyi anlatmaktadır (Wilkinson, 2021, s. 284). Gibson ise çemberin evreni ya da doğrudan bireyin kendisini sembolize ettiğini, merkezinin ise evrenin merkezini anlattığını söylemektedir (Gibson, 2012, s. 141). Daire şekli yaşamın her alanında kullanılmakla birlikte şehir planlamalarında da sıklıkla tercih edilen bir şekildir. Roma, Kudüs gibi dinen kutsallık atfedilen şehirlerin dairesel planlarının merkezlerinde dini yapıların olması Tanrı'nın dolaysız mevcudiyetinin bir ifadesi olarak görülmektedir (Jung, 1964, s. 243). Aynı şekilde Müslümanlar için kutsal sayılan Mekke'de şehrin Kâbe'nin

etrafında konumlanması da bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Daire şekli kutsal mekânlara yansıdığı gibi inancın tasvirinde de kendini göstermektedir. Salt'a göre, Mevlevi dervişlerinin sema yaparken dairesel dönüşler yapması, sonsuzluğa yapılan vurgudan kaynaklanmaktadır (Salt, 2006, s. 95) Semazenin dönüşü insanın topraktan gelip toprağa dönme anlayışıyla bir görülmekte, Sema Allah'a olan aidiyetin yeryüzündeki yansımaları ifade etmektedir.



Görsel 4: *Sonsuz Döngüden Çıkmak*

*Gölgeler İçinde* filminde dairesel semboller hem görsel olarak kullanılmakta hem de filmin genel söyleminde yer alan bir düşünceyi sembolize etmektedir. Fabrikanın merkezde yer alması dairesel semboller aracılığıyla yansıtılmakta fabrika yaşamsal döngünün merkezi haline gelmektedir. Bu durumun bir yansımasını tamircinin söylemlerinde görmek mümkündür. Ona göre, zaman kısaltmakta ve siklus çağına girilmektedir. Kıvılcımlı siklusu, çembercil devirdaim ve kısır döngü olarak tanımlanmaktadır. Komün yaşantısı kendine özgü kanunlarla diyalektik bir siklus içerisinde komün yeniden ve yeniden üretilmektedir (Kıvılcımlı, 2018, s. 104). Borularla çevrili olan fabrika döngünün damarsal bir ifadesini sunmaktadır. Tamirci ve ana karakterin fabrikanın bir noktasından başlayan yürüyüşünün yine aynı noktada sonlanması kısır döngü halinin yansımasıdır. Tamircinin spatyum tanımlaması da döngünün varlığını doğrular niteliktedir. Konyalıoğlu ve Aksoylu'ya göre spatyum, fiziki alemin hem içinde hem dışında olan sınırları belli olmayan iç içe geçmiş iki farklı alemdir. Tam manasıyla ruh alemi veya ölümlerin alemi olarak tanımlanamamakla birlikte bir şuur halidir ve dönüşümü temsil etmektedir (aktaran Kurt, 2005, s. 156). Spatyum söylemi, ahiret inancına atıfta bulunurken aynı zamanda tamircinin döngüye olan bakış açısını ortaya koymaktadır.

Görsel 5: *Azizliğin tasviri.*



Filmin genelinde dairenin sembolik ifadesi kullanılırken odak noktalarda kare şekli dikkati çekmektedir. Wilkinson'a göre kare dünyayı ve dört ana yönü temsil etmektedir. Bununla birlikte dört etkiye açık insan yüreğinin ilahi, meleksi, insani ve şeytani yönlerine gönderme yapmaktadır (Wilkinson, 2021, s. 287). Gibson'a göre kare sağlık ve durağanlık hissi vermektedir. Bununla birlikte kare hale hayatta ve dünyada olduğunu simgelemek ve sıklıkla Papa portrelerinde kullanılarak azizliği sembolize etmektedir (Gibson, 2012, s. 199). Bu aşamada ana karakterin kare penceredeki görüntüsü yönetmenin ona yüklediği bir azizlik rütbesi olarak izleyicinin karşısına çıkar. İsa'ya ve yaşamına gönderme yapan bu sahneler izleyicinin ana karakterin aziz kişiliğini görmesini sağlamaktadır. Tarihsel arka plana baktığımızda İsa düşüncelerinden dolayı çarmıha gerilmekte ancak İsa'nın ölümü Hristiyan inancına sahip birey/toplumları fikir ve düşüncelerinin yaşatılması, günümüze kadar gelmesinin önünü açmaktadır. Aziz rolünü üstlenen ana karakter bu tarihsel arka planın bir izahını ve yansımalarını sunmaktadır. Bununla birlikte günümüz modern dünyasında liderliğin tanımı değişmekte ve amaç odaklı örgütlenmeler zorlaşmaktadır. Filmde öncü olarak görmekte olduğumuz ana karakterin değişikliğe olan inancının vurgusu koşullar içerisinde baltalanmakta, düzeni korumak inancıyla hareket eden işçiler tarafından gölgelenmektedir. Bu durum daha önce açıklanan *Yengeç Sepeti Sendromuna* iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Filmin en karakteristik göstergelerinden biri olan atın ortaya çıktığı sahneler ve atın bağlı olmamasına rağmen bulunduğu noktadan ayrılmaması sistemin içselleştirilmiş ve kabullenilişinin bir gölgesidir. Haas alışkanlığı, benzer şartlar altında geliştirilen ve basmakalıp hale getirilen, bilinçli olarak bastırılmayan, kaçınılmayan tepki şekli olarak tanımlanmaktadır (aktaran Orhan, 2017, s. 304). Kırılmayan alışkanlıklar ve doğal işleyişe olan bağlılıklar bireylerde yeni olandan korkma eğilimi yaratmakta ruhsal bir kaygıyla monotonluğa sürüklemektedir. At mitolojide sıkça kullanılan bir figür olmakla birlikte Cirliot'a göre Eski Rodoslular bir atın aniden ortaya çıkmasının bir savaş alameti olduğu düşünmektedir (Cirliot, 1971, s. 152). Savaşın başlangıcı olarak değerlendirilebilecek at filmde kusursuz işleyen ve işçileri tahakküm altında tutan mevcut sistemin kandırılabilmesi ve yönlendirileceğine dair fikri işçiler arasında yayarak başkaldırının sembolü haline gelmektedir. Gözetlenmenin mekanik doğası içerisindeki eksik ve açıkları fark eden işçiler atın ölümüyle birlikte kısa süreliğine elde ettikleri umudu yitirerek işleyişten kaçış olmadığının farkına varmaktadır. Stienon atı fenomenler dünyasının döngüsel hareketinin eski bir sembolü olarak görmektedir (aktaran Cirliot, 1971, s. 152). Atın ölümü döngüsel hareket içerisinde var olan umudun ölümüne gönderme yaparak düzenin korunmasına ve sömürünün devamına vurgu yapmaktadır. Savaşçı bir figür olarak yönetmen tarafından yerleştirilen simgenin ortadan kalkmasıyla kapitalist sistemin kendini ürettiği kısır döngünün devamlılığı izleyiciye aktarılmaktadır. Filmde kırılma noktası olan "ölüm" teması sonun başlangıcı olarak ortaya konmakta ve bilinçaltına işlenmektedir. Fabrikada vardiyalı olarak çalışmakta olan diğer işçilerle karşılaşmak, fabrikanın gücünün ortaya konuş biçimini oluşturmaktadır. Fabrika görünenden fazlasıdır ve kendi içinde bir bütünlük sağlayarak sistematik sömürüne devam etmektedir. Siklusun döngüsü son aşamasında en uç noktaya ulaşarak yenilenmekte, söz konusu döngü tamamlanarak sükûnet sağlanmaktadır. Bundan sonraki süreçte döngü kendi içinde yeniden ve yeniden tekrar ederek varlığını sürdürmeye devam edecektir. Ana karakterin kendi etrafında dönüşü çaresizlik ve umutsuzluğu ortaya koyarken gözlerine yansıyan fabrika görüntüsü bireyin mekanikleşmesi ve fabrikayla kurduğu simbiyotik ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Kararan görüntü ve karanlığın içinden gelen ses fabrikanın zarar görmesine rağmen yaşamsal faaliyetlerini koruyarak çalışmaya ve sistemin döngüsel hareketlerini devam ettireceğine dair fikri pekiştirmektedir.

## Sonuç

Sinema gösteri sanatı olmaktan ziyade bir toplumun yaşayışını, kültürel kodlarını ve anlam pratiklerini içinde barındıran etkili bir dışavurum aracıdır. Toplum içinde bireyin sosyal, ekonomik, kültürel yaşayışlarını konu eden filmlerin incelenmesi toplum/bireyi

anlamak, anlatmak adına akademik camiada önemli yer edinen bir girişimi oluşturmaya ve geliştirmeye devam etmektedir. Bu çaba sinematografik kodların incelenmesini gerektirirken bireylerin yaşayışlarını ve anlam dünyalarını anlamakla özdeş bakış açılarını ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Sinemanın dram, komedi, bilim kurgu, fantastik, tarihi vb. film türleri, sahip oldukları bağlamlar açısından barındırdıkları mesajları toplumsal dinamikler içine yerleştirmektedir. Bu türler arasında bilim kurgu, gerçek hayatta karşılığı olan durumların ve nesnelere kurgusuyla beraber gerçek-ötesi kavramları da içine alarak bakış açılarını beslemektedir. Diyalektik bir ilişki içinde olan ütopya ve distopyanın bilim kurgu alanına dahil olması ideal olan/olmayan gerçek-ötesi nosyonları içine çekmekte, mevcut düzene olan kaygıları ve işleyişin sorgulanması konusundaki endişeleri su yüzüne çıkarmaktadır.

Distopik kurgularda sıklıkla karanlık, yağmur, çamurlu arazi, borularla iletişim, baskıcı yönetim, kontrol mekanizmaları gibi unsurlar yer alır. Distopik bilim kurgu türünde sıklıkla kullanılan temalardan biri de gözetim kavramıdır. Gözetim kavramı modern toplumların disiplini ve kontrol etme mekanizmalarının bir yansıması olarak sinema alanı içine de dahil olmuş ve bilim kurgu filmlerin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. İnsanlık tarihinde var olan kölelik distopik filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmakta ve kapitalist sistemin insan sömürüsüne vurgu yapmaktadır. Geleceğe dair karamsar bir tablo çizen distopik düşünce ve kurgular insan köleliğine gönderme yaparken gelişen teknolojiyle birlikte makinelerin egemenliğinin altını çizmektedir. Bu aşamada mevcut sisteme hizmet eden köle-insan makinenin bir parçası olarak hayatını sürdürmekte ve aklık sınırında yaşamaktadır.

Bu çalışmanın konusu olan *Gölgeler İçinde* filmi de Türk sineması içinde distopik bilim kurgu türünün ilk örneklerinden biri olma özelliği göstermektedir. Distopik kurgu olması filmin ismi başta olmak üzere, temasında ve içinde yer alan unsurlarda göze çarpmaktadır. Gölge, ışığın var olmadığı ortamlarda ışığın yansıttığı bir nesnenin varlığının habercisidir. Platon'un mağara metaforunda da olduğu gibi gölgeler, mağara dışındaki nesnelere yansımasıyla birlikte mağara içindeki insanlar için hakikatin kaynağıdır. Fakat bu hakikat gerçek olmamakla birlikte hakikatin kendisi mağara dışındadır. Bir sistem içinde varlıklarını sürdüren işçilere göre hakikat içerisinde buldukları düzenin kusursuz işlermesidir. Bundan dolayı dışarıda bir dünyanın varlığından habersiz temel ihtiyaçlar çerçevesinde hayatlarını devam ettirmektedirler. Filmin sonsuz döngüsünün içinde sistemin bir parçası haline gelen işçiler fabrikadaki uyarıları bir siren eşliğinde almakta ve itaatkâr hareketlerine devam etmektedir. Otorite tarafından belirlenmiş saatlerde işçilere düzen içerisinde duyulan siren ve anonslar, alışkanlıkları ve öğrenilmiş çaresizlik dahilinde hareket eden işçilere uyarıcı olmaktadır. Bu itaat Pavlovian (Klasik) Koşullanmayla bire bir örtüşmektedir.

Filmlerde yer alan ve sinematografik kodlarla işlenen zaman, mekân ve kişi unsurlarının belirgin olması seyircinin filmin içine daha fazla dahil olmasına katkı sağlamaktadır. *Gölgeler İçinde* filminde belirsiz zaman ve mekân mefhumu göz ardı edilmekle birlikte karakterlerin isim, soy isim gibi aile bağlarını ortaya koyacak kişilik ve karakter özellikleri de yer almamaktadır. Bu durum izleyicinin filmle bağ oluşturmasını engellemekte ve olay örgüsünü dışlamasına sebep olmaktadır. Kendi geleceğine dair pozitif umutlar besleyen, bu doğrultuda emek veren birey/bireyler için her ne kadar distopik kurgular karamsarlık barındırır da etkili görsel ve anlatım tarzını korumaya devam etmektedir.

Kapitalist sistemin ayrılmaz bir bütünü olan teknolojik gelişmeler iş gücünün maddi karşılığını değersizleştirirken diğer taraftan sermayenin makineye olan güvenini artırmaktadır. Bununla birlikte üretimde insana olan ihtiyaç devam etmektedir. Yönetmenin filmde damarları olan, iletişim becerisine sahip, acı çeken bir fabrika kurgusu tam da bu yöne işaret etmektedir. Sekanslarda kanayan, gözyaşı döken bir yapı makinelerin hala insan gücüne ihtiyaç duyduğu vurgusunu taşıırken, makineleşen insanın üretim aletleriyle olan diyalektiğine de gönderme



yapmaktadır. İnsan eliyle ortaya konulmuş bir yapı olan fabrikanın kişiselleştirilmesi, insanda var olan özelliklere bürünmesi günümüz toplumunu ve içerisinde yaşanan kapitalist sistemi özetlemek açısından önem taşımaktadır. İnsan bedenini ve kalbini besleyen damarların nesnel bir yapıya yüklenmesi, yönetmenin günümüz çalışma koşullarındaki ilişkiyi ortaya koyması açısından filmin temel taşı oluşturmaktadır.

Kapitalist sistem işçiyi kalıplaştırmakla birlikte mekanik iş gücünü ön plana çıkarmakta ve daha az insan gücüyle daha çok üretimi ortaya koymaya çalışmaktadır. Sistemin doğasında olan bu prensip işçilerin makine kullanımını beraberinde getirmekte, işçinin makinenin bir parçası olarak görev almasına neden olmaktadır. Mekanik hareketlerle çalışan işçi emeğinin yeniden ve yeniden üretimine yabancılaşmakta, aidiyet duygusunu kaybetmektedir. Bu aşamada insan iş gücü fazlası yaşayan mevcut sistem kişileri birey olmaktan çıkarmakta ve her an ikamesi bulunan bir makine parçası olarak görmektedir. Bunun farkında olan işçiler iş olanaklarını kaybetmemek, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmek için kendilerinden beklenen becerilerinin ötesine geçmeye çalışmaktadır. Düzenin işleyişini ve sömürüyü kabul etmeyen, standartları yükselmek isteyen bireyler iş arkadaşları tarafından dışlanmakta ve sistem kendini üretmeye devam etmektedir.

Film içinde geometrik şekillerin varlığı filmin sonsuz bir döngü içerisinde kurgulandığının göstergesidir. Yuvarlak ve köşesi olmayan semboller sonsuzluğa, başlangıcın ve bitişin yokluğuna vurgu yaparken köşeli olan şekillerin azizlik vurgusu dikkat çekicidir. Ana karakter sonsuz döngünün kurtarıcı kahramanı olarak gösterilmekte ve filmin başlangıcından bitişine kadar yaşadığı farkındalıkla ilahi bir rol kazanmakta, İsa Mesih ile benzerliği vurgulanmaktadır.

Dini temalardan bağımsız bir çizgiyi koruma eğiliminde olan filmde *tamirci* karakteri bir yol gösterici ve Mesih'in öğretmeni olarak yansıtılmaktadır. Sınırlı bir coğrafyaya yayılmış olan fabrika ve çevresi konusunda bilgiye sahip olan *tamirci*, olay örgüsünde kurtarıcı olarak görülebilecek bireyin sisteme olan başkaldırısına müdahale amacıyla bilgi ve birikimini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte *tamirci* bir başarısızlığın hikayesini ana karaktere aşılıyarak var olan düzenin değişmeyeceğine, siklusun mevcut şartlarda devam edeceğine ve çabaların sonuçsuz kalacağına vurgu yapmaktadır. Üst bilinç olarak tarif edebileceğimiz *tamirci* itaatsizlik ve başkaldırı gibi duygular taşıyan ana karakteri sistemin bir parçası olmaya yönlendirmekte, düzenin devamlılığını sağlamak için çaba göstermektedir.

Din ve mezheplerden bağımsız olarak kurtarıcı görülen İsa'ya benzerliğiyle dikkat çeken ana karakterin peşinde sürüklenen işçiler diğer işçilerle karşılaşmanın ve yalnız olmadıklarının bilincine varırken iş, gıda ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan sistemin sekteye uğraması durumunda var olanın dışında bir belirsizliğe itileceklerinin farkında olarak emirlere sonsuz itaatte bulunacakları varsayılmaktadır.

Yüzyıl içerisinde varlığını yitirmiş olan komünist sistemin güçlü bileşeni olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler coğrafyasında günümüzde de üretimine devam eden bir fabrikada çekilen film, siyasal sistemlerin kendilerini konumlandıkları noktadan ve coğrafyadan bağımsız işçi sömürsünü her çağda devam ettirebildiklerinin ve işleyişlerini koruyabildiklerinin ironik bir tasviridir.

Film içerisinde çok az kullanılmış olan renkler ve diğer imajlar vasıtasıyla ulaşılan sonuç göz önünde bulundurulduğunda ana karakterin farkındalığı, emeği, çabası işçiler arasından sıyrılarak farklı bir konuma taşınmasının önünü açmaktadır. Bu aşamada gömülen ve gözetim toplumunun ana ögesi olan kameralardan kurtulmak bir başarı olarak görülse de ötekiyle tanışan işçilerin anons sonrasındaki belirsizliği korku toplumunun tezahürü gibidir. Her ne kadar yönetmen filmin finalini izleyicinin hayal gücüne bıraksa da açıktır ki bilinmeyenle karşı karşıya kalan insanın güvenli bölgesinden ayrılmayacağı ve bu bölgenin güvenliğini sağlamak açısından emek vereceği açıktır. Hayatını garanti altına almak isteyen insanın şartlar ne olursa olsun siklustan çıkamayacağı ve bu döngüyü yeniden ve yeniden üreteceği aşikardır.

Yönetmenin filmin kurgusuna izleyiciyi dahil etme yatkınlığı gösterme illüzyonuna rağmen yönetmenin otoritesi ve izleyicinin bilinçaltına gönderdiği mesajlar izleyiciyi her sekansta olay örgüsünün dışında bırakmakta ve öngörülemez bir kurgu çizmektedir. Öğrenilmiş çaresizlikle mevcut sistemin yapısını koruması, görev içgüdüleriyle hareket eden sınıfsal bilincin ortaya konması, düzenin bozulmaması açısından beklendi hareketlerin tekrarı mevcut yapıyı güçlendiren en önemli bileşenlerden birini oluşturmaktadır.

Unutmamak gerekir ki yaşayan görür, zaman yiter, yaşam sürer.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti**

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

### **Kaynakça:**

Arslan, S. (2019). *Varlık ve biçim bağlamında gölge pratikleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Austrup, S. (2011). *The person behind the "broken window": The influence of the environment and personality on undesired behavior* (Yayımlanmamış Lisans Tezi). University of Twente, Enschede.

Batur, M. (2016). Huzurun rengi mavi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13), 279-292.

Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme toplumsal sonuçları*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bentham, J. (1995). *The panopticon writings*. (M. Bozovic, Ed.). Londra: Verso.

Brosky, D.J. (2009). *Icropolitics in the school: teacher leaders' use of political skill and influence tactics* (Doctoral dissertation). Michigan: Department of Educational Leadership Oakland University.

Cirlot, J. E. (1971). *A dictionary of symbols* (Second Edition). London: Routledge.

Clarke, R. V. ve Eck, J. E. (2007). *Problem çözücüler için 60 küçük adımda suç analizi*. (A. Çelik, H. C. Metin vd. Çev.). Ankara: Emniyet Genel Müdürlüğü Yayınları.

Çelik, C. (2006). Kültürel sembol sistemi olarak isimler: İsim sosyolojisine giriş. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 39-61.

Demir, Y. (1994). *Filmde zaman ve mekân*. Eskişehir: Turkuaz Bilimsel Araştırma Yayınları.

Dolgun, U. (2010). Çalışma yaşamında gözetim. In *Journal of Social Policy Conferences* (No. 49).

Doyle, A. (2011) Revisiting the synopticon: Reconsidering Mathiesen's 'The Viewer Society' in the age of Web 2.0. *Theoretical Criminology*, 15 (3), 283-299. DOI: 10.1177/1362480610396645.

Erin, İ & Tezcan, S. (2014, 6-8 Kasım). Distopik filmlerin mekân ve toplumsal yapı bağlamında incelenmesi. *Dünya Şehircilik Günü 38. Kolokyumu*, İstanbul Teknik Üniversitesi.

Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar* (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma* (3. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fromm, E. (1992). *Yeni bir insan yeni bir toplum* (N. Arat, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Gibson, C. (2012). *Semboller nasıl okunur? Kesimli sembol okumu rehberi* (C. Alpan, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.

Giddens, A. (2005). *Ulus devlet ve şiddet* (C. Atay, Çev.). İstanbul: Devrim yayıncılık.

- Jung, C.G. (1964). *Man and his symbols*. NY: Doubleday.
- Kelling, G. L. and Wilson, J. Q. (1982). Broken windows. *Atlantic Monthly*, 249 (3), 29-38.
- Kıvılcımlı, H. (2018). *Komün gücü (Siklus temeli)*. İstanbul: Derleniş Yayınları.
- Kurt, H. (2005). Reenkarnasyoncu anlayışın iman esaslarına bakışı. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7(27), 143-166.
- Lyon, D. (1994). *The electronic eye: The rise of surveillance society* (NED-New edition). University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttsqw8>.
- Mahida, C.A. (2011). Dystopian future in contemporary science fiction. *Golden Research Thoughts*, 1 (1), 1-4.
- Marx, K. (2011). *1844 El yazmaları ekonomi politik ve felsefe* (K. Somer, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K & Engels, F. (2014). *Komünist manifesto* (N. Satlıgan ve T. Ağaoğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma* (B. Erdost, Der.). Ankara: Sol Yayınları.
- Maslow, A.H. (1954). *Motivation and personality*. NY: Harper & Row Publishers.
- Oranlı, İ. (2012). Biyo-Politikanın doğuşu ve Foucaultçu eleştiri. *Cogito* (Foucault Özel Sayısı), 70-71.
- Orhan, R. (2017). Alışkanlık. *Kırkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7 (2), 301-316.
- Oxford Learners Dictionaries. (t.y.). *Science Fiction*, 05.05.2022 tarihinde <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> adresinden alındı.
- Ozankaya, Ö. (1968). Modern toplumda sınıflar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 23 (1), 499-508.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halk bilimi* (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş: Film- Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Perry, K. (2009). Kicking the bucket: it's all about living. *Educational Perspectives*, 45 (1-2), 7-16.
- Platon (2012). *Devlet* (C. Şentuna, S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Salt, A. (2006). *Semboller ansiklopedisi*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Soygüder Ş. (2009). Renklerden kırmızı, kırmızının diliyle duygusal okuryazarlık. *Fotografya*, 21.
- Tarkovski, A. (2007). *Mühürlenmiş zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (t.y.). *Güncel Türkçe sözlük*, 04.05.2022 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Welsh B. C., Braga A. A. and Bruinsma G. J. N. (2015) Reimagining broken windows: From theory to policy. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 52 (4), 447- 463.
- Wilkinson, K. (2021). *Semboller ve anlamları* (S. Toksoy, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wilson, J. Q. & G. E. Kelling, (1982). Broken windows: The police and neighborhood safety. *Atlantic Monthly*, 249 (3), 29-38.
- Wortley, R. and Townsley, M., (2017). *Environmental criminology and crime analysis*, New York: Routledge.