

KAPIMIZDAKİ YABANCILAR: *CHILDREN OF MEN, ELYSIUM* VE *SNOWPIERCER*'A BAUMANCI BİR BAKIŞ¹

Çeviren: Doç. Dr. Gül Yaşartürk

Giriş

Kriz dönemlerinde yükselişe geçen en önemli türlerden biri olan bilimkurgu literatürde, günümüz kaygılarını gelecek toplumlar üzerinden ifade eden bir tür olarak kabul edilir. Bilimkurgu türünün etnisite ve sınıf temsilleri yine günümüz Batı toplumlarının güncel sorunlarını yansıtır. Bilimkurgu travel writing / gezi edebiyatını miras alır. Gezi edebiyatı ise sömürgeci imparatorluklar döneminde, dünyada henüz keşfedilmemiş, bilinmeyen ülkelerin olmasından ilham alan bir edebiyat türüydü. Devletin sömürgeleştirme planlarıyla gezginlerin keşfetme arzusu paralel yürümekteydi. Gezi edebiyatında 'Öteki' dediğimiz kavram fiziksel anlamda bir bilinmeyenden yola çıkıyordu. Günümüzde ise artık yaşadığımız coğrafyada / dünyada fiziksel anlamda bilinmeyen, keşfedilmeyen hiçbir şeyin kalmadığını düşündüğümüzde "bilimkurgu filmlerinin ötekileri kim" sorusunun yanıtı ise hayli basittir; huzurumuzu ve refahımızı paylaşmak istemediğimiz davetsiz misafirler yani mülteciler ve göçmenler. 'Biz'den 'kendimiz'den olmayanlar. Bildiğimiz ve tanıdığımız ancak birlikte yaşamak istemediğimiz insanlar.

Michael Ryan ve **Douglas Kellner**'in ifade ettiği üzere gelecekle ilgili filmlerin çağdaş toplumsal sorunlara duyarlılığı en düşük film türü olduğu düşünülebilir (Ryan & Kellner, 2010, 390-391). Oysa bilimkurgunun, Hollywood anlatı kalıpları açısından düşünüldüğünde radikal sayılacak bir duruşa sahip

¹ "Strangers at Our Door: A Baumanian Perspective to Children of Men, Elysium and Snowpiercer" içinde *Transcultural Images: Debates on Migration, Identity and Finance in Transnational Hollywood Cinema.*, Y. Derya Birincioğlu, Uğur Baloğlu, Editör, Lexington Books, Maryland, ss.63-79, 2021 ([link](#))

olduğu da sıkça söylenir. Çağdaş dünyanın gerçekliğinin en uzağında yer aldığı yani 'gerçekçi' olmadığı varsayılan bir tür, sahip olduğu anlatı özellikleri nedeniyle bu dünyanın işleyişini temsil etmek için aslında en elverişli zemini oluşturmaktadır. Geleceğe dönük fanteziler, içinde bulunulan anı ima etmenin bir yolu olarak değerlendirilebilir. Bu filmler zamansal yer değiştirmeye başvurarak Hollywood'da egemen olan realist anlatı rejiminin gizli yasaklarını deler (Ryan & Kellner, 2010, 390-391). Amerika'da 1970'li yıllarda yaşanan ekonomik ve politik krizin bir benzeri, 2000'li yıllarda yaşanmıştır. 1970'li yıllar **Ryan** ve **Kellner**'in kapsamlı biçimde analiz ettiği şekliyle; Vietnam Savaşı, *protest movement of 1968* ve Watergate Skandalı'na tanıklık eder (Ryan & Kellner, 2010). **Ryan** ve **Kellner**'in 1967 - 1987 yılları arasında sürdürdüğünü söyledikleri süreç Amerikan kültürü üzerinde çeşitli politik etkilere sahiptir (2010, 19). Ekonomik ve siyasi krizleri takip eden muhafazakârlaşma ve **Ronald Reagan** yönetimiyle birlikte, filmler de çoğunlukla bu krizleri telafi etmeye, çözümler sunarak izleyicinin kaygılarını yatıştırmaya çalışan temsiller sunmuştur. ABD'de 2000'li yıllar ise **George W. Bush** hükümetiyle birlikte yeniden muhafazakârlığın yükselişine tanık olmuştur. Bush yönetimi birçok konuda Hristiyan köktencilerle aynı görüşleri paylaşıyordu. ABD'nin köktenci sağa kayışına bir direniş varsa bile, "11 Eylül 2001 saldırıları muhafazakârların beklediği fırsatı yaratarak bu son direnişleri de kırar. Bu saldırılarla yıllardır birer Hollywood fantezisi olmaktan öteye gitmeyen ABD topraklarının savaş alanı olması gerçeğe dönüşür" (Topçu, 2010, 158). Saldırının ardından **Bush** hükümeti önce Afganistan ardından Irak'ı işgal eder. 2008 yılında ABD'de başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan bir ekonomik kriz meydana gelir. ABD'nin Afganistan ve Irak işgali Ebu Garip ve Guantanamo hapisanelerindeki insan hakları ihlallerini ve İslamofobinin güçlenmesini, yabancı düşmanlığını da beraberinde getirir. Bu dönemde yönetime duyulan güvensizliğin boyutu, 1970'li yıllardan daha yoğundur; Gallup'un 2008 yılında yaptığı ankette ABD halkının %26'sı ülkenin iyi yönetildiğini düşünmektedir (Topçu, 2010, 159). Bu oran 1972 yılından bu yana en düşük orandır. Yaşanan dönemi 1970'lere benzer biçimde liberalizmin başarısızlığı ekonomik ve yönetim krizi ve muhafazakârlığın yükselişi şeklinde özetlemek mümkündür (Topçu, 2010, 159).

Bu kriz Amerikan Sineması'nda felaket ve bilimkurgu film türlerine ait örneklerin sayısının artmasına neden olmuştur. 11 Eylül 2001 sonrasında

karşımıza çıkan Amerikan bilimkurgu filmleri; yönetim ve siyasi krize dair temaları *I am Legend* (Francis Lawrence, 2007) ve *The Road*'da (John Hillcoat, 2009) olduğu gibi hayatta kalmayı başaran eril lider figürlerini ekolojik kaygılarla birleştirmiş ya da ekolojik kaygıları *Mad Max Fury Road*'da (George Miller, 2015) olduğu gibi tek başına ele almıştır. 11 Eylül 2001 sonrasında bilimkurgu türünün uzaylı / yaratık ve işgal temalarını kullanan iki önemli filmi ise *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) ve *Arrival*'dır (Denis Villeneuve, 2016). *District 9* 1982 yılında Johannesburg'a konuşlanan bir uzay gemisinde üç ay kapalı kalan ve ardından etrafı tellerle çevirili bir kampa / gettoya yerleştirilen uzaylılar üzerinden ayrımcılık, öteki ve mülteci olma halini ele alır. Güney Afrikalı olan **Blomkamp**'ın filminin 1982 yılında geçme sebebi ise kuşkusuz 1948-1994 yılları arasında süren Apartheid sisteminde, siyahların birçok vatandaşlık hakkından mahrum bırakılmasına göndermede bulunmak istemesidir. **Blomkamp** bilimkurgu türünün hâkim ikonografisini tersine çevirerek uzaylıları işgalci ve tehlikeli olarak temsil etmez, aksine tehlikeli olan insanlardır. *District 9*'un başkarakteri de yine Hollywood hâkim kalıplarının aksine savaşçı, girişimci ve ataerkil bir karakter değildir, anti kahramandır (Vitrinel, 2018, 140). *Arrival* da *District 9*'un sıralanan bu iki özelliğini paylaşır. Uzaylılar tehlikeli değil barışçıldır, aksine tehlikeli ve savaş çıkarmaya eğilimli olanlar insanlardır. İkinci olarak *Arrival*'ın başkarakteri dilbilimci bir kadın karakterdir; savaşçı, girişimci ve ataerkil değildir. *Arrival* Donald Trump'ın seçilmesinden hemen önce gösterime girmiştir ve Trump'un söylemlerinin Amerikan toplumunda yarattığı kutuplaşmayı ve ötekileştirmeyi ele almaktadır. Ancak Trump'ın konuşmalarının ve politikalarının aksine *Arrival*'da uzaylılarla iletişim kurmaya çalışan dil ekibi farklı uluslardan oluşur ve uyum içinde çalışır. Uzaylı yaratıkların düşmanca bir amacı yoktur tamamen barışçıldır, herkesi bir araya getirirler. *Arrival* 'yabancı'ya düşman olmanın kolaylığını, diyalog kurmanın ise çaba gerektirmesinin yanında birleştirici, iyileştirici bir güce sahip olduğunu gösterir. **Camilla Eyre** ve **Joanna McIntyre**'e göre *Arrival* klasik anlatı sinemasının yerleşik gösterişli görsel uyuşmalarını kullanmaz, bunun yerine engelleri aşmak ve yabancı bir ırkı anlamak için yeni bir kültüre dikkat çekmekle ilgilidir, insanlar ve dünya dışı varlıklar arasındaki kişilerarası iletişimin incelemesini sunar (Eyre & McIntyre, 2018, 42). **Gemma King**'e göre ise *Arrival* Hollywood anlatısında hâkim olan tek dil egemenliğini yeniden şekillendirir (King, 2019, 210).

Çokkültürlü bir yaklaşımı benimseyen filmde İngilizce'nin yanında Mandarin ve Rusça konuşulur. Ancak konuşulmayan ve sözü edilen diller de vardır. Başkarakter Louise'nin başka dilleri de konuştuğu filmde ima edilir. Filmin mesajı farklılığın beden ya da renkle değil dil, kültür ve düşünme biçimleriyle ilgili olduğudur, bu farklılıkları silmek yok etmek değil bu farklılıklar aracılığıyla ve bu farklılıklar üzerinden iletişim kurmak gereklidir (King, 2019, 210).

Robert Stam'in belirttiği üzere çokkültürlülük Batıya değil Batı merkezciliğe, Batının anlamın tek kaynağı olmasına bir karşı çıkıştır (Stam, 2000, 269). Çokkültürlü fikir, Batı merkezci normların evrenselleştirilmesini eleştirir; "dünyanın çoklu kültürlerinden ve üstünlük kurma ile egemen olma da dâhil aralarındaki tarihsel ilişkiden söz eder" (Stam, 2000, 270). Dünyanın tek merkezli değil başlangıç noktası olmayan birden çok merkeze sahip olduğunu savunur. Çok merkezliliğe yapılan vurguya göre "ekonomik veya politik gücü ne olursa olsun, tek bir topluluk veya dünyanın bir bölümü epistemolojik olarak ayrıcalıklı değildir" (Stam, 2000, 271). Çokkültürlülük liberal çoğulculuktan farklıdır. Her şeyden evvel, "duyarlılıkla" ilgili değildir, "güçsüzleştirilmiş olanı güçlendirmekle ilgilidir. Çok merkezli çokkültürlülük, yalnızca görüntülerde değil, güç ilişkilerinde değişimi gerektirir" (Stam, 2000, 271). Sinema teorisinde ırk ve çokkültürlülük çalışmaları özellikle ırkların stereotipler üzerinden temsillerini araştırarak ilerlemiştir. Ancak **Stam** karakterin stereotipler temel alınarak yapılan analizin eksik olduğunu belirterek, sinemada Batı merkezciğin mizansen ve görüntü yoluyla da iletilebileceğini ekler (Stam, 2000, 277). Farklı sosyal grupların temsilcilerinin hikâyede ne kadar yer kapladığının, hangi çekimler aracılığı ile görüntülendiklerinin, öyküde aktif olup olmadıklarının da Batı merkezciği sorgulamak açısından önemli öğeler olduklarını belirtir (Stam, 2000, 277). Çalışma kapsamında örnek olarak seçilen *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) ve *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) adlı filmler 11 Eylül 2001 sonrası kaygıları yansıtan ve distopya özelliklerine sahip olan, uzaylı / yaratık ve işgal temalarını kullanmayan bilimkurgu filmleridir. Hollywood'un hâkim anlatı kalıplarını kırdıkları, bilimkurgu sinemasının öteki temsillerine, kalıp yargılarına karşı çıkarak içini boşaltan filmler oldukları için seçilmişlerdir. Ana akım bilimkurgu ve korku filmlerinde sunulduğunun aksine; örneklem olarak seçilen üç filmde de bilim ve teknoloji tehlikeli ve kötü sonuçlar doğurmaz. Çünkü **Theodor W. Adorno** ve

Max Horkheimer'ın söyledikleri gibi, teknolojinin ve bilimin, çağdaş toplumlar üzerinde güç ve etkinlik kazanmasının temelinde teknolojinin ve bilimin ardında “toplumsal ve ekonomik üstünlükleri en büyük olanların” bulunması yatmaktadır (Oskay, 1994, 185). Teknolojik güce hangi sınıfın sahip olduğu, teknolojik gücün hangi amaçla kimin için kullanılacağını belirlemektedir. Özellikle *Elysium*'da ve *Snowpiercer*'da gördüğümüz gibi teknoloji zengin azınlığın elinde olduğunda, sahip olunanları yitirme korku ve kaygılarını yansıtan, güvenlik ve şiddet amaçlı kullanılan tehlikeli bir güç haline gelmektedir. Yanı sıra, ele alınan filmlerde çokkültürlülüğün olumlu biçimde altı çizilir; mülteci ve göç sorunu, ekolojik sorunlarla birlikte ele alınır. *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercer* ekolojik sorunların yıkım getirdiği bir dünyada **Naomi Klein**'a atıfla otoriterleşen yönetimler sunarken², insanlar arasındaki en önemli ayrımın ırksal değil sınıfsal olduğunu ve bu nedenle tüm yoksulların günün birinde mülteci olabileceğini söylemektedirler.

Giorgio Agamben ve Zygmunt Bauman'da Homo Sacer ve Human as Waste Olarak Mülteci

Zygmunt Bauman, günümüzde savaşlardan, despot rejimlerden ya da açlık nedeniyle kaçan mültecilerin modern zamanların başlarından bu yana başka halkların kapılarını çaldıklarını söyler (Bauman, 2016, 14). 21. yy'da henüz göç ve mülteci sorunları yaşanmadan çok önce, kitlesel nüfus hareketlerinde, 'dışarıdan' gelen 'yabancılar'a gösterilen düşmanlık ve ırkçı tepkiler ABD'de 19. yy sonundan beri, Batı Avrupa'da ise 1950'li yıllardan beri görülmekteydi (Hobsbawm, 2000, 157). Oysa yabancı düşmanlığı ve ırkçılık çözümden ziyade belirti olarak kabul edilmelidir. Yabancı düşmanlığı ve ırkçılığın ortaya çıktığı toplumlarda genellikle ekonomik sorunların, krizlerin varlığından söz etmek mümkündür. Toplumsal hayatta ekonomik ve siyasi anlamda herhangi bir kriz ya da krizlerle karşılaşıldığında sorumlu mutlaka 'benden' başkasıdır yani ötekidir. **Eric Hobsbawm**'ın öngörülü ifadesiyle, “hissettiğimiz bütün şikâyetler, belirsizlikler ve yönelimsizliklerden “onlar” sorumlu tutulabilir, tutulmalıdır. Ama “onlar” kimdir? Belli ki ve tanım gereği, “biz olmayanlar” (...) Eğer düzenbaz

² Klein, Shock Doctrine'de hükümetlerin catastrophe dönemlerinde insanların kırılganlığından yararlanarak yeni polis devleti düzenlemelerine başvurabileceklerini söyler (Kaplan, 2016, 78)

numaralarıyla yabancılar yoksa onların icat edilmesi gerekir (...) Mutsuz ülkelerde yabancılar komşularımızdır ve hep öyle olmuştur, ne var ki “onlar”la yan yana yaşamamız, şimdi bizim halkımıza ve bizim ülkemize ait olmanın dışlayıcı kesinliklerini zayıflatmaktadır” (Hobsbawm, 2000, 174). Mülteciler, çaldıkları kapıların ardındaki insanlar için yabancıdır. Yabancı olma sebepleri ise günlük olarak etkileşimde bulunduğumuz ve ne beklediğimizi bildiğimizi sandığımız insanlardan farklı biçimde, öngörülemez olmalarıdır. **Bauman**’ın ifadesiyle, “hepimiz biliriz ki kitlesel yabancı akını değer verdiğimiz şeyleri yok edebilir ve bu avutucu şekilde aşına olduğumuz yaşam şeklimizi sakatlamak ya da yok etmek anlamına gelebilir (...) mahallelerimizde, şehrin caddelerinde ya da işyerlerinde birlikte yaşamaya alıştığımız insanları sıradan bir şekilde dost ya da düşman olarak ayırır, hoş karşılar (...) onlara nasıl davranacağımızı biliriz” (Bauman, 2016, 14). Oysa yabancılar kontrol duygusunun kaybedildiği bir durum yaratır, mülk ve sahip olunan toplumsal konumu kaybetme korkusuna neden olur. Ve aslında söz konusu kaybetme korkusu, kendi konumumuzun ve zorluklarla elde edilmiş iyi halimizin ne kadar incinebilir olduğunu hatırlatır (Bauman, 2016, 20). Mültecilerin sürekli olarak güvenlik sorunu ile ilişkili biçimde terörist kategorisine sokulması ve yaftalanması, aynı toplumda bir arada yaşadıkları insanlar açısından onları “*ahlaki sorumluluk alanı ötesine*” yerleştirme işlevi görür (Bauman, 2016, 33 ve 35). Bu sayede merhamet ve ilgi gösterilmesi gereken gerçek insanlar konumundan çıkarlar. Biz ve onlar arasına çizilen çizgi, ötekiler olarak mültecilere yönelik ahlaki sorumluluğumuzu durdurur (Bauman, 2016, 68). Mülteciler küreselleşmenin ürünü oldukları gibi aynı zamanda küreselleşmenin simgesidirler. Küresel sınırın insani atıklarıdır, mutlak yabancılarıdır (Bauman, 2010, 37-38).

Bauman, Giorgio Agamben’in *homini sacri* tanımına atıfta bulunarak, mültecilerin kamplardaki insanlarda olduğu gibi *insandışılaştırıldıklarını*, ihtiyaç dışı insan olarak konumlandırıldıklarını belirtir (Bauman, 2016, 70 ve Evans & Bauman, 2016). **Agamben** *homo sacer* terimini Roma hukukundan ödünç alır. *Homo sacer*’in hayatı, hem insani hem ilahî açıdan değersizdir. Bir *homo sacer*’i öldürmek suç değildir ve cezalandırılmaz, *homo sacer* ilahî bir amaçla kurban da edilemez. Kanunla belirlenen insani ve ilahî değerlerden mahrum olan *homo sacer*’in hayatı değersizdir. Bir *homo sacer*’i öldürmek suç olmadığı gibi kutsala hümmetsizlik de değildir, adak da değildir. (Bauman, 2018, 46). *Homo sacer*

olmak hem sıradan hem de dinsel önem ve değerden yoksun insanlar kategorisine yerleştirilmek anlamına gelir (Bauman, 2016, 70). *İnsandışılaştırma* insan haklarına sahip olmamak anlamına gelir. Mülteci ve göçmen sorunu etik / ahlaki bir sorun olmaktan çıkarak güvenlik sorunu kategorisine yerleştirilir. Askeri saldırı ve düşmanlıkla ilişkilendirilir (Bauman, 2016, 70). **Agamben** terminolojisinde kamp, Nazi toplama kamplarına atıfta bulunur. **Agamben**'e göre Yahudilerin öldürülmesi, Yahudi olmanın içkin sıfatlarından biri olan "öldürülebilme özelliği"nin gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildi (Agamben, 1998, 68). **Agamben** terminolojisinde kamp kelimesi ise, "belirli bir siyasal düzen içinde geçerli olan mekânın, zamanın ve yasanın çözüldüğü / askıya alındığı, dolayısıyla çıplak hayatın ortaya çıktığı yerleri betimlemek için kullanılan bir kavramdır" (Yardımcı, 2012). Kamplarda insan, insan olması, vatandaş olması üzerinden değil sadece biyolojik özellikleri üzerinden tanımlanır. İnsan, toplumsal siyasal düzenin yasasının korumasından mahrum biçimde, insanlığından sıyrılmış ve çıplak var oluşu ile baş başa bırakılır, egemenin hükmüne terk edilir (Yardımcı, 2012). **Agamben** kamplardaki insanların her türlü siyasal statülerinden sıyrılmış biçimde sadece çıplak hayata indirgendiklerini söyler (Agamben, 1998, 97). **Agamben**'e göre kampla ilgili en önemli soru, vahşetin nasıl yapılabildiği sorusundan ziyade hukuksal düzen ve iktidar yapısına dair olmalıdır. Soykırım vahşetini mümkün kılan ve suç olmaktan çıkaran hukuksal düzen nasıl bir hukuksal düzendir? Günümüz mülteci kamplarında aynı hukuksal sorunun sürdüğünü söylemek mümkündür. Temiz, sağlıklı ve görünür olan dünyanın öteki tarafında mülteciler yer alır, tıpkı Nazi kamplarındaki Yahudiler gibi. **Bauman**'ın ifadesiyle, bir yanda temiz sağlıklı ve görünür dünya diğer yanda kalıntı 'artıkların' karanlık hastalıklı ve görünmez dünyası (Bauman, 2016, 74). **Bauman**'da *human waste* ifadesi gözümüzden gönlümüzden ve vicdanımızdan uzak kimselere işaret eder (Bauman, 2016, 75). Ekonomik ilerleme mantığına sahip olan Batı toplumları, kendisi gibi tüketim kültürüne sahip olmayan kültürleri ezip geçer. **Bauman**'a göre "böylesi bir dünyada dayanılmaz koşullardan kaçmak zorunda kalan insanlar, sözde insanlık için vazgeçilmez sayılanlar bile "hak sahipleri" olarak görülmez. Hayatta kalmaları için kapılarını çaldıkları insanlara bağımlı olmaya zorlanan mülteciler, kendilerine verilmeyen hakların müzakere edilmesi anlamına geldiği sürece bir bakıma "insanlık" alanının dışına atılır" (Evans & Bauman, 2016). Mülteci

kamplarında yaşayan mülteciler, atık insanlardır. Vatandaşı oldukları ülkede sahip oldukları kimlikleri, abilityleri artık hükümsüzdür. Bauman'ın belirttiği gibi “kampın tel örgülerinin ardında, kimliklerini oluşturan öykülerden, kimliğin sağladığı temel konforlardan mahrum, yüzleri olmayan bir kitleye dönüşürler (...) yeni toplumsal bünyeye asimile olmazlar (...) buldukları yerden, yani mezbelelikten geri dönemezler, ileri de gidemezler” (Bauman, 2018, 93-94).

Children of Men Beyaz Adam Atık İnsanları Kurtarır

Alfonso Cuarón'un 2006 yılında gösterime giren filmi *Children of Men*, İngiltere'de 2027 yılında geçer. Bu çalışmada ele alınan diğer iki filmde olduğu gibi ekolojik krizi temel alır ancak bu soruna *Elysium* ve *Snowpiercer*'den daha fazla dikkatimizi çeker. Filmin tüm çatışması 2008'deki grip salgınından sonra hamile kadınların düşük yapmaya başlaması ve en sonunda kadınların tamamen kısır olmasıyla birlikte dünyada son on sekiz yıldır hiç doğumun gerçekleşmemesinden yola çıkar. Kapitalizmle, ilerlemeyle ilişkili yorumlanabilecek çevresel bir felaket kısırlığa neden olmuştur. E. Ann Kaplan'a göre film, 9/11 sonrasında bir eleştirisidir, trajediye verilen kapitalist bir yanıt, bu eleştiri özellikle Abu Ghraib ve Guantánamo'yu çağrıştıran imgelerde somut hale gelmektedir (Kaplan, 2016, 68).

Children of Men giriş bölümünde Theo'nun Jasper'ı ziyaret ettiği sahnede, siyah beyaz bir fotoğrafta Theo ve Julian'ı kucaklarında bebekleriyle gösterir.



Theo ve Julian, çocukları grip salgınında öldükten kısa bir süre sonra ayrılmıştır ve ikisi de bu kaybı atlatamamıştır. Öykünün melodramatik / duygusal zemini bu

şekilde kurulmuş olur. Julian'ın başında olduğu Fish adlı örgütün Theo'yu kaçırmaması ve Theo'nun Julian'ın talebi üzerine sahte geçiş belgesini elde etmesi de hemen takip eden bölümde / sekansta gerçekleşir. Dolayısıyla *Children of Men*'in başkarakteri Theo'nun kurtarıcı rolü motivasyonunu *Elysium*'un başkarakteri Max'inki ile benzer biçimde, bir kadına duyulan aşktan alır. Tek farkla, Theo kurtardığı Kee ile değil kurtarıcı olmasını isteyen Julian'la duygusal bir bağa sahiptir. Theo ve Max'in kurtarıcı erkek karakterler olarak inşa edilmesinde dikkat çeken diğer bir ortak özellik ise dini mitolojik çağrışımlardır. Sara Ahmed'in söylediği gibi, Kee'nin hamileliğini göstermek için Theo'yu ahıra çağırdığı sahnede İncil göndermesi son derece açıktır (Ahmed, 2010, 185).



Filmin son bölümünde yeni doğum yapmış Kee ve ölmek üzere olan Theo yer altındaki kanalizasyon kanalından kayıkla geçerek denize ulaşır ve denizde Tomorrow adlı gemiyi bekler. Söz konusu sahne Musa söylencesine gönderme yapmaktadır, film dinsel mitolojiyi laikleştirerek yeniden üretmektedir (Kutay, 2011, 152-153). Dolayısıyla Douglas Kellner'in belirttiği gibi *Children of Men* giderek artan faşizme ve demokrasi ile uygarlığın çöküşüne dikkat çekmesine rağmen aslında muhafazakâr bir alt metine sahiptir (Kellner, 2010, 87).



Mülteci kamplarında yaşayan milyonlarca insan olmasına rağmen Human Project ve Tomorrow adlı gemi sadece Kee'yi ve çocuğunu kurtarmak için çıkarılır. Film, çocuk doğurmayı insanlığın kilit unsuru olarak konular, Theo'yu depresif bir sinikten inançlı bir aktiviste dönüştürürken umudu tapınılan bir nesne haline gelen bir çocuğun doğumuna havale eder (Kellner, 2010, 87). **E. Ann Kaplan** da, Theo'nun hikâyesinin umutsuzluk ve sinizmi resmettiğini, Kee'nin de Theo'yu türün gerektirdiği biçimde pozitif ve aktif bir kahramana dönüştürme işlevi gördüğünü belirtmektedir (Kaplan, 2016, 74). Kee'nin yeni doğan kızına, Theo'nun kaybettiği oğlunun ismini vermesiyle, Theo ölmeden önce tekrar babalık konumunu kazanmış olur. **Sara Ahmed**'in belirttiği gibi Theo'nun dönüşümü umuda dair konvansiyonların beyaz erkeğin baba olmasına yaslandığını bir kez daha göstermektedir (Ahmed, 2010, 187).

Agamben'e atıfla kamplar, filmde hemen her sahnede görünürdür. Kamplar gündelik hayatın içindedir, insanlar Londra sokaklarında her köşe başında kafesler içerisine hapsedilmiştir, otobüslerle şehir dışındaki mülteci kamplarına gönderilirler.



Filmin kırk dakikadan oluşan son bölümü de bu kamplardan biri olan Bexhill-on-Sea'nin içinde geçmektedir. Söz konusu mekânda farklı kültürlerden farklı dilleri konuşan insanlar bir arada yaşamaktadır. En büyük sorunları kültür farklılığından ziyade sahip oldukları kötü yaşam koşullarıdır. Bexhill-on-Sea kampı “Varşova Gettosu’nu, Nazi toplama kamplarını, çağdaş savaş bölgelerini ve Guantanamo ve Abu Ghraib gibi siyasi 'hapishaneleri' ima ederek 20. ve 21. yüzyılların kâbus senaryolarını örnekler. Bexhill, askerlerin tüm etnik kökenlerden göçmenlere kötü davrandığı, işkence yaptığı, öldürdüğü bir cehennemdir” (Korte, 2008, 322). Devlet kampın dışında güvenlik güçleriyle George Orwell’in 1984 romanını anımsatan otoriter bir düzen sağlarken kampın içinde hiçbir kuraldan ya da düzenden söz etmek mümkün değildir; kampta çıkan isyan sırasında İngiliz devletinin askeri gücü suçlu ya da suçsuz, silahlı silahsız ayrımı yapmadan herkesi yok etmeyi hedefler. Görüntülerin de açık biçimde söylediği gibi kampın içindekiler insan değildir, atık insandır.

Children of Men'in sunduğu dünya, *Elysium*'da olduğu gibi sadece zenginler ve yoksullar (ya da diğer bir ifadeyle ‘vatandaş’ olanlar ve mülteci olanlar) olarak ikiye ayrılmaz. Theo'nun sanattan sorumlu devlet bakanı olan kuzeni, halkın yaşam şartlarının aksine son derece steril, güvenli ve konforlu bir hayata sahiptir. *Children of Men*'de kampın dışındaki hayatta, İngiliz vatandaşları arasında sınıf farkı şiddetli biçimde kendisini hissettirir.

***Elysium* Atık İnsan Kurtarıcıya Dönüşür**

Neil Blomkamp'ın 2013 yılında gösterime giren filmi *Elysium*, kültürel belleğimizde yer etmiş olan mültecilerin teknelerle Avrupa kıtasına yaptıkları tehlikeli yolculuklara dair imgeleri çağırان sahnelere sahiptir. Günümüz dünyasında küçük ve dayanıksız teknelerle denize açılarak başka bir Avrupa ülkesine ulaşmaya çalışan mülteciler; 2154 yılında Los Angeles'ta geçen *Elysium*'da dünyadan kalkan kırık dökük kaçak uzay gemisi yolculuğu ile *Elysium* adlı insanların inşa etmiş olduğu uyduya gitmek isteyen yoksul dünya vatandaşları üzerinden temsil edilirler. Filmin başında bir dış ses izleyiciye “21. yy sonlarında dünya hastalıklarla kirlilikle doluydu ve aşırı kalabalıktı. Dünyanın zenginleri yaşam tarzlarını korumak için gezegenden kaçtı” derken kadraja dünyanın uzaydan görüntüsü girer, ancak görünen sadece Afrika ve Ortadoğu'dur. Avrupa tamamen karanlıktadır, görünmezdir.



Filmin dünya sahnelerinin Mexico City'nin gecekondu mahallelerinde ve çöplüklerinde, **Elysium** sahnelerinin de yine aynı şehrin ve Vancouver'ın zengin banliyö mahallelerinde çekilmiş olması kurulan dünyanın ve öyküsünün günümüzle doğrudan ilişkili olduğunun altını çizer (Mirrlees & Pedersen, 2016, 308). Bu bağlamda **Blomkamp**'ın **Elysium**'un bir bilimkurgu olmadığını, bugünü ve şimdiyi anlattığını söylemesi (Mirrlees & Pedersen, 2016, 305) karşımızdakinin son derece bilinçli bir çaba olduğunu gösterir. **Elysium**'da, dünyada yaşayan farklı ırklardan yoksul insanlar ve Elysium'da yaşayan zenginler arasındaki eşitsizliğin temel göstereni sağlık hizmetlerine erişim olanağıdır. Yoksullar bu temel insan hakkından mahrumken Elysium'daki her evde tüm hastalıkları kısa sürede iyileştiren bir cihaz vardır. Filmin son sahnesi de dünyada yaşayanların sağlık hizmetleri özelinde teknolojiye erişimlerinin sağlanmasının gösterilmesinden oluşmaktadır.



Elysium'da *homini sacri* tanımına atıfla, *insandışılaştırılan*, ihtiyaç dışı insan olarak konumlananlar başta ana karakter Max De Costa olmak üzere dünyada yaşayan ve Elysium'a kaçmaya çalışan tüm yoksullardır. Filmin başındaki fabrika sekansında, robotların yakıldığı bölümün arızalanan kapısını aması için amiri tarafından zorlanan Max, eğer yapmazsa işten atılmakla tehdit edilir. Onu işten atmak ve yerine bir başkasını almak mümkündür nk Max, toplumsal siyasal düzenin yasaşının korumasından mahrumdur ve egemenin hükmüne terk edilmiştir. Max işsiz kalmamak için isteneni yapar ve ölümcül dozda radyasyona maruz kalır. Sistem Max'ı kullanmış, tüketmiş ve işi bitince bir atık gibi atmıştır. Ancak film son derece politik söylemini Hristiyan mitolojisini kullanarak bir nevi yumuşatır. Max'in çocukluk anılarında gördüğümüz rahibenin Max'in seçilmiş özel kişi olduğunu belirten konuşmaları eşliğinde, Max kendisini dünyada yaşayan yoksullar için feda eden bir kurtarıcıya dönüşür. Max İsa gibi kendisini feda eder (Gibson, 2015, 84).



Max'in yetimhanede birlikte büyüdüğü çocukluk aşkı Frey'i ve onun babasız büyüttüğü lösemi hastası kızını kurtarması, filmin politik söylemini melodramatik bir aşk hikyesi ile de zararsızlaştırması yönünde işlev görür.

Filmde kaçak yollarla dünyadan Elysium'a kaçmaya çalışan insanlar devlet korumasından faydalanmadığı için hemen hemen hiçbir hakka sahip değildirler, insan haklarına sahip değildirler, etik bir sorun olarak değil güvenlik tehdidi olarak grlrleri. **Bauman**'ın belirttiği gibi, gerçek insanlar oldukları göz önüne alınmaz (2016, 71). Bir yanda Elysium'un temiz sağlıklı ve görünür dünyası diğer

yanda kalıntı ‘artıkların’ karanlık hastalıklı ve görünmez dünyası (Bauman, 2016, 74). Ya da **Agamben**’e atıfla her türlü siyasal statülerinden sıyrılmış ve tamamen çıplak hayata indirgenmişlerdir; Elysium iktidarının karşısında saf hayat vardır (Agamben, 2013, 204). Tam da bu nedenle Elysium’un savunma sekreteri Delacourt, izleyiciye korku dolu yüzleri gösterilen mültecileri hava sahasını ihlal eden illegal bir sorun olarak gördüğü için yok edilmeleri emrini verir. Öldürülen kırk altı kişiden “*imha edildiler*” olarak söz eder. Ölenler rakamdan ibarettir, insan olmaktan çıkmıştır.



Elysium açık biçimde Amerika’nın göçmen politikasını eleştirmektedir. Filmin mekânı Los Angeles olarak belirtilmiştir. Bunun yanında dünyalılarının çoğu Latin isimlerine sahiptir. Elysium’un siyahi devlet başkanı Patel ve kadın savunma sekreteri Delacourt; 2009-2017 yılları arasında Amerika’nın devlet başkanlığını yapan **Barack Obama** ve onun ilk döneminde dış işleri bakanı olan **Hillary Clinton**’ı çağrıştırmaktadır;³ “Delacourt’la aynı safta yer alan Başkan Patel Barack Obama’yı çağrıştıran biçimde, arkadaşça bir yüz ifadesiyle kontrol sağlamaktadır” (Galea, 2013). **Nick Recktenwald**, savunma bakanı Delacourt rolündeki **Jodie Foster**’ın Cumhuriyetçi kâbusa ait bir tür **Hillary Clinton** versiyonu olduğunu söylerken (2013), **Scott Foundas** da **Hillary Clinton**’un Frankenstein versiyonu olduğunu ileri sürmektedir (2013). Aslında **Andrew Romano**’nun belirttiği gibi *Divergent*’dan *Hunger Games*’e kadar Hollywood’da kötü kadın politikacı karakterler ve **Hillary Clinton** arasında benzerlik kurma geleneğinin kadın korkusunu yansıttığını söylemek mümkündür (2017).

³ Filmi Obama dönemi üzerinden okuyan bir başka yazı için bkz. Kendrick, 2013

Elysium'da Amerika'nın göçmen politikası, dünya vatandaşlarının sağlık hizmetlerine erişim başta olmak üzere en temel insani yaşam koşullarından mahrum olmalarına karşın, Elysium vatandaşlarının tümünün eşit biçimde üst sınıf yaşam standardına sahip olduklarının gösterilmesiyle eleştirilir. Yanı sıra Elysium yönetiminin sahip oldukları refahı paylaşmamak adına dünya vatandaşlarını güvenlik sorunu olarak görmeleri ve onları öldürmekte beis görmemeleri de Amerika'nın göçmen politikasına yönelik önemli bir eleştiridir. Film son tahlilde, içinde yaşadığımız sorunu sınıf ve ırk sorununun kesişimi olarak ortaya koymaktadır. Dünyada yaşayan insanlar da Elysium'dakiler de Armadyne şirketi tarafından yönetilmektedir. Filmde çözüm işçi sınıfından bir erkek kahramanın kendisini kurban etmesi yoluyla teknolojinin el değiştirmesiyle sağlanır. Elysium teknolojinin en önemli güç olduğunu söylerken, kötü olanın teknoloji değil onu elinde bulunduranın niyeti olduğunu da somut biçimde gösterir.

Snowpiercer: Atık İnsan Kandırıldığını Anlar

Bong Joon-ho'nun 2013 yapımı filmi, **Jacques Lob** ve **Jean-Marc Rochette** tarafından yaratılan ve 1982 yılında yayınlanan *Le Transperceneige* adlı Fransız grafik romanından uyarlanmıştır. Film 2014 yılına ait bir haber programı konuşmasıyla başlar, dünyada yaşanan küresel ısınmaya çözüm olarak bilim insanları CW-7 adlı bir gaz üretmiştir ve yetmiş dokuz ülke küresel ısının azalması amacıyla atmosferin üst tabakasına bu gazı yaymıştır. Ancak gazın yayılmasının ardından dünya buz tutar, yaşam yok olur, dünya buzul çağına döner. Dünyada son hayatta kalan insanlar ise Wilford tarafından dünyadaki hayatın küçük bir kopyası olarak tasarlanan Snowpiercer adlı trene binerler. Tren hiç durmadan belli bir rota üzerinde gidip gelirken, tren içerisindeki hayat insanların ekonomik varlıklarına göre sınıflara ayrılmıştır ve sınıflar arası geçişler imkânsızdır. Bu bağlamda *Snowpiercer*, *Children of Men*'le çevresel bir felâket nedeniyle insanlığın yok olması temasını paylaşmaktadır. Yanı sıra Snowpiercer adlı tren zenginlerin Elysium'da kurdukları hayatla bire bir aynı özelliklere sahiptir. Her iki filmde sınıfsal ayırım son derece keskindir, Elysium yöneticilerinin acımasızlığı ve sahip oldukları refahı paylaşmak istemeyişlerini Snowpiercer'da da görmek mümkündür. Teknoloji ve bilim *Elysium*'da olduğu gibi insanların hayatta kalmasını sağlayan bir güçtür ancak ekonomik gücü elinde bulunduran küçük bir azınlık teknolojiyi kendi refahları ve güvenlikleri için kullanırlar.

Ann Kaplan, *Children of Men* filminde, Kee karakterinin mucizevi biçimde hamile kalması sayesinde / nedeniyle filmin izleyiciye mesihçi bir gelecek önerdiğini ve sonuç olarak *Children of Men*'in ütopyan bir film olduğunu belirtmektedir (2016, 70). **Kaplan**'ın değerlendirmesi *Snowpiercer* ve Yona karakteri için de geçerlidir. On yedi yaşındaki Yona, kâhin özelliklerine sahiptir. Altıncı hissi ile kapıların ardını ve yerin altını görebilmektedir. Trende bozulan, eksilen makine dişlilerinin yerine küçük çocukların kullanıldığını hisseden, keşfeden ve Timmy'nin hayatını kurtaran Yona'dır. *Children of Men*'de Kee ve kızının hayatta kalmasına benzer biçimde *Snowpiercer*'da da Yona ve Timmy hayatta kalır. Film Yona ve Timmy'nin trenin yıkıntılarında çıkıp, karda yürüdükleri ve bir kutup ayısı ile göz göze geldikleri alegorik bir sahne ile sona erer (Andersen ve Nielsen B, 2018, 621).



Snowpiercer'da trenin arka tarafından ön tarafına 'göç' etmek isteyen atık insanlar aynı zamanda *Elysium*'da olduğu gibi en yoksul kesimi oluştururlar. Onları birleştiren ortak özellikleri trenin en yoksulları olmalarıdır. Yoksullar farklı ırklardan oluşurken trenin ön kısımlarında gördüğümüz zenginler yine *Elysium*'da olduğu gibi ağırlıklı olarak beyazlardan oluşur. Trenin arka vagonunda yaşayan insanlar *human waste* konumundadır. Trenin ön vagonlarında yaşayan ve vatandaş olarak adlandırılan insanların sahip oldukları imkânlardan yoksundurlar. Hamamböceğinden üretilen protein kalıplarıyla beslenirler. Arka vagonların temsil edilme biçimi imgesel olarak doğrudan Nazi kamplarını çağırır. Filmin ilk bölümünde, ön vagonların talebi üzerine keman çalan bir insan arayan askerler, yaşlı bir adamı karısından zorla ayırarak (kadına şiddet uygulayarak) isteği dışında götürürler. Benzer biçimde, sağlık kontrolü yapılacağına dair yalan söyleyerek iki küçük erkek çocuğu mezuralar ile ölçtükten sonra annelerine ve diğer insanlara şiddet uygulayarak götürürler. Filmin kapanış bölümünde çocukların trenin makine bölümünde zorla çalıştırıldıklarını

öğreniriz. Başkarakter Curtis'in lokomotifle ulaşım Wilford'la konuştuğundan sonra öğrendiği üzere, ayaklanmayı başlatan bizzat Wilford'un kendisidir. Kaplan'ın faşist lider olarak tanımladığı Wilford'un ifade ettiği üzere 'Nüfus her zaman dengede tutulmalıdır.' Karakter, doğal seçilimi bekleyemeyeceklerini, trendeki sınırlı alan göz önüne alındığında sert önlemler alınması gerektiğini alaycı bir tavırla söylemektedir (Kaplan, 2016, 162). Çünkü trendeki kaynakların korunabilmesi için nüfusun azaltılması gerekmiştir ve bunun için gözden çıkarılanlar elbette arka vagonlardaki atık insanlardır. Onlar sadece rakamdan ibarettirler, birey değildirler. 'Nüfus kontrolü'nün atık insanlar üzerinden tasarlanması da yine **Agamben**'e atıfla Nazi toplama kamplarını çağırır.

Filmin sınıfsal ayrıma dair temsilleri melodramatik öğeler içerir, dolayısıyla Hollywood'un yoksul ve zengin temsilleri ile benzerliklere sahiptir. Farklı etnisitelerden oluşan, çokkültürlü yoksul kesimin lideri olan Curtis'i *Elysium*'da olduğu gibi sarışın mavi gözlü bir yıldız oyuncu **Chris Evans** canlandırır.



Curtis'in akıl hocalığını üstlenen bilge yaşlı karakter Gilliam'ın aslında Wilford'la işbirliği içerisinde olan, kısaca ait olduğu sınıfa başından beri ihanet eden bir karakter olması Hollywood'un, işçi sınıfının her daim yenilmeye mahkûm olduğuna ve kendi arasında birlik olamayacağına dair egemen / yerleşik söylemlerini çağırılmaktadır.

Sonuç

Children of Men, *Elysium* ve *Snowpiercer* filmlerinin başkarakterleri Amerikan ve İngiliz oyuncularından oluşmaktadır ancak başkarakterlerin yakından ilişkili olduğu gruplar çokkültürlü bir yapıya sahiptir. *Children of Men*'in son

bölümü Bexhill-on-Sea adlı mülteci kampının içinde Theo'nun Kee'yi kurtarmak için uğraşmasına odaklanır. *Elysium*'da ise başkarakter Max De Costa'yı çevreleyen yakın arkadaşları Frey ve Julio siyah ve Latin'dir. Julio, Max'i yönlendiren kişidir, akıl hocasıdır. *Snowpiercer*'de ise çokkültürlü yapı diğer iki filmde olduğu kadar belirgin değildir. Başkarakter Curtis'in yakın ilişki kurduğu siyah karakter Tanya filmin başlarında ölürken, Yona ve Yona'nın babası Namgoong Curtis'e yardım eden iki boyutlu tipler olarak konumlanırlar. Curtis'in, Yona'nın babası Nam'la çeviri aletini kullanmadan İngilizce konuşmakta diretmesi, Nam'ın yanıt vermek için makineye ihtiyaç duyması *Snowpiercer*'in WASP özelliklerini kutsadığını göstermektedir. *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercer* hayatta kalan karakterler aracılığıyla Hollywood'un stereotipik egemen karakter temsilini kırmakta ve çokkültürlü bir söylemi benimsemektedir. *Elysium*'da Frey ve kızı siyah / Latin, *Children of Men*'de Kee Afro-Caribbean, *Snowpiercer*'da ise Yona Kuzey Koreliken Timmy ise siyahtır.

Ele alınan filmler ekolojik felaketler sonrasına dair kaygıları yansıtmaktadır. Ve bu kaygıları yansıtırken resmettikleri yaşam, **Bauman**'ın atık insan ve **Agamben**'in kamp tarifleriyle ele alınmaya uygun bir zemin sunarlar. Batının ilerleme mantığı, ekolojik felâketlere neden olmuştur. Bu felâketler ekonomik ve teknolojik gücün küçük bir azınlığın elinde toplanmasıyla ve otoriter yönetimlerle sonuçlanmıştır. Ancak teknoloji tehlikeli olarak temsil edilmez. Dolayısıyla teknofobik değildirler. *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercer* teknolojinin gücünü ve refahını paylaşmak istemeyen azınlığın elinde olmadığı zaman insan hayatını kurtarabildiğini söylerler. Özellikle *Elysium*'un son sahnesinde dünyaya inen devasa hastane gemilerde ve *Snowpiercer*'da kutup soğuşuna rağmen, dünyadaki hayatın bire bir aynısına sahip olan trenin tasvirinde bunu görmek mümkündür. *Children of Men*'de grip salgınından sonra kadınların kısırlaştığı bir süreci anlatır. *Elysium*'da küresel atıklar nedeniyle dünya yaşanmaz hale gelmiştir, *Snowpiercer*'da ise dünya buzul çağını yaşamaktadır. *Children of Men*'de çevresel felâketle birlikte Great Britain dışındaki tüm ülkelerde ekonomik ve toplumsal düzen bozulmuştur, bu nedenle birçok mülteci Great Britain'e kaçak yollarla gelmektedir. *Elysium* ve *Snowpiercer*'da ise mülteci olma halinin tek ve en önemli belirleyeni sınıf farkı, yoksulluk olarak resmedilir. Söz konusu iki filmde tarif edilen dünya yoksulların /

atık insanların dünyası ve zenginlerin / vatandaşların dünyası olarak ikiye ayrılmaktadır. *Children of Men*'de ise Great Britain vatandaşları tamamen zenginlerden oluşmaz. Başkarakter Theo ve arkadaşı Jasper'da gördüğümüz üzere Great Britain içerisinde, vatandaş olarak tanımlananların hayatı da kendi içerisinde yoksul ve zenginlerden oluşur.

Üç film de genç bir kadın ve küçük bir çocuğu kurtaran erkek figürü sunarak bu konudaki Hollywood kalıplarını pekiştirirler. Bu durum **Ahmed**'in ifade ettiği şekliyle, umut anlayışının beyaz erkeğin baba olması ve insan hayatını sürdürmesiyle ne kadar ilişkili olduğunu göstermektedir. *Children of Men* ve *Elysium* kurtarıcı / kendisini feda eden erkek anlatısını dini referanslar etrafında şekillendirmektedir. Mucize / olağanüstülük söylemi *Snowpiercer*'da kâhin niteliklerine sahip Yona karakteri üzerinden kurulmaktadır.

Kaynakça

- Agamben G. (1998) **Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life**. Stanford California: Stanford University Press
- Ahmed S. (2010) **The Promise of Happiness**. Durham and London: Duke University Press
- Andersen G. & Nielsen E. B. (2018) Biopolitics in the Anthropocene: On the Invention of Future Biopolitics in *Snowpiercer*, *Elysium*, and *Interstellar*. **The Journal of Popular Culture** 51/3 pp: 615-634
- Bauman Z. (2018) **İskarta Hayatlar** (Wasted Lives). Çevirmen: Osman Yener İstanbul: Can Yayınları
- Bauman Z (2016) **Kapımızdaki Yabancılar** (Strangers at Our Door). Çevirmen: Emre Barca İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bauman Z. (2010) Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı? (Does Ethics have a chance in a World of Consumers?). Çevirmen: Funda Çoban & İnci Katırcı İstanbul: De Ki Yayınları
- Evans and Bauman (2016) The Refugee Crisis is Humanity's Crisis. ([link](#))
- Eyre C. And McIntyre J. (2018) Traversing National Borders, Transcending Cinematic Borders: The Sojourner Cinema of Denis Villeneuve. ([link](#))
- Foundas S. (2013) "Film Review: *Elysium*". ([link](#))
- Galea K. (2013) Film Review: *Elysium*. ([link](#))
- Gibson S. (2015) Stop the Ships 'Elysium', Asylum Seekers and The Battle Over Sovereign Borders. Screen Education Issue 78 pp: 78-85
- Hobsbawm E. J. (2000) **Nations and Nationalism**. Cambridge: Cambridge University Press

- Kaplan E. A. (2016) **Climate Trauma Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction**. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press
- Kellner D. (2010) **Cinema Wars**. West Sussex: A John Wiley & Sons, Ltd. Publication
- Kendrick J. (2013) Elysium. ([link](#))
- King G. (2019) Villeneuve's Multilingual Cinema: Decentering Space, Time and Language in Arrival. In **Multilingualism in Film**, edited by Ralf Junker Jürgen and Gala Rebane Berlin: Peter Lang, pp: 209-224
- Korte B. (2008) Envisioning a Black Tomorrow? Black Mother Figures and the Issue of Representation in 28 Days Later (2003) and Children of Men (2006). **Multi-Ethnic Britain 2000+ New Perspectives in Literature, Film and the Arts**. Edited by Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker and Christoph Reinfandt Amsterdam - New York, NY: Rodopi pp: 315-329
- Kutay U. (2011) **Sinema Politik Sosyo-Semiyoloji Notları** (Cinema Politic Socio-Semiology Notes) İstanbul: Es Yayınları
- Mirrlees T & Pedersen I. (2016) Elysium as a Critical Dystopia. **International Journal of Media & Cultural Politics** 12 (3) pp: 305-322
- Oskay Ü. (1994) **Çağdaş Fantazya** (Modern Fantasy). İstanbul: Der Yayınları
- Recktenwald N. (2013) Elysium Movie Review Big on Action Small on Brains. ([link](#))
- Ryan M & Kellner D. (2010) **Politik Kamera** (Camera Politica). Çevirmen: Elif Özsayar İstanbul: İletişim
- Romano A. (2017) Hollywood's Obsession with Hillary Clinton like Villains from Divergent to The Hunger Games. ([link](#))
- Stam R. (2000) **Film Theory An Introduction**. Malden, MA: Blackwell
- Topçu G. (2010) **Hollywood'a Yeniden Bakmak** (Looking to Hollywood Over Again) İstanbul: De Ki Yayınları
- Vitrinel E. (2018) Uzaylı Olarak 'Öteki': Yasak Bölge 9 Filminin Post-kolonyal Kavramlar ile Okunması (The 'Other' as an Alien: A Postcolonial Reading of the Movie District 9). *Sine Filozofi Dergisi* 3/5 pp: 127-144
- Yardımcı, S. (2012). Kentin Sınırında Toplumsallaşmanın Yeni Metaforu Olarak Kamp (Camp as a new Metaphor of Socialization at the Border of the City). ([link](#))