



Asya Studies

Academic Social Studies/Akademik Sosyal Arařtırmalar
Number: 2, p. 37-48, Winter 2017

DİSTOPIK FİLMLERDE KADININ TEMSİLİ: BİR ADEM İLE HAVVA HİKAYESİ

*WOMAN'S REPRESENTATION IN DYSTOPIC FILMS: ONE STORY OF ADEM AND
HAVVA*

Arařtırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliř Tarihi /
Article Arrival Date
27.11.2017

Makale Yayın Tarihi /
The Published Date
31.12.2017

**Asya'dan
Avrupa'ya
Uluslararası
Sosyal Bilimler
Dergisi**

Öğrt. Sevgi Sevil Özgan Mısırcı
Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü İletişim Bilimleri
Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi
ozgansevgi2800@gmail.com

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0001-6772-4108>

Öz

Genel olarak bilimkurgu türü içerisinde ele alınan distopik filmler, geleceğe yönelik olumsuz öngörülerde bulunur. Her ne kadar distopik filmler, geleceğin insanlık için felaketleri beraberinde getireceğini söylese de, söz konusu olan gelecek ilerlemenin olmadığı bir gelecek değil, aksine teknolojinin ileri düzeyde geliştiği, farklı meslek ve örgütlenme biçimlerinin ortaya çıktığı bir gelecektir.

Bu çalışmanın amacı, ele aldığımız örnek filmlerde her alanda bir ilerleme varken, toplumsal cinsiyet ve rol dağılımı açısından eril ideolojinin ötesine geçilip geçilemediğini araştırmaktır.

Bu çalışmada, klasik denebilecek, iktidarın, ekonomik sistemin ve Aydınlanmacı, bilimsel aklın eleştirisi olan, Metropolis (1927, Fritz Lang), Fahrenheit 451 (1966, François Truffaut), 1984 (1984, Michael Radford), Brazil (1985, Terry Gilliam), Equilibrium (2002, Kurt Wimmer) filmlerindeki kadın kahramanların toplumsal rol ve cinsiyet açısından nasıl temsil edildiği feminist kuramlar çerçevesinde incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Bürokratik İktidar, Bilim, Eril İdeoloji, Toplumsal Cinsiyet, Cinsiyete Dayalı Toplumsal Rol

Abstract

Dystopian films that is handled in generally science fiction type, predict negatively towards future. Although dystopian films say that the future will bring disasters for humanity, it is not a future in which progress is not enough, otherwise this is a future that technology that is developed in advanced of progress, different occupations and the organizational form will emerge.

The aim of this study is investigate whether social gender and role distribution can be moved beyond the masculine ideology while every field is progressing in the sample films we are dealing with.

In this study heroines in Metropolis (1927, Fritz Lange), Fahrenheit 451 (1966, François Truffaut), 1984 (1984, Michael Radford), Brazil (1985, Terry Gilliam), Equilibrium (2002, Kurt Wimmer) that are examined within the framework of feminist theories how heroines are represented with regard to social role and gender.

Keywords: Dystopia, Bureaucratic State, Science, Masculine Ideology, Gender, Social Role Based On Gender

Giriş

Çoğunlukla "ütopya" kavramının anti-tezi olarak tanımlanan "distopya", geçmiş ve şimdiden yola çıkarak, toplumun geleceğine dair olumsuz öngörülerde bulunan düşünsel içerikleri anlatmakta kullanılan bir kavramdır. "Distopya" kavramının tarihsel kökleri daha eskiye uzansa bile, hayal edilebilecek en kötü yönetim ve durumları ifade etmek için ilk olarak kullanan kişi John Stuart Mill'dir. Kavramsal bağlamın ötesinde bir edebiyat türü olarak ortaya çıkması 20. yüzyılın başlarında olmuş; 1920'lerin sonlarına doğru ise sinema sanatı içerisinde kullanılmaya başlanmıştır.

Bir edebiyat ve sinema türü olan distopyalar, insanlığın geleceğine dair karanlık, olumsuz bir dünya öngörür; fakat bu dünya, ilerlemenin olmadığı bir dünya değil, aksine bilimin, teknolojinin ve diğer toplumsal kurumların ileri derecede geliştiği bir dünyadır.

Bu filmlerde her alanda bir ilerleme varken, acaba toplumsal cinsiyet ve rol dağılımı açısından eril ideolojinin ötesine geçilebilmiş mi? Geçilmesi gerekmez mi? İkinci soru elbette bu çalışmanın kapsamı dışında, bu geçişi sağlayacak olan da, bir temenni olarak, Mary Shelley tarafından başlatılan, kadın bilim kurgu yazarlarının ve yönetmenlerinin sayısının artması, ana akım içinde yer almasıdır. Bu çalışmanın asıl konusu ilk sorudur, bu sorunun yanıtlanması üzerinedir. Yalnız bu sorun ele alınırken, öncelikle bu çalışmanın bakış açısını belirleyen temel kabul, incelenen filmler her ne kadar geleceği öngörse de, her üretimde olduğu gibi, bu filmlerin de içinde bulunduğu tarihsel, toplumsal güçlerce belirlendiği, bu anlamda filmlerde hâkim olan toplumsal cinsiyet ideolojisinin de esasında bu güçler tarafından belirlenip şekillendirildiğidir. Bu kabul incelemeyi körleştiren bir kabul olmayıp, aslında geleceği öngören bir türle uzlaşmayan bir sonuç karşısında, daha makul değerlendirme yapmayı olanaklı kılan bir çerçeveye düşünce sağlamakta, böylece fütüristik bir türün tarihsel olandan tam olarak kurtulamayacağını, zihnin değil belki ama tarihin kökleri tarafından şekillenen zihniyetin kolay bir şekilde zaman ve mekânı aşamayacağını, ne kadar aşmaya çalışsa da, köklerinin bir yerlerde görülebileceğini göstermektedir.

Bu makaleyle amaçlanan, ilerlemeci ideolojiyle şekillenen, git gide varlığını sürdürmek için totaliterleşen, modern kapitalist ya da sosyalist dünyanın bir eleştirisi olan ve mevcut durumdan yola çıkarak geleceğe yönelik karanlık bir tablo çizen distopik filmlerde var olan ataerkil bakış açısını ve pratiklerinin doğallaştırıcı söylemlerini feminist sinema eleştirisi bağlamında açığa çıkarmaktır. Bu amaç etrafında, gelecekteki bir dünyayı hayal eden örnek filmlerdeki, ilerleyen ama insanlığa özlemine duyduğu mutluluğu, özgürlüğü getirmeyen toplumsal yapı içinde, toplumun yarısını oluşturan kadının durumunun ilerleyip ilerlemediği, geleneksel, cinsiyetçi, eşitsiz rol dağılımının görsel söylemde yeniden mi üretildiği ya da ötesine mi geçildiği araştırılacak; söz konusu edilen örnek filmlerden yola çıkılarak kadının toplum içindeki rolüne dair gelenekçi bir ortak izlek mi ortaya konulduğu, yoksa geleceğe yönelik tamamen yeni bir izlek mi sunulduğu analiz edilecektir. Bu çalışmada öncelik olarak makro yapı ele alınacak, ele alınan örnek filmler tematik bir içerikle sırasıyla analiz edilecek; ardından mikro yapı, örnek filmler etrafında şekillenen kadın temsili, kadının toplumsal cinsiyet ve cinsiyete dayalı işbölümü bağlamında kamusal yaşama katılımı, dikey mesleki örgütlenmelerde kadının yeri, kadının beden ve cinsel politikada nereye oturtulduğu gibi ölçeklerle incelenip, distopik filmlerdeki kadının nasıl temsil edildiği tespit edilecektir.

KAVRAMSAL KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışmada ele alınan filmler, klasik distopik film türüne girmekte, geleceği olumsuz bir içerikle öngören bu tür içinde, kadının nasıl temsil edildiği, egemen anlayışı ve kalıpları yansıtmadığı araştırılmaktadır. Bu anlamda çalışmamızda kuramsal ve kavramsal çerçeve iki aşamada kurgulanmıştır: İlk aşama filmlerde makro yapı olarak ele aldığımız, eril iktidarın görünen yüzü olan, modernist ilerlemeci anlayışa dayalı otoriter, bürokratik iktidarın toplumsal sistemini aydınlatmaya yarayan kavram çerçevesi; ikinci aşama da ise modernist bir hareket olan feminist hareketin kadın ve erkeğin toplumsal yapı ve iktidar ilişkilerini aydınlatmaya yarayan kavram çerçevesidir.

Distopya kavramını, hayal edilebilecek en kötü yönetim ve durumları anlatmak için 1868'de kullanan ilk kişi John Stuart Mill'dir. Bu kavram zamanla aldığı içeriklerle birlikte, dönemin siyasal, teknolojik ve sosyal durumundan hareketle geliştirilmiş siyasal kurgu ve bilim kurgu eserlerini anlatmak için kullanılan bir kavrama dönüşmüştür. Bu anlamda distopya, çağdaş toplumun unsurlarını içeren, modern insanı bekleyen olumsuz geleceği modern insana anlatan bir türdür (Çelik,2015). Dolayısıyla bu türün geleceğe dair ortaya koyduğu kaygıların anlaşılması için modernizm kavramına bakılması gerekmektedir.

17. yüzyıldan itibaren Batı'da bilimsel bilginin gelişmesi, kilise otoritesinin sarsılması, bilimsel bilgiden güç alan verimlilik ilkesine dayalı bir birikim rejimi olan kapitalizm ve ulus devletlerin eşsiz örgütlenme biçimiyle ortaya çıkması, yeni bir yaşam ve örgütlenme biçimi olan "modernizmi" doğurmuştur¹. Modernizmle ortaya çıkan bu gelişmeler bir yandan insanların yaşamına, geçmiş dönemlerle karşılaştırıldığında vazgeçemediği hoş yenilikler getirmiş, diğer yanda ise teknolojik belirlenimciliğe dayalı, ilerlemeci modernist anlayış, araçsal aklın² gelişmesine ve beraberinde bir takım olumsuzlukların ortaya çıkmasına yol açmıştır(Giddens, 2004:11,16-17).

Berman'a (1999:28) göre modern hayatın girdabı olarak tanımlanan olumsuzluklar pek çok kaynaktan beslenmiştir. Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, bilimsel devrim niteliğinde olan, "yer merkezli evren kuramı" yerine "güneş merkezli evren kuramı"nın geçmesi, insanın evren içindeki merkezi yerini kaybetmesine yol açmış böylece insanın değeri noktasında bazı değişimler modern insanı tanımlamakta oldukça belirleyici olmuştur. Ayrıca Berman'a göre bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni teknelci iktidar ve sınıf mücadelesi yaratan sanayileşme, sanayileşmeyle ortaya çıkan, demografik altüst oluşlara yol açan göçler, sarsıntılı kentleşme, farklı ve birbirine uzak insanları birbirine bağlayan kitle iletişim araçları, gücünü hep arttırmaya çabalayan ulus-devletler, egemen ekonomik güce ve iktidara direnen insanların toplumsal hareketleri ve bütün olarak yaşamı etkileyen, biçimlendiren kapitalist dünya pazarıdır.

Berman'ın ortaya koyduğu toplumsal ve ekonomik durumlar, 19. yüzyıldan itibaren modernizme yönelik karamsarlığı ve eleştiriyi de beraberinde getirmiştir. Modernizmi karamsar bir açıdan ele alan düşünürlerden biri Weber'dir, Weber, modernizmin maddi ilerleme yanının bireysel yaratıcılığı ve özerkliği yok eden bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edilen bir paradoks olarak görmekte (Giddens, 2004:17) bilgi temelli bir denetim esasına dayalı bürokratik yönetimin (Weber, 2006:53) aynı zamanda modern totaliterizmi de besleyebileceğine işaret etmektedir. Çünkü:

"Söz konusu bilgi, kendi başına yönetime olağanüstü güçlü bir konum sağlamaya yeten teknik bilgidir. Ama, ilaveten bu bürokratik kuruluşlar ya da onları kullanan güç sahipleri, hizmetin bilgisine sahip olarak güçlerini daha da artırma eğilimindedir."(Weber, 2006:53)

Weber(1997:159), Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu adlı eserinde, rasyonel bürokratik yapıyı arkasına alarak genişleyen kapitalizmin, yakıtının son damlası bitinceye kadar bireyi belirleyeceğini ve insanlar üzerinde bir güç olacağını belirtmektedir. Kapitalizmin birey üzerindeki olumsuz etkisini anlatmak için de "Demir Kafes" benzetmesi yapmaktadır. Weber'e göre kapitalizm ve mekanik makineye dayalı ürettiği mallar, tarihte daha önce hiç görülmediği biçimde insanların düşünme ve yaşama biçimleri üzerinde etkili olmuş, dünyevi insanın üzerinden atamayacağı demir bir kafese dönüşmüştür ve

"Hiç kimse henüz, gelecekte o kafeste kimin yaşayacağını ve bu devisa gelişimin sonunda da tamamen yeni peygamberler mi yoksa eski düşünce ve ideallerin mi güçlü bir biçimde yeniden

¹ Antony Giddens modernizmi 17. yüzyıldan başlatsa da, modernizmin başlangıcı konusu oldukça tartışmalı bir konudur. Örneğin Marshall Berman modernizmi 16. yüzyıldan başlatır ve üç evreye ayırarak inceler: İlk evre 16. ve 18. yüzyılın başına dek uzanan evredir. Bu evre modern hayatın insanlar için yeni yeni algılandığı, insanların yaşadıkları durum hakkında uygun sözcük bulmaya çalıştığı bir evredir. Bu evre de henüz insanların, modern bir kamu ya da camianın nasıl olacağına dair fikirleri oluşmamıştır. İkinci evre ise 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlayan, büyük toplumsal ve siyasal olaylarla birlikte insanların modern yaşama dair fikirlerinin oluştuğu, aynı zamanda modern kamunun da ortaya çıktığı bir dönemdir. Üçüncü evre ise 19. yüzyılda başlayıp, 20. yüzyıla kadar gelen evresidir. Bu evre, Modernizmin ilerlemeci anlayışının sonuçlarının tam olarak görüldüğü, bu anlamda modern kamu düşüncesinin de geliştiği ve modernleşme sürecinin dünyanın her yerine yayıldığı, bu anlamda kültür ve sanatta etkili olan seçkin bir duyarlılığı ifade eden imodernizm ile ekonomi ve siyaset aracılığıyla hayata geçirilen modernleşme sürecindeki diyalektiğin oluşmaya başladığı bir zaman dilimidir (Berman, 1999:29).

²İlerlemeci Modernist anlayışa eleştirel bakan düşünürlerden biri Max Horkheimer'dir. Modernizmin eleştirel bir analizini yapan Horkheimer'a göre modernizmle birlikte insanlığa yön veren akıl kavramı değişmiştir. İlkçağ'ın ve Ortaçağ'ın insanına yön veren kendinde amaçlar ve ilkeler koyan "nesnel akıl" yerini, araçlar ve amaçlarla ilgilenen, amaçların kendi başına uygunluğunu bir yana bırakan, "araçsal akla" bırakmıştır Horkheimer'a göre araçsal aklın egemen olma süreci, aklın biçimselleşme süreci olup aynı zamanda aklın özerkliğini yitirmesine, pozitivizmin ya da pragmatizmin içeriğine aklın teslim edilmesine sebep olmuş; aklın değeri doğa ve insan üzerinde egemenlik kurmasında oynadığı role göre belirlenmiştir. Adalet, eşitlik, özgürlük, çoğunluk gibi kavramlar sinai üretimin bir parçası yapılarak, nesnel içeriklerinden koparılmış, her şey birer metaya dönüşmüştür. Bu süreç aynı zamanda bilinçli bir insan olarak kendi kimliğinin farkına varan bireyin de yitimine sebep olmuş, kitle kültürünün baskısı, atomize edici gücü altında bireyin direnme imkânı git gide elinden alınmıştır (Horkheimer,1998: 55, 67-81, 145,166).

doğacağımı ya da -bu ikisinden hiçbiri olmayacaksa- bir tür mekanikleşmiş taşlaşan ve bunun yanı sıra kasılmış bir kendini beğenmişliğe mi geçileceğini bilmiyor." (Weber, 1997:160)

Charles Taylor ise "Demir Kafes"i, "Modernliğin Sıkıntıları" adlı kitabında kapitalizmle birlikte gelişen "araçsal akıl" yarattığı, bireyin karar alma sürecinde belirleyici olan "gayri şahsi mekanizmalar" olarak ifade etmektedir. Bu mekanizma sayesinde bir yönetici, bir memur ya da üst düzey devlet adamı, kendi yönelimi farklı olsa da, kendisinin üstünde demir bir zorunlulukla işleyen sisteme boyun eğebilmektedir (Taylor, 1995: 15).

Kapitalizmin gelişmesiyle, insanlar üzerinde belirleyici olan gayri şahsi mekanizmaları daha ince bir akıl ile görünmez kılması, insanları iktidarın baskı ve şiddetin dışında ürettiği denetleme mekanizmalarını düşündürtmeye sevk etmiştir. Gitgide yayılan, şekilsiz hale gelen iktidarın denetim alanı Foucault'a göre "beden"dir. Foucault bu dönemi bio-politik kontrol ve iktidar çağı olarak nitelendirmekte; bu çağda iktidar artık öldürerek değil yaşatarak disipline etmektedir (Işık, 1998:108).

"Biyo-iktidar iki ana biçimde gelişmiştir: İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi disiplinli iktidardır; amacı bedeni disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir; ikinci biçimiyse insan bedenine bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim üzerinde yoğunlaşır." (Akt. Canpolat, 2005:102)

İktidar olgusu, artık bu aşamadan itibaren sadece siyasi iktidarın çerperinde aranmamakta; mikro alanlarda, kadın-erkek, çocuk-ebeveyn ilişkisinde, bilimsel, sanatsal, dinsel söylemde aranmaktadır. Hatta insanların üzerinde, soyut bir devletin olabilirliği de, mikro iktidar alanlarının varlığıyla mümkün olmaktadır. Feminist kuramlar ise, tam bu noktada devreye girmekte; kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkisine göndermede bulunan eril ideolojiyi sadece görülen yerlerde değil; görülmeyen yerlerde, kimi zaman evde, kimi zaman sokakta, kimi zamanda sanatsal söylemde aramaktadır.

19. yüzyılın ortasında eşit haklar ve özgürlükler talebiyle ortaya çıkan feminist hareket, yasal düzlemde pek çok talebi kazansa da, 1960'lı yıllarla birlikte, İkinci feminist Dalga diyebileceğimiz süreçte, biçimsel yasaların ötesinde, bu yasaların da uygulanmasına engel olan derin yapıyı anlamaya ve değiştirmeye çalışmıştır (Taş, 2016). Bu bakış açısının odaklandığı yer "beden"dir. Birinci Feminist Dalga'dan farklı olarak, İkinci Feminist Dalga bedeni biyolojik olarak verilmiş, sınırları belli, bir tamlık içinde değil; bireyin içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel yapı tarafından inşa edilmiş bir kurma olarak kabul etmiştir. Bu anlamda, kadın ve erkek bedeninin genital organını temel alarak, kadın ve erkeğin farklılığına işaret eden cinsiyet kavramı, inşa edilmiş beden kavramıyla beraber dönüşüme uğramış, biyolojik verilmişliğin ötesinde beden gibi inşa edilen yönleriyle birlikte, "toplumsal cinsiyet" kavramı, ayrımcı ataerkil sistemin aydınlatılmasında önemli bir işleve sahip olmuştur. Bu anlamda "toplumsal cinsiyet" kavramı, cinsiyet algısının oluşmasında belirleyici olan çevresel faktörlere vurgu yapmakta, bu algının sonradan kazanılan, öğretilen ve değişebilen boyutlarına dikkat çekmektedir. Kadınlık ve erkekliğin oluşmasına, sosyal inşacı bir açıdan açıklayan bu anlayış, toplumsal cinsiyetin oluşmasında, biyolojik cinsiyetin çok etkili olmadığını, asıl etkili olanın toplumsal ve kültürel biçimlendirme olduğunu vurgulamaktadır (Bayhan, 2012-13).

Bir biçimlendirme ya da oluşum olarak vurguladığımız "toplumsal cinsiyet", kadının ve erkeğin toplum içindeki hiyerarşik yerini, statüsünü belirtmektedir. Ataerkil toplum yapısı içinde hiyerarşik bir konumu ifade eden "toplumsal cinsiyet" kavramı, beraberinde inşa edilen, statüden ayrı düşünemeyeceğimiz "cinsiyete dayalı toplumsal rol" kavramını getirmekte; dolayısıyla toplumsal cinsiyet rolleri, yani annelik, babalık gibi kavramlar, toplumsal cinsiyete dayanarak kadın ve erkeğin oynaması gereken davranış biçimlerini anlatmaktadır.

Dolayısıyla geçmişte cinsiyet olarak adlandırılan ve biyolojik/anatomik öğelerle açıklanan durum, feminist kuram ve pratiklerin gelişmesi buna ek olarak toplum bilimlerinde ortaya çıkan yönelimlerle birlikte değişmiş, cinsiyet bu konuda düşünen herkesçe toplumsal bir oluşum olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durum Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, olunur" sözünün bilimsel ve gündelik yaşamda ne kadar özümsemiğini göstermektedir (Tanrıöver, 2003:78).

1960'lı yıllarda kabul değiştiren kadın hareketi, toplumsal yapı içinde kültürü üreten her kurumun inşacı bir anlayışla yeniden gözden geçirmeye başlamış; 1970'li yıllara gelindiğinde ise sinema, kadın hareketinin de etkisiyle feminist bir bakışa tabi tutulmuştur. Sinema artık anlamları yansıtan, basit bir araç değil; inşa eden ideolojik bir mesaj olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Feminist eleştiri, Hollywood sinemasında kadının tarihsel konumunu, Hollywood'un yanlış bilinç üretimine yol açan, gerçek kadını değil ideolojik anlam yüklü klişeleşmiş kadın imgesini üreten yaklaşımını bu bağlamda ortaya koymuş;

tür sinemasının eleştirel analizini yapmıştır (Smelik, 2006: 2-4). Çünkü tür sineması egemen anlayışın bir yansıması olan anlatı kalıbının dışına çıkmamakta; mekânları, hikâyeleri ve kahramanları hep egemen bakışın kalıplaşmış yargılarına göre şekillendirmektedir. Tür filmlerinde ana kahraman hep erkektir ve yönlendirici bir yapı içinde sunulmakta; kadın ise ana kahramanın gölgesinde simgeleşmektedir (Arslantepe, 2010).

Sinemada olduğu kadar feminist bakış diğer kitle iletişim araçlarında, özellikle televizyonda ve basında, kadının nasıl temsil edildiği üzerinde durmaktadır. Bu anlamda televizyon ve basılı iletişim araçlarında kadın temsili üzerine çalışma yapan Tuchman'ın görüşleri, sinema üzerine çalışma yapan feminist kuramcılarla örtüşmektedir. Tuchman'a göre gerçeği yansıtmada iddiasındaki kitlesel medyada kadın, geleneksel rollerinin içine hapsedilip yeniden üretilmektedir. Tuchman'ın görüşlerine yön veren iki kavramdan biri olan yansıtmada hipotezi (the reflection hypothesis)ne göre, gelirleri büyük oranda reklama dayanan, kar amaçlı kitle medyasının sermayeyle olan sıkı bağlantısından dolayı, kitlesel medya olabildiğince çok seyirciyi etkilemek için geleneksel değerleri yeniden üretmekte, özellikle kadın geleneksel rollerine hapsedilmektedir. Kadın kitlesel medyada kınanarak ve aşağılanarak önemsizleştirilmekte; korunması gereken süslü çocuklar gibi sembolize edilerek evin sınırlarına itilmekte, bilinçli bir şekilde simgesel olarak yok sayılarak (symbolic annihilation), kamusal yaşamın dışına itilmektedir (Tuchman, 1978).

TOTALİTER BİR GELECEK: DEMİR KAFES İÇİNE HAPSOLMUŞ İNSAN

Yer altında fabrikada çalışan, tek tip elbise giymiş, robot gibi duygusuz, mimiksiz ifadelerle hareket eden boynu önde, isimleri olmayan rakamlarla ifade edilen insanlar, yeryüzünün derinlerinde 'İşçi Şehri'nde yaşarlar. İşçiler devasa bir tesiste buharla işleyen makineleri yönetir gibi görünse de, aslında makineler insanları yönetir. Tek düze bir hareketle, sağa sola kaykılarak hep aynı hareketi, ruhsuz bir biçimde tekrarlarlar. Bir patlama olur ve makine Moloch³ olur. İşçiler, ağzı açılan dev bir canavarın içine sistemin bekçileri tarafından atılır. İşçiler ölür ama sistem işlemeye devam eder. Yeryüzünde ise dev binaları, ileri teknoloji ürünü ulaşım, haberleşme araçları, amfileri ve stadyumuyla ayrıcalıklı 'evlatlar kulübü' yer alır. Beyaz renkli spor kıyafetler giymiş evlatlar kulübüne mensup insanlar, dönemin dokunulmazlarını ve aristokrasisini yansıtır (Kaplan & Terek Ünal, 2011:87). Bu şehrin adı Metropolis'dir. Metropolis'in başında, şehri uzman, bürokrat takımıyla şirket gibi yöneten Fredersen vardır. Bilgi, gözetleme, denetleme ve iktidar denklemi, dev bilgisayar ekranında akan kodlarda nesneleşir.

Bir sonraki adımda geleceğin dünyasına, 451 yaka numarası, kırmızı itfaiyeci üniformasıyla, kitapları yakmakla görevlendirilmiş, keskin inançlı Guy Montag girer.

"...kitap "yasaklı" ve okumak "unutulmuş" olandır. İçerideki izleme ekranları ve dışarıdaki alıcı ve vericileri ile bu steril kentten asıl gösterdiği(ve sorunlaştırdığı) şey bugünün dünyasıdır; gözetim altında tutulan ve bu tutulmaya boyun eğecek şekilde "düşünce" den arındırılmış, zihinleri de sterilleştirilmiş modern toplumun insanıdır." (Kaplan & Terek Ünal, 2011: 91)

1984 filmi, " *Kim geçmişi kontrol ederse geleceği, kim şimdiyi kontrol ederse geçmişi kontrol eder*" sözüyle başlar. Smith, savaşın yıkıntıları arasında dalgın, umutsuzca geçmişini arayan bir çocuktur aslında ve hep hayallere sığınır. Savaşta annesini, kız kardeşini kaybetmiştir. Bu savaşın ardından dünyada üç kutuplu yeni bir düzen kurulur: Okyanusya, Avrasya, Doğu Asya. Okyanusya sürekli savaş halinin olduğu, düşman algısıyla düzenin korunduğu, tam bir korku devletidir. "Büyük Birader" isimli liderleri ve parti görevlileri sokaklarda, evlerin içinde tele ekranlarla daima Okyanusya halkını gözetler. Bu toplumda, en altta "proleterler", üstte ise seçkin bir sınıf olan "memurlar" vardır. Memurlar tek tip, koyu elbiseleriyle ve yaka numaralarıyla düzeni yeniden üreten bir sınıftır. Winston Smith, Gerçek Bakanlığı'nda çalışan bir memurdur. Geçmişinde bulunan koşullara göre sürekli yenileyen ama yaptığı işle ve düzenle uyumlanmış bir kişidir. Sefalet ve cehaletin kol gezdiği bu düzen; denetimle, korkuyla, sistemin hain ilan ettiği Goldstein gibi söylersek, "hiyerarşiyle" yönetilir.

Brazıl'ın dünyası bir yanda, umursamaz, burjuva yaşam süren, tüketim kültürün şeyleştirdiği üst sınıftan insanlar; diğer yandan yoksul hayat süren, en az üst kesim kadar duyarsız, en az onlar kadar tüketim kültüründen etkilenen kesim ve bu iki kesim arasındaki çelişkili varoluşu en aza indirmeye çalışan memurlardan oluşur. Çelişki arttıkça, melon şapkalı, koyu takım elbiseli, yaka numaralı erkekler

³ Moloch, Tivratta geçen, çocukların kurban edildiği, eski Ken'an (Fenike) kentlerinden "Sur" kentinde olduğu düşünülen bir "Kent Tanrısı" dır (dinsizdeist.blogspot.com.tr/2012/03/cehennem-kokeni.html).

de artar. Sistem kendini korumak için bir kolluk olarak devlete ihtiyaç duyar. Yoksulluk, sefalet ve hiyerarşiye dayalı bürokratik sistem karşısında bireyin ne kadar küçük olduğu, büyük kapıların karşısında küçülen Sam'de ifadesini bulur. Eşitsizliğin yarattığı, sistemin de işine yarayan, kimi zaman da sistemin ürettiği terör, güvenlik bahanesiyle devlet aygıtını genişletmektedir. Her ne kadar teknoloji ileri olsa da Brazil'in dünyasında, hantal bürokrasiyi hatırlatan siyah telefonlar, daktilo klavyeli bilgisayarlar ve bilgi bakanlığıyla birlikte, Weber'in dediği gibi bürokratik yönetim, bilgi temeline dayalı denetim haline gelmiştir. Onu rasyonel kılan, nötrleştiren yan da, iktidarlara muazzam bir güç sağlamaya yeten teknik bilgi olmasıdır (Weber, 2008: 53). Brazil'in dünyasında devlet, bilgiyle insanları sürekli gözetleyen, kayıt altına alan, insanları denetleyerek disiplin altına alan, çoğu zaman da sorgusuz sualsiz hapse atan, işkence ederek öldüren otoriter bir güçtür. Brazil'in insanının derdi tıpkı günümüz insanın derdi gibi can güvenliği olmuştur ve bu sorun özgürlük sorunun yerini almıştır (Akt. Öker, 2005: 210).

Bireye özgürlük şiarıyla gelen kapitalist sistem, yarattığı eşitsizlikten ve sömürden ötürü kendi düşmanını yaratmakta, bu düşmanda kimileyin terörist damgasını yemektedir. Eşitsiz, sömürüye dayalı, güvenlikçi muazzam büyüklükteki sistem var olmak için özgürlüklerden güvenlik nedeniyle vazgeçmekte, böylece söylenenin aksine devlet küçülmekten ziyade büyümekte, sistem insanların özgürleşmesini değil, "insanların demir bir kafes içine hapsolmesini" (Weber, 1997:159) sağlamaktadır.

Equilibrium; savaşız, acısız bir dünya özleyen insanın umutlarına karşılık gelen yeni bir mühendislik projesidir ve her toplum mühendisliği gibi başarısız olmaya mahkûmdur. Equilibrium'un dünyasında adalet, eşitlik, barış ve dinginlik çoktandır unutulmuş kavramlardır. Bilime dayalı kapitalist sistem, insanlığın sorunlarını çözememiş; aksine yeni savaşlar yaratmıştır. 21. yüzyılın başında "Üçüncü Dünya Savaşı" çıkmıştır. Bu savaştan kurtulanların dördüncü bir savaştan kurtulamayacağı bellidir. Equilibrium'un dünyasında savaştan geriye kalanlar, "father" (baba)'nın iktidarında yeni bir düzen kurmuştur. Bu düzende savaşın sorumlusu olarak duygular görülmekte; insanlar teknik, bilimsel akıl aracılığıyla hislerinden kurtarılmaya çalışılmaktadır. Çare bilimsel aklın ürettiği "proziyum" adlı ilaçtır. Sistemin koruyucusu olan dev bürokrasi, insan hislerini sezebilen üstün yetenekli rahipleriyle, insan bedeni ve aklını denetim altına almaya çalışmaktadır. Rahip John Preston, insanın kaybettiği doğayı yeniden kazanması için sistemin görev verdiği, sisteme başlangıçta keskin inançları olan bir kişidir. Yaşamak için öldüren Rahip John Preston, ilacı almamaya başladığı andan itibaren hislerinin hücumuna uğrar; duyguları sistem karşıtı bir kadından aldığı kırmızı bir kurdeleye dolanır. Artık eski rahip değildir; çarkın bir parçası olamaz.

Equilibrium ve diğer filmler, söz konusu iktidarı daha derinlemesine düşünmemizi sağlayan bir dünyayı bizlere getirmektedir. Bu filmlerde, daha ince, teknik bir akıl ile disiplinci iktidar cisimleşmektedir. Bu iktidara karşılık gelen kavram "biyo-iktidar"dır. Hedefi insan bedenini denetlemek, disipline etmek ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. İktidar, beden üzerine yoğunlaşmıştır; üreme, doğum, ölüm, beslenme, cinsellik, yaş ortalaması gibi konular, iktidarın incelmış akıl ile denetlediği alanlardır (akt. Canpolat, 2005:102). Başkaldıran özneyi daha da imkansız kılan bu iktidar biçimine insan, farkına varmadan gönüllü olarak katılır.

GEÇMİŞTEN GELECEĞE TAŞINAN BİR İZLEK: ADEM İLE HAVVA

Tanrı Adem' i topraktan yaratır ve burnuna yaşam soluşunu üfler; sonra Tanrı, doğuda, Aden'de bir bahçe diker; Ademi de, bahçeye bakması ve işlemesi için oraya yerleştirir. Tanrı Adem'e dilediği her meyveden yiyebileceğini ama iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yememesi gerektiğini söyler. Daha sonra Tanrı Adem'in yalnız kalmaması ve ona yardım etmesi için Adem'in kaburga kemiğinden bir kadın yaratır. Adem ile karısı çıplaktır; henüz utanç nedir bilmiyorlardır. Hayvanların en hilekârı olan yılan, kadınla karşılaşır ve onu iyilik ve kötülüğü bilme ağacının meyvesinden yemesi için ikna etmeye çalışır. Kadın, ağacın meyvesinden yemeyi Tanrı'nın yasakladığını ve şayet yerseler öleceklerini söyler. Yılan ise bu meyveyi yemekle ölmeyeceklerini, o meyveyi yediklerinde gözlerinin açılacağını, iyiliği ve kötülüğü bileceklerini ve tanrılaşacaklarını söyler. Bu sözler karşısında kadın ikna olur; O'da Adem'i ikna eder. Önce kadın yer meyveyi, daha sonra yemesi için Adem'e meyveden verir. Meyveyi yer yemez, ikisinin de gözleri açılır ve o ana kadar farkına varmadıkları şeylerin farkına varırlar. İlk kez çıplaklıklarından utanç duyarlar; bu yüzden incir yapraklarını dikip önlük yaparlar. Günün serinliğinde bahçede gezintiye çıkan Tanrı, Âdem'i ve eşini arar. Ağaçların arasına saklanan Âdem, nerede olduğunu soran Tanrı'ya çıplak olmasından dolayı utandığını ve saklandığını söyler. Tanrı, Âdem'in yasak meyveyi yediğini anlar. Adem, Tanrı'ya kendisini kadının kandırdığını, kadın da kendisini yılanın kandırdığını söyler. Tanrı önce

yanlı lanetler; sonra da kadına çocuk doğururken çok acı çektireceğini, kocasının onun üzerinde hakimiyet kuracağını ve hep erkeği arzulayacağını söyler. Tanrı Adem' i ise toprak onun yüzünden lanetlendiği için toprağa bağımlı kılar; yaşamı boyu emek vermeden yiyecek bulamayacağını söyler; yemek için hep alınteri dökmekle cezalandırır (www.yolgosterici.com/tevrat/tevrat01.htm).

Örnek filmlerimizde ise kadının uzattığı ilk meyveyi yiyen kişi, Metropolis'de bir yeryüzü cenneti olan "Sonsuz Bahçeler Mucizesi"nde, yapay cennette ona sunulan kadınlarla eğlenen, efendinin oğlu Freder'dır. Her şeyden habersiz cennet bahçede eğlenir; onun için babasının kurduğu Metropolis; yüksek, ihtişamlı binaları, ileri teknoloji ulaşım ve haberleşme araçları, sağlıklı, temiz, sportif bedenli, güzel giyimli insanları, eğlence hayatıyla Rotwang ve "Sonsuz Bahçeler Mucizesi"nden ibarettir. Bir gün, bahçede kadınlarla eğlenirken, Cennet Bahçesi'nin dev kapısı açılır; etrafını yoksul çocukların sardığı, bu çocuklara merhametle yaklaşan ve onlara yaşadıkları dünyanın tamamını gösteren Maria girer. Freder kadından etkilenmiştir; kadının peşinden gider ve yanlışlıkla yeraltı şehrine iner. Her şeyden habersiz Freder, yeraltında çalışan işçilerle karşılaşır. O esnada bir patlama olur ve çok sayıda işçi ölür. Freder patlamayı görür; dehşete düşer. Babasının Metropolis'i yönettiği dev binaya, Babil'e gider. Oğlan olanı biteni babasına anlatır. Freder dışında herkes soğukkanlıdır. Babasının ölen işçilere ilgisizliği, yanında çalışanı kovması Freder'ı daha da dehşete düşürür. Baba bu sistemde akıllı temsil eder. Kendi yaşadığı dünyanın duygusuzluğunu gören Freder, yeniden yeraltı şehrine gider. Bir işçiyle yer değiştirir; böylece yer altı şehrinin acımasız yasalarını daha iyi görmeye başlar. Bu arada işçiler arasında gizli toplantılar yapıldığını fark eder. Bu toplantılarda Maria'yı görür. Maria bir vaizdir; onca erkeğin arasında sözü kaybolmamış, erkekler tarafından dinlenen bir kadındır. Maria topluluğa "Babil" efsanesini anlatır; yaratıcının ve insanın yüceliğinden söz eder. Maria'ya göre Metropolis, akıl ile eller arasında bölünmüştür. Burada akıl, yeryüzü şehrinde yaşayan, siyasi ve ekonomik gücü elinde bulunduran ayrıcalıklı sınıfa; eller ise yer altında yaşayan işçileri temsil eder. Yeraltı şehrinin işçileri adaletsiz düzenden bıkmış, düzeni değiştirmek istemektedir. Maria kurtuluşu işçi de değil; "akıl" ile "eller" arasındaki çelişkiyi ortadan kaldıracak bir aracıda görür. Maria'ya göre bu arabulucu kalptir. İşçilere arabulucuyu beklemelerini telkin eder. İşçiler bu sözlerden ikna olmaz; Maria'ya ısrarla araçlarının kim olduğunu sorar. O esnada Freder çıkar; arabulucu olduğunu söyler.

Cennet bahçeye bir kadın girer ve erkeği uykusundan uyandırır. Elmayı ilkin o yemiştir sonra erkeğe sunar. Artık o aşamadan sonra erkek, eskisi gibi olamaz; içinde bulunduğu düzene uyumsuzluk başlar ve bir arayışa girer. Erkeği bu arayışa sokan bir kadındır. Bu filmde Maria donanımlı, sözü dinlenen bir kadındır; onun bir işaretiyle harekete geçecek onca erkek vardır. Fakat toplumun ihtiyacı olan arabulucu Maria değil Freder olacak filmde; toplumu şekillendirecek politik eylemi Freder yapacaktır.

Aynı izlek, Fahrenheit 451'de karşımıza çıkar. Film her evin çatısının üstünde yer alan antenleri göstererek başlar. Gökyüzü adeta antenlerle sarılmıştır; gerçeğin yayılmasına izin vermez. Sonra kırmızı itfaiye arabası bir ev baskını için yola çıkar. Baskın yapılacak evde bir erkek vardır. Telefon gelir ve baskın haberi ona iletilir; adam evi terk eder. İtfaiyeciler gelir; kitapları toplar ve kitapları sokakta halkın bakışları arasında yakar. Kitapları yakma görüntüsü, adeta sokaklarda yapılan Ortaçağ işkencesi gibidir. Kitapları yakan filmin erkek kahramanı Montag'dır. Montag işini sadakat içinde yapan ve yakında terfi edecek bir itfaiyecidir. Baskını yapıp kitapları yaktıktan sonra sıradan bir iş günü Montag için bitmiştir artık. İleri teknolojiye sahip trenle yorgun argın evine dönerken, kısa saçlı bir kadın gelir yanına; kadımla konuşmaya başlarlar. Kadının adı Clarisse'dir.

Clarisse, Montag'a işiyle ilgili üst üste sorular sorar. Kadın Montag'a üniformanın onu korkutmadığını söyler. Yaptığı iş, giydiği üniforma adam için o kadar doğaldır ki, kadının bu sözü onu şaşırtır. Neden korkutmadığını anlayamaz. Kadın üniformadaki numaranın anlamını sorar. Montag "451" in kağıdın yanma derecesi olduğunu söyler. Clarisse, Montag'a kitapları neden yaktığını sorduğunda Montag yeniden şaşırır; çünkü üzerinde hiç düşünmeden yaşadığı yaşamında bu soruya yer yoktur. Montag için diğerleri gibi rutini olan bir iştir: "Pazartesi Miller yakılır; salı Tolstoy; Çarşamba Walt Withman..." Montag'a göre kitaplar yakılmalıdır; çünkü yasaktır, saçmadır, insanları anti-sosyal ve mutsuz eder. Elbette ki "hafif kafalı" Clarisse sormaktan vazgeçmez, merakı henüz ölmemiş bir çocuk gibi sormaya devam eder: "Neden yasak, neden mutsuz eder..." Montag'a yaktığın kitapları hiç okudun mu sorusunu sorar. Montag'ın verdiği yanıt; sıradan, hiç düşünmeden katılıp içselleştirdiği normlara göredir. Kadın, Montag'a hayatını düşündürtecek son bir soru daha sorar: "Mutlu musun?" Montag hiç düşünmeden "tabii!" der. Ama o aşamadan itibaren Montag'da değişimler başlar. Kitap yakmak için gittiği bir evden kitap kaçıtır; kitabı saklar ve okur. Sonra kitap kaçırmaya ve karısından gizli okumaya;

okudukça sistemi, yaşadığı yaşamı sorgulamaya başlar. Artık yaşadığı yaşama yabancılaşmıştır. İşine gitse bile, sisteme sorgusuz sualsiz katılan insan yoktur. Clarisse'in amcasıyla oturduğu eve baskın yapılır. Clarisse kaçsa da arananlar listesindedir. Firariyken Montagla buluşurlar. Montag Clarisse kaçması için yardım eder. Clarisse "Kitap İnsanları"nın yanına kaçar. Bu aşamadan sonra sahne Montag'a kalır. Montag'ın karısı, itfaiyeciyi ihbar eder. Montag'ın kitap yakmak için gittiği son ev kendi evidir. Montag, sisteme boyun eğmez; önce evindeki yatağı, sonra ekranı, sonra kitapları sonra da itfaiyecileri yakar. En sonunda "Kitap İnsanlar"ın yanına kaçar.

Montag'ın yaşamındaki en baştaki dönüştürücü faktör Clarisse'dir. Kadın sorduğu sorularla Montag'a yasak meyveyi yedirmiş; Montag'ı sahte cennetinden çıkarmıştır. Fakat kadın, erkeğin dönüşümünde etkin bir figür olsa da; sistemle yüzleşen, sistemle savaşan erkek olur.

1984'ün baş erkek kahramanı Winston Smith ise, Freder'dan ve Montag'dan biraz farklıdır. En başından beri yaşadığı sistemle uyumsuzdur ama bu durum kökten bir kopuşu içeren bir uyumsuzluk değildir. İnsanların geçmişini silerek, insanı daha kolay yönetebilen sisteme karşı, Smith'in anılarıyla başkaldırdığı bir günlüğü ve hayalleri vardır. Bazen de proleterlerin bölgesine gider; orada fahişelerle birlikte olur. Bunun haricinde Winston Smith her gün belirlenen saatte kalkar, tele-ekran aracılığıyla ona anlamsız gelse de sporunu yapar ve her gün geçmişi, sistemin istediği bir şimdiyle değiştirir. Asıl uyumsuzluk ise Julia'nın hayatına girmesi, ona aşık olmasıyla başlar. Başlangıçta Julia'dan korkmaktadır. Kızın keskin, takip eden bakışlarını üzerinde hisseder; onu ihbar edeceğinden korkar. Oysaki kısa bir süre sonra anlar ki, kızın onu takip etmesi onu ihbar edeceğinden değil ondan hoşlanmasındandır. Bir gün Julia ile karşılaşır. Kadın düşer. Smith kadına yardım ederken, Julia eline bir kağıt sıkıştırır. Notta Julia buluşmak istediğini söyler. Başlangıçta kuşkuları olsa da dayanamaz; kadınla buluşur ve sonra eski eşya satıcısından tuttuğu bir odada buluşmaya devam ederler. Julia partinin onu takip ettiği her yerde keskin, sistem yanlısı bir görüntü çizse de, aslında sistemin yasakladığı başta cinsellik olmak üzere, pek çok şeyi kendi marifetiyle delmiş, girişken bir kızdır. Smith'e ilk yaklaşan, Smith'i baştan çıkaran Julia'dır (yasak meyveyi ilk yiyen ve Adem'e uzatan Havva gibi). Buluştuıkları odada Julia yataktan kalkar; çıplaktır ve yerde duran elmayı ısırır. Bu sahne yasak meyveyi yeme ve cennetten kovulmaya adeta bir göndermedir. Üstelik sonları da, Tanrı'nın yasak meyveyi yedikten sonra Adem ile Havva'dan hesap sorması, bunun üzerine birbirlerini suçlamaları gibi olur.

Bütün film ve işkence sahnesi Winston Smith üzerinden şekillenir. Smith işkenceciye kimi zaman boyun eğer, kimi zaman ise direnir. Bu tutukluluk ve işkence esnasında kadının görüntüsü yoktur. Kadının bahsi işkencecinin ağzından geçer. Smith'e, sevgilisinin ona ihanet ettiğini söyler. En son fare sahnesinde Smith de Julia'ya ihanet eder; işkenceciye fareleri ona göndermesini söyler. Sistemin asıl istediği öldürmek değil; duygularına ihanet ettirmek, kişinin kendisinden utanmasını sağlamaktır. Son sahnelerde Julia da görünür; ikisi de ruhsuz, tepkisizdir. Sistemin kazandığı savaşlardan heyecan duyarak bahsederler; sonra sıra kendilerine geldiğinde ise Julia ile Smith birbirleri hakkındaki her şeyi sorguda anlattıklarını söyler. Sistem sanki başarmış gibi görünür: Julia ve Smith duygularına ihanet etmiştir. Kadın toplantı var diye kalkar. Kadının işkenceden sonra düşüncelerinin aynı kaldığına dair bir ipucu yoktur; fakat Winston Smith, Julia gittikten sonra, tele-ekranda pişmanlığına dair görüntü yayınlanırken, işkence boyunca sorulan "2+2" kaç ederi düşünmekte, bu soruyu tozlu masanın üzerine yazmakta, akıl ile simgeleşen satranç oyununu oynamaktadır. Tele-ekranda yayınlanan Winston Smith'in görüntüsü biter; yine Büyük Birader görünür. Bu kez de Winston Smith, Büyük Birader'in gözlerinin içine baka baka ama sessizce "seni seviyorum" diyerek ağlamaya başlar. Bu son sahnede, direniş, kararlılık, erkek karakterde temsil edilir; kadının durumu ise belirsiz bırakılmaktadır.

Brazil filminin baş erkek kahramanı Sam "Bilgi Bakanlığı"nda çalışan, Freder gibi seçkin sınıfa mensup, içinde bulunduğu sınıfla uyuşmayan, bürokrasi içinde yükselmek istemeyen biridir. Bürokratik düzenin yaşattığı tek düzelikten ve annesinden dolayı yaşadığı üst sınıf yaşam tarzının baskısından sıkılan ama teröre karşı devletin aldığı aşırı güvenlikçi yaklaşımı eleştirmeyen, hayata resmi ideolojinin çizdiği sınırlar içinde bakan biridir. Sistemden bunalmış her erkek karakter gibi, rüyalara sığınır; kaçışı rüyalarında arar. Bu rüyalarda Sam, şövalye gibi demir zırhları giyen, başı dertte olan, hep aynı kadını kurtaran savaşçı, fantastik bir kahraman gibidir. Gündelik hayatta iktidar ilişkisi içine çok girmek istemese de, söz konusu kadın ve erkek ilişkisi olduğunda, Sam'in başı dertte, meleksi güzelliği olan kadını kurtarması, bir güç isteminin yansıması olmakta, film bize iktidarın sadece devlette değil, kadın ve erkek ilişkisinde olduğunu göstermektedir.

Sam, bürokratik, otoriter devletin yaptığı saçma bir yanlışlıktan ötürü, rüyasında gördüğü kadını karşılaşıyor. Yalnız kadın, rüyalarında gördüğü kadından tarz olarak bir hayli farklıdır. Saçı kısa, erkeksi

giyinen, meslek olarak kamyonculuk yapan bir kadındır. Bu kadın çoktan devletin arananlar listesine girmiştir. Sam bu kadın uğruna, başlangıçta reddettiği bilgi bakanlığında çalışma görevini kabul eder. Amacı kadın hakkında daha fazla bilgi sahibi olmaktır. Sam'in de çabalarıyla kadını bulma ve tutuklama görevi Sam'e verilir. Başlı dertte olan kadına Sam yardım etmek ister; kadın başlangıçta reddetse bile sonrasında yardımı kabul eder. Birlikte kaçmaya başlarlar. Kaçış esnasında kadın, Sam'e, "terör nedir?", "terörist nedir?", "hiç terörist gördün mü?" gibi sorular sorarak, Sam'in terör, terörist algısını tartışmaya açar. Yine bir baş kadın kahraman vardır; çok bilinçli olmasa da, otoriter düzenin saçmalıklarını, aykırılıklarını görmüş ve itiraz etmiştir. Erkek ise tam tersi, terör olgusuna sistem nasıl bakıyorsa öyle bakmakta, bu anlamda sistemin muhafızlığını yapmaktadır. Elbette kadına duyduğu aşk, bürokrasinin hatası yüzünden öldürülen bir insan, yine o olaydan dolayı terörist ilan edilen sevdiği kadın, Sam'in bakışını değiştirmiştir. Sonuçta da kendisi, sistem tarafından hain, terörist ilan edilip işkenceden geçirilir. Bu aşamadan sonra artık kadın yoktur; varsa bile Sam'in hayallerinde filmin içine katılır. Sistemin bütün zalimlikleri Sam üzerinde denenir. Sam'e işkence yapılır. Sam rüyasında bilgi bakanlığını patlatır, öldü denilen Jill otobüsüyle Sam'i kaçıtır; fakat bunların hepsi Sam'in rüyasında olur. Gerçekte Jill, film içindeki görevini yapmış, Sam'in düzene farklı bakmasını sağlamış; artık bir film kahramanı olarak Sam'in hayallerinde yaşamaktadır. Devletin acımasız yüzünü gösterdiği gözaltı ve işkence sahnelerinde yine bir erkek vardır; bu güç gösterisine, rüyalarda bile olsa erkek direnmektedir.

Equilibrium'un baş erkek kahramanı, Rahip Preston da diğer erkek kahramanlar gibi sistemi korumakla görevli bir memurdur. Sisteme sadık, sistemin devamı için karısının yakılmasına göz yuman, hatta ortağını bu uğurda öldüren bir kişidir. Bir tesadüf sonucu insanın duygularını yok eden Proziyum adlı ilacı alamaz. İlaç bitmiştir ve ilacını almak için Equilibrium'a gider. İlaç dağıtımının yapıldığı Equilibrium kalabalıktır. O esnada ortağı gelir; operasyona gitmek zorundadır; ilacı alamaz. Operasyon ilacını almayan bir kadına yöneliktir. Kadının evi Proziyum'un unutturmaya çalıştığı duyguları uyandıracak; sanat eserleri, kitaplar, eski eşyalarla doludur. Kadın tutuklanır; Rahip Preston kadını sorgular. Sorguda Rahip, kadına dostlarını sorar. Mary ise Libria'ya hizmet etmek için yaşayan Preston'a, ona yaşamının ve işinin anlamına dair sorular sorar. Sorgulanan kadın, sorgulayan olmuştur. Kadın, Rahibin uzun zamandır körelmiş duygularını açığa çıkartmaya başlamıştır. Ne kadar istese de rahip artık o ilacı alamaz. Operasyonlara gittiğinde silahına bulaşmış kana dehşetle bakar; artık operasyonda bulduğu kitapları, mumlukları, süsleri saklar; ortağı gibi yer altında o eşyalarla vakit geçirmeye başlar. Kadından etkilenmiştir; kadını izlemeye başlar. Emirlerle uyamaz, hatta bir operasyonda asilere yardım eder. Kadının yakılma kararı verilmesine karşılık Rahip kadının yanına gider. Saatin tik taklarını durdurur. Kadın adamın ilaç almadığını anlar. Bundan sonra ne yapacağını merak eder, sorar. Adam bilmediğini söyler oysaki ne yapacağını biliyordu. O aşamadan sonra Rahip direnişçilerin yanında yer alır. Peder'i ortadan kaldırmak için direnişçiler tarafından görevlendirilir. Yine bu aşamada baş kadın karakter yanarak filminden çıkar; sahne erkeğe kalmıştır. Sisteme karşı öldürücü darbeyi vuracak kişi yine erkek olacaktır.

Cennetten sadece biyolojik cinsiyetleriyle değil, bir ceza olarak toplumsal cinsiyetleriyle de kovulan insan, kovulduğundan beridir, büyük bir hırsıyla cennetin suretini yeryüzünde yaratmaya çalışmış; o gün bugündür yeryüzü krallığının başında hep erkek, yardımcı rollerde ise kadın var olmuştur. Erkek cennetten kovulmanın yarattığı öfke ve kendine biçilen rolle, doğadaki her şeyin ona tabi olduğunu düşündüğü gibi, kendi kaburga kemiğinden yardımcı olsun diye yaratılan kadını da kendine tabi olarak görmüş; adı ister kapitalizm isterse de sosyalizm olsun, cinsiyetçi, eril bir düzen kurmuştur. Cinsiyetçi, eril düzen, yani iktidarın kontrolünün erkeğin elinde olduğu bu düzende (Işık, 1998: 46), erkek aşkın bir kategoriye yükselmiş, en başından beri ona verilmiş toplumsal rol gereği pasif değil aktif, kadın ise nesne olarak konumlandırılmış; böylece tarihin oluşumundan da dışlanmış (Beauvoir, 1981: 12). İyi ve kötü ağacının meyvesini ilk yiyen, erkeğe bağımlı kılınan, ağır cezalarla cezalandırılan kadın, her öteki gibi, kendisinin olmayan, erkek bakışına göre dizayn edilen bu dünyanın kimi zaman sezgileriyle kimi zamanda akıllıyla vicdanı olmuş; erkek tarafından aklın aydınlığıyla cennet olarak inşa edilen eril dünya cehennemleştiği, yıkıma doğru gittikçe (İnceoğlu & Kar, 2010: 98) eril ideoloji bir çıkış olarak kadın doğasına sarılmış; kimi zaman gerçeği görebilmek için kadının yasak meyveyi ona yeniden yedirmesine ihtiyaç duymuştur.

Cennet idealiyle yola çıkan ama bu yolda insanın, özellikle insanın oğlunun yaşadığı hayal kırıklığını kendine özgü türsel özellikleriyle yansıtan örnek distopyalarda, Adem Havva hikayesinden gelen bu izlek pek çok sanat yapıtını belirlediği gibi, bu çalışmada incelenen örnek distopik filmlerde temsil edilen kadın ve erkek kahramanların toplumsal cinsiyet rollerinin oluşmasında da belirleyici bir

izlemek olmakta; baş kadın oyuncu her ne kadar yasak meyveyi ilk yiyen, erkeğe de yediren olsa da, tarihsel dönüştürücü eylemi bu filmlerde hep erkek kahraman yapmakta; kadın kahraman ise hep bir erkeğin aşk kalıbı içinde tarif edilmektedir. Bu yüzden kadın kahraman bağımsız bir varoluşla karşımıza gelmez. Aşk kendi nesnesini yaratan bir tapınma gibidir, "tapılmak, özgür olmak demek değildir; çünkü tapınma eylemi başka birisinin kafasında olmaktadır, o kafa da erkek kafasıdır." (Frestone, 1993: 85)

SİMGESEL YOKSAYMA: KAMUSAL ALANIN SİLİK KAHRAMANLARI

Teknik anlamda, toplumsal iş bölümü ve ekonomik ölçek anlamında ileri bir dünya kurgulanmasına rağmen, eril ideolojinin paylaştığı geleneksel iş bölümünün bu filmlerde yeniden üretildiğini görmekteyiz. Kadınlar bu filmlerde, bürokratik, üst düzey işlerde değil; önemsiz, alt düzey ya da zaten kadın işi olarak görülen işlerde çalışmaktadır. Örneğin Brazil'de olduğu gibi ya geçmişte erkek işi gibi görülen, alt düzey bir iş olan kamyon şoförlüğü yapmakta ya da kadın işi gibi görülen temizlikçilik çalışmaktadır. Yine aynı filmde Bilgi Bakanlığı'nda çalışan tek bir kadın göze çarpar, o da önemsiz, dikey bir pozisyonda değil, kadın işi olarak görülen sekreterlik görevindedir. Fahrenheit'daki ana kadın karakter bir öğretmendir; Montag'ın karısı ise evde, çalışmayan bir kadındır. Metropolis'de Maria dışında kadınları, filmin sonunda işçi şehri yıkılırken görürüz. Metropolis'de kadın fabrikada işçi bile değildir; doğrudan evin içindedir. Equilibrium filminde ise kadın, sadece Equilibrium'da ilaç kuyruğunda görülür; bürokraside, dikey statülü mevkilerde kadın hiç yoktur. Kadının kamusal yaşamdaki temsilinin en az olduğu filmlerden biridir. Örneğin, rahibin ilaç almadığı için yakılan karısı ve filmin ana kadın kahramanı, mesleki olarak temsil edilmezler; hep ev içinde görülürler. Equilibrium'da isyancılar arasında kadınlar vardır; fakat hiç biri isyancılar arasında önemli bir konumda değildir; hatta film içinde sıradan kalabalıkları oluşturmaktadırlar. Brazil'da Sam'in annesi, seçkin sınıfa mensup, zengin ama zenginliğini nasıl elde ettiği belli olmayan, sürekli estetik yaptıran, bedeniyle ilgilenen bir kadındır. Bu konuda kısmen istisna olan 1984 filmidir. 1984 filminde kadın bürokratik işlerde örneğin "Gerçek Bakanlığı" nda çalışır, nispeten diğer filmlere göre daha görünürdür; fakat bu kadınları doğrudan çalışırken değil, toplu alanlarda yemek yerken ya da propaganda yapılırken en ön saflarda, en ateşli savunucular olarak görürüz.

KAYBEDİLEN DOĞAYA ÖZLEM: CİNSİYETSİZ KADINLAR

Bu filmlerde kadınların fiziksel görüntüsü zıtlık içinde karşımıza çıkmaktadır: Bir yanda erkeğe düzenin acımasızlığını fark ettiren kadın; abartılı makyajı, abartılı kıyafetleri olmayan sade, hatta Fahrenheit ve Brazil'in baş kadın kahramanı gibi saçsız olan kadınlar; diğer yanda ise seçkin sınıf içinde yer alan, sistemle bütünleşmiş, tüketim kültürünün asıl alıcısı olan, bürokratik yapı içinde mesleki olarak bir işlevi olmayan, asalak, zengin hayatlar süren, kişiliksiz, abartılı makyajları olan adeta plastikleşmiş kadınlar vardır: Fahrenheit'daki Montag'ın televizyon karşısından kalkmayan, süslü, sürekli yatıştırıcı ilaçlar kullanan karısı, Brazil'daki Sam'in estetik yaptırmaktan plastikleşmiş annesi, Metropolis'deki Maria'nın suretinde yaratılan, Amerikan sinemasının "vamp", Avrupa Sinemasının "femme fatale (ölümcül kadın)"si, cinselliğinden kaynaklı erkeği baştan çıkararak, kavga ettiren, düşman kadın(Derman, 1994: 22) imgesi gibi.

Bu filmlerde; makyaj, estetik, yapay renkler, abartılı erotik kıyafetler eleştirel bir sunuşa tabi tutulmaktadır. Kadının yüzündeki makyaj; doğallığı yok eden, hisleri örten bir örtü gibidir. Makyajın bir ileti olduğunu kabul edersek, makyaj doğrudan kadının erotik bedenine gönderme yapan bir uyarı olmaktadır (Sözer, 1993: 92). Makyajsız, sade, hatta kısa saçlı olanlar ise, erotizmden sıyrılmış, cinsiyetsiz, kaybedilen "yalın doğaya" (Sözer, 1993:81) olan özleme gönderme yapan kadınları temsil etmektedir. Bu kadınlar; söz söyleyen, bir duruşu ve ilkesi olan, sisteme kafa tutan kadınlardır. Kadın kahraman sözü ele almıştır ama görünür olabilmek, sözünü erkeklerin dünyasında söyleyebilmek için "cinsiyetini ve türünü yadsır" (İrigaray, 2006: 19). Aksi takdirde erkek dünyada, ona sadece beden olarak bakılacak; akli önemsenmeyecektir.

SONUÇ

Kadınların kamusal yaşama katılımının artması, cinsiyetçi olmayan toplumsal rol dağılımının egemenliği, modernizmin temel ölçütleri ya da en azından başarılması gereken idealleri arasındadır. Geleceği kötü bir şekilde tasavvur eden bu filmlerde durulan yer aslında modernizmdir; hesaplaşılan da yine modernizmin idealleridir. Var olan modernist, akılcı dünyadan yola çıkarak insanlığı, bilim ve teknik akıl sayesinde daha da ilerlemiş bir dünyaya fırlatan bu filmler, insanlığa olumsuz sonuçlar getirir

de, insanlığın gelecekte bilimsel ve teknik olarak ilerleyeceğini varsaymaktadır. Teknik ve bilim büyük felaketler yaşandığı halde dinamik bir süreç içinde ele alınırken, kadının kamusal yaşama katılımı, buna bağlı olarak dağıtılan toplumsal roller durağan bir biçimde ele alınmakta; kadının durumu var olanın bile gerisinde temsil edilmektedir. Tanrı'nın Adem'i toprak işiyle görevlendirdiği gibi, bu filmlerde de erkek, akıl ve duygusuzluk gerektiren, yöneticilik ve memuriyet gibi üst düzey bürokratik işlerde çalışmaktadır. Kadın ise fiziksel olduğu kadar ussal olarak da erkeklerden geridir. Usunu erkek kadar kullanamaz (Işık, 1998: 42), duygusaldır, bu yüzden üst derece sorumluluk, nesnellik, akıl gerektiren işlerde çalışamaz; çalışsa bile ya önemsizdir görevi ya da simgesel olarak yok sayılır.

Bu filmlerde, tüketim kültürü ya da otoriter düzenin insanlar üzerindeki kitleselleştirici etkisi çok işlenir. Gariptir ki, tüketim kültürünün ya da 1984 filminde⁴ olduğu gibi otoriter yapının kitleler üzerindeki etkisi en abartılı, en billurlaşmış haliyle anlatımı, hep kadın karakterlerden seçilir. Kadın zayıf karakterli, duygusal, kitle kültürünün manipülasyonlarından en çok etkilenen, akla göre değil kalbe göre davranan, bu anlamda yasak olmasına rağmen meyveyi de ilk yiyebilendir.

Sonuç olarak bu filmlerde, kadın kamusal alandan simgesel olarak yok sayılmakta ve kadın karakterler iki düzeyde temsil edilmektedir: Sistemin kitleselleştirici etkisini en çok yaşayan ya da tüketim kültürünün en fazla yozlaştırdığı, düzenle bütünleşmiş, aklını kullanmayan, doğallığını kaybetmiş, nesnelleşmiş kadın ve bütün bu düzene rağmen, düzenle uzlaşmamış, ister aklıyla, ister saf, yitirmemiş doğasıyla özne olmayı başarabilmiş, bu anlamda düzeni sorgulamayan sorgulasa bile hayatına bir kadın girmeden önce herhangi bir eyleme geçmemiş erkeğe, düzeni sorgulatan, erkeği harekete geçiren kadın. Fakat bu filmlerde kadının özne olma durumu, erkek karakterin filmin içindeki rolü düşünüldüğünde oldukça müphemleşmekte, çizilen kadın portreleri arasında özne gibi dururken, baş erkek kahramanın hep bir aşk kalıbı içinde tarif edildiği, bağımsız bir varoluşla karşımıza gelmediği için ve düzeni sarsacak, tarihi yeniden oluşturacak sarsıcı eylemi, hep erkek yaptığı için kadın bu filmlerde nesne olmaktan kurtulamaz ve var olan hiyerarşik eril dünyaya denk düşen bir tablonun içine yeniden yerleştirilir.

KAYNAKÇA

- Arslanteppe, Mehmet (2010). *Sinemada Feminist Teori*, 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu.
- Bayhan, Vehbi (2012). *Beden Sosyolojisi Ve Toplumsal Cinsiyet*, *Doğu Batı Dergisi*, 16/63, 153-157.
- Berman, Marshall (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları
- Çelik, Ejder (2015). *Distopik Romanlarda Toplumsal Kurgu*, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 18/1, 57-79.
- De Beauvoir, Simon (1981). *Kadın Bağımsızlığa Doğru*, (çev. Bertan Onaran), İstanbul: Panel Yayınevi.
- Derman, D. (1994). *Jean-luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Ankara: Değişim Ajans.
- Firestone, Shulamith (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*, (çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Panel Yayınevi.
- Giddens, Anthony (2004). *Modernliğin Sonuçları*, (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Horkheimer, Max (1998). *Akl Tutulması*, (çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları
- Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Irigaray, Luce (2006). *Ben Sen Biz*, (çev. Sabri Büyükdüvenci & Nilgün Tural), İstanbul: İmge Yayınevi.
- İnceoğlu, Yasemin ve Kar, Altan (2010). *Kadın ve Bedeni*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaplan, Neşe ve Terek Ünal, Gülin (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*, İstanbul: Derin Yayınları.
- Rigel, Nurdoğan, vd., (2005). *Kadife Karanlık*, İstanbul: Su Yayınevi.
- Simelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*, (çev. Deniz Koç), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yaraman, Ayşegül (2003). *Kadın Yaşantıları*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Taş, Gün (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri*, *Akademik Hassasiyetler Dergisi*, 3/5, 167-169.
- Taylor, Charles (1995). *Modernliğin Sıkıntıları*, (çev. Uğur Canbilen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

⁴ 1984 ise kadının etkilenme biçimi, tüketim kültürü üzerinden değil, otoriter sistemin propagandalarından en çok etkilenen olarak, hep ön sıralarda, en çok bağırarak temsil edilmektedir

Tuchman, Gaye (1978). *Hearth and Home, Images of Women and The Media*, New York: Oxford University Press.

Weber, Max (2008). *Bürokrasi ve Otorite*, (çev. H. Bahadır Akın), Ankara: Adres Yayınları.

Weber, Max (1997). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, (çev. Zeynep Aruoba), İstanbul: Hil Yayın.

dinsizdeist.blogspot.com.tr/2012/03/cehennem-kokeni.html

www.yolgosterici.com/tevat/tevat01.htm
