

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

Cyber Feminine Perspective as the Technologic Destination of Femme Fatale: Ghost in the Shell

Ece EROL^(*)

Özet

Bu çalışma, teknolojik kara filmlerden biri olarak kabul edilen ve 2017 yılında Rupert Sanders tarafından yönetilen Ghost in the Shell filmindeki kadın kahramanın, kara film türündeki femme fatale figürü üzerinden yeniden inşasına odaklanmaktadır. 1940'lı yıllarda ortaya çıkan kara filmler, zaman içerisinde bilim-kurgu türüyle etkileşime girerek tech-noir (teknolojik kara film) ya da future-noir (gelecek kara film) olarak adlandırılan distopyan dünyanın betimlenmesinde varlığını sürdürmektedir. Kara filmleri oluşturan figürlerin başında gelen femme fatale'lar bu melez türde yönetmenlerce yeniden yorumlanmış ve teknofobinin bir yansıması olarak farklı bir temsil biçimi ile geleceğe dair insanoğlunun kaygı ve korkularının yansıması olmuştur. Çalışma, sonuç olarak, teknolojik gelişmeler sonucu insan elinde mekanikleşen kadının, alışıl gelmiş temsillerinden farklı bir tasvir eğilimine işaret etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tech-noir, Femme Fatale, Bilim-kurgu, Kara Film, Ghost in the Shell.

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
77-100

Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş Tarihi: 16.03.2018

Kabul Tarihi: 18.05.2018

(*) Yüksek Lisans Öğrencisi, Gazi Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü,
eeceroll@hotmail.com.

Abstract

This study focuses on the reconstruction of the female hero in the film called Ghost in the Shell, which is considered one of the technological film noirs and directed by Rupert Sanders in 2017, over the femme fatale figure in the film noir type. Film noirs which emerged in the 1940s continue to exist in the description of the dystopian world called tech-noir or future noir by interacting with science fiction over the years. The femme fatale, one of the leading figures of film noirs, has been reinterpreted by directors in this hybrid type and has been a reflection of human beings worries and fears for the future with a different form of representation as a reflection of the technophobia. The study, as a result, points to a tendency to a different portray than the usual representations of mechanized woman created in the hands of human being as a result of technological developments.

Keywords: Tech-noir, Femme Fatale, Sci-Fi, Film Noir, Ghost in the Shell

Giriş

Sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamak, ardından gösterici aracılığıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturabilmek olarak tanımlanabilir.¹ Popüler kültürün diğer biçimlerine oranla sinema, duygusal katılımı daha yoğun ve yetkin olarak seyirciye aktarır. Bu duygusal aktarım ardından meydana gelen rahatlama hissi, adeta modern dünyanın “zevk iksiri” haline gelmiştir.² Öte yandan duygusal gereksinimlerin değişken olması, türlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.³ Sinemada tür kavramı, konu açısından benzer özellikler barındıran, ortak yol ve yöntemlere sahip, denenmesi sonucunda zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır.⁴

¹ Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, (İstanbul: Agora Kitaplığı 2008). s.4.

² Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, (İstanbul: Alan Yayınları 1995). s.7.

³ Nilgün Abisel, *a.g.e.*, s.8.

⁴ *A.g.e.*, s.22.

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde Fransızların Amerikan filmlerini izlemesi sonucu Fransa'da "kara film" terimi ilk kez ortaya atılmıştır. Diğer bir anlamda kara film, yönetmenlerin Hollywood uluslararasılığına duydukları bağlılıkları gerçekleştirebilmelerine olanak sağlayan ve eş zamanlı olarak savaşın uzun dönem etkilerini Amerikan Çağı denen yeni küresel döneme dair değerlendirmelerini dillendirebilmeyi mümkün kıldığı için uluslararası geçerliliği olan bir türdür. Hollywood'da kendini gösteren bu tür, savaş öncesi Fransız şiirsel gerçekçiliğinden ve Halk Cephesi sinemasından olduğu kadar Amerikan suç romanlarından da kimi öğeler içermektedir.⁵ 1950'lerin sonunda sessizliğe bürünen kara filmler 1960'lı yıllarda Hollywood'un estetik yenilenme dönemi ile birlikte "yeni kara filmler" olarak kendini yeniden göstermiştir. Bunun en önemli tetikleyicisi Avrupa sanat sinemasının, özellikle de Fransız Yeni Dalga akımının yeni nesil Amerikalı yönetmenler üzerinde bıraktığı etki olarak ifade edilebilir.⁶

Yeni kara filmlerin karanlık dünyası ve gangster öykülerinden aldığı ilham zamanla yeni imgelere ihtiyaç duymuştur. Farklı türlere eklenerek kendini bulunduğu çağın göstergelerine, kavramlarına ve göndermelerine adapte eden kara filmler, rotasını bilim-kurgu filmlerinin fütüristik distopyan dünyasına çevirmiştir.⁷ Bilim-kurgu ve kara film türünün birleşiminden oluşan teknolojik kara filmlere *Blade Runner*'ın (*Bıçak Sırtı*, Ridley Scott, 1982) hemen ardından çekilen *The Terminator* (*Yokedicci*, James Cameron, 1984) ve *RoboCop* (*Robot Polis*, Paul Verhoeven, 1987) örnek olarak gösterilebilir.

Kara filmler bir yandan hibritleşirken, eş zamanlı olarak temelini oluşturan figürler de *-femme fataleler*, gangsterler, dedektifler- içinde bulunduğu çağın toplumsal ve kültürel değişimlerden nasibini alan

⁵ Jennifer Fay ve Justus Nieland, *Kara Film*, (İstanbul: Kolektif Yayınları 2014), s.47.

⁶ A.g.e.,s.141.

⁷ Selda Tan Özdemir, *Kara Filmler Neo-Noir'dan Future Noir'e*, (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın 2003), s.92.

yönetmenlerce yeniden yorumlanmıştır. 1970'lerde yükselişe geçen feminist sinema kuramı ile toplumsal cinsiyetin çeşitli temsilleri ön plana çıkmıştır.⁸ *Femme fatale*in ölümcül cinsellik anlatımı teknolojik kara filmlerde hazdan ve cinsellikten soyutlanmıştır.

Çalışmada öncelikle kara film türüne değinilmektedir. Sonrasında *femme fatale* figürü, teknolojik kara filmler ve teknolojik kara filmlerdeki *femme fatale* temsilleri irdelenmiş, son kısımda ise *Ghost in the Shell* filmi analiz edilmiştir. Filmin analizinde içerik analizi ve söylem analizi üzerinden çözümleme yapılmıştır. Sonuç bölümünde, elde edilen veriler ışığında film üzerinden *femme fatale* figürünün temsilindeki dönüşen kadınlık olgusu tartışılmıştır.

Kara Film Türü

1929 Dünya Ekonomik Buhranı ve sonrasında yaşanan savaş ortamının yarattığı karamsarlık öncelikle kendini edebiyat alanında göstermiştir. Dönemin mutsuz dünyasının resmedildiği *Série Noire* adı verilen polisiye romanlar, kara filmin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Özellikle Amerika'da Dashiell Hammett, James Cain, Elmore Leonard ve Raymond Chandler gibi yazarların kaleme aldığı birbirinden farklı polisiyeler bu dönemin puslu havasını ve pesimistliğini oldukça etkili bir biçimde gözler önüne serer. Kara filmin temelini oluşturan filmlerin büyük bir çoğunluğu bu romanların uyarlanmasından oluşmaktadır. Büyük Buhran'ı izleyen 1930'lu yıllar, gerçekçilik anlayışının ön plana çıktığı ve bunu bir dizi sanatsal pratikle bütünleştirerek tanık olduğu kabuk değişimine sahiplik etmiş bir dönemdir. Bu süreç içerisinde modernizm ile birlikte gerçekçilik de belirgin bir biçimde kara bir tona geçiş yapmıştır.⁹

1946 yılının yaz aylarında Paris'te, *The Maltese Falcon* (Malta Şahini, John Huston, 1941), *Laura* (Kanlı Gölge, Otto Preminger, 1944), *Murder, My Sweet* (Cinayet Tatlım, Edward Dmytryk, 1944), *The Woman in the*

⁸ Jennifer Fay ve Justus Nieland, *a.g.e.*,s.159.

⁹ *A.g.e.*,ss.20-21.

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

Window (*Penceredeki Kadın*, Fritz Lang, 1944) ve *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*, Billy Wilder, 1944) filmlerinin üst üste gösterime girmesiyle birlikte Fransız sinema seyircileri Amerikan sinemasında yeni bir tür keşfetmiştir. Dönemin ilgi gören polisiye romanlar serisine sinemanın kayıtsız kalamayışının bir sonucu olarak ortaya çıkan bu filmlerde, alışlagelmişin dışında sert tonlar ve eşsiz şehvetli bir kötülük yer almaktadır. *Film Noir* (Kara Film) kavramını ilk kullanan ve bu tarzın belirgin özelliklerinin ilk farkına varanlardan biri olan Nino Frank, *Malta Şahini* ve *Çifte Tazminat* filmlerinin polisiye olarak tabir edilmesinin aksine suç-macera ve suç-gizem türlerinde olduklarını ileri sürmüştür. Bu tutum aynı zamanda bu filmleri kavrayamayan tür eleştirmenlerine de bir tepkidir.

Kara film türüne ithafen yapılmış ilk çalışma ise Raymond Borde ve Etienne Chaumeton'un 1955 yılında birlikte yazdıkları *Panorama du film noir américain* adlı eser olmuştur. Eserin içeriğinde kara filmlerin hemen hemen hepsinde yer alan şiddet, psikolojik vurgu ve suç konularının ortak olduğu üzerinde durulmaktadır.¹⁰

Série Noire olarak ünlenmiş polisiye romanların sinemaya uyarlanmasından oluşan “kara film” terimi, suç ve çürümenin karanlık yönünü vurgulamak, aynı zamanda pesimist yeraltı dünyasını tanımlayabilmek üzere ortaya çıkmıştır.¹¹ Amerikan sinemasının kendine has çizgisine aykırı ve sapkın olarak değerlendirilen bu filmler, uzun bir müddet İngiliz ve Amerikan eleştirmenler tarafından önemsenmemiştir. Bu durumun en temel sebebi, kara filmin biçeminden ziyade konuyu odak noktaya koyan eleştiri geleneğinin alışlagelmesinden kaynaklanmıştır.¹² 1940'larda değişen tarz ile birlikte savaş filmleri tür kataloğuna eklenmiş

¹⁰ Deniz Girginkoç vd, “Kara Film”, *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde, ed. Fatma Dalay Küçük Kurt ve Ahmet Gürata, (Ankara: Vadi Yayınları 2004), s.118.

¹¹ Philip Kemp, *Sinemanın Tüm Öyküsü*, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi 2014), s.169.

¹² Deniz Girginkoç, *a.g.m.*,s.119.

Ece EROL

ve bu on yılın sonunda kent sinizminin tuhaf karışımı, karamsar konular ve film *noir* olarak bilinen karanlık gölgeler ortaya çıkmıştır. Savaş-sonrası sinizmi de Amerikan paletine koyu ve kötü bir şeylerin olacağını haber veren renkleri eklemiştir.¹³

Paul Schrader “Notes on Film Noir” adlı makalesinde kara filmi üç döneme ayırmaktadır. İlki “Savaş Dönemi”dir (1941-1946). Bu dönem içerisinde özel dedektifleri ve yalnız kurtları barındıran, Michael Curtiz ve Tay Garnett gibi yönetmenlerin yer aldığı filmlerden oluşan periyottur. Genellikle stüdyoda çekilen “Savaş Dönemi” filmlerinde diyaloglara aksiyondan daha fazla yer verilmiştir. İkinci dönem olan “Savaş Sonrası Gerçekçi Dönem” (1945-1949) daha az romantik kahramanların yer aldığı; politik yolsuzlukların, sokaklardaki suçun ve polisiye rutinlerinin seyirciye sunulduğu filmleri kapsar. Üçüncü dönem “Psikotik Aksiyon ve İntihar Eğilimli Dönem”dir (1949-1953). Son dönem, kara filmler içinde en estetik ve sosyolojik keskinliğin vurgulandığı dönem olmuştur. Bu filmlerde acı verici bir kendi farkındalığı, ümitsizlik ve uyumsuzluk ön plandadır.¹⁴

İlk çekilen kara filmler, B tipi olarak adlandırılan büyük yıldız oyuncuların yer aldığı, yetersiz imkânlar eşliğinde çekilen ve “beyazperdede şiddeti görmeyi seven” belirli bir kesime hitap eden filmlerden oluşmaktadır.¹⁵ Bu tür, zamanla kendine dünyanın acımasızlığını, kirli ve bozulmuş düzenini, gittikçe kötüleşen yaşam düzeninde güvenin, inancın, saflığın ve umudun kaybedilişini; gangsterler, dedektifler, *femme fatale*ler (öldüren cazibe), katiller ve düzenbazlar aracılığıyla göstermeyi bir misyon haline getirmiştir.

¹³ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (İstanbul: Oğlak Yayıncılık 2002),s.285.

¹⁴ Barry Keith Grant, *Film Genre Reader IV*, (Austin: University of Texas Press 2012). ss.266-278.

¹⁵ Ufuk Güral, *Sinema Tarihi*, (Ankara: Detay Yayıncılık 2013),s.22.

Raymond Durnat ve Paul Schrader gibi eleştirmenler, kara filmi suç filmleri kategorisinde dönemsel ya da biçimsel bir değişim olarak tanımlamaktan kaçınmışlardır. Onlar daha çok bu dönemi genel hatlarıyla aşırı karmaşık bir “ton” ve “ruh hali”nin ön plana çıkması olarak görmüşlerdir. Durnat ve Schrader’a göre kara filmler sadece ikonografik unsurların ve görsel üslubun stratejileriyle ilişkili değil aynı zamanda anlatı motiflerinin ya da senaryonun irdelenen konuyla ilgili anlatımsal bir sürecidir.¹⁶ Kara filmin içerdiği kasvet mekânlardan karakterlere, ışıktan kamera hareketlerine kadar etki etmiştir. Kara filmi konu alan hikâyelerde hiç kimse masum değildir, tüm karakterler birbirlerine karşı güvensiz, şüpheli ve aldatılmaya hazır ilişkiler içindedir.

Hard boiled adı verilen ekol içinde yer alan ve Amerikan polisiye romanlarına farklı bir bakış açısı getiren Dashiell Hammett’in *Red Harvest* (Kızıl Hasat, 1929) ve James M. Cain’in *The Postman Always Rings Twice* (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, 1934) romanları kara filmler üzerinde oldukça etkili olmuştur. Özellikle kara filmlere büyük ilham veren ve çeşitli ülkelerde sinemaya uyarlanan Postacı Kapıyı İki Kere Çalar kitabı, *noir*ların uluslararası karakterine iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Film, Büyük Buhran yıllarında kaleme alınmıştır. Olay örgüsü köklerini kaybetmiş karakterler, şehvet, rahatsız edici bir modern varoluş ve tesadüfler üzerine kurulmuştur.¹⁷

1950’li yılların sonunda Orson Welles tarafından çekilen *Touch of Evil* filmi ile klasik kara dönemin sonlandığı kabul edilir. 1970’li yıllarda kara filmlerin geleceğinin tehlikeye girdiği düşünülürken, kara filmin tüm unsurları kendini yeniden keşfederek yeni kara filmleri oluşturmuştur. Yeni kara filmler, bünyesinde *femme fatale*ler, dedektifler ve anti-kahramanlar gibi klasik dönem kara filmlerinin figürlerine yer

¹⁶ Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, (New York: Routledge Press 2010), s.19.

¹⁷ Jennifer Fay ve Justus Nieland, *a.g.e.*, ss.22-23.

verse de büyük farklılıklar barındırmaktadır. Öyle ki karakterler bu geçiş sürecinde epistemolojik olarak yoğun bir duygusallık içinde olmasa bile kendine karşı bir “bölünmüşlük” yaşamaktadır. Bu nedenle zamanla yaşadıkları bu iki benlikten biri diğerini arar hale gelmiştir.¹⁸ Temelini klasik kara filmlerin omurgasından ve *hardboiled* kurmacalardan alan yeni kara filmlerin temalarının çoğunda, hafıza ve kimlik problemi karşımıza çıkar. Karakterlerin çoğu düşüncesi hatıralarından oluşur ve bu hatıralar aldattıcıdır. Bu tür filmlerde kimlik krizi, hafıza sorunları, cesaret eksikliği ve kararsızlık, karakterlerin eylemlerini ve kişiliğini oluşturan başlıca öğeler arasındadır.

Amerikan başkanı J. F. Kennedy suikasti, Martin Luther King’in öldürülmesi, muhafazakârlığın yükselişe geçmesi, Beat Kuşağı’nın kendini göstermesi, feminizm, 1960’ların öğrenci hareketleri, anti-militarizm gibi benzeri olaylara bağlı olarak yeni kara filmler bulunduğu toplum için bir ayna görevi üstlenmiştir.¹⁹ O günden bu yana pesimist tavrını çeşitli türlerle beslenerek sürdüren kara filmler, bilim-kurgu ile de iç içe geçerek teknolojik kara filmler olarak kendine yeni bir evren temsili yaratmıştır.

Femme Fatale Figürü

Fransızca kökenli olan *femme fatale* terimi, ilişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı, felakete neden olan kadın anlamına gelmektedir. Hemen hemen tüm kültürlerin efsanelerinde görülen bir figürdür.²⁰ Kara filmlerin aşka inanmayan, küçümseyici ve katı kalpli erkek karakterlerinin karşısına bu erkekleri baştan çıkararak, ahlaksız, kışkırtıcı, ikiyüzlü *femme fatale*ler çıkmaktadır. Klasik kara filmlerin en bilinen *femme fatale*lerinden bazılarını Ava Gardner (*The Killers*, 1946), Rita Hayworth (*Gilda*, 1946), Lana Turner

¹⁸ Jerold J. Abrams vd, “Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema”, in *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. Mark Conard, (Kentucky: The University Press of Kentucky 2007), s.7.

¹⁹ Selda Tan Özdemir, *a.g.e.*, s.10.

²⁰ Oxford Living Dictionaries, “Femme Fatale”, https://en.oxforddictionaries.com/definition/femme_fatale

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

(*The Postman Always Rings Twice*, 1946), Jane Greer (*Out of the Past*, 1947), Lizabeth Scott (*Too Late For Tears*, 1949) ve Gene Tierney (*Laura*, 1944) oynamıştır.

Bu ölümcül cazibeli kadınların, isteklerine boyun eğen, onları iradelerinin kurbanı yapan, erkek kahramanları kara dünyaya iten en temel neden, *femme fatale*in kendisidir.²¹ Kendi amaçlarını gerçekleştirebilmek için erkekleri birer araç olarak kullanan bu kadınlar, çoğu zaman cinsel cazibelerini ve sınır tanımayan kötülüklerini devreye sokarak başarılı olurlar. Kara film kadınları, erkekler için arzulanan bir nesne, sunulan bir ödüldür. “Erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir.”²² Kadının kendi başına bir önemi yoktur. Cinsel nesne olarak sunulan kadın, erotik temsilin ana motifidir. Geleneksel bağlamda sergilenen kadın hem perdedeki öykü içerisinde yer alan karakterler için, hem de izleyiciler için erotik bir obje olarak iki işlev görür.²³

“Kahramanın ölümcül kadına duyduğu arzu, romantik aşkın sınırlarını geçerek adeta bir saplantıya dönüşmektedir. Bu arzu; evli bir kadına karşı duyduğu, işiyle ilgili sorumluluklarını aksattığı ya da ilişki evlilikle sonuçlanmadığı için sapkındır. Çoğu zaman kahraman bu durumun farkındadır. Ancak kendisini ölümcül kadının çekiciliğinden alıkoyamaz.”²⁴

Çoğu klasik kara filmde *femme fatale* karakteri kendini sadece özgürlüğüne adanmıştır. Nadiren bir polis tarafından yakalanır ya da bir kahraman tarafından yolundan çevrilir. Ataerkil aile yapısına zıt olarak

²¹ Deniz Girgincoç, a.g.m.,s.138.

²² Yıldız Derya Birincioğlu, “Görsel hazzın dişil örüntüleri: Mavi Kod (Code Blue)”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 2017, 288-302, ss. 4, 291-292.

²³ Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, çev: Nilgün Abisel, 25. *Kare*, 1997, Sayı:21, 2-10, ss.5-6.

²⁴ Deniz Girgincoç, a.g.m.,ss.140-141.

femme fatale, kendi benliğini ortaya koyar. “Feminist eleştirilenlerce sık sık yinelenildiği gibi, bu öldürücü kadın imajı, ehlileşmiş, aile hayatının gündeliğine boyun eğmiş ve toplumsal olarak en merkezinde durduğu halde yaşamın karar alma mekanizmasında en uzaktaki imge olarak tutulan kadının varlığına güçlü bir tehdit olmayı sürdürür”.²⁵

Kara filmlerdeki *femme fatale*ler tamamıyla saf ya da büsbütün şeytani planlar yapan karakterler olabilirler ancak ne olursa olsun motivasyonları ve planları iyi hesaplanmıştır. Çoğu zaman *femme fatale* karakterinin kendisinin ya da *femme fatale* rolüne bürünen aktrisin birer takma adı olur. Bunlara örnek olarak Rita Hayworth-Ölümçül Gilda ve aşk tanrıçası, Marlene Dietrich- dünyanın kraliçesi ve mükemmel *femme fatale*, Grace Kelly- ipeksi nemfomanyak, Jeanette McDonald- demir kelebek, Lana Turner- tatlı *fatale* kız, Claudette Colbert- tehlikeli Lily verilebilir. 1930 yılında çekilen *Der Blaue Engel* (*Mavi Melek*, Josef von Sternberg) filminde Marlene Dietrich’in canlandırdığı ve barda çalışan bir dansçıyı oynayan Lola, *femme fatale* figürünün ilklerinden sayılmaktadır.²⁶

Teknolojik Kara Filmler

Klasik kara film döneminin 1940’larda sona ermesinin ardından 1980’lerde yakın gelecekteki fütüristik zaman tasviri anlamına gelen ‘Cyberpunk (Siberpunk)’ temsilcileri siber çağı inşa ederler.²⁷ William Gibson’ın *Neuromancer* romanı da bu akımın başlamasında öncü olmuştur. 1960’ların uzay çağı imgeleri yerini kapitalizme, karşıt kültürlerle ve pop kültürüne bırakmıştır. Cyberpunk’ın sosyal değişim çağrısı Gibson’ın romanından sonra beyazperdeye taşınır. Bilim-kurgu ve onun alt türü denebilecek cyberpunk filmlerinde insan bedeni ve aklı, biçimlendirilebilir, üzerinde oynanabilir bir yapıya sahip olarak tasvir

²⁵ Selda Tan Özdemir, *a.g.e.*, s.53.

²⁶ Ufuk Güral, *a.g.e.*, s.24.

²⁷ Selda Tan Özdemir, *a.g.e.*, s.113.

edilir. Biçimlendirilebilir olması hem teknolojik kullanıma ve bilimsel akla hükmedebilme, hem de iktidar sahibi olma ve iktidarın kurduğu sistemde giderilebilmesi güç zararlar verebilme olanağı vermesi ile ilintilidir. Bununla birlikte teknolojinin kendisi olağanüstü bir dönüştürücü güç olarak hem tedirginlik hem de büyülenme duygusu yaratan ikili bir görünüm üzerinden tanımlanmaktadır.²⁸ Bu dönemde çekilen cyberpunk filmlerinde özellikle sokak serserileri ve sistemin dışında kalanlar göze çarpar.²⁹ Başka bir deyişle cyberpunk filmleri, “teknoloji ile özünü yitiren toplumun, tarihinden, benliğinden ve kimliğinden uzaklaşan insanın yansıması”dır.³⁰

Teknolojik kara filmler, kara film unsurları ile bilim-kurgu türünün etkileşimi sonucunda ortaya çıkmıştır. Bilim-kurgu sineması bir diğer adıyla ütopyik sinema, toplumsal düşüncelere ve gerçekliklere diğer türlere nazaran daha belirgin biçimde yer verir. Aynı zamanda bu tür, kendine has bir sinema dünyası kurarken ve tasarlarırken de gerçekliğin koyduğu sınırlardan hiç zorlanmadan kolayca kurtulabilir. En sıradan bilim-kurgu filmlerinde dâhi insanın dünya ve hayat ile olan hesaplaşması, yaşadığı evreni kavrayıp özümseme çabası konu edilmiştir. Diğer türlere oranla, bilim-kurgu sinemasında verilmek istenen şey yüzeydedir ve seyirciye kendini herhangi bir çaba göstermeksizin ele verir.³¹ Muhafazakâr bir anlatının aksine anti-ütopyan filmler çok uluslu şirketler, otoriter veya totaliter yönetimler üzerinden kapitalizmin neden olduğu eşitsizliklerin ve yıkımların bir yansımasını sunar.³²

²⁸ Aslı Favaro, “Bilimsel Tahakküme Karşı Bireyselleşme: Kopya Bedenler ve The Island”, *Yeni Düşünceler*, 2017, sayı:8, 10-22, ss.12-13.

²⁹ Selda Tan Özdemir, *a.g.e.*, ss.102-103.

³⁰ *A.g.e.*, ss.107-108.

³¹ Bernhard Roloff ve Georg Seeblen, *Ütopik Sinema*, çev. Veysel Atayman, (İstanbul: Alan Yayıncılık 1995), s.8.

³² Aslı Favaro, *a.g.m.*, s.12.

Ece EROL

Teknolojik kara filmler kabul görmüş bilim-kurgu değerlerinin aksine *Star Wars (Yıldız Savaşları)* ya da *Star Trek* serilerindeki iyiye eğilimli robotlar ya da yaratıklara yer vermez. Daha çok teknolojinin gelişmesi ile yalnızlaşan insanın hâkimiyeti altında olan robotlara karşı insan-sibernetik organizma savaşına karşı uyarıda bulunur ve pesimistik bir gelecek çizer. Yirminci yüzyıl, insanlığı ve insan toplumunu yücelten modernizmle birlikte sonlanırken, tasvir edilen distopik evrende postmodernizm ile insan doğasına uyarıda bulunur. Artık modernist üsluplar postmodernist kodlar haline gelmiştir. Postmodernizmin kuşkucu tavrı, teknolojik kara filmlerde de kendini yoğun bir biçimde hissettirir.³³ Bu tutumun asıl nedeni, insanoğlunun kendinden bekleneni başaramamış olması sonucu inanç ve değerler sisteminin çöküşüdür. Artık insanoğlunu gelecekte daha şüpheli ve güvensiz bir dünya beklemektedir.

Simülasyonlar ve gerçekliğin yerini alan imajlar, postmodernizmin sinemaya yansıyan unsurlarının başında gelir. Örneğin *Bıçak Sırtı* filminde yer alan androidlerin üretimindeki ustalık sayesinde androidler ve insanlar birbirinden ayırt edilemez hale gelmiştir. Böylece “gerçek” olanı önceleyen modeller olarak bu “kopyalar”, zamanla toplumsal düzene egemen olmaya ve toplumu “hipergerçeklik” olarak oluşturmaya başlamıştır.³⁴ Bu sibernetik organizmaların gelecekteki olası tehditlerine karşı ise bilim-kurgu yazarı Isaac Asimov’un 1942 yılında Üç Robot Yasası’ndan ilham alınarak birtakım önlemler alınmıştır. Asimov’un yasalarına göre:

1- Bir robot, bir insana zarar veremez ya da bir insanın kendine zarar vermesine seyirci kalmazdı,

2- Bir robot, birinci yasayla çelişmediği sürece insan emirlerine uymak zorundaydı,

3- Bir robot, birinci ve ikinci yasayla çelişmediği sürece kendi varlığını korumakla mükellefi.

³³ Dilek Özhan Koçak, “Sinemada Postmodernizm”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, (5)/2: 65-87, ss.68-74.

³⁴ A.g.m., s.81.

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

Bu yasalardan ilham alınarak çekilen bilim-kurgu ve teknolojik kara filmlerin hemen hemen tümünde robotlar imal edildikleri anda bu yasalarla kodlanarak etkisiz hale getirilmeye çalışılmıştır.³⁵ Asimov, bir süre sonra bu yasaların yetersiz kaldığını düşünerek ek bir yasaya daha gereksinim duydu. Ancak bu yasayı “dördüncü bir yasa olarak belirtmek yerine, ondalık sistemde ardından gelen sayıyı büyüten bir sayı olan “0” olarak belirledi. Sıfırıncı yasaya göre “*Bir robot, insanlığa zarar veremez ya da insanlığın zarar görmesine seyirci kalmaz*”dı.³⁶ Bu yasa, üstün nitelikli tekil insanı daha geniş bir çerçevede güvence altına almasının yanı sıra insanoğlunun olası robot tehdidi karşısında toplu hareket etmesi gerektiğine de göndermede bulunmaktaydı.

İnsan kontrolünde yaratılan robotların hiçbir duygusu yoktu ve temel varoluş nedenleri ya diktalara hizmet etmek ya da mevcut düzenin korunmasını sağlamaktı. Empati ya da kararsızlık yeteneğinden yoksun olduklarından dolayı görevlerinden vazgeçemezlerdi. Bu robotlar aldıkları herhangi bir zarara karşı ya vücutlarını donatan sistemle kendilerini yeniler ya da imal edenler tarafından yeniden programlanırlardı. Kimi sibernetik organizmalar insan ve robot karışımıydı. Örneğin *Robot Polis* sibernetikleri, robot teknolojisi yardımıyla yarı insan yarı robottan oluşmaktaydı. Karşılaştıkları her durumun sonucunu stratejik olarak hızlıca hesaplayabilmesi bu robotların insanoğluna karşı en büyük avantajıydı. Öte yandan yarı insan-yarı robotların en büyük avantajı ise insan zihninin yaratıcılığından gelmekteydi.

*Tech-noir*ın doğuşu gerçekliğin aşıldığı ve düşselin mekanikleştirildiği evrene karşı alternatif bir bakış açısı olarak meydana gelmiştir. Artık biyoteknoloji aracılığıyla yaşam standartları mükemmele yakın bir

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
77-100

³⁵ Loren Means, “Do Androids Cathect?”, *YLEM Journal*, 2003, Number:2, Volume:23, 9-14, ss.9-10.

³⁶ Melih Erdoğan, “Sıfırıncı Yasa”, *Muhasebe Bilim Dünyası Dergisi*, 2017, 19(3), 746-759, s.757.

haldedir.³⁷ Kimi zaman yarı insan kimi zaman da tamamen mekanik robotlardan oluşan bu dünyada hafıza önemli bir yer taşır. Bunun nedeni hatıraların istenmeyen davranışlara veya itaatkârsızlığa neden olmasıdır. İnsan ve sibernetik organizma arasındaki savaşta en önemli unsur hafızanın silinmesinde yatar. Böylece varoluşsal sorular sorgulanmaz ve olası kimlik problemlerinin önüne geçilmiş olur. “Popüler motifi robot, cyborg ve android olan öyküler içeriğinde yalnızca teknolojiyi değil, ideoloji ve teolojiyi de irdeler”.³⁸ Zaman zaman, kendi iradesiyle hareket edemeyen robotlar, bilinmeyen bir korku ile birlikte harekete geçerek yaratana karşı kendi türünü savunur. Acziyetlerinden sıyrılmış olan robotların başkaldırısı ve insanoğlunun savaşı teknolojik kara filmlerin gelecekte insanoğlunu bekleyen tehlikeye karşı farkındalığını arttırmaya çalışır. Böyle bir durumda anti-ütöpic evrenin tasarladığı dünyada insanoğlu kendi yarattığına karşı yok oluşunu seyreder. Bu türün temsilcileri çekilen filmlerde tekno-geleceğe dair olası senaryoları görselleştirir. Paranoyanın hâkim olduğu bu distopik evrende insanoğlu kayıtsızlık içinde kayboluşa doğru, kontrolünü kaybedip teknolojiye yenilir.³⁹

Teknolojik Kara Filmlerde Femme Fatale Temsilleri

Fritz Lang tarafından 1927 yılında çekilen ve doğrudan Alman Dışavurumculuk akımının etkilerinin açıkça görüldüğü *Metropolis* filmi içerisinde kadın cinsiyetçiliğine dair geleneksel bir ikiliği barındırır. Bunlardan ilki klasik anne modeli (ki bu durum onları el değmemiş bir azize konumuna yerleştirirken), diğeri baştan çıkarıcı fahişe tasviridir. *Metropolis* filmindeki Maria karakteri bir yandan toplumun olmasını istediği “iyi” insanı temsil ederken bir yandan da üst ve alt sınıfı açık erotizmiyle kontrol eden “kötü” robotu temsil etmektedir. Sinema tarihinin ilk robot kadını Maria’nın asıl dizayn edilme amacı alt sınıftaki işçilere yol göstermek ve onları olası bir ayaklanmaya karşı durdurmaktır. Ancak

³⁷ Selda Tan Özdemir, *a.g.e.*, ss.122-123.

³⁸ *A.g.e.*, s.139.

³⁹ *A.g.e.*, s.178.

Maria'nın bir robot olarak bile erotik gücü ve etkileyici tavırları sadece alt sınıf işçileri etkilemekle kalmamış üst sınıf insanları da kuşatmıştır. Bu çerçevede Maria hem "iyi bir insan" özelliği taşıırken hem de "şeytani bir robot" tezatlığını barındırır. *Metropolis*'in Maria ile somutlaştırdığı erotik, duygusal söylem 1997 yılında Luc Besson tarafından çekilen *Fifth Element* filminde bedenlenir.⁴⁰

Eski kara film döneminin sona erip, yeni kara filmlerin kendini gösterdiği dönemin ürünleri olan *Bıçak Sırtı*, *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) ve *Dark City* (*Gizemli Şehir*, Alex Proyas, 1998) filmlerindeki *femme fatale* tasvirleri artık geleneksel olandan ayrılmış bir şekilde karşımıza çıkar. Örneğin *Bıçak Sırtı* ve *Gizemli Şehir* filmlerindeki kadın karakterler seyircinin alışık olduğuna inandığı bir *femme fatale* figürü çizerken aniden her ikisini de erkek liderlerinin çıkarlarına ters düşerken buluruz. *Bıçak Sırtı*'ndaki Rachael başlangıçta kan kırmızı ruj ve dudakları arasındaki sigarası ile klasik *femme fatale* modasına uygun kadınsı bir görünümle karşımıza çıkar. Ardından Deckard'ın hayatını kurtardıktan sonra *femme fatale*lerde görülmeyen bir şekilde savunmasız hale gelir ve Deckard'ın korumasına ihtiyaç duyar. *Gizemli Şehir*deki Emma ise ilk olarak kara film döneminin sıkıntısını yansıtan dumanlı bir gece kulübünde şarkı söylerken izleyiciyi karşılar. Gölgede kalmış müzisyenlerin önünde tam da klasik *femme fatale*e yakışır şekilde dikkat çeken bir figür olarak durur.

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
77-100

Kabuktaki Hayalet Filminin Kara Film Femme Fatale Figürü Üzerinden İncelenmesi

Film 1995 yapımı Mamoru Oshii'nin animasyonundan beyazperdeye uyarlanmıştır. 9. Birlik Özel Görev gücünün başında yer alan Binbaşı (Scarlett Johansson) bir teknoloji dehası olarak Dr. Ouelet (Juliette Binoche) tarafından özel operasyonlarla meydana getirilmiştir. Filmde bu insan-cyborg hibritinin, suçluları çalıştığı devlet adına yakalaması sırasında öğrendiği geçmişi konu alınmıştır. Binbaşı, ameliyat masasında

⁴⁰ Selda Tan Özdemir, *a.g.e.*,s.170.

uyandığında geçmişine dair hiçbir şey hatırlamamaktadır. Tek bildiği ailesi ile birlikte geçirdikleri kaza sonucu kendisinin beyninin kurtarılabilmiştir. Vücuduna dair geri kalan her şey mekaniktir. Devlet adına “Puppet Master” kod isimli hackerı yakalamakla görevlendirilmiştir. Görev arkadaşı Batou da (Pilou Asbæk) geçmişine dair bölük pörçük anılar hatırlamaktadır. Binbaşı, Puppet Master’ı yakalamak için başladığı görevde Kuze’nin -Puppet Master- (Michael Pitt) kendisi gibi bir insan-cyborg olduğunu ve kendinden önce Kuze gibi birçok hatalı üretim yapıldığı gerçeğiyle yüzleşir. Binbaşı, denemeler içerisinde tek başarılı olandır. Dr. Ouelet’ten öğrendiklerini onaylaması üzerine devlete karşı kendi türünü koruma savaşına girer. Gerçek kimliğini öğrenir. Böylece sistemin içerisinde, sistemin hem insanlığı hem de kötüye kullanımını eleştiren bir yapıya dönüşür.

Filmde, teknolojiye teslim olan sisteme dair bilim-kurgu öğelerinin yanı sıra kara filmlerin kendine has unsurları bir arada kullanılmıştır. Kara filmlerin pesimist, umutsuz ve karanlık dünyası filmin konusu ve teması açısından benzerlik göstermektedir. Yeni kara film dönemindeki *femme fatale* figürü *tech-noir*larla birlikte önemli bir kırılma noktası yaşamıştır. Yeni kara filmlerde *The Last Seduction* (Son Tahrik, John Dahl, 1994) filminde olduğu gibi öldüren cazibeler artık daha maskülen ve kendi çıkarları etrafında olayları şekillendiren karakterlerdir. İyi ve kötü arasındaki ayırım saydamlaşmıştır.

Filmin iki ana karakteri protagonist Binbaşı ve antagonist Kuze’dir. Önceleri kanunu ve mevcut değerleri korumak için görevlendirilmiş olan Binbaşı, Kuze’yi tanıyıp geçmişindeki bağı çözünce kendi türüne sahip çıkar. Böylece filmin başında görülen protagonist karakter antagoniste dönüşür. Kara filmlerde, hikâye boyunca karakterlerin birbirlerine olan güvensizlikleri sürer. Şimdiki zamanın tekinsiz dünyasının aynası olur. Filmde de aynı şekilde karakterler arası güvensizlik ve tekinsiz dünya gelecekte yaşanmaktadır. Güvenilirlik dengeleri sürekli değişmektedir.

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

Örneğin Binbaşı, Dr. Ouelet'in ona doğruları söylediğine inanır ancak filmin sonunda kendisine anlatılan her şeyin bir yalandan ibaret olduğunu bizzat Dr. Ouelet'ten öğrenir.

Hélène Cixous, Luce Irigaray, Gayatri Chakravorty Spivak ve Judith Butler gibi son dönem feministler bedeni “*tarihin ve kültürün dışında biyolojik bir veri ve tabula rasa gibi gören beden/ruh, doğa/kültür ikiliğini yineleyen cins/cinsiyet ayrımı bağlamında değil, göstergeler ve temsiliyet ağında etkin bir faillik*” olarak yorumlarlar.⁴¹ Klasik kara film döneminde kadın karakterler, göz alıcı makyajlar ve feminen kıyafetler aracılığıyla “arzu nesnesi” olarak temsil edilirler. Ancak yeni kara film dönemi ile birlikte *femme fatale* karakterler daha maskülenleşmiş tavır ve kıyafetlere yönelmiştir. Filmde, Binbaşı vücudunu en ince ayrıntısına kadar gösteren ve vücudunu tamamen saran ten rengi streç bir *jumpsuit* giymektedir. Ancak vücudunun tamamen mekanik olması onu cinsiyetsizleştirir. Bunun en büyük nedeni, kadın bedeninin yansıtılışındaki tekdüzeliği kırmak ve cinsiyetçi bakış açısına yeni bir yön vermektir. Buradan yola çıkarak toplumsal cinsiyetin “*bireyin istenciyle gerçekleştirdiği bir seçim olmadığı gibi, postyapısalcı kuramların belirttiği türden edilgen bedene dayatılan veya kaydedilen kültürel kodlar da*”⁴² olmadığı anlaşılmaktadır. Luce Irigaray, “kadın cinsiyettir” anlayışına karşı çıkararak kadının aslında ona atfedilen cinsiyet olmadığını savunur. Irigaray’a göre kadın, bedende ötekilik kılığına bürünmüş eril cinsiyettir.⁴³ Bu bağlamdan bakıldığında Binbaşı'nın bedeninin *tech-noir* öğeleri üzerinden farklı edimlerle yeniden oluşturulmuş ve kurgulanmış olduğunu görürüz.

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
77-100

⁴¹ Semiha Müge Özbay Aydoğan, “Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s.50.

⁴² *A.g.e.*, s.51.

⁴³ Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, çev: Başak Ertür, (İstanbul: Metis Yayınları 2016), s.60.

Ece EROL

1980'lerin başında kadın bedeninin fizikselliği, nesnelleştirilmiş ve kalıplaştırılmış temsillerin ağırlığı altında yok olmaya başlamıştır.⁴⁴ Artık kadın bedeninin temsilinde değişen göstergeler önemli bir rol oynamaktadır. Filmde tehlike anlarında Binbaşı tüm vücudunu şeffaflaştırabilme özelliğine sahiptir. Bu özellik, ideolojik olarak kadın bedeni üzerinden söylem üretme potansiyelini güçlendirirken ruh-beden ikiliği açısından da bereketli bir zemin sağlar. Fizikötesi bir gerçeklik ve ölümsüzlük hissi uyandıran beden, ana karakteri anlamlandırmada tanrıça mitine ciddi bir gönderme taşır. Carl Gustav Jung'un ruh imgesi olarak adlandırdığı *anima* figürü ise bu noktada "güzel bir yaratık, tanrıça, melek, kadın" şeklinde ortaya çıkarak izleyicinin bilinçdışına seslenir.⁴⁵ Kadın, çağdaş kullanımda "nesne" kelimesi ile algılanır. Ancak bir nesne, tanımından ötürü – görülebilen, dokunulabilen ya da bir şekilde duyumsanan bir şey- olarak varlığını ortaya koyar, bu yüzden de cismani olarak var olma iddiası taşır.⁴⁶ Filmde Binbaşı karakteri tam da bu bağlamda kadın bedenini seyirlik bir nesne tanımından uzaklaştırır. Başka bir deyişle kendini silmeye ve yıkmaya yönelen kadın, imge olmayı tercih eder gibi görünse de, bu imgeler kesintisiz bir kırılmaya, boşluğa ve yıkıma işaret etmektedir.⁴⁷

Kara film kadınları karakter olarak ruhsuz, yapay ve affetmeyen bir yapı sergilerler. Ancak filmde Binbaşı'nın Kuze ile görüşmesinden sonra affedici yanı ağır basar. Böylece Binbaşı, çoğu kara film *femme fatale*lerine atfedilen soğuk ve duygudan yoksun kadın temsili yapıbozuma uğratır. Geçmişine ve kökenine ilişkin boşluk ve öksüzlüğün tekinsizliği onu bu mesafeli ve yabancı "makine-insan"dan arındırır.

⁴⁴ Gülcan Şenyuvalı, "Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi", Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2010, s.34.

⁴⁵ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev: Ender Gürol, (İstanbul: Payel Yay 2006), s.72.

⁴⁶ A.g.y., s.74.

⁴⁷ Semiha Müge Özbay Aydoğan, a.g.y.,s.64.

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

Kara filmlerde genellikle erkek başkahramanlar kimlik bunalımı ve hafıza sorunuyla baş etmek zorunda kalan savunmasız karakterlerdir. Ancak Binbaşı'nın hafızasındaki sorun tümüyle onun insanlar tarafından yönlendirilen mekanik bir sistemin etkisi altında olmasından kaynaklanır. Geçmişini hatırlamaması için her gün verilen ilaçlar onu beklenmedik anlarda anlamlandıramadığı görüntülerle karşı karşıya bırakır. Jung'a göre insanın ne olduğunu tanıması ancak gerilime dayanması, ruhsal bozukluğun ortasında ayakta durabilmeye çalışması ve tüm bu keşmekeş içinde hayatına devam edebilmesi sayesinde gerçekleşir.⁴⁸ Bu açıdan bakıldığında Binbaşı'nın göze çarpan mana kişiliği, onun gerçek bireysel kişiliğini doğurur.

Kara film kadınları erkekleri elde etmek için cinselliğini kullanır. Öte yandan Binbaşı histerik kara film kadınlarının aksine bedensel olarak cinsellikten arındırılmıştır. İğdiş edilmiş kadın cinsel organı bir anlamda Binbaşı'yı salt cinsel bir nesne olma tuzağından kurtarmıştır. Bu nedenle kadın bedenine ait hamilelik, doğum, annelik gibi imgelerden de yoksundur. Tıpkı *Her* (Aşk, Spike Jonze, 2013)'deki Samantha (Scarlett Johansson) ya da *Under The Skin* (Derinin Altında, Jonathan Glazer, 2013)'deki The Female (Scarlett Johansson) karakterlerinde olduğu gibi kadının mevcudiyeti, farklı görünüşlerin işleyişine ve sahteliğine indirgenmiştir.

2000'li yıllarda popülerleşen *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017), *Underworld* (Karanlıklar Ülkesi, Len Wiseman, 2003), *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001) gibi filmler kara filmlerin ikonik *femme fatale*ini yeniden inşa etmişlerdir. Alışık olunan toplumsal değerlerle çatışan kadın karakterler artık içinde buldukları fantastik dünyanın mevcut değerlerinin birer savaçsısı ve savunucusudur. Vücutlarını kaplayan seksapel kıyafetlere karşın çoğu kez cinsellikten arındırılmış bir şekilde temsil edilirler. Bununla birlikte cinselliğe ait göstergelerin

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
77-100

⁴⁸ Carl Gustav Jung, *a.g.e.*, s.76.

Ece EROL

çoğunlukta olmasına rağmen bu karakterler cinsiyetsizleştirilmişlerdir.⁴⁹ Filmde Binbaşı, Kuze ile mekanikleştirilmeden önce bir ilişkileri olduğunu hatırlar. Geçmişine ve Kuze'ye sahip çıkmak adına yeniden bir araya gelseler de hiçbir yakınlaşma göremeyiz. 1970'li yıllarda yeniden kendini gösteren kara filmlerde *femme fatale* karakterler aile kurmaya, duygusallığa ve üremeye karşı duran bir yapıdadır. Ancak tamamıyla kendi beyni dışında sentetik vücuda sahip bir siber-kadın üremeden yoksundur.

Filmde, Binbaşı tensel temasın ne olduğunu hissedebilmek amacıyla Lia (Adwoa Aboah) isimli bir fahişenin yanına gider. Fütüristik eskort kıyafetler içinde olan Lia'ya yüzündeki maskeyi çıkarmasını söyler. Ardından Lia'nın yüzüne ve dudaklarına dokunduktan sonra "Bu nasıl bir his?" diye sorar. Binbaşı sentetik bedeni içinde hissizleşmiştir. Gelişen teknoloji onun şehvetini ve bedensel hazzını elinden almıştır.

Binbaşı, başlarda insanoğluna hizmet eden bir protagonistken Kuze ile konuşmasından sonra kendi türünü koruma refleksiyle çizgi dışına çıkarak antagonistte dönüşür. Burada Asimov'un sıfırıncı yasasına belirgin bir gönderme bulunmaktadır. İnsan türünü korumaya programlı bu tür, yaşadığı kırılma noktası sonrası yaratana adeta savaş açar. Bu durum Binbaşı'yı sosyal bir problem düzleminden çıkararak kişisel bir mücadeleye sürükler.⁵⁰ Öyle ki Kuze ile karşılaşana dek varlığını ve ruhunu sorgulayan Binbaşı, ghost kimliğinin sınırlarından kurtulup fiziksel dünyaya geçmek amacıyla varoluş çabası içine girer.⁵¹

⁴⁹ Burak Bakır ve Emrah Suat Onat, "Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, 8/1, 89-102, s.100.

⁵⁰ Osman Karakülah, "Kabuktaki Hayalet", Erişim 25 Nisan 2018, <http://www.filmloverss.com/kabuktaki-hayalet-ghost-in-the-shell/>

⁵¹ Gökhan Gök, "Kabuk İçindeki Varoluş Çabaları", Erişim 25 Nisan 2018, <http://www.cinerituel.com/2014/02/kabuk-icinindeki-varolus-cabalari-ghost-in-the-shell.html>

Sonuç

Klasik kara film döneminden bu yana kara filmler ve diğer türler birbiri içinde kaynaşarak günümüze kadar gelebilmiştir. Bilim-kurgu ile kara filmlerin melez bir ürünü olan filmde, filmlerdeki *femme fatale* figürünün yerini siber kadınsılık almıştır. Film boyunca kadın karakterin her ne kadar cinselliğe ait göstergeleri çoğunlukta bulunsa da, bu anlamda dişil cinsellik pasifize olmuştur. Yaratılan bu yeni anlam evreninde kadın, erkeklere tuzak kurarak geçmişinden arınmak istemez ya da bunun bir yolu olarak baştan çıkarıcılığını kullanmaz. Organik insanların ve sibernetik organizmaların birlikte yaşadığı bu distopyan evrende *femme fatale*in yerini alan siber kadınsı figür, başlangıçta sergilediği negatif *animayı* köklerine sahip çıkarak pozitif bir hale dönüştürür. Filmde, teknolojinin yarattığı sentetik bedeni sayesinde alışlagelmiş savunmasız kadın figüründen farklı olarak güç unsuruna vurgu yapılmıştır. Protagonistten antagoniste dönüşen karakterde bu güç, daha sonra “*dişi bedenine rağmen iğdiş edilmiş kadın figürünün, fallik, otoriteye karşı koyan bir mücadele aracı*” olarak karşımıza çıkar. Klasik ve yeni kara filmlerdeki yozlaşmış toplumun gittikçe kaybolan ahlaki değerlerine yüz çeviren hatta zaman zaman ona alet olan *femme fatale*in aksine Binbaşı insan-robot ilişkisindeki etik tercihini dönüştürüldüğü bedensel türdeşlerinden yana kullanır. Teknolojik kara filmin bir ürünü olan filmde kadın fiziksel açıdan erkekten üstündür. Üretim yapısı bakımından her ne kadar kadınsı hatlara sahip kostümler içerisinde de olsa bilindik *femme fatale*lerin zarafetinden yoksundur. Bu onu diğer türlerine oranla maskülenleştirmiştir. Filmde, *femme fatale*in teşhir edilen dişil bedeninin aksine mekanik bir vücut sunulmuştur. Kara filmlerde kendini meta haline getiren kadın artık insanoğlunun bir ürünü olarak yeniden oluşturulmuş ve bu algıyı istenç dışı olarak yıkmıştır. Kadını yeniden inşa edip; yeni bir yorumla temsil eden bu teknolojik kara filmde siber kadın, artık insanlar ve mekanik robotlardan oluşan anti-ütopyan evrende duygusuz dünyanın bir temsilcisidir.

KAYNAKÇA

Aslı Favaro, “Bilimsel Tahakküme Karşı Bireyselleşme: Kopya Bedenler ve The Island”, *Yeni Düşünceler*, 2017, sayı: 8.

Barry Keith Grant, *Film Genre Reader IV*, (Austin: University of Texas Press 2012).

Bernhard Roloff ve Georg Seeblen, *Ütopik Sinema*, çev. Veysel Atayman, (İstanbul: Alan Yayıncılık 1995).

Burak Bakır ve Emrah Suat Onat, “Hollywood Sinemasında Baştan/ Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2015, 8/1, 89-102.

Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev: Ender Gürol, (İstanbul: Payel Yay 2006).

Deniz Girginkoç vd, “Kara Film”, *Sinemada Anlatı ve Türler*, ed. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata, (Ankara: Vadi Yayınları 2004).

Dilek Özhan Koçak, “Sinemada Postmodernizm”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012, (5)/2, 65-87.

Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, (New York: Routledge Press 2010).

Gökhan Gök, “Kabuk İçindeki Varoluş Çabaları”, Erişim 25 Nisan 2018, <http://www.cinerituel.com/2014/02/kabuk-icindeki-varolus-cabalari-ghost-in-the-shell.html>

Gülcan Şenyuvalı, “Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir 2010.

James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (İstanbul: Oğlak Yayıncılık 2002).

Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell

Jennifer Fay ve Justus Nieland, *Kara Film*, (İstanbul: Kolektif Yayınları 2014).

Jerold J. Abrams vd, *Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema*, The Philosophy of Neo-Noir, ed. Mark Conard, (Kentucky: The University Press of Kentucky 2007).

Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, çev: Başak Ertür, (İstanbul: Metis Yayınları 2016).

Laura Mulvey *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, çev: Nilgün Abisel, 25. Kare, 1997, Sayı:21, 2-10.

Loren Means, “Do Androids Cathect?”, *YLEM Journal*, 2003, Number:2, Volume:23, 9-14.

Melih Erdoğan, “Sıfırıncı Yasa”, *Muhasebe Bilim Dünyası Dergisi*, 2017, 19(3), 746-759.

Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, (İstanbul: Agora Kitaplığı 2008).

Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, (İstanbul: Alan Yayınları 1995).

Osman Karakülah, “Kabuktaki Hayalet”, Erişim 25 Nisan 2018, <http://www.filmloverss.com/kabuktaki-hayalet-ghost-in-the-shell/>

OxfordLivingDictionaries, “FemmeFatale”, https://en.oxforddictionaries.com/definition/femme_fatale, Erişim 3 Mart 2018.

Philip Kemp, *Sinemanın Tüm Öyküsü*, (İstanbul: Hayalperest Yayınevi 2014).

Selda Tan Özdemir, *Kara Filmler Neo-Noir'dan Future Noir'e*, (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın 2003).

Semiha Müge Özbay Aydoğan, “Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
77-100

Ece EROL

Ufuk Gral, *Sinema Tarihi*, (Ankara: Detay Yayıncılık 2013).

Yıldız Derya Birincioğlu, “Görsel hazzın dişil rntleri: Mavi Kod (Code Blue)”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 2017.