T. C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ,

RADYO, TV, SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

POPÜLER BİLİM KURGU SİNEMASINDA POSTHÜMANİZM VE MICHEL SERRES DÜŞÜNCESİ

Ferit YAĞMURCU -2502150218

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nilüfer TİMİSİ NALÇAOĞLU

İstanbul, 2023

ÖZ

POPÜLER BİLİM KURGU SİNEMASINDA POSTHÜMANİZM VE MICHEL SERRES DÜŞÜNCESİ

FERİT YAĞMURCU

Son dönemlerde, hızla gelişen bilim ve teknolojinin de kısmi etkisiyle fiziksel ve düşünsel olarak insanın ve dünyanın köklü bir dönüşüm geçirdiği, geçirmekte olduğu veya geçirmesi gerektiği fikirleri etrafında biçimlenen insan sonrası kuramlar, günümüzün hararetli tartışma konuları arasındadır. Bu tez, insan sonrası kuramdan (Posthümanizm) ve ilgili tartışmalardan hareketle, Fransız felsefeci Michel Serres'in görüşleri rehberliğinde 2000 sonrası popüler bilim kurgu sinemasına bakmaktadır. Akademi kadar medyada da ilgi gören konu, felsefeden teknolojiye uzanan multidisipliner bir alan olmakla beraber en yaygın ve etkili biçimde bilim kurgu sinemasıyla kitlelere yansımaktadır. Bu nedenle tartışma, artık bir sosyal kuram işlevi de gördüğü düşünülen bilim kurgu üzerinden yürütülmüştür. Bu doğrultuda tez çalışmasında öncelikle genel hatlarıyla insan sonrası kuram ve Türkiye'de az bilinen Michel Serres felsefesi aktarılmış, ardından 2000 sonrası popüler bilim kurgu sinemasını yansıtabilecek bir film listesi belirlenerek içerik analizi yapılmıştır. Son olaraksa, elde edilen verilerin de ışığında konuya uygunlukları gözetilerek seçilen filmler, geniş disiplinlerarasılığı ile zengin ve ufuk açıcı okuma imkanları sunan Serres düşüncesi rehberliğinde incelenmiştir. Sonuçta çalışmamız, popüler bilim kurgu sinemasının genel olarak muhafazakâr eğilimli bir kaçış sineması olduğu ve distopyalarla belli bir korku iklimini yaydığı gibi varsayımları doğrulamıştır. Öte yandan popüler bilim kurguda çok çeşitli sosyal meselelerin de etkin biçimde tartışıldığı ve geleceğe dair ciddi anlayış değişikliğine yardımcı olabilecek nüvelerin mevcut olduğu görülmüştür. Ayrıca çalışmada, Serres düşüncesinin bilimsel altyapısını sağlayan kaos kuramı ve termodinamik gibi konularla, onun parazit, nesnemsi, *hominescence*, tanatokrasi, *pantopya* ve yumuşak kirlilik gibi temel kavramları tartışılmış ve film okumalarında bu kavramlardan yararlanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bilim kurgu sineması, Michel Serres, Posthümanizm, parazit, felsefe.

ABSTRACT

POSTHUMANISM AND MICHEL SERRES' THOUGHT IN POPULAR SCIENCE FICTION CINEMA

FERİT YAĞMURCU

With the influence of rapidly developing science and technology, recently flourished posthuman theories, which are shaped around the ideas that humans and the world, physically and intellectually, are undergoing or should undergo a radical transformation, are heated topics of academic discussion today. This thesis looks at popular science fiction cinema after 2000's, based on a posthuman theory (Posthumanism) and guided by the views of the French philosopher Michel Serres. The subject is a multidisciplinary field but it is most widely reflected to the masses with sci-fi cinema. For this reason, the discussion was conducted over science fiction, which is now thought to function as a social theory. In this direction, posthuman theory and the philosophy of Michel Serres were conveyed, and then a content analysis was made from a movie list that could reflect the popular sci-fi cinema after 2000's. Finally, the selected films were analyzed under the guidance of Serres' stimulating thought. Ultimately, our study confirmed the assumptions that popular sci-fi cinema is an escapist cinema which is generally conservative leaning and propagates a climate of horror with dystopias. On the other hand, it has been seen that various social issues are also actively discussed and there are already cores that can lead to serious changes in mindset of societies. Also in the study, topics (chaos theory, thermodynamics etc.) which provide the scientific infrastructure of Michel Serres' thought and his basic concepts such as parasite, *quasi-object*, *hominescence*, tanatocracy, *pantopia* and soft pollution were discussed and used in movie readings.

Keywords: Science fiction cinema, Michel Serres, Posthumanism, parasite, philosophy.

ÖNSÖZ

Ulaştığı bilimsel ve teknolojik yeterlilikle kendini ve dünyayı değiştirip dönüştürecek güce sahip olan insanoğlu, bugün yaratma ve yıkım kapasitesiyle önemli bir kırılma noktasındadır. Bir yanda gelişen tıp, uzayan ömür, teknoloji harikası ulaşım ve iletişim araçları diğer yanda iklim değişikliği ve görülmemiş boyutta tür yok oluşlarıyla büyük yıkıma uğrayan doğa vardır. Bu nedenle Akademi kadar toplumda da insan sonrası kuramlar (Posthümanizm) ve çeşitli gelecek vizyonları yoğun biçimde tartışılmaktadır. Söz konusu vizyonların görselleştirildiği, etkili sanatsal düşünce deneyleri alanı olarak bilim kurgu sineması da bu tartışmaların önemli bir parçasıdır. İçinde yaşadığımız dünya bilim kurgunun gelecek hayallerine ilham verirken bilim kurgunun hayalleri de geleceğin dünyasının inşasında rol oynamaktadır.

Bu tez çalışması, söz konusu düşünce zemininden hareketle, geleceğe dair yeni ve hep akışkan bakışı ve iyimserliğiyle umut veren Fransız felsefeci Michel Serres'in yol göstericiliğinde 2000 sonrası popüler bilim kurgu sinemasına bakmaktadır. Çalışmanın, Türkiye'de Michel Serres'i temel alan ilk akademik çalışma oluşu dolayısıyla onun daha geniş kitlelerce tanınması yolunda küçük bir ilk adım olması ve 'insan sonrası' gelecek tartışmalarına ufak da olsa bir katkı yapması umulmaktadır.

Uzun ve zahmetli bir sürecin ürünü olan bu tez çalışmasının her aşamasındaki yol gösterici yorum ve değerlendirmeleri için öncelikle danışmanım Prof. Dr. Nilüfer Timisi Nalçaoğlu'na içtenlikle teşekkür ediyorum. Çünkü bu çalışmada kesin bir gerçek varsa o da onun desteği olmasaydı bu tezin asla bitmeyecek olduğudur. Yine süreç boyunca tezin ayaklarının yere basarak akademik yeterliliğe sahip olması için büyük emek veren tez izleme komitesindeki değerli hocalarım Prof. Dr. Burak Özçetin ve Doç. Dr. Gülin Terek Ünal'a da büyük teşekkür borçluyum. İçten dostluk ve desteğiyle daima yanımızda olan sevgili hocam Prof. Dr. Neşe Kars Tayanç'ı ise hep minnetle anacağım. Ayrıca Serres benzeri iyimserliği ve felsefe kadar sinema bilgisiyle de çok yardımcı olan Polonya'daki danışmanım, Wroclaw Üniversitesi Felsefe Bölümü Direktörü Prof. Dr. Maria Kostyszak'a da ayırdığı zaman ve ufuk açıcı samimi sohbetleri için sonsuz teşekkürlerimle…

Ferit Yağmurcu

Kadıköy, 2022

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ ……..*ii*

ABSTRACT.....*iii*

ÖNSÖZ …….....*iv*

GRAFİKLER LİSTESİ .....*ix*

İMAJLAR LİSTESİ.....*x*

TABLO LİSTESİ ….....*xi*

KISALTMALAR LİSTESİ .....*xii*

GİRİŞ ...…….....1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTHÜMANİZM(LER)

1.1. Posthümanizm'in Zamanı: Krizler ve Kopuş Söylemi …….....13

1.2. Posthümanizm'in Kökenleri ve Çerçevesi …….....19

1.2.1. Hümanizm ve Anti-Hümanizm ……... 20

1.2.2. Aydınlanma ve Modernite Eleştirisinden Radikal Dönüşüme ……...23

1.2.3. "Hayvan-lar Meselesi": Hayvan Oluş Olarak İnsan Sonrası …… 25

1.2.4. Çevre Değil Dünya: Yeryüzü Olarak İnsan Sonrası …… 29

1.2.5. Yeni Materyalizmler …….....31

1.2.6. Bilim-Teknoloji Çalışmaları: Yapay Zekâ ve Siberuzay 33

1.3. Transhümanizm'in İnsanı ve İnsan Sonrası …….....37

1.4. Posthümanizm Kavrayışları ve Eleştirel Posthümanizm ……..... 41

1.5. Sonuç: Posthümanizm'in Geleceği …… 43

İKİNCİ BÖLÜM

MICHEL SERRES DÜŞÜNCESİ

2.1. Literatürde Michel Serres Felsefesi ……44

2.2. Serres Felsefesinin Düşünsel Arka Planı ve Gelişimi …… 47

2.2.1. Çağdaş Fransız Felsefesiyle Kavşakları ……49

2.2.2. "Minör Yapısalcı Olay" ve Serres'in Algoritmik Yapısalcılığı …… 49

2.2.3. Melez Düşünceler, Postyapısalcılık ve Postmodernizm ……51

2.2.4. Akortsuz Kavşaklar: Serres Felsefesini Sınıflandırmak ……53
2.3. Serres Felsefesinin Temel Kavram ve Karakterleri ……55
2.3.1. Radikal Eşitlikçi Algoritmik Materyalizm …… 56
2.3.2. Muğlak Bir Çokluk Olarak Kaos …… 57
2.3.3. Sonsuz Akıştaki Hermes ve Topolojik Düşünüş …… 60
2.3.4. Kaotik Süzülen Zaman ……63
2.3.5. Plüralist Epistemoloji ve Kuzey-Batı Geçidi …… 64
2.3.6. *Nonmodern* veya *Panmodern* Oluş …… 67
2.3.7. Serres Düşüncesinde İnsan ve *Clinamen* …… 69
2.3.8. Nesnemsi (Q*uasi-object*) …….....72
2.3.9. "Garip" Ampirizm ve Melez İnsan.....…….....74
2.3.10. 'Kara Kutu' Beden ve Duyular ……. 75
2.3.11. İşaretler İmparatorluğu Medyanın Alternatif Gerçekliği ……...77
2.4. Parazit: Kendi Kendini Parazitleyen Kavram-Karakter …….....78
2.4.1. Gürültü olarak Parazit ve İletişim .....…….....79
2.4.2. Asalak Olarak Parazit ve "Doğayla Sözleşme" …….....80
2.4.3. Sosyal Asalak Olarak Parazit …… 83
2.4.4. Katalizör Olarak Parazit ……..... 84
2.5. Posthümanizm ve Serres'in *Hominescence*'i .....……...85
2.6. Sonuç: Serres'in Edatlar Felsefesi ve İyimser bir Gelecek …… 88

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
2000 SONRASI POPÜLER BİLİM KURGU SİNEMASI ve MICHEL SERRES DÜŞÜNCESİYLE ANALİZİ

3.1. Tür Sineması veya Popüler Sinema …….....93
3.2. Yönteme Dair Tartışma …… 97
3.3. Araştırmanın Yöntemi …….....100
3.4. Araştırma Evreni ve Örneklem ……...…….....105
3.5. 2000 Sonrası Popüler Bilim Kurgu Sinemasının İçerik Analizi ……108
3.6. İçerik Analizinin Sonuçları …….....114
3.6.1. Yapımcı Ülkeler …….....114

3.6.2. Çatışma Sebepleri …….....115
3.6.3. Ütopya veya Distopya Sebepleri …….....117
3.6.4. Dönüşüm …….....118
3.6.5. Ütopik veya Distopik Olma …….....119
3.6.6. Genel Yaklaşımı: Transhümanist Olma …….....121
3.6.7. İyimserlik ve Kötümserlik …….....124
3.6.8. İçerik Analizine Dair Çıkarımlar ve Yorumlar ……...125
3.7. Michel Serres Düşüncesiyle Örnek Bilim Kurgu Filmi Analizleri ….....132
3.7.1. Uzam-Zamanda Düzen ve Kaos: *Snowpiercer* Pantopyası….....132
3.7.1.1. Kara Kutu Olarak Kara Tren *Snowpiercer* ……138
3.7.1.2. Yapay Trende "Doğal" Düzen: Zaman ve Mekânın Politikası…142
3.7.1.3. Trenin Yasası: Hep Mağdur Hep Kazanan! ……..……146
3.7.1.4. Sızdıran Kara Kutunun Termodinamiği …….....150
3.7.1.5. Eşiğin Toplumbilimi: İktidar ve İsyanın Doğuşu …….....151
3.7.1.6. Posthümanist An ve Kaosla Yüzleşme ……..….....153
3.7.2. İletişim, Medya, Şiddet: *Açlık Oyunları-Ateşi Yakalamak* 159
3.7.2.1. Ana Hatlarıyla *Açlık Oyunları* Serisi …….....162
3.7.2.2. *Açlık Oyunları*'nda Hayat ve Sanatın Mimetizmi ...…….....163
3.7.2.3. *-Mış Gibilik* veya "*Gerçek Düşmanı Hatırlamak*" 164
3.7.2.4. *Açlık Oyunları*'nın *Tanatokratik* Düzeni …….....169
3.7.2.5. Yıkım ve İnşa Araçları: Tanrısal Nesnemsiler …….....178
3.7.2.6. Ritüel Olarak Oyunun Ardındaki Çelişkili Çokluk 180
3.7.2.7. Hatırlamak, Hatırlatmak ve Ölümcül Unutuş …….....185
3.7.2.8. Muktedirin Açmazı: Daha Büyük, Daha Kırılgan ….....186
3.7.2.9. Naif ve Mitik Çözüm: Geleceğin *Venüs Anadyomene'*i 187
3.7.2.10. Karşılıksız Aşk ve Umutlar, Boşa Giden Fırsatlar ...…….....189
3.7.3. Ekoloji: Savaş ya da Kaç Mantığına Karşı Yüzleşme …….....192
3.7.3.1. Gitmek mi Zor Kalmak mı? Hedef: Mars! …….....194
3.7.3.2. Evrenin *Keşfi* ya da Evrenin *Fethi* …….....199
3.7.3.3. Pisleterek Sahiplenilen Dünyalar …….....201
3.7.3.4. *Ad Astra* ve *Wall-E*'de Yumuşak Kirlilik ….....202
3.7.3.5. Antroposen, Jeolojik Eyleyen İnsan ve Dünya-Nesneler.....206

3.7.4. İnsan ve İnsandan Sonra Gelen: Yeni Başlangıç mı Yok Oluş mu?.....208
3.7.4.1. *Blade Runner 2049*'da Yiten Sınırlar …….....212
3.7.4.2. İnsan ve "İnsandan Daha İnsan" …….....214
3.7.4.3. Kibir ve Utanç ya da Kibirli Utanç …….....216
3.7.4.4. Son Bir Kez Daha: Nedir Şu İnsan? .....….....218
3.7.4.5. Posthümanist An: Pinokyo K'nın "Gerçek" İnsan K'ya Dönüşümü.....221
SONUÇ …….....225
KAYNAKÇA …….....234
EKLER …….....256
ÖZGEÇMİŞ …….....265

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1: Yapımcı Ülkelere Göre Üretilen Film Adedi …….....114

Grafik 2: Ütopya veya Distopya Sebepleri (%) …….....117

Grafik 3: Dönüşüm (%) …….....118

Grafik 4: Ütopik veya Distopik Olma (%) …….....119

Grafik 5: Genel Yaklaşımı: Transhümanist Olma (%) …….....121

Grafik 6: İyimserlik-Kötümserlik (%) …….....124

İMAJLAR LİSTESİ

İmaj 1: *Snowpiercer*'da tasarım ve uygulama …….....136

İmaj 2: Roxie Laybourne …….....139

İmaj 3: *Modern Zamanlar* filmi ve *Snowpiercer*'da çarklar …….....147

İmaj 4: *Snowpiercer*'da adalet sistemi …….....149

İmaj 5: *Snowpiercer*'da kaos ve düzen …….....157

İmaj 6: *Açlık Oyunları*'nda propaganda, filmin galası ve Tayland protestosu ……167

İmaj 7: ABD eski Başkanı George W. Bush ve Panem Başkanı Snow ……...172

İmaj 8: *Açlık Oyunları* filminin nesnemsisi sosyo-teknolojik arena….....180

İmaj 9: *Metropolis* filmi ve *Açlık Oyunları*'nda başkanlık sarayı …….....183

İmaj 10: *Venüs'ün Doğuşu* (Sandro Boticelli) …….....188

İmaj 11: *Açlık Oyunları: Alaycı Kuş* film posteri …….....189

İmaj 12: *Wall-E* ve *Snowpiercer* filmlerinde kıyamet sonrası …….....195

İmaj 13: *The Martian* ve *Ad Astra*'da Mars gezegeni …….....197

İmaj 14: *The Martian*'da "tanrı" Mars'a meydan okuma …….....199

İmaj 15: *Wall-E* ve *Ad-Astra*'da uzaya açılmış reklamcılık ve turizm …….....204

İmaj 16: Dünyada ve uzayda "yumuşak" (sembolik) kirlilik …….....205

İmaj 17: Türleri ayıran duvar …….....214

İmaj 18: *Blade Runner 2049*'da kibir, arzu ve utanç …….....217

İmaj 19: Luv ve Teğmen Joshi yüzleşmesi …….....220

İmaj 20: Yalancı Luv'un insana gazabı …….....221

İmaj 21: Pinokyo K'nın "gerçeğe" dönüşümü …….....223

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Araştırma Evreni ve Özellikleri …….....111

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

Akt : Aktaran

ANT : Actor-Network Theory (Aktör-Ağ Kuramı)

Bs : Baskı

Bkz : Bakınız

Çev : Çevirmen, çevirmenler

DNA : Deoxyribonucleic acid

Ed/Eds : Editör/Editörler

IMDb : Internet Movie Database

NASA : The National Aeronautics and Space Administration (USA)
ABD Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi

NY : New York

Trans : Translator (Çevirmen)

Uni : University (Üniversitesi)

Vol : Volume (Cilt)

Yay : Yayınları

YÖK : Yüksek Öğretim Kurumu

"*Gerçek şu ki, insan evrensel parazit, etrafındaki her şey ve herkes misafirperver bir alandır. Bitkiler ve hayvanlar her zaman onun ev sahibi, insan her zaman zorunlu olarak onların misafiridir. Hep alan, asla vermeyen. Doğayla bir bütün olarak ilişkisinde mübadelenin ve vermenin mantığını kendi lehine çevirip, çarpıtır. Kendi türüyle ilişkisinde de aynısını yapmaya devam ederek insanın paraziti olmak ister. Ve kendi türü de aynısını ister. Dolayısıyla da çekişme [rekabet]*."

Michel Serres, *The Parasite*[*]

"Parazit olmayan bir isim söyle bana ve gidip dua edeceğim ona."

Bob Dylan, "*Visions of Johanna*"

"...parazitin bir nevi evrimi vardır. Önce tehlikelidir ve öldürebilir. Sonra aniden bir işbirlikçi ve ardından da bir ortakyaşar (symbiont) olur. Sonuçta belki de direniş, asalaklık ve ortakyaşarlık arasında oluşan bir süreçtir."

Michel Serres (Hans U. Obrist söyleşisi)

[*] Aksi belirtilmemişse, tezde kullanılan yabancı kaynaklardan yapılmış tüm çeviriler tez yazarına aittir.

GİRİŞ

Bir süredir kapitalizmden beşerî bilimlere, ekonomiden hümanizme, demokrasiden doğaya her alanın ve din, aile, okul, devlet gibi neredeyse bütün yerleşik kurumların krizde olduğuna dair akademik yazın ve gündelik dilde giderek baskınlaşan bir söylem dikkat çekmektedir. Bu bağlamda da bir kırılma, geçiş ve dönüşüm döneminde olunduğu öne sürülmektedir. Genelde teknolojik ve siyasi gelişmelerle ilişkilendirilen bu kanaat aslında insanın konumundaki temel bir değişiklikle, onun doğa karşısında hep savunmadaki çaresiz rolünün artık bilim ve teknoloji aracılığıyla onu etkin şekilde değiştirip, dönüştürebilecek düzeye erişmesiyle bağlantılıdır. Yeni bilimsel çalışmalar ve bunlara dayalı değerlendirmeler artık biyolojik eyleyen olmaktan jeolojik eyleyen rolüne geçildiğini (Crutzen, Serres, Chakrabarty, vd.) yani insanın artık çok tehlikeli biçimde küresel boyutta etkili olmaya başladığını (Antroposen) açıkça göstermektedir.

Doğanın gücünü ve karşılıklı bağlılık/bağımlılıklara dayalı karmaşık ve açık bir sistem olarak kritik önemini anlayıp uyum sağlamak yerine, onu boyun eğdireceği acımasız bir kontrol savaşına girişen modern insanlık bugün neredeyse hedefine ulaşmak üzeredir. Ancak doğayı ve insanı dönüştürebilme gücü beraberinde onları toptan yok etme olasılığını da getirdiğinden, Antroposen Çağı ve tekillik (*singularity*) gibi kavramlar etrafında bilinen dünyanın ve insanın sonu da yoğun olarak tartışılmaktadır.

Bugün yapılan çok farklı kamuoyu araştırmaları genel olarak halkların, çeşitli iktidar odaklarının artan güç ve baskıları karşısında çaresizlik hissiyle bugünü yitirdiğini düşündüğünü ve yaygın biçimde mutsuz olduğunu göstermektedir. Oysa bu yaygın algıya karşın "insanlık tarihindeki en iyi on yılı" geçirdiğimizi savunan Matt Ridley[1] gibi (neo)liberallere ve bilumum transhümanistlere göre durum hiç de böyle değildir. Onlara göre gelişme ve ilerleme gerçektir ve cevap hâlihazırda elimizdedir. Tanrının "yerini alan" etken ve sınırsız güç sahibi eril liberal özne, onun bilim ve teknolojisi bütün krizleri, özgürlüğe ve mutluluğa giden yolda karşılaşılacak sorunları

[1] Matt Ridley, "We've just had the best decade in human history. Seriously", (çevrimiçi) https://www.spectator.co.uk/article/we-ve-just-had-the-best-decade-in-human-history-seriously,11 Nisan 2020.

bir şekilde çözecek; daha fazla rasyonel akıl ve akılcılığın egemenliği, daha fazla "Aydınlanma" geçerli ve etkili bir çözüm olacaktır. Genellemek için fazlasıyla farklı tanımları olmakla birlikte hümanizm ve onun yoğunlaştırılmış hali olarak da nitelendirilen Transhümanizm'in arka planındaki hissiyat ya da inanç budur.

Öte taraftan doğa, toplum ve birey boyutundaki mevcut krizleri yadsımak yerine gerçekçi biçimde kabul edip, bunlarla yüzleşilmesini önerdiğinden tabloya bu kadar pembe bakmayanlar da vardır. "İnsan sonrası kuram" (Posthümanizm), liberal özne ve buna dayalı insan merkezli anlayışla, bunlar çerçevesinde inşa edilip hızla yükselen mevcut tekno-kapitalist sistemin pek çok açıdan aslında işlemediğini ve "bu gidişle" dünyanın sonunu ve dolayısıyla da kendi sonumuzu getirebileceğimizi iddia eder. Fakat özellikle Eleştirel Posthümanizm, yine de bu manzaradan ağır bir kötümserlik çıkarmadan umut ve iyimserliğini koruyarak, bu özne anlayışı ve üzerinde yükselen düzenin aşılmasına yönelik "yeni bir bakış ve düşünüş" çağrısı yapar.

Ağır şekilde eleştirdiği Transhümanizm'e kıyasla sesi daha çok akademik planda duyulan Posthümanizm, bir şemsiye kavram olduğundan o da birbirinden çok farklı yaklaşımlara sahiptir ama belli ortaklaşmaların tespiti yine de mümkündür. Üstelik belli açılardan, karşısına aldığı Transhümanizm'le de bazı ortaklaşmalara sahiptir. Örneğin teknolojik reddiyecilik bir yana teknolojiyi açıkça olumlayıp geleceğe pozitif bakmasında bu açıkça görülebilmektedir. Ancak bu kısıtlı benzerliklere ve kamuoyunda benzer ya da aynı şey olarak algılanmalarına karşın niyet, düşünüş ve uygulamadaki pek çok noktada bütünüyle ayrışmaktadırlar.

Fransız felsefeci Michel Serres hem bir matematikçi hem de şiirsel anlatısıyla güçlü bir yazar, hem Antik Yunan ve Latin edebiyatı konusunda uzman hem de fizik ve biyolojiye hâkim bir bilim insanıdır. Serres'in düşüncesi, Eleştirel Posthümanizm'le köken, bakış ve duyarlılıklarında birçok açıdan kesişse de onu Posthümanizm içinde değerlendirmek yine de çok güçtür.[2] O daha çok, radikal eşitlikçi bir materyalist temel üzerinde yükselen bir çeşit evrensel hümanizmi ve onun "büyük

[2] Etiketleri ve kendini etiketlemeyi reddeden Serres'in çok geniş külliyatında 'posthuman' sözü de hiç geçmez. Onun posthümanist değil "evrensel hümanist" olduğu (C. Watkin) veya düşünüşünü "'*inhuman*" diye nitelemenin daha doğru olacağı (C. Colebrook) şeklinde görüşler vardır ve kendisi de Transhümanizm'i savunan bazı isimlere çok ağır eleştiriler yöneltmiştir.

hikayesini" anlatır. Ama yalnız olanı değil dönüşümü, olmakta ve olabilecek olanı da yazarak, geleceğin potansiyel okuyucusuna hitap eder. Peşinde olduğu şey, insana dair kavrayışın ve düşünüşün keskin tanım ve ilkelerle katılaşıp, sistemleşmediği, daima yeni imkân, potansiyel ve olasılıklarla dolu çatallanan yolları işaret ettiği, ucu açık ve sürekli dönüşüm halindeki bulutsu yoğunlaşmalardır.

Serres'e göre asıl olan düzen değil düzensizlik ve yan yana durdukları kaostur. Daima geçici kalacak olsa da "daha iyi" bir düzeni kurabilmek, ancak bu gerçeği kabul edip, karşıt görülenlerle karşılıklı sorumluluğa dayalı bir sözleşme yaparak nihayetinde bir ortak yaşam (*symbiosis*) kurmakla mümkündür. İyimserliği ve hatta naifliği ile meşhur Serres, kesinlik ve netlik yerine muğlaklığı; katı bir sistem yerine bulutsu bir yoğunlaşmayı; zıt ikilikler yerine akışkanlık ve geçişkenliği, varlık yerine oluş ve süreci tercih eder. Çünkü yaşam ve olguları bir düzen olarak ancak perspektif ve ölçeğe bağlı tanımlanabilirler ve hep çelişki ve istisnalarla doludurlar.

Disiplinlerarası düşünüşüyle Serres, ayrık görülen alanlar arasında köprüler kurulup, birbirini tamamlamasıyla evrensel bilgiye ulaşılabileceğini savunur. Geleceğin dünyasının zeminini, doğa ve kültür, bilim ve sanat, doğa bilimleriyle sosyal bilimler gibi alanların gerçekten bir araya gelmeleri sağlayacaktır. Bilim kurguysa tam da böyle bir köprüdür. Efsanevi İngiliz bilim kurgu yazarı Brian Aldiss'in[3] dediği gibi, bu tez çalışmasının da konusu olan "bilim kurgu, beynin iki yarıküresi, soldaki rasyonel biliş (bilimsel) ve sağdaki sezgisel (edebi, sanatsal) olan arasındaki ideal arabulucudur."

Jean Baudrillard'a göre (ve Serres'e) artık kitle iletişim araçları ve uzak mesafeli iletişimlerin hükümdarlığı altında gerçek ve imge, "kendi kendinin saf simülakrı[na]" dönüşmüştür. Televizyon ve sinemada gösterilen kurgular da bir simülasyondur ama uzak bir düş diye görülen, "modellerin akış düzeni içinde, bilim kurgu dediğimiz şey, şu anda burada, yanı başımızdadır."[4] Üstelik gerçek ve bilim kurgu birbiri içerisinde eriyip yer değiştirirken artık insan da aynı insan değil gibidir:

[3] Donald E. Morse, **Anatomy of Science Fiction**, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, p. 3.
[4] Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 6. Basım, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011, s. 20, 56, 174.

> "…bilim kurgu ile toplumsal gerçeklik arasındaki sınırın da bir göz yanılması olduğunu bilmekte büyük fayda vardır. […] Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera*; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz."[5]

Carl Freedman'a göre, kritik biçimde eleştirel kuramla "belli *yapısal* benzerlikleri" paylaşan bilim kurgu, sosyal gerçekliği taklit değil bir çeşit "bilişsel yabancılaşma" (Darko Suvin) olarak işleterek, üzerinde düşünmeden geçilen yapı ve varsayımları tüm koşulsal ve tarihsel boyutlarıyla anlamaya yardımcı olur.[6] Aynı zamanda en güçlü ve ayırt edici özelliği, sıra dışı ve uçlarda oluşudur.[7] Yani Deleuze'ün dediği gibi gelişmemiş ya da henüz gelişen kavramlarla hep sınırlarda işler. Bu anlamda da karşılıklı etkileşim içinde algıları ve gerçekliği üreten düşünce deneyleri alanı olarak bilim kurgu, canlı, etkili ve oldukça kullanışlı bir sosyal kurama dönüşür.[8]

Bununla birlikte bilim kurguyu popüler veya *ucuz* edebiyat (*paraliterature*) ve sinema olarak görüp, küçümseyen bakışlar da bir ölçüde sürmektedir. Örneğin pek çokları gibi Darko Suvin ve onu izleyen Ünsal Oskay da bilim kurgunun "çok satılan, çok okunan bu büyük kesimi (%95'i) kâr amacı ile yazılan; birbirinin kopyası denecek kadar konfeksiyon işi; okunduktan sonra da bir yana atılan cinsinden kötü şeylerdir"[9] diye değerlendirirler. Yani nitelikli kabul edilecek düzeydeki gelişkin örnekler ancak %5 gibi çok küçük bir gruptur. Fakat Suvin ve Oskay'ın da vurgulama ihtiyacı hissettikleri gibi "kapitalist pazarın yabancılaştırıcı ve seviyesizleştirici etkisi altında" olsalar da yaygınlıkları nedeniyle o büyük kesim de büyük önem taşımaktadır. Ayrıca Suvin ve Oskay'ın "%95" iddiası, oldukça sübjektif ve nitelik ölçütü de bugün kült denen bazı bilim kurgu filmlerin zamanın önemli eleştirmenlerince değersiz kabul edilmesinde görüldüğü ve sıkça dile getirildiği gibi oldukça muğlak ve değişkendir.

---

[5] Donna Haraway, "**Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm**", çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 3-4.
[6] Akt. Steven Shaviro, "**Connected, or What It Means to Live in the Network Society"**, Volume 9, Minneapolis &London, University of Minnesota Press, 2003, Preface p. x.
[7] Samuel R. Delany Jr., "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", **Flame Wars: The discourse of cyberculture**, Mark Dery (ed.), Durham- London, Duke University Press, 2.print, 1997, p. 189.
[8] Shaviro, **Connected, Preface** p. ix.
[9] Ünsal Oskay, "**Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**", Ankara, AYKO, 1982, s.11.

Benzeri anlayışla bilim kurgunun ötelenip mahkûm edilmesinin bir yan etkisi de bilim kurguda (üretim, analiz ve yorumda) eleştirel kuramla bağlantılı olarak yaygın biçimde kötüyü görüp eleştirmenin temel güdü olması, bir anlamda teknolojiye ve geleceğe dönük iyimserlik -ve ütopyanın- Transhümanizm'in tekeline terk edilerek naif bir teknoloji aşıklığı ve ideolojik açıdan düzen yandaşlığıyla eşitlenmesidir.

Bilim kurgunun %90'ı çöp saldırısına karşı savunma yapmaktan yorulan Amerikalı bilim kurgu yazarı Theodore Sturgeon ise bugün artık "Sturgeon Yasası" olarak bilinen savını öne sürer. Sturgeon, büyük oranda çöp oluşu kabul edip üzücü bulur ama bunun herhangi bir alandaki çöp oranı ve varlığından daha anormal olmadığını savunur. Yani *her şeyin* %90'ı çöptür ve en iyi bilim kurgular da herhangi bir alandaki en iyi kurmacalar kadar iyidirler.[10] Fakat bilim kurguda devasa bir çöp yığını görüp onu temizleme arzusu daha genel bir düşünüş biçimine işaret ettiğinden bu anlayışa karşı Serres'in parazit kavram/karakterine başvurulabilir.

Serres'e göre yaşamın temelinde ilişki vardır ve her ilişki, kullanım ve değişim değerinden önce gelen bir "kötüye *kullanım*" değeri (*ab-usive*) olmasıyla istismarcı yani parazitiktir.[11] Bu yüzden düşman diye yaftalanarak kovulup, kökü kazınmaya çalışılan kötü, çöp, parazit, teknik ve yöntemlere karşı bağışıklık kazanarak çoğunlukla daha da dayanıklı halde geri dönmektedir. Serres, savaş ve ölüm yerine, temel olmaları nedeniyle tamamen saf dışı bırakılamayacak bu *kötü düşmanlarla* daha iyi bir yaşam için müzakere yapmayı, bir ortak yaşam sözleşmesi imzalamayı önerir.[12] Benzer yaklaşımla, karşılıklı etkileşim içinde algıları ve gerçekliği üreten, sosyal bir kurama dönüşmüş bilim kurguyu da çöp görüp, temizlemeye çalışmak yerine çelişkilerle dolu düzensiz bir çokluk olarak görüp, önem veren bir yaklaşım daha faydalı görülebilir.

Bu anlamda, karşılıklı etkileşim döngüsü içerisinde bir ön varsayım olarak ileri sürülen, popüler bilim kurgu sinemasının Hollywood egemenliğinde ve transhümanist yaklaşımlı olduğu ve son dönem ürünlerinde distopya temsillerinin giderek arttığı, hatta baskın halde geldiği iddiası oldukça önemlidir. Fakat arttığı söylenen distopya

[10] "Sturgeon's law" (çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Sturgeon%27s_law, 2 Nisan 2019.
[11] Michel Serres, **The Parasite**, trans. by Lawrence R. Schehr, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982 (2007), p. 80.
[12] Michel Serres, Bruno Latour, **Conversations on Science, Culture, and Time**, trans. by Roxanne Lapidus, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p.195.

temsillerine karşın bilim kurgu filmlerin en yoğun üretildiği ve dünyaya ihraç edildiği merkez olan "Amerika Birleşik Devletleri çok uzun süredir dünyanın en büyük iyimserlik ihracatçısıdır."[13] Üstelik Transhümanizm'in etkin fail olarak insan merkezli yaklaşımı da teknolojisiyle her sorunu çözebileceğine dair güçlü bir iyimserlik inancı taşımaktadır. İşte bu tez çalışması, bilim kurgunun etkili bir düşünce deneyleri alanı olduğu varsayımıyla üstte bahsedilen kuramsal çerçevede bu açık çelişkinin sorunsallaştırılması üzerinden ilerlemektedir.

Bu doğrultuda Serres düşüncesinin de yardımıyla, bu çelişkinin bizzat yekpare bir düzenlilik olarak görülen ve böyle sunulan popüler bilim kurgu sinemasının içkin bir özelliği olduğu düşüncesi izlenecektir. Dolayısıyla çalışma, Ryan ve Kellner'in[14] "kültürün politik anlamı, dönüştürülebilir, inşa edilebilir ve belirlenimsiz" olduğundan popüler sinemanın "ilerici politik doğrultulara yöneltilmesi mümkündür" ama bunun için de popüler kültüre duyulan geleneksel güvensizlik ve hor görünün üstesinden gelinmesi şarttır, anlayışını paylaşmaktadır. Çünkü Fredric Jameson'ın da kabul ettiği gibi, "en bayağı tipte kitle kültüründe bile, içinden bir meta olarak çıktığı toplumsal düzeni olumsuzlayan ve eleştiren bir boyut", bir "ütopik potansiyel" vardır.[15]

Dolayısıyla bilim kurgunun ağırlıkla hümanist ve transhümanist eğilimli olması ihtimalini de kabul etmekle birlikte bu çalışmanın temel varsayımı, Posthümanizm'de ve Serres düşüncesinde bahsedilen "yeni bir bakış ve düşünüşün" en azından nüvelerinin popüler bilim kurgu sinemasında halihazırda hem mevcut olduğu hem de daha da geliştirilebileceğidir.

Çalışma, bu varsayımdan hareketle popüler bilim kurgu sinemasını ve seçilen örnekleri, insan sonrası kuram ve Michel Serres düşüncesi çerçevesinde ele almaktadır. Bu amaçla ilk bölümde genel tarama modeliyle insan sonrası kuramların (Eleştirel Posthümanizm, Transhümanizm vb.) genel çerçevesi çizilmiş, Hümanizm, bilim-teknoloji, feminizm, çevre ve hayvan çalışmaları gibi farklı bağlamlardaki farklı yorumlamaları aktarılmıştır. Bunu izleyen ikinci bölümdeyse, film çözümlemelerinde

[13] Martha Bayles, "**Through A Screen Darkly: popular culture, public diplomacy, and America's image abroad**", New Haven & London, Yale University Press, 2014, p.9.
[14] Michael Ryan, Douglas Kellner, "**Politik Kamera**: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası", çev. Elif Özsayar, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı, 2010, s.445-446.
[15] Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim, 2013, s.72-73.

temel yol gösterici olarak alınan Serres düşüncesiyle onun kavram ve karakterleri anlatılmıştır. Böylece sıkça Posthümanizm'le ilişkili atıf yapılsa da ciddi farkları olan Serres düşüncesiyle Posthümanizm arası bir kavramsal rezonans yaratılmasına çalışılmıştır. Bu sayede bu iki düşüncenin bir ölçüde birbirlerini tamamlayacağı, dolayısıyla da daha geniş ve çoklu bir perspektiften bakışın sağlanacağı umulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, film çözümlemeleri için bir anlamda tarihsel bağlamı sağlayan ilk bölümü tamamlaması amacıyla öncelikle popüler sinemaya (tür sineması) genel bir bakışla türsel bağlam verilmiştir. İzleyen kısımdaysa bu çalışmada sorunsallaştırılan çelişkideki ana öğeleri oluşturan ve popüler bilim kurgu sinemasına dair birçok çalışmada da ön varsayımla doğru olduğu kabul edilen bazı savların test edilmesi amacıyla içerik analizi yapılmıştır. Böylece popüler bilim kurgu sinemasının ABD tekelinde, transhümanist eğilimli ve son dönemde ağırlıkla distopik görünümlü ama iyimser olduğu gibi savlar kategorize edilerek, belirlenen ölçütlere göre oluşturulan örneklem içinde analiz edilmişlerdir. Ayrıca içerik analizi sonucunda araştırma evrenini oluşturan 2000 sonrası popüler bilim kurgu sinemasına dair çok kapsamlı olmasa da güncel bir panorama ortaya çıkarıldığı da söylenebilir.

Çalışmanın ölçütlerinden olan popülerliğin, farklı biçimlerde tanımlanabilmesi nedeniyle sorunlu olduğu açıktır. Gişe verileriyse geçmişte niceliksel ölçüt sağlasa da bugünün dijital dünyasında çeşitlenen izleme pratikleri nedeniyle artık yetersizdir. Niteliksel ama yansız bir ölçüt belirlemek de sanatın doğası ve seçicilerin özgünlüğü nedeniyle (en iyi listelerinin farklılığı) çok farklı sonuçlar vermektedir. Bu yüzden örneklem belirlenmesinde, değerlendirmeye eleştirmenler yanında sıradan izleyicinin de dahil edildiği *IMDb*, *Rotten Tomatoes* ve *Metacritic* web sitelerinin çevrimiçi yayınladıkları, EK kısmında verilen, 2000 sonrası yapılmış "en iyi 100 bilim kurgu filmi" listeleri temel alınmış ve amaçlı örnekleme yöntemiyle[16] araştırma amacı doğrultusunda, evrenin soruna en uygun kesimleri örnek seçilmiştir. Sonuçta çıkan liste, yalnızca gişe liderlerinden veya profesyonel eleştirmenlerce seçilen *en iyi* bilim kurgulardan oluşmadığından genel bir fikir verme yeterliliği taşıdığı öne sürülebilir.[17]

[16] Muzaffer Sencer, **Toplumbilimlerinde Yöntem**, 3. baskı. İstanbul, Beta Basım, 1989, s.386.
[17] Elbette bu, temsil kavramının sorunlu olduğu kabul edilerek ve alınan listelerin de daha ilk etapta yansız olmaktan uzak ve göreli oldukları çekincesi saklı tutularak söylenmektedir.

Tezin araştırma bölümünün son kısmındaysa, nitel araştırmalarda yaygın olarak tercih edildiği gibi temsili ve olasılıklı olmayan amaçlı örneklem yöntemine[18] başvurularak, belirlenen temalar doğrultusunda örneklem içerisinden belli sayıda film seçilmiştir. Posthümanizm'le Michel Serres düşüncesi arasındaki kavramsal rezonansı daha görünür kılacağı düşünülen -ve sıklıkla iç içe geçen- bu temalar şunlardır:

- Uzam-Zamanda Düzen ve Kaos,
- İletişim, Medya ve Şiddet,
- Ekoloji,
- İnsan ve insandan sonra gelen (*posthuman*/*hominescence*).

Çalışmada son olarak, belirlenen temalara ve yönteme uygun olarak seçilen örnek filmlerin Serres düşüncesinin yol göstericiliğinde posthümanist okumaları yapılmıştır. Muğlak sınırlarıyla henüz genel kabul gören bir yöntem olmasa da posthümanist okuma, yapı söküm, mitsel analiz, psikanaliz ve materyalist gibi çeşitli yöntemlerle ilişkili karma bir yaklaşımdır. Burada, Herbrechter ve Callus'un[19] ortaya koydukları biçimde bir posthümanist okuma temel alınmış ve özellikle "posthuman anlar" olarak adlandırdıkları geriye dönüş ve filmin dikişinin çözülme anlarına odaklanılmıştır. Bu anların temel özelliği, perspektife bağlı olarak *mesaj* değil *parazit* gibi görünmeleridir. Yani bu anlar, insandan sonra gelene, yaşamına ve dünyasına dair yeni imkân ve olasılıkların eskiyi parazitleyip açığa çıktığı ve genelde hemen kaybolduğu anlardır.

Bugün Türkiye'de Posthümanizm konusunda akademik açıdan belli bir ilgi artışı görülmekte, konuyu kitleye tanıtıp belli yönleriyle tartışan çok kısıtlı sayıda da olsa yayınlar bulunmaktadır. Michel Serres düşüncesi ise daha önce sinema veya bilim kurgu sineması bağlamında yurtdışı da dahil akademik olarak ele alınmadığından bu tez, söz konusu bağlantıyı, sağlayabileceği olumlu bakışı ve imkânları ortaya koyma çabasıyla bilindiği kadarıyla alandaki ilk çalışmadır. Ayrıca Serres'in ve düşüncesinin Türkiye'de pek bilinmediği ve akademik çalışmalarda pek faydalanılmadığı düşünüldüğünde, bu yönde bir kapının aralanmasına da katkı yapması umulmaktadır.

[18] W. Lawrence Neuman, **Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches**, Seventh Edition, Essex, Pearson Education, 2014, pp. 247-8.
[19] Stefan Herbrechter, Ivan Callus, "What is a posthumanist reading?", **Angelaki**, Vol.13:1, 2008.

Genel olarak Batı'da ortaya konulan insan sonrası kuramlar ve ağırlıkla Batı'da (özellikle ABD'de) üretilen bir tür olan bilim kurgu sineması, insanın, toplumların ve Dünya'nın geleceğine dair de birer düşünüş olduklarından bir anlamda yalnızca Batı adına değil Dünya ve herkes adına konuşmaktadırlar. Bu nedenle 'Batı' dışı dünyanın da bu konuda düşünmesi, söz alması ve çeşitli üretimlerde bulunmasının önemli, acil ve elzem olduğu açıktır.

Michel Serres, bizi, "ontolojik olarak bir kristalden, bir bitkiden ya da dünyanın düzeninden ayıran hiçbir şey [yoktur]"[20] diyerek temele radikal bir eşitlik düşüncesi koyması ve eşit *özneler* olarak doğayla bir sözleşmeyi savunmasıyla ekoloji ve yapay yaşam gibi konularda yeni bir bakış sunar. Parazitin, mesajın bir parçası hatta onu oluşturan temel zemin olduğu fikri ve çokluğu (pozitif kaosu) öne çıkarmasıyla zengin sosyo-politik ve etik çıkarımlara zemin hazırlar. İyi, kötü, suçlu, haklı gibi kavramların akışkanlığını göstererek bilinen ve hoş görülenin sınırlarını aşmaya cesaretlendirir. Geleceğin, "çok şükür ki belirsiz ve tahmin edilemez"[21] olduğunu savunan Serres, temkinli ve mücadeleci bir iyimserlikle "iyi ve güzel" de olabileceği umudunu verir.

Özneler arası ilişkileri biçimlendirebilme gücü olan bir nesnemsi[22,23] olarak gördüğü filmler ve sinema, gerçekten de zamanı ve mekânı aşan çok güçlü bağlar kurmaya bugün de devam etmektedir. Bir *öteki* olarak parazit kavramıysa, küçüklüğüne karşın muazzam yıkım kapasitesi ve aynı zamanda sistemi "daha iyiye" yönelten yapıcı etkisiyle dünya toplumları için önemli bir ilham kaynağı olma imkânı taşımaktadır. Zehir ve ilacın bazen aynı şey olmaları gibi parazit de sistemin yerine göre hastalığı ve çaresi olabilecek temel bileşenidir. Dolayısıyla Serres'den ilhamla söylenirse, hep daha fazla düşmanlık ve şiddeti körükleyen ideal ve saf bir düzen arayışıyla sterilizasyonun, çok aldatıcı bir güvenlik sunan sabit zemin ve kapalı sınırların peşinde koşmaktansa en iyisi durmadan ve umutla düzen ve sistemleri parazitlemektir.

---

[20] Michel Serres, "**Hermes: Literature, Science, Philosophy"**, ed.by Josue V. Harari&David F. Bell, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 83.
[21] Serres and Latour, **Conversations**, p. 87.
[22] Michel Serres, Hans Obrist, **Michel Serres** (çevrimiçi) https://032c.com/michel-serres, 2 Mart 2017.
[23] Michel Serres, **Genesis**, trans. by Genevieve James and James Nielson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 87.

BİRİNCİ BÖLÜM
POSTHÜMANİZM(LER)

> "Posthuman'ın ne anlama geldiğine dair tartışmanın olası en uygun zamanı şimdidir; düşünce silsileleri onu kati biçimde şekillendirip, değiştirebilmek için dinamitlemek gerekmeden önce."[1]

Posthümanizm, insan sonrası, *posthuman* düşünce veya *posthuman* durum ya da dönemeç gibi adlar verilen yaklaşımda önemli bir kilometre taşı olan Katherine N. Hayles'in *How We Became Posthuman* kitabındaki bu çağrının üstünden yirmi yıl, Amerikalı edebiyat kuramcısı Ihab Hassan'ın Posthümanizm kelimesini ilk kullanışından bu yana ise kırk yıldan fazla bir zaman geçmiştir. Hassan'ın[2] o zaman için geleceği belirsiz, şüpheli bir yeni sözcük olarak farklı şekillerde görülebileceğini ama önemli bir potansiyele de işaret ettiğini belirttiği Posthümanizm kavramı ve yaklaşımının bugün artık biraz geç de olsa akademik bir söylem ve tavır olarak özellikle Batı'da yeterince yerleşik bir konuma geldiği söylenebilir.

Buna karşın Hayles'in endişesinin aksine kavramın ve yaklaşımın, katı sınırları ve yöntemi olan bir kuram olarak yerleşmediği de görülmektedir. Felsefe, sosyal kuram, ekolojik yaklaşımlar, feminist kuram, bilim ve teknoloji çalışmaları, gelecek bilim, bilim kurgu, hayvan çalışmaları ve daha birçok alanda Posthümanizm dendiğinde belli ortaklaşmaları olan ama oldukça da farklı düşünceler ortaya konulmaktadır. Kavramdaki *post* ön eki, bir yandan *Post-hümanizm* olarak hümanizm sonrasını, yani hümanizmin bütününe veya belli değerlerine karşıtlık ve onu aşma arayışıyla hayvan, doğa ve teknoloji arası sınırların bulanıklaşması ve insan kimliğinin melezleşmesini ifade etmektedir. Diğer yandan ise *Posthuman-izm* şeklinde, bir tür olarak insandan sonra gelecek olan, onun teknoloji dolayımıyla dönüştüğü veya son aşamada dönüşeceği insana dair düşünceleri ifade etmek için kullanılabilmektedir.

Genel itibarla hümanizm-sonrası anlamında ağırlıkla hümanizme bir olumsuzlama, insan-sonrası anlamındaysa insandan sonra gelene bir olumlama içeriyor görünmekle birlikte olumsuzlanan ve olumlananın ne olduğu konusunda da

[1] Katherine N. Hayles, **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics**, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 291.
[2] Ihab Hassan, Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? **The Georgia Review**, Vol. 31 (4), (Winter 1977), p. 843.

genel bir fikir birliğinden söz edebilmek pek olanaklı değildir. Hümanizm bazen bütünüyle reddedilirken, bazen de beyaz, heteroseksüel, Avrupalı erkeği normal ve standart olarak kabul ederek geri kalanları dışlayıcı bir kimlik söylemi ve pratiği olduğu gerekçesiyle karşı çıkılmaktadır. Bu açıdan hedef, hümanizmden ziyade özcü yaklaşımlar ve insanın sabit, kesin ve ayırt edici bir öze sahip olduğu düşüncesidir.

Benzer şekilde "*posthuman*" terimi de farklı yazarlarca çok farklı kavramları temsil etmek üzere kullanılmaktadır.[3] *Posthuman*, artık insan türünü temsil etmeyecek ölçüde değişmiş olduğundan artık bir insan olmayabileceği gibi[4], makine ve organizma hibriti bir siborg,[5] insanın akıllı makinelerle ayırt edilemezcesine birleşmesi,[6] *transhuman* ve dönüşümünün son evresi[7] veya bir ortakyaşar[8] olarak görülebilir. Arthur Koestler'ın *Makinedeki Hayalet*[9] kitabından esinle[10] çeşitli sanat ürünlerinde bilgisayardaki bir bilinç, bir "hayalet"; biyolojik kalmış ama bütünüyle mekanikleşmiş bir insan veya "zombi", vampir veya kurtadamlar şeklinde de ortaya çıkabilir. Ünlü bilim kurgu yazarı Bruce Sterling gibi[11] insanlık durumunun teknolojik yıkımıyla geleni, gelecek şokuna uğramış zombiler değil de "umut dolu canavarlar" olarak gören iyimser bakışlar kadar, Francis Fukuyama[12] gibi korkuyla denetim ve kontrol çağrıları

---

[3] Nick Bostrom, Why I Want to be a Posthuman when I Grow Up, in: **Medical Enhancement and Posthumanity**, eds. Bert Gordijn and Ruth Chadwick, New York, Springer, 2008, p. 107.

[4] C. Christopher Hook: Transhumanism and Posthumanism, **Encyclopedia of Bioethics**, 3rd Ed. Vol.5, Ed. Stephen G. Post, New York, Macmillan Reference USA, 2004, p. 2517.

[5] Donna Haraway, "**Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm"**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006. Siborg (*cyborg*), hem biyolojik hem de teknik parçalardan oluşmuş bir varlık olan "**sib**ernetik **org**anizma"nın kısaltılmış halidir. Geçmişte, bisiklete binmek, gözlük takmak gibi her tür karma sistem için kullanılan kelime, günümüzde biyolojik ve teknolojik parçaların normalin ötesinde kapasiteye ulaşmalarını sağlayacak şekilde bütünleşmelerini ifade eder. Ayrıca tıbbi protez kullanımı (yapay organlar, kalp pili, implantlar vd.) kaybedilen/işlevsiz organın teknolojik ikamesi olması yanında daha üstün özellikler sağlayabilme potansiyelleriyle bu kapsamda alınabilirler. Kevin Warwick, Cyborgs, **Encyclopedia of Sciences and Religions**, Runehov, A.; Oviedo, L. (eds.), New York and London, Springer Reference, 2013, pp.570-574.

[6] Hayles, **How We Became Posthuman,** p. 2-3.

[7] Nick Bostrom, **Transhumanist Ethics**, (çevrimiçi) https://nickbostrom.com/ethics/transhumanist.pdf, 3 Kasım 2018.

[8] Joel De Rosnay, **The Symbiotic Man: A New Understanding of the Organization of Life and a Vision of the Future**, New York, McGraw-Hill, 2000.

[9] Arthur Koestler, **The Ghost in The Machine**, 2nd Ed., New York, The McMillan, 1968.

[10] 'Makinedeki hayalet', ilk kez İngiliz filozof Gilbert Ryle'ın *The Concept of Mind* (1949) kitabında, René Descartes'ın zihin-beden düalizmini 'kategorik hata' olarak eleştirdiği "Descartes' Myth" makalesinde geçen ve popüler kültürde yaygın kullanılan bir kavramdır.

[11] Akt. Veronica Hollinger, "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism", **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Vol.23, No. 2, Spring 1990, p. 31.

[12] Francis Fukuyama: **Our Posthuman Future: Consequences of the biotechnology revolution**, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2002.

yapanlar da vardır. Üstelik *posthuman* denilen son evre olarak gelecekte olduğu gibi, insan kapasitesini önemli ölçüde artıran herhangi bir durumu tanımlamakla çoktan gelmiş veya alet (teknoloji) kullanan ilk insanlar olarak bayağı geçmişte de[13] olabilir.

Kısacası, Posthümanizm'in "neye işaret ettiği konusunda bir oybirliği yoktur"[14] ve disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak insan sonrası düşünce veya kuram oldukça heterojen bir görünüme sahiptir. Birçok felsefeci, akademisyen, sosyal kuramcı ve sanatçı farklı açılardan yaklaşarak bazen birbiriyle de çelişen tanım ve sınıflandırmalar yapmaktadırlar. Aslında bu durum, Posthümanizm'in kendini sürekli geliştirip yenileyebilmesi anlamında esneklik ve düşünsel zenginlik sağlamaktadır. Bu açıdan Rutsky'nin de iddia ettiği üzere *posthuman* da insan bedeni ve zihninin fiziksel, genetik ve biyoteknolojik evriminde, bir kırılma veya geçiş anında değildir. İnsan sonrası kültür, bizzat kültür, teknoloji, tarih ve de insanın, içkin rastgeleliğe sahip performatif bir süreçte, diyalektik ve insan merkezli olmayan perspektiflerle sürekli yeniden kavramsallaştırılmasıyla bağlantılı bir tür daimî kültürel devrimdir.[15]

Öte yandan bu esneklik Posthümanizm'in gelişimi için zenginleştirici ama kafa karıştırıcıdır.[16] Özcü yaklaşımlara karşıtlıkla, insan, hayvan, makine arası sınırlarda geçişlilik ve bulanıklığı savunan Posthümanizm'in kendi de bulanık sınırları ve henüz bir yöntem geliştirmemesiyle eleştirilip, Transhümanizm veya Anti-hümanizmle aynı veya çok benzer olarak görülebilmektedir. Oysa özellikle Eleştirel Posthümanizm, Transhümanizm gibi teknoloji yoluyla insanın güç ve kontrolünün artırılmasını hedeflemediği gibi önemli bir düşünsel kaynağı olsa da Anti-hümanizmle de aynı şey değildir. Posthümanizm, Anti-hümanizmden bilim ve teknoloji çalışmalarına, postyapısalcılıktan feminizme uzanan geniş düşünsel kaynakları ve oldukça geniş disiplinlerarası çalışma alanıyla "yeni bir düşünme biçimi"[17] önerisidir.

---

[13] Daha ayrıntılı bilgi için bkz. André Leroi-Gourhan, **Milieu et techniques**, (1945); Bernard Stiegler, **Technics and Time** (1998); Katherine N. Hayles, **How We Became Posthuman** (1999).
[14] Hayles, **How We Became Posthuman**, p. 251.
[15] R. L. Rutsky, Mutation, History and Fantasy in the Posthuman, **Subject Matters: A Journal of Communication and the Self**, Vol.3 (2) & Vol. 4 (1), pp. 102-111.
[16] Francesca Ferrando, "Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations", **Existenz**, Vol.8/2, 2013, p. 26.
[17] Cary Wolfe, Posthumanism, **Posthuman Glossary**, Eds. R. Braidotti & M. Hlavajova, London-New York, Bloomsbury, 2018, p. 358.

Serpil Oppermann[18] bu heterojen yapı nedeniyle Posthümanizm'i, materyal feminizm, eko-materyalizm, eyleyici gerçekçilik, prizmatik ekoloji ve materyal eko eleştiri gibi çeşitli yeni materyalizm çizgilerinin yeni bir epistemolojik bileşim üretmek üzere birleştikleri ortak platform olarak görür. Dolayısıyla Oppermann'a göre Posthümanizm, "insan merkezli olmayan bir hümanizmi pekiştirmek ve 'ahlaki, politik veya kültürel anlamda posthuman ilgi alanının sınırlarını' müzakere etmek için birbiriyle kesişen birçok söylemin karıştığı tedirgin bir orta alan gibidir."

1.1. Posthümanizm'in Zamanı: Krizler ve Kopuş Söylemi

Belli açılardan süreklilik taşımakla birlikte bugün veya yakın geçmişte birtakım farklı ölçütlerle bir *kopuş* gören geniş bir düşünür ve yazar topluluğu bulunmaktadır. Bunlar, modernite, insanmerkezcilik, hümanizm, tözcülük, ataerkillik, kartezyen perspektif veya yazılı kültürden bir kopuşla yeni dönem ve yeni toplum adlandırmaları yaparlar. Böylece bazen Kopernik, Darwin, Marx, Freud gibi isimler, demiryolu gibi ulaşım ya da radyo, TV gibi iletişim araçları, atom bombası gibi yıkım ve ölüm teknolojileri veya buhar makinesi, bilgisayar, internet gibi gelişme ve özgürlük vaat eden teknolojik yenilikler ayrım noktası olarak adlandırmada kullanılır. Makine çağı, atom (nükleer) çağı, uzay çağı, küresel köy, tarihin/ideolojilerin sonu, bilgi/enformasyon/iletişim toplumu, sanayi sonrası toplum, tüketim toplumu, bilişsel veya vahşi kapitalizm, postmodern, geç modern, simülakra çağı, Antroposen, teknoloji dolayımlı kültür, ağ toplumu, risk toplumu, insan sonrası vd.…[19]

1901'de Amerikalı sosyolog Charles H. Cooley 19. yüzyıl sonunda iletişime elektriğin girişiyle "yeni bir dünya" başladığını ilan eder.[20] Telotte, 1. Dünya Savaşı'ndan 2. Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemi "Makine Çağı" diye adlandırır ve Amerikalı mimarlık tarihçisi Richard Guy Wilson'a göre bu dönem "hayatın ve kültürün tüm alanlarında makine tahakkümünün" ve 20. yüzyılı belirleyip,

[18] Serpil Oppermann, "From Material to Posthuman Ecocriticism: Hybridity, Stories, Natures", **Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology**, ed. H. Zapf, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 274.
[19] Daniel Lerner, M. McLuhan, Alain Touraine, Zbigniew Brzezinski, Daniel Bell, J. Baudrillard, J. F. Lyotard, Ihab Hassan, Manuel Castells, Ulrich Beck, Paul Crutzen gibi isimlerce yapılan bu kategorizasyon ve daha birçok adlandırmalar sıklıkla birbiriyle çakışan dönemleri işaret etmektedir.
[20] David J. Gunkel & Ann Hetzel Gunkel, Virtual geographies: The new worlds of cyberspace, **Critical Studies in Mass Communication**, Issue 2, 1997, p.133.

açıklayan "özel bir duyuş"un ortaya çıkışı ile ayırt edilir.[21] Karl Polanyi'nin "On dokuzuncu yüzyıl uygarlığı çöktü" duyurusu yaptığı 1940'larsa sonradan, insanın küresel ölçekte dünyayı etkileyebilme kapasitesine –jeolojiden iklime ve olumsuz yönde- vurgu yapan bir dönemin adı olan Antroposen'in de başlangıcı olarak gösterilir.

Sosyolog Alain Touraine 1970'lerden itibaren sanayi toplumunun artık yerini sanayi-sonrası (programlanmış) topluma bıraktığını savunur. Felsefeci Jean-François Lyotard 1980'lerde sadece sanat ve edebiyat için kastedilenden çok daha geniş bir bilgi rejimi olarak fark ve çokluk anlatısı olan 'Postmodern Durum'u öne sürer. Edebiyat kuramcısı Ihab Hassan ise 1970'lerin sonlarına doğru, bu kökten değişimi insan formu, teknoloji ve hümanizm üzerinden ayrımlayarak, ancak 1990 ortaları yaygınlaşmaya başlayacak olan ve biyogenetikten yapay zekâya dek teknolojinin kapsamlı yükselişinde ifadesini bulan Posthümanizm'in gelişini coşkuyla duyurur:

> "İlk olarak anlamamız gereken insan formunun –insan arzuları ve tüm harici temsilleri dâhil- kökten değişiyor olabileceği ve bu nedenle yeniden tasavvur edilmeleri gerektiğidir. Anlamamız gerekiyor ki, belki de beş yüz yıllık hümanizmin sonu geliyor ve bu sırada hümanizm kendisini başka bir şeye, çaresizce posthümanizm olarak adlandırdığımız şeye dönüştürüyor."[22]

Kopuş ve adlandırmalar da sıklıkla üzerinde durulan temel değişim, yeni iletişim sistemleri ve genel olarak teknolojiyle rasyonel akıl ve özerklikle tanımlanan modern öznenin terkedilerek, yeni bireysel kimlik ve özne konumunun ortaya çıkışıdır.[23] Tarihçi/iletişimci Mark Poster'a göre, İkinci Medya Çağı dediği günümüz kültürünün ve kimliklerin inşasındaki değişimler, Orta Çağ feodal toplumunda kentli, tüccar kültürünün ortaya çıkışıyla kıyaslanabilecek ölçüde radikal ve kapsamlıdır.

Öte yandan kopuş söylemleri, hızlı bilimsel ve teknolojik gelişmeler yanında belli bir süredir devam etmekte olan çeşitli krizlerle (ekonomi, kapitalizm, demokrasi, liberal özne, hümanizm, beşeri bilimler vd.) ve buna bağlı olarak hem sağ hem sol politik çevrelerde yaygınlaşan kötümserlik eğilimiyle de ilişkilidir.[24] Amerikan

---

[21] J. P. Telotte, **A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age**, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1999, p. 1.
[22] Hassan, **Prometheus as Performer**, p. 843.
[23] Mark Poster, Postmodern Virtualities, **Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment**, Ed. M. Featherstone & R. Burrow, London, Sage, 1995, pp. 79-80.
[24] Eefje Steenvoorden & Eelco Harteveld, The appeal of nostalgia: the influence of societal pessimism on support for populist radical right parties, **West European Politics**, Vol.41(1), pp. 28-52.

düşünce ve araştırma kurumları Pew Research Center ve Freedom House'a göre dünya genelinde halklar da, demokrasinin şu anki halinden pek memnun değildirler.[25] Bu yüzden pek çokları gibi "özgür toplumun krizde" olduğunu düşünen siyaset felsefecisi David Selbourne nüfus artışından mülteci hareketliliğine genel bir denge yitimi tespiti yapar. Ona göre bugün hâlâ çoğu insan, *Tarihin Sonu*'ndaki Francis Fukuyama gibi piyasa güdümlü bir liberal demokrasinin tarihsel sürecin ve siyasi evrimin zirvesi olduğuna inansa da "özgür toplumlarda onları düzensizliğe ve parçalanmaya götüren yeni ve intihara meyilli bir diyalektik var[dır]."[26] Amerikalı sosyolog Wallerstein da uzun süredir krizlerle dolu bir geçiş döneminde olunduğunu savunmaktadır:

> "Dünya kapitalist sistemi, beş yüz yıllık ömründe *ilk defa* gerçek bir sistemsel kriz içinde ve bir geçiş çağı yaşamakta olduğumuzu görüyoruz. (2) Bunun sonucu bünyesi gereği belirsiz, ama gene de ve yine beş yüzyıldır ilk defa, ilerleme *sayılabilecek* (ama zorunlu olarak değil) gerçek bir temel değişim perspektifi söz konusu."[27]

Nobel ekonomi ödüllü Paul Krugman'dan Türk iktisatçı ve politikacı Sungur Savran'a pek çok isim büyük bir durgunluk veya kriz döneminde olunduğunu savunsa da aksi görüşler de vardır. Örneğin çok satan *Akılcı İyimser* (2010) kitabının yazarı Matt Ridley'in Britanya'nın en eski dergisi *The Spectator*'daki yakın dönemli bir makalesinin başlığı aynen şöyledir: "İnsanlık tarihindeki en iyi on yılı geçirdik."[28]

Çoğu zaman olduğu gibi bugün de iyimserler naif, kötümserler ise felaket tellalı olmakla suçlanmaktadırlar. Genel olarak medyaya bakıldığındaysa eskisi kadar olmasa da ekonomik, siyasi, ekolojik krizler, savaşlar, kazalar ve cinayetlerle karamsar bir tablo görülmektedir. Sinemada ve bilhassa bilim kurguda da umut dolu ütopik anlatılar yerine distopya ve kıyamet senaryolarının yaygınlaştığı iddia edilmektedir.[29]

---

[25] Wike, Richard; L. Silver, A. Castillo, Many Across the Globe Are Dissatisfied With How Democracy Is Working, (çevrimiçi) https://www.pewresearch.org/global/2019/04/29/dissatisfaction-with-performance-of-democracy-is-common-in-many-nations/, 2 Mart 2020. Michael J. Abramowitz, Freedom in the World 2018, (çevrimiçi) https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2018/democracy-crisis, 25 Mart 2020.

[26] David Selbourne, **The Free Society in Crisis**, Amherst, New York, Prometheus Books, 2019, p. 10.

[27] Immanuel Wallerstein, **Amerikan Gücünün Gerileyişi: Kaotik Bir Dünyada ABD**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis, 2004, s. 206.

[28] Ridley, **We've just had the best decade in human history**.

[29] Beck'e göre geçmişteki ütopyaların yerini, yan etkilere ilişkin spekülasyonlar alır ve distopyalar öne çıkar. Böylece gelecek tasarımı parlamentoda değil, laboratuvar veya ofislerde gerçekleştiği iddiasıyla ister istemez bilim kurgu sinemasına ve özellikle siberpunk'a referans verir. Ulrich Beck, **Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru**, çev. K. Özdoğan, B. Doğan, İstanbul, İthaki, 2014, s. 336.

Medyanın çoğunlukla kötü olayları aktardığından kaçınılmaz olarak bir *kötü dünya sendromu* yarattığı veya sinemanın şiddetten kâr devşirmesinden dolayı durumun yanıltıcı olabileceği düşünülebilirse de entelektüeller kadar halk arasında da bir endişe halinin, bir kriz söylemi ve kötümser bakışların yaygınlığı bu eğilimin baskınlığına işaret etmektedir. Franco Bifo'nun *Gelecekten Sonra*, Matt Ridley'nin *Akılcı İyimser* veya meşhur Munk münazaralarından birinin basılı hali olan *Gelecek Daha Güzel Günler mi Getirecek?* benzeri birçok kitap ve makale çoğunlukla karşıt kamplara bölünmüş olarak geleceğin iyi mi yoksa kötü mü olacağını tartışmaktadırlar.

Görece uzun bir süredir sol cenahtan kapitalizmin artık sürdürülemez bir noktaya geldiği ve zamanında Karl Marx'ın da iddia ettiği gibi "devrimin yakın" olduğu söylemi yükselirken, transhümanistler ölümsüzlüğün ya da Mars'ı kolonileştirmenin hesaplarını yapmaktadırlar. Teknolojinin yaşamda baskınlaşmasına Paul Virilio gibi çağdaş *luddistler* şiddetle karşı çıkarken bir yandan da *Cittaslow* akımı gibi yavaş yaşamı savunan akımlar, doğaya ve kırsala dönüş hareketleri zaman zaman öne çıkmaktadır. İyimser veya kötümser olmak arasında başka bir seçeneğin bırakılmadığı bu tartışmalarsa yaygın kriz söylemleri ile bunların kapsamı nedeniyle çıkış için radikal bir düşünüş ve pratik gerektiği iddiasına bağlanır. Fakat Foucault'ya göre, çoğunlukla Batı ve insan merkezli bu kopuş anlatılarına karşı da dikkatli olunmalıdır çünkü bu söylemler, zamanında kendisinin de yaptığı bir hatadırlar:

> "Burada çağdaş düşüncenin, belki de modern düşünce demeliyim, aslında post-Hegelci düşüncenin bir biçimine, belki de en zararlı alışkanlıklarından birine… Şimdiki anın, özellikle tarihin içindeki kopma anı olarak, zirve anı olarak ya da gerçekleşmenin veyahut geri gelen şafağın anı olarak analizi. Felsefi bir söylem sürdüren herkesin kendi anını görkemli bir şekilde düşünüşü…"[30]

O halde bugün yaşandığı söylenen kapsamlı değişimi ve Posthümanizm gibi yeni adlandırmaları bir kopuş değil de tarihsel süreklilik içerisindeki bir oluş, krizler ve kaosla dolu bir geçiş dönemi olarak mı görmek gerekmektedir? Wallerstein'a göre, bir süreliğine dünya ekonomisine hâkim olan hegemonik ABD'nin gücündeki gerileyiş, bugün kaos kuramları ve postmodern kuramın çıkışı gibi göstergelerle de fark edilebilen bir belirsizlik dönemine kapı aralamıştır.[31] Ona göre, teknolojinin

[30] Michel Foucault, **Felsefe Sahnesi,** çev. Işık Ergüden, 2.Basım, İstanbul, Ayrıntı, 2011**,** s. 337.
[31] Wallerstein, **Amerikan Gücünün Gerileyişi**, s. 154.

temeli olarak bilimsel bilginin özerk ve üstün konumu da 1968 toplumsal olaylarıyla başlayan bu geçiş dönemi sonunda ortadan kalkacaktır.[32] Çünkü yalnızca 200-250 yıllık olan "bilimsel bilgi ile felsefi/hümanistik bilginin dünyayı bilmenin kökten farklı, düşünsel olarak birbirine karşıt yolları oldukları anlayışı" (iki kültür) bir an önce aşılmalıdır. Kendilerini *bilimci* diye niteleyenlerin doğru arayışının tek yolu olarak kendilerini görerek savundukları "değerden bağımsızlık" ve "nesnellik" iddiası hem yaşadığımız dönemi anlamakta yetersizdir hem de yaşanan kriz(ler)in çözümü önünde bir engeldir.[33] Oysa genel olarak bilim ve teknoloji çalışmaları insan sonrasına dair üst düzey bir "siyasi tarafsızlık" dile getirip öznellik sorunundan uzak dururken, derin ve kapsamlı öznellik analizleri yapan kapitalizmin siyasi analizleri de -Hardt ve Negri ile Lazzarato gibi- bilim ve teknolojiye mesafeli durmaktadırlar.[34]

Bu geçiş dönemi yaklaşımının bir diğer örneği, Foucault'nun açıkladığı "disiplin toplumları"nın ayırt edici özelliği olan bireylerin aralarında geçiş yaptığı, kapatılmış mekânlardaki örgütlenmeler olarak modernitenin kurumlarının (aile, okul, kışla, fabrika, hastane, hapishane) kendilerini yeniden tanımlama krizi içerisinde olduklarından, günümüzde evrensel bir kaos ve kriz döneminde olduğumuz iddiasıdır. Ki Gilles Deleuze de buradan hareketle, yeni bir çağın başlangıcında olduğumuzu, günümüzde, açık bir sistemi temel alan yeni bir tahakküm sisteminin gelişen ve dağınık kurulumuna tanık olduğumuzu savunur.

Wallerstein aşağı yukarı elli yıl içinde eski sistemin çöküp yeni bir sistemin de doğmuş olacağını iddia ederken[35] Hayles'a göre bu süreçte insan çoktan '*posthuman*' olmuştur. Hayles çok önemli bir dönüm noktasında olduğumuzu kabul etmekle birlikte bu değişimleri asla tam bir dönüşüm veya keskin bir kırılma gibi görmez.[36] Onlar, yeni olarak dile getirilenleri de dâhil olmak üzere, istisnasız şekilde hepsi, geleneksel

[32] Ihab Hassan da 1977 tarihli Posthümanizm makalesinde C.P. Snow'un gündeme getirmesinden beri tartışılan iki kültür ayrımının yapaylığı ve sınırlarının geçişkenliği üzerinde ayrıntılı durur.
[33] Bilimsel bilginin nesnellik iddiasıyla, bu özerk ve *üstün* konumuna dair alanyazında önemli eleştiriler getirilmiştir. Wallerstein'ın *Bildiğimiz Dünyanın Sonu* (2000) ve *Amerikan Gücünün Gerileyişi* (2004) kitapları öncesi T. Kuhn'un "Bilimsel Devrimlerin Yapısı" (1995), P. Feyerabend'in "Yönteme Karşı" (1999) ve J. F. Lyotard'ın "Postmodern Durum" (1997) çalışmaları da benzer temaları işler. Ayrıca bilim, mit ve sanat arası eşbiçimlilikler ve geçişlilikler konusunda yazan ve "iki kültür" ayrımına uzun süredir karşı çıkan Michel Serres'in ve onu izleyen Bruno Latour'un çalışmaları oldukça aydınlatıcıdır.
[34] Rosi Braidotti, **İnsan Sonrası**, çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Kolektif, 2014, s. 54.
[35] Wallerstein, **Amerikan Gücünün Gerileyişi**, s. 129.
[36] Hayles, **How We Became Posthuman**, p. 6.

fikirlerin ve varsayımların yeniden yazımıdırlar. Yani görünüşteki kopmanın altında küçüklü büyüklü değişim ve aktarımlarla işleyen bir süreklilik ve eşzamanlılık vardır. Bu süreklilikse, yalnızca kültürel öğe ve yapılar için değil, daha özcü olarak görülen insan türü gibi kavramlar için de ileri sürülebilir. Örneğin Antropolojideki yakın dönemli çalışmalar, türümüz *Homo Sapiens*'in uzun zaman *Neandertal* ile birlikte yaşadığını göstermektedir.[37] Dolayısıyla Hayles, çoktan *posthuman* olduğumuzu söylerken, insan ve *posthuman* arası zamansal bir öncelik sonralık olmadığını, özel tarihsel bağlamlarla değişen görünümlerde şu anda bir arada var olduklarını savunur.

Lyotard, "geçici bir kopuş durumu" ve "metaanlatılara yönelik inanmazlık" diye tanımladığı postmoderniteyi "yeni bir çağ olarak değil, modernite tarafından iddia edilen bazı niteliklerin, her şeyden önce de tüm insanlığı özgürleştirme projesinin meşruiyetinin bilim ve teknoloji yoluyla kurulduğu iddiasının, yeniden yazılması" diye tarif eder.[38] *Postmodernin,* geleceğin *(post)* evvelkiliği (*modo*) paradoksuna göre anlaşılması gerektiğini öne süren Lyotard'a göre postmodern, "şüphesiz modernin bir parçasıdır." Ama yaşanan korkunç hızlanma içerisinde "postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir." Çizgisel zamana bağlı birbirini izleme değildir çünkü "*tarihsel dönemselleştirmenin kendi zaten modernitenin karakteristiği olan bir saplantı*"ya aittir.[39] Dolayısıyla transhümanistler, geçiş döneminine ait bir ara form olarak *transhuman* ve gelecekte gerçekleşecek bir *posthuman* vaaz ederken eleştirel Posthümanizm bu çizgisel, ilerlemeci modernite anlatısını reddeder. Örneğin Cary Wolfe, bu biçimde bir hayvan oluştan kurtuluş ya da bedenin sınırlarının aşılması olarak *sonra* gelen/gelecek bir *posthuman* fikrine karşı çıkar.[40] Lyotard'ın paradoksal postmodernine benzer şekilde Posthümanizm'i hem hümanizmden *önce* hem de *sonra* gelen olarak değerlendirir. Öncedir çünkü hayvan oluştan insan oluşa uzanan süreçte alet teknikleri ve arşivsel

[37]Megan Gannon, How smart were Neanderthals? 23 March 2019, (çevrimiçi) https://www.livescience.com/65003-how-smart-were-neanderthals.html, 12 Eylül 2020.
[38] Teknoloji dolayımlı kültür postmoderniteyle ilişkilendirilse de Poster'a göre Lyotard'ın teknolojiye yaklaşımı dikkatli bir şüpheciliktir. Lyotard'a göre teknolojik yenilikler "bilgiden çok zenginliğe yönelik bir tutkudur" ve "enformasyon teknolojileri, …totaliter kontrole yönelik yeni eğilimlerle suç ortaklığı yapar." Poster, **Postmodern Virtualities**, p. 91-92; Jean-François Lyotard, "**The Inhuman: Reflections on Time"**, Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 34. Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, 2. Basım, Ankara, Vadi yay., 1997, s. 12, 16, 99, 155-158.
[39] Lyotard, "**The Inhuman**, p. 34.
[40] Cary Wolfe, **What is Posthumanism?** Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. xv.

mekanizmalar (dil ve kültür) bir protez gibi bedenle birlikte evrimleşmişlerdir. Yani insanın sadece biyolojik değil teknolojik dünyasında da bedenlenmiş/biçimlenmiş ve bunların içine gömülü oluşunun ifadesidir. Böylece Foucault'nun düşünce arkeolojisinde "*yakın tarihli bir icat"* olan ve belirli bir tarihsel ana karşılık gelen "insan"dan tümüyle öncededir. Fakat aynı zamanda sonradır çünkü Posthümanizm, teknik, tıbbi, enformatik ve ekonomik ağların üst üste binişiyle insanın yerinden edildiği, yeni kuramsal paradigmalara ve yeni bir düşünüşe yöneldiği, görmezden gelmenin giderek imkânsızlaştığı bir tarihsel anın sonrasına işaret eder.

1.2. Posthümanizm'in Kökenleri ve Çerçevesi

Fark edileceği üzere Posthümanizm'in disiplinlerarası niteliği nedeniyle kökenleri de geniş bir alana yayılmaktadır. Posthümanizm tartışma ve kuramsallaştırmaları beşerî ve sosyal bilimlerde eleştirel bir söylem olarak özellikle 1990 ortaları oluşmaya başlasa da düşüncenin ve kavramlarının tarihi daha gerilere gider. Cary Wolfe'un[41] çizdiği iki farklı soykütüğü kanalının ilki, Foucault, Derrida, Deleuze ve Guattari gibi Fransız filozoflara kökenlenebilecek felsefi kanaldır. Diğeri ise 2. Dünya Savaşı ertesi Amerikan savaş sanayisince finanse edilen Gregory Bateson, Warren McCulloch, Norbert Wiener ve John von Neumann gibi araştırmacıların geliştirdikleri sibernetik ve sistem kuramlarına dayanır. Biyolojik, mekanik ve iletişimsel süreçlere dair yeni bir kuramsal modelin ortaya konduğu Macy Konferansları (1946-1953) ile başlayan çalışmalar, insan türünün anlam, enformasyon ve bilişle ilişkili her türden ayrıcalıklı pozisyonunu yerinden etmesiyle insana bakışta önemli bir kırılma yaratırlar.

Posthümanizm'in, Foucault üzerinden postyapısalcılıkla kurduğu bağlantı, yaklaşımın merkezindeki bu kırılmayla ilişkili olduğundan çok güçlüdür. Foucault'nun "öznenin kurucu edimine son vermek için belirleyici bir deneyimi temsil eden" Nietzsche'yi okurken fark ettiği üzere, özne gibi şeylere dair boş bir köken arayışının arkasındaki gerçek, "özsüz oldukları, …onlara yabancı olan figürlerden yola çıkarak özlerinin parça parça inşa edilmiş olduğu[dur]."[42] Sonuçta düşüncemizin

[41] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xii.
[42] Foucault, **Felsefe Sahnesi**, s. 233, 325.

arkeolojisinin kolayca gösterdiği gibi XVI. yüzyıldan itibaren Avrupa kültürünce inşa edilen "*yakın tarihli bir icat"* olan insan, bugün olduğu gibi bir çözülmeye uğrayıp "hem özne hem nesne olmaya" son verir ve böylece "insanın ölümü" gerçekleşir.[43]

Sibernetik ve sistem kuramlarıysa insanın ölümünden ziyade enformasyon temelinde insan ve makinelerin daha baştan aynılığı iddiasında bulunurlar. Eugene Thacker'ın, klasik enformasyon kuramını geliştiren C. Shannon ile sibernetiğin kurucu figürü N. Wiener'la ilişkilendirip *enformatik özcülük* diye adlandırdığı yaklaşıma göre her tür madde enformasyon olarak kodlanabilirdir.[44] Bağlam (ve maddeden) koparılıp evrenselleştirilen enformasyonsa geri bildirim yoluyla işleyen sibernetik sistemlerin perspektifinden Wiener ve Shannon'un makine ve organizmayı aynı görmelerini sağlar. Böylece sibernetik, tepedeki ayrıcalıklı yerinden indirdiği insan yerine temel ölçüt olarak anlamsal ve niteliksel değişimlerden bağımsız biçimde araç/ortamlar arası taşınabilen enformasyonu koyar. Thacker'a göre maddeselliği ve bedeni zorunlu olarak reddetmeyen enformasyon kuramı bu yüzden Hayles'deki gibi *posthuman*'ın enformasyonla bedensizleşmeyi eşitleyen anlayışıyla da doğrudan ilişkilidir.

Bir şemsiye kavram olarak Posthümanizm'in kökenlerindeki bu iki ayrı kanal, ilişkili ama farklı anlayışlara varır. Çok genel bir ayrımla postyapısalcılık ve Anti-hümanizm (postkolonyal, feminist çalışmalar vd.) Eleştirel Posthümanizm'le, sibernetik ve sistem kuramı Extropian Posthümanizm ve Transhümanizm'le ilişkilendirilir. Ancak Eleştirel Posthümanizm'in sibernetik ve sistem kuramlarının fraktal, kaos vb. ile daha geniş bağlama oturduğu karmaşıklık kuramlarından yararlanması gibi bu alanlar geçişlidir.

1.2.1. Hümanizm ve Anti-Hümanizm

> "Posthuman kuramı, 'insanın sahnesi' olarak bilinen biyogenetik çağda, İnsanın evrende bütün yaşamı etkileme gücüne sahip bir kuvvet haline geldiği bu tarihi anda, insan için temel ortak referansın ne olduğunu düşünmemize yardımcı olacaktır. …hem hümanizmin hem de hümanizm karşıtlığının sınırları, posthuman üzerine yürütülen tartışmaların kalbinde yer almaktadır."[45]

[43] Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Çev. M. A. Kılıçbay, 2.Baskı, Ankara, İmge, 2001, s. 538-9.
[44] Eugene Thacker, Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman, **Cultural Critique**, 53, Winter 2003, pp. 85-86.
[45] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 15-17.

Posthümanizm alanyazınında sıkça altı çizildiği gibi[46] Foucault'nun bahsettiği insan ve özne tüm insanlığı değil onun belli bir görünümünü ve bundaki çözülmeyi işaret eder. Bu, Erasmus, Montaigne, Thomas More ve özellikle de Descartes gibi isimlerce kurulan Kartezyen ego ve bilinciyle hümanist öznedir. Klasik Antik Çağ ve İtalyan Rönesansı'na ait ideallerin 18. ve 19. yy.'a tercüme edilmesine dayanan, Avrupa'da doğmuş, modernite ve kapitalizmin kalıplarıyla şekillenmiş, klasik beyaz olarak temsil edilen, hümanizmin amblemi, kibirli ve soyut bir idealdir.[47] Bu "erkek-insan" ereksel olarak düzenlenmiş bedeni, dili, ahlakı ve cinselliği ile normalin ölçütü, aklı ile yetkin ve özerk, kentlileşmiş, devletçe tanınmış hak ve mülk sahibi vatandaş olarak öznedir. O kadar *doğal* kurulmuş gözükür ki, "kuramsallaştırılmasına gerek yoktur; tüketimcilik ve tekno-kültürün kesişimi o işi çoktan yapmıştır."[48] Oysa Kartezyen düşünüşün bu özcü tavrına karşın insanlar olarak biz dediğimiz aslında "biz" ve "biz olmayan", "içeri" ve "dışarı", "organik" ve "organik olmayan", "mevcut" şeyler ve "namevcut" şeyler arası ilişkiler çokluğudur.[49] Bir ağ halindeki bu ilişkiler çokluğuysa kavramların özle değil farkla tanınması anlamına geldiğinden, en doğal görünen tanımlar bile aslında bir güç ve kontrol temsili ve gösterisidirler.

Braidotti'nin uyardığı gibi belki *posthuman* "dilbilimsel olarak tesis edilmemiştir" ama söylem yine de önemlidir. Örneğin hukuk açısından bakıldığında Antik Roma'da Çiçero, insan terimini (*humanitas*), Roma ve Yunan vatandaşı olanlarla olmayanlar arası farkı tanımlamakta kullanır. Yani kendi vatandaşları insan, geri kalanlar değildir. Bu ayrımın izlerini süren Campbell, O'Driscoll ve Saren, bir yandan hukuki olarak insan kabul edilenin transeksüaliteden biyoteknolojiye uzanan çerçevede ne denli karmaşıklaştığını, öte yandan da son iki bin senedir de benzer şekilde Batı kültürünün belli varsayımlarla kurguladığı evrensel insan kavramının köleler, kadınlar, beyaz olmayanlar, insansı maymunlar vb. gibi insan olmayan kabul edilenleri söylemenin yolu olarak kullanıldığına dikkat çekerler.[50] Özellikle

[46] Hassan, **Prometheus as Performer**; Hayles, **How We Became Posthuman**; Braidotti, **İnsan Sonrası**; Neil Badmington, Theorizing Posthumanism, **Cultural Critique** 53, 2003, pp. 11-27.
[47] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 23, 34.
[48] Steve Beard'den akt. Badmington, **Theorizing Posthumanism**, p. 10.
[49] Cary Wolfe, **Posthumanism**, p. 358.
[50] Norah Campbell; Aidan O'Driscoll and Michael Saren, "The posthuman: the end and the beginning of the human", **Journal of Consumer Behaviour**, Vol.9, March–April 2010, pp. 87-90.

sömürgecilik sonrası çalışmalar dışlanmış ötekilerin ne kadar geniş bir alana yayıldığını gösterir. Sylvia Wynter'a göre ötekiler, göçmenleri, mültecileri, suçla ilişkilendirilerek zencileri ve latinolar gibi beyaz olmayanların neredeyse hepsini, trans bireyleri, evsizleri, işsizleri kapsar.[51] Listeye eklenebilecek bir diğer grup da deli veya sakat diye nitelenen engellilerdir.

Patrick Fuery ve Nick Mansfield'ın işaret ettiği gibi hümanist kültür, geçmişten günümüze sadece "evrensel insanın ortak özellikleri modeli" üzerine kurulmakla kalmamış, ayrıca kendini "aşkın bir insan çokçuluğunun ve cömertliğinin" vücuda gelişi olarak görmüştür.[52] Oysa Foucault'nun dediği gibi artık "hümanizmin kendisi, varsayım ve önyargılarla dolu bir dogma" haline gelmiştir.[53] Bu yüzden türcülük ve sömürgecilik eleştirisiyle ilişkili bir teorik Anti-hümanizm Eleştirel Posthümanizm'in kökenindedir.[54] "Avrupa merkezci paradigma, benlik ve öteki arasındaki diyalektiği ve özdeşlik ve başkalığın ikili mantığını, sırasıyla evrensel hümanizmin itici gücü ve kültürel mantığı olarak ele alır." Böylece "fark" kavramı bir yergiye dönüşür ve Tony Davies'e göre hümanizmler, sınıf, ırk, cinsiyet, genom vurgusuyla kendinden kabul ettiğini kucaklarken bütün insan olmayanları da boğan, emperyalist bir hal alırlar.

Yaşanan iki dünya savaşı (ve Vietnam) gibi vahşetlerin de etkisiyle Sartre ve Foucault gibi iki farklı kanaldan gelişen teorik Anti-hümanizmle hümanizm karşıtlığı ciddi bir eleştirel kuram haline gelir. Sartre gibi, Simone de Beauvoir'in özgürlükçü feminizmi de hümanist ikilikleri ve düşünüşü taşımasına karşın kurama önemli katkı yapar. Çözülme ve sınırların bulanıklaşmasını temel bir mesele olarak görünür kılan Foucault'nun yanı sıra Althusser, Heidegger, Lacan ve Kristeva da kuramsal boyutta bir insan merkezcilik anlamındaki hümanizmi ve varsayımlarını epistemolojik, etik ve politik temellerde çözüştürürler. Modernite ve hümanizmin güç ve iktidara dayalı hiyerarşilerle kurulan sınıflama ve sınırlarına diğer önemli karşı çıkışlarsa, Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanma ve salt usuna eleştirilerine eklemlenen Kültürel

[51] Sylvia Wynter, Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation, ***CR: The New Centennial Review,*** Vol. 3 (3), 2003, p. 260.
[52] Akt. Jodey Castricano: **Animal subjects: An Ethical Reader in a Posthuman World**, Waterloo, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 2008, p. 6.
[53] Akt. Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xiv.
[54] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 25.

çalışmalar, sömürgecilik sonrası yaklaşım, Kadın çalışmaları ve Queer kuramdan gelir. Darwinci biyoloji, Marksist ekonomistler ve Freudçu psikolojinin hazırlayıcı olduğu Aydınlanmanın öznesindeki çözülme[55] bugün de artarak sürmektedir.

Hümanizm karşıtlığı, Eleştirel Posthümanizm'in temel çıkış noktalarından biridir. Fakat yaklaşımın getirdiği çeşitlilik ve zenginlikten çok, hümanizmin kendini sürekli yenileme ve geliştirme kapasitesi[56] hümanizmin gücünü koruması yanında hümanist posthümanizmler veya posthümanist hümanizmler doğmasına da neden olur. Oysa Foucault'ya göre kimlikler, belirli sistemler olarak çeşitli kültürlerin temsilcileri olsa da çoğul ve ayrı öğelerden oluştuklarından, onları birleştiren görünmez bağlar da sanıldığı kadar güçlü, evrensel, doğal değildirler ve yapısöküme uğratılıp, yeniden kurulmaya açıktırlar. Dolayısıyla Nietzsche'den aktardığı gibi, "kendi evrimimiz içinde, parçaları ayırmaya ve onları ayrı ayrı ele almaya muktedir olduğumuzu"[57] anladığımızdan, hümanist çerçevenin içinde veya dışında, liberal hümanist öznenin tarihsel bir inşa olarak çözümlenmesi Posthümanizm'e de önemli bir imkân sağlar.

1.2.2. Aydınlanma ve Modernite Eleştirisinden Radikal Dönüşüme

Kökendeki Hümanizm eleştirisi, hâlâ sürdüğü düşünülen Aydınlanma ve modernitenin daha genel eleştirisine bağlı olduğundan Posthümanizm, düşünce ve bakışta şu sosyolojik yaklaşımdaki gibi köklü bir değişim önerisi getirir:

> "Aslında kopuş, *bakışın dönüşüme uğraması* anlamına gelir ve sosyolojide araştırma eğitiminin öncelikle, sırra vâkıf olmaya dayalı felsefelerdeki ifadeyle 'yeni gözlerle baktırması' gerektiği söylenebilir. 'Yeni bir insan' değilse de en azından 'yeni bir bakış', *sosyolojik bir göz* yaratmak söz konusudur. Bu da gerçek bir dönüşüm, bir *metanoia* [nedamet, tövbe], zihinsel bir devrim, toplumsal dünyaya bakışın baştan aşağı değişmesi olmadan mümkün değildir"[58]

Öte taraftan yetkin ve bilinçli özneye bağlı böylesi bir süreklilik anlatısı, bir sınırlılık da içerir. Çünkü arka planda hep belli bir aktarım, niyet ve iradeler olsa da

[55] David Jay Bolter, Posthumanism**, The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy**, Ed. K. B. Jensen, R. Craig, Malden, MA; Oxford, John Wiley &Sons Inc., 2016, pp. 1-8.
[56] Badmington, **Theorizing Posthumanism**, p. 11.
[57] Foucault, **Felsefe Sahnesi**, s. 250-251.
[58] Pierre Bourdieu ve Loic Wacquant, **Düşünümsel Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten, 7. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 258.

Foucault'ya göre sıklıkla yapılan "menşei kesintisiz bir süreklilik içinde arama eğilimi" de "şimdiki zamanı merkeze yerleştiren metafizik"[59] de hatalıdır. Şeyler, kimsenin övünemeyeceği şekilde her zaman "yer-olmayan" boş bir aralıkta gerçekleşen zuhur etmelerdir.

Braidotti Eleştirel Posthümanizm'in köklerini, Hümanizm karşıtlığı, postyapısalcılar ve feminizmin evrenselcilik karşıtlarıyla Franz Fanon ve Aimee Cesaire'nin sömürge karşıtı fenomenolojisinde bulur. Ama sürekliliğe karşın insan sonrası özne, temelcilik karşıtı olmadığından postmodern olmadığı gibi dilbilimsel olarak kurulmadığından yapıbozumcu da değildir.[60] Cary Wolfe da "yeni bir düşünüşü" gerekli görür ama çoğunlukla yapıldığı gibi, insanın evrimsel, ekolojik ve teknolojik koordinatlarla ilişkisi içinde merkezsizleştirilmesi yeterli değildir.[61] Düşünüşün bu temalarla *nasıl* yüzleşeceği ve bu sırada neye dönüşeceği de konuşulmalıdır. Sıklıkla bir reddiyeyle Posthümanizm'e başlangıç yapılan Hümanizm'in bile bazı önemli değer ve hedefleri olduğundan, Foucault'un da vurguladığı gibi, onu kestirmeden reddetmek yerine, kavramsallaştırılması sürecinde bu değer ve hedeflerin altını oyan felsefi ve etik çerçeveler ortaya koyulmalıdır. Yani düşüncenin doğasında bir değişim gereklidir.

> "Avrupalı ve Avrupamerkezci evrensel, rasyonel öznelliğe dayanmayan, daha ziyade Avrupa'nın emperyal, faşist ve demokratik olmayan eğilimlerinden koparak radikal bir dönüşümle yeni bir gündem oluşturulmalıdır."[62]

Dönüşümün radikalliği ve hangi sınırlara uzanacağı önemli bir tartışmadır. Yerinden edilen veya toptan reddedilen Hümanizm'in ve onun liberal öznesinin temel niteliklerinden sayılan, bilimsel ve teknolojik gelişimi sağlayan rasyonel akıl da tümden reddedilecek midir? Foucault, aklı kolayca gözden çıkarmaya karşı durur.[63] Bir ayrılma yaşandığını, rasyonalite denen akıl biçiminin bilginin ve diğer akıl imkânlarının yolunu kestiğini düşünür. Çözüm, yeni bir fenomenolojiye, idealizme dönmekten ziyade, akıl denen çokluğun imkân ve potansiyellerinin yeni bir gözle değerlendirilmesindedir. Nitekim Wolfe'a göre Derrida ve Luhmann'ın sistem

[59] Foucault, **Felsefe Sahnesi,** s. 238-240.
[60] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 57, 54.
[61] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xvi.
[62] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 64.
[63] Foucault, **Felsefe Sahnesi**, s. 337.

kuramından alınacak ilk ders, Aydınlanma'nın aklının yeterince rasyonel olmadığı ve *kendi* işleyiş kurallarını ve vaatlerini yerine getirmekte yetersiz kaldığıdır.[64] Faillik ve seçme özgürlüğü gibi liberal özneyle ilişkili niteliklerin posthümanist bağlama eklemlenebilirliğini ciddi olarak düşünmeyi öneren Hayles ise, yine de domine etme ve baskıyla bu kadar derinden iç içe geçmiş liberal özne kavramının geçip gitmesine yas tutmayacağını belirtir.[65]

Dolayısıyla Eleştirel Posthümanizm, Hümanizm'in ya da liberal öznesinin sonunu bir kriz olarak görmez. Bu, insan sonrası konumların yaygınlaşması gibi olumlu sonuçlar içeren yeni ve olumsal bir süreçtir çünkü liberal hümanist özneye dışlanmış bütün o "ötekiler", postmodernle birlikte daha güçlü şekilde geri dönmüşlerdir.[66] Ötekiler elbette dağınık ve tutarsız bir topluluktur ama kadınlar, beyaz olmayanlar, trans bireyler ve engelliler kadar irrasyonel düşünce, din, alternatif tıp ve diğer taraftan doğa, hayvanlar, makineler ve organik olmayan her şeyin de içinde olduğu bir çokluk olduğundan büyük potansiyel taşırlar.

1.2.3. "Hayvan-lar Meselesi": Hayvan Oluş Olarak İnsan Sonrası

Hümanizm eleştirisinde bahsedilen çokluk, disiplinlerarası yaklaşan Posthümanizm için kuramının çerçevesini oluşturan ve onu besleyen önemli çalışma alanları olarak görülür. Cary Wolfe'un kuram için "zorunluluk" olarak gördüğü "hayvan-lar meselesi" ya da hayvan çalışmaları alanının da "gerçek gücü, bilinçli özne sorununu, disiplin paradigmalarını ve mevcut biçimini doğal kabul edip, yeniden üreten süreçlerini kökten yerinden edip, yeniden biçimlendirmesidir."[67] Bu sayede hayvan çalışmaları, insan merkezliliğin ve disiplinlerin dar kalıplarını aşarak, hayvanı veya insanı değil empati çerçevesinde insan-hayvan ya da hayvan-insan gibi çoklu ilişkisellikleri ve bunun düşünsel ve pratikteki çıkarımlarını araştırır.

Öte yandan çok uzun süredir neredeyse hiç sorgulanmadan kabul edilen Hümanizm'in canlılar hiyerarşisi, tek tanrılı dinlerden de güç alan söylemiyle karşıt

[64] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xx.
[65] Hayles, **How We Became Posthuman**, p. 5.
[66] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 63, 48.
[67] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xxx.

yöndeki tüm çabalara karşın dün olduğu kadar bugün de gücünü sürdürmektedir. "Eşref-i mahlukat" olarak insan ve ona hizmet etmek için yaratılmış doğa ve canlılar âlemi düşüncesi insanı ezeli ve ebedi olarak hiyerarşinin tepesine yerleştirir. Bu hiyerarşi, süregiden hayvan kurban törenleriyle bazen gündelik hayatın içinde, çoğu zaman da gözlerden ırak, makineleşmiş ölüm kampları olan mezbahalarda sürdürülür. Hümanist liberal öznenin ayrılmaz özellikleri olan istisnacılığı, insan merkezciliği ve "*türcü*"[68] oluşu, ciddiye alınması gereken ve sayısız yaşamı ilgilendiren bir meseledir.

> "Günümüzün inkâr edilemez şekilde hayvan sömürüsü ve sefaletiyle ilişkili - Derrida'nın Auschwitz'in gaz odalarıyla kıyasladığı- şu andaki makineleştirilmiş ve sistematik hale gelmiş fabrikasyon hayvan çiftlikleri, ürün testleri ve daha nicelerine bundan yüz yıl sonra, şimdi 2. Dünya Savaşı'nın soykırımını ya da köleliği görüşümüze benzer bir dehşet ve inanamazlıkla bakacağız."[69]

Aristoteles, Lamarck, Hegel vd. konuşma, akıl, ruh, duygu gibi aşılmasını imkânsız gördükleri niteliklerle hayvanla insan arasına bir *kutsal sınır* çizerek insanı hep üstün görürler. Descartes'a göre hayvanlar dili anlamadığı ve ancak organlarının yaradılışına uygun hareket edebilecekleri için, aynı diğer makineler gibi basitçe parçalarının toplamıdırlar. Dolayısıyla diğer makineler gibi hayvanlar da düşünemez ve yaratıcı olamazlar. Bu klasik hayvan anlayışı, Haraway'in (Yoldaş Türler Manifestosu, 2003) kavramlaştırdığı "yoldaş türler" benzeri yeni anlayışlardan oldukça uzaktır. Latince ruh, yaşama can verici anlamına gelen *anima,* hayvan (*animal*) kelimesinin kökünde yer alışıyla bir ortaklığa işaret etse de uzun zamandır bu görmezden gelinmektedir. Derrida'nın "etçil-fallus merkezci mantık"[70] dediği belirleyici gücüyle insan, Antikitenin insan ve hayvan gerçekliğinin bir süreklilik olduğu anlayışını yıkmıştır. Yine de bugün DNA, hayvan bilişi ve etoloji araştırmalarıyla biyoloji, fizyoloji ve nörolojideki yoğun çalışmalar sayesinde bu süreklilik yeniden tesis edilmeye başlanmıştır.[71] Gen sayısından, sinirsel aktarıma dek insanın sinekten pek farklı olmadığı, "benzersizliğin bir mit" olduğu[72] ortaya

[68] İlk kez İngiliz psikolog Richard Ryder'ın laboratuvar deneylerinde hayvan denek kullanımına karşı çıkarken kullandığı türcülük kavramı, bazı türlerin doğal olarak diğerlerinden üstün olduğuna inancı ve "aşağı" türlerin insan tarafından sömürüsünü tarif eder. Castricano, **Animal subjects**, p. 27.
[69] Cary Wolfe, **Animal rites: American culture, the discourse of species, and posthumanist theory**, Chicago, The University of Chicago Press, 2003, p. 190.
[70] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 80.
[71] Simondon'dan akt. Chan, Tsz Man, Postanimalism, **Posthuman Glossary**, Ed. Rosi Braidotti, M. Hlavajova, London, Bloomsbury, 2018, p. 330.
[72] Pramod K. Nayar, **Posthumanism**, Cambridge, Polity, 2014, p. 4.

kondukça insan istisnacılığının yerini farklı biçimlerde ve çoğu hümanist çerçevede bir eşitlikçi söylem almaktadır.

> "20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri'nin bilimsel kültüründe insan ile hayvan arasındaki sınırın başından sonuna delik deşik olduğunun altını çizmek gerekir. Eşsiz olmanın son köprübaşları –eğer birer lunaparka çevrilmedilerse- yıkılmış durumdadır. Gerek dil aracının kullanılması gerek toplumsal davranışlar gerekse zihinsel olaylar olsun, insan ile hayvan ayrılığını hakikaten inandırıcı bir şekilde bize gösterecek hiçbir şey yoktur."[73]

Haraway'in devamında eklediği gibi hayvan hakları hareketlerinin tavrı, insanın eşsizliğini akıldışı biçimde inkâr değil doğa ile insan arasındaki gözden düşürülüp, koparılmış bağın yeniden kurulmasını sağlamaktır. Fakat bilim, hiyerarşi oluşumuna neden olacak şekilde bir üstünlük olarak fark göstermeye çalışmayı sürdürmektedir. Örneğin aksi yöndeki artan veri ve gözlemlere karşın hayvanların duyguları olmadığı, acı çekişlerinin, bunu düşünceye çeviremediklerinden yalnız fiziksel ve insanınkinden *aşağı* olduğu öne sürülmekte veya görmezden gelinmektedir.[74] Richard Dawkins ise "bencil gen" kuramıyla hem hayvanların hem insanların genler tarafından yaratılmış makineler olduğunu savunur ama Wolfe'a göre bu da hayvanlara ve insanlara duyduğumuz saygıya etkisi gibi anlayışımız için oldukça olumsuz sonuçlara sahiptir.

Diğer bir iddia, ünlü bilim insanı Michio Kaku'nun öne sürdüğü insanın farkının, hayvanlarda asla olmayan, geleceğe dair plan yapabilme becerisi olduğudur. Fakat Peter Singer'e göre eşitlik iddiası zekâ, ahlaki kapasite, fiziksel güç gibi olgulara bağlı değildir ve onu bilimsel araştırma sonuçlarında aramaya gerek yoktur: "Eşitlik, ahlaki bir idealdir."[75] Braidotti'ye göreyse metalaştırma uğruna sürekli farklar üreten bir eğirme tezgâhı olan ileri kapitalizme verilecek materyalist, seküler, temellenmiş ve duygusal olmayan yanıt, insanolmayan tüm yaşam alanını da kapsayan "*zoe* merkezli

---

[73] Haraway, "**Siborg Manifestosu**, s. 7-8.
[74] Jeffrey Masson; Susan McCarthy, **When Elephants Weep: The Emotional Lives of Animals**, New York, Delacorte Press, 1995, p. 1; Wolfe, **Animal Rites**, p. 33, 58.
[75] Peter Singer, **Animal Liberation**, 2. ed., New York, Avon Books, 1990. Ancak bu ahlaksal kaygı, "natüralizmin kendilik bilinci, düşünme yeteneği veya kendini geleceğe yansıtma ya da karmaşık bilgileri ifade etme gibi insanlara atfettiği bazı yeteneklerin türevleriyle" donatılmalarından kaynaklandığından çok az sayıda hayvanla ilgili bir durumdur ve "Singer zaman içinde daha açık seçik biçimde insanmerkezli bir tavır benimser." Philippe Descola, **Doğa ve Kültürün Ötesinde**, çev. İsmail Yerguz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 172.

eşitlikçilik"tir. Ve bu, "insanmerkezcilik sonrası dönüm noktasının kalbidir."[76] Hâlihazırdaki gündelik yaşam pratiğinde aktarım becerisiyle kültür, güç, duygu, zekâ gibi birçok fark öne sürülse de Michel Serres'e göre asıl fark sahiplik ilişkisidir:

> "Egemen olmak, ama bir yandan da sahip olmak: dünyanın şeyleriyle sürdürdüğümüz öteki temel ilişki, mülkiyet hakkında özetleniyor. Descartes'ın başat sözü, kişisel ya da kolektif, mülkiyet hakkının bilimsel bilgisiyle teknikçi müdahalelerinde uygulanmaya konuyor."[77]

Sahiplik ilişkisi öyle üst bir çerçeve çizer ki kapitalist üretim modelinin ağır basmasıyla hayvanlar orada dışarıda bekleyen, hep elimizin altındaki sömürülebilecek malzeme depoları olarak görülür.[78] Derrida'nın dikkat çektiği gibi hayvan dendiğinde, Levinas'ın *toptancılık* diyerek etiğe aykırı gördüğü biçimde o öteki olmaktan bile mahrum edilir.[79] Milyonlarca tür canlı, tüm farklılıkları bir kategoride törpülenerek aynılaştırılır. Hayvanlar, sadece yemek, giysi ya da alet yapmak için de kullanılmazlar. Önce evcilleştirilip korunma, tarla sürme gibi işlerde karın tokluğuna çalışan işgücü görevi görürler. Masallarda, hikayelerde insanlara dair konuşmak için metafor olurlar. Hayvanat bahçelerinde seyirlik, sinema temsillerinde eğlencelik, çocukların ellerinde oyuncak yapılırlar. İş gücü olarak hayvanlar yerini teknolojiye bırakıp gündelik hayattan silinirken hayvanat bahçeleri hayatımıza girer.[80] Böylece tekno-kültürün metaları olarak geçmişin birer soluk izi ve giderek kökleri bile silinen nesneler olurlar. İkiyüzlü inkârla dünyanın üçüncü büyük yasadışı ticaret ağına dönen egzotik nesneler olarak ticaretlerinin yapıldığı;[81] endüstriyel mezbahalarda topluca kesildikleri; türler arası hücre, doku ve organ transferinde ve hiçbir etik yönü olmayan kozmetik ve ilaç deneylerinde kullanıldıkları görmezden gelinir. Üstelik et tüketimi ve hayvansal yağlar nedeniyle dünya bir obezite krizi yaşarken gerçekleşen bu paradoksal inkârla birlikte hayvanlar, "insan kültürünün patentlenmiş yaratıklarına" dönüşürler.[82]

---

[76] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 70-73.
[77] Michel Serres, **Doğayla Sözleşme**, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 1994, s. 46.
[78] Angus Taylor, Electric Sheep and the New Argument from Nature, *in*: **Animal subjects: An Ethical Reader in a Posthuman World**, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier Uni. Press, 2008. p. 177.
[79] Anthony F. Beavers, **Introducing Levinas to Undergraduate Philosophers**, Colloquy paper, University of Texas, Austin, 1990, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/281338/, 7 Ekim 2019.
[80] John Berger, **Why Look at Animals?** London, Penguin Books, 2009, p. 30.
[81] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 18.
[82] Sherryl Vint, **Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal**, Liverpool, Liverpool University Press, 2010, p. 11.

Hayvan çalışmaları, yalnızca hayvan hakları ve onlara nasıl davranıldığıyla sınırlı olmadığından insan sonrası çerçeveyi de geliştirir. Örneğin gündelik hayat ve dille, hayvanlar arası karmaşık güçlü bağları inceleyerek Queer kuramla ilişkilendiren Mel Y. Chen, dilbilgisel ve anlamsal olarak canlı olmanın dilde temel belirleyen oluşuyla düşünceye etkilerini araştırır.[83] Ona göre dilin bu temel özelliği, yoksul, engelli, beyaz ve erkek olmayanlara karşı önce pasif konuma yerleştirme ve ardından politik çıkarımlarla insandışılaştırma şablonları üretir. Ama hiyerarşi, sızma ve boşluklarla akamete uğrayabildiğinden, yarattığı imkânlarla *posthuman* için hâlâ umut da vardır. Wolfe da kendi Posthümanizm anlayışı çerçevesinden, birey, zihin, bilinç gibi temel önemdeki kavramlar kümesini ve onları izleyerek gelen ahlaki çıkarımların bir ihtiyaç ve hatta sorumluluk olarak dikkatli biçimde ve sürekli yeniden düşünülmesini önerir.[84] Yaşanılan, aynı evrimsel tarihi, acı ve ölümü paylaşan "yoldaş yaratıklarla" (Haraway) dolu bir evrendir. Dolayısıyla insan "'ötekilerin' kendilerini efendi-köle ilişkilerine özgü diyalektikten özgürleştirecek şekilde" güçlendikleri, *zoe* olarak yaşamın merkeze alındığı[85] empati ve bağlantılılık temelinde bir etik anlayışın, bir kurallar bütünüyle değil de sürekli bir performatiflikle yaşam deneyiminde geliştirildiği akışkan bir insan sonrası arayışı önemli ve acil bir gündemdir.

Belki Althusser'in dediği gibi artık "insan miti küle dön[müş]", insan merkezliliğin ve Hümanizm'in eseri "'Erkekinsan' çoktan düşüşte ya da düşmüş bir figürdür"[86] ve posthümanist sanatçı/eleştirmene düşen bu solup gidişi cesaretlendirip, haritalamaktır. Ama Wolfe'a göre burada Posthümanizm için bazı şeylerin maskesini düşürme veya üstün gelme anlamında bir zafer durumu değil, insanın, *insanolmayan* öznelerce yurt edinilmiş bir evrende yeni bir yere oturuşu[87] söz konusudur.

1.2.4. Çevre Değil Dünya: Yeryüzü Olarak İnsan Sonrası

Posthümanizm için hayvan çalışmalarının temelindeki empati, eşitlik ve bağlantılılık, yalnızca *insanolmayan hayvanları* değil tüm yaşam alanını *–zoe-*

[83] Mel Y. Chen, **Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect**, Durham and London, Duke University Press, 2012.
[84] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. 127, 139.
[85] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 77-79.
[86] Neil Badmington, Posthumanism, **The Routledge Companion to Literature and Science**, Ed. Bruce Clarke, Manuela Rossini, London, New York, Routledge, 2011, p. 375.
[87] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. 47.

kapsamına alır. Dolayısıyla yaşam ortamı olarak tüm "çevre" yani Dünya, Posthümanizm'in zorunlu temel konulardandır. Bu doğrultuda özellikle giderek güç kazanan ve kısıtlı olmakla birlikte simgesel başarılar da kazanan çevre hareketleri ve Antroposen Çağı nitelemesi altında dünyanın *sağlığına* dair yükselen endişeler insan ya da canlı merkezli (*antropo/bio–centric*) bakışların ötesine geçerek gezegen merkezli (*geo-centric*) bir yaklaşımla değerlendirilmeye çalışılmaya başlamıştır.

Uluslararası Jeolojik Bilimler Birliği'nin sınıflandırmasına göre resmi olarak Holocene Çağı içerisinde olunmasına karşın Nobelli bilim insanı Paul Crutzen'in ortaya attığı ve 2000'li yıllarda çevre hareketleri tarafından kullanılarak yaygınlaşan Antroposen Çağı kavramı temel olarak insanın dünyada yarattığı tahribata gönderme yapmaktadır. Antroposen, bitki ve hayvan soylarındaki kitlesel yok oluşları, okyanus, toprak ve atmosferdeki kirlilik ve değişimleri ve gezegen ölçeğindeki insan kaynaklı benzeri tahribatları niteler. Bilimsel açıdan kesin kanıtlar konularak belli bir başlangıç noktası ve zaman ölçeği konulamadığından tartışmalı olmakla birlikte açıkça görülebilen olumsuz değişimler ve insanın bundaki payı dolayısıyla kavramın popülerliği artarak sürmektedir. Diğer yandan bu zaman sorunu, yani Crutzen'in önerdiği gibi bu çağın 1800'lerde Sanayi Devrimi ile mi ya da 1950'lerdeki Atom Çağı ile mi başladığı meselesi sorunun teknolojiyle göbekten bağını göstermektedir. Fakat başlangıç noktası üzerindeki tartışma aşırı bir yorumla belli bir teknolojiye ya da genel bir teknoloji karşıtlığına döndürülebildiğinden belli riskler taşıdığı da söylenebilir. Çeşitli araştırmalar, savaşta atılan veya denenen atom bombalarının toprakta bıraktığı radyasyon kadar tarımın binlerce yıllık ağır etkisinin izlerini de tespit etmektedirler. Dolayısıyla belli bir teknolojinin veya kültür öğesinin (teknoloji, ekonomi, politika vb.) yıkıcı etkisinden ziyade insan merkezli kültürün mevcut haliyle işleyişinin kümülatif etkisinden bahsetmek daha anlamlı gözükmektedir.

Günümüzde, ormanların yok edilmesinden iklim değişimine kadar insan tahribatının boyutları ve görünürlüğü arttıkça çevre hareketlerinin kısa dönemli iyileştirici çabaları yerine yeni bir geleceği inşa etmeyi amaçlayan, daha bütüncül ve dolayısıyla insan sonrasına dair hedefler koyan yaklaşımlar geliştirilmektedir. Bunlar arasında özellikle Permakültür, *Agrarianism* veya Derin Ekoloji, sürdürülebilirliğin ön planda olduğu ama hümanist anlayışın doğa-kültür karşıtlığını sürdüren ve bu

karşıtlıkta doğadan yana taraf olan yaklaşımlar olarak dikkat çekerler. Ayrıca benzeri yaklaşımların çoğu gibi genel itibarla teknoloji karşıtı olduklarından hem fayda yerine bugünün teknolojik dünyasında uyumsuzluklarıyla bir çatışma sebebi olur hem de paradoksal biçimde doğal ve imal edilmiş arası kategorik karşıtlığı yeniden üretirler.

Posthümanizm, hayvanlarla ilişkide temellendirdiği gibi doğayla ilişkide de empatiyi, bağlı ve bağlantılı oluşu önemseyerek bunun, düalist ve hiyerarşik anlayışı aşacak şekilde, geçirgen ve akışkan olmasını ama tözcülüğe ve spirütüalizme kaymayan bir çerçevede kurulmasını önerir. Karen Barad, insan-olmayan dünyayla bu ilişkiyi "karşılıklı simbiyoz" (ortakyaşam) olarak niteler. Ona göre insan özne doğanın bir parçası olarak yeniden ifadelendirilmeli ve doğa da faillik sahibi bir özne olarak "pasif bir boş levha" gibi görülmekten vazgeçilmelidir.[88] Braidotti de özellikle türler ve doğanın kırılganlık paydasında veya yok oluş korkusunda özdeşleştirilmesine karşı çıkar. Bu nedenle, monizmi yöntem alıp, doğa-kültür sürekliliğini başlangıç noktası yaparak "çoklu başkalarıyla açık-uçlu, birbiriyle ilişkili, çoklu cinsiyetli ve türler ötesi oluş akışları" içeren bir öznelliğin ve topluluğun kurulması önerisi getirir.[89]

1.2.5. Yeni Materyalizmler

İnsan sonrası özne, çoklu ilişki ağının çoklu konumlarında kendini gerçekleştirirken yalnız canlılarla (bitki, hayvan) temas etmez. Bu yüzden Spinoza'dan Feminizme, materyalizmle yakın temasta canlı-cansız ayrımını aşan bir fail anlayışı içerir. Karen Barad'a göre aktif, eyleyici, üretken madde algısı ve bunun çıkarımları "şiddetli bir kavramsal değişimi temsil eder."[90] Yeni materyalizm, "feminist eleştirel tartışmada, maddileşme süreci olarak maddeyi yeniden nakşeder."[91] Böylece Eko-materyalizm, prizmatik ekoloji, materyalist feminizm, eyleyici gerçekçilik ve ekoeleştiri gibi yeni materyalizmin çeşitli kuramsal çizgileri, yeni epistemolojik yapılandırmalar üretmek için Posthümanizm'in ortak zemininde birleşirler.[92]

---

[88] Karen Barad, **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**, Durham, Duke University Press, 2007.
[89] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 93-101.
[90] Barad, **Meeting the Universe Halfway**, p. 139.
[91] Ferrando, "**Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism**", p. 30.
[92] Oppermann, **From Material to Posthuman Ecocriticism**, p. 274.

Braidotti, Spinoza'nın "madde tektir, kendini ifade etme arzusuyla harekete geçmektedir ve ontolojik olarak özgürdür" düşüncesinden hareket eder[93]. Ona göre insan merkezciliği aşmayı amaçlayan insan sonrası duyarlılığın kalbinde, diyalektik karşıtlıkları aşmaya çalışan ve her türlü aşkınlığı reddeden bir yaklaşımla, maddeyi yaşamsal ve kendini örgütleyecek şekilde tanımlayan sarsıcı "vitalist materyalizm" bileşimi vardır. Yani insan her şeyin ölçüsü olmadığı gibi her şey kendinde ve eşit olarak değerlidir ve asli rol ilişkidedir. Sonuçta Eleştirel Posthümanizm'de insan, kendi başına ayrı bir varlık alanından ziyade doğa ve kültürün melezleri, "heterojen montaj", "insan ve insan-olmayanın iç içe katlandığı bir ağ"[94] veya kendi ötekileri ve sofra arkadaşlarıyla dolu çoktürlü bir kalabalık[95] olarak ele alınır.

Karan Barad, failliği, "bireylerin ve şeylerin bir malı" değil "bir irade, dolaşıklıkları düzenlemek için bir olasılıklar meselesi" olarak düşünmeyi önerir. Onu izleyen Stacy Alaimo ise tüm bedenlerin *gözenekli* ve *geçirgen* olduğunu savunarak, doğa-kültür sürekliliğine madde alışverişini de ekler ve bedensellik-ötesi kavramını geliştirir.[96] Ona göre, canlı, cansız, basit, karmaşık her türden mevcudiyet olarak bedenleriyle, bedensellik-ötesi, "insanın yeni-materyalist ve posthümanist anlamda maddelerin akışı ve ortamın eyleyicileriyle sürekli birbirine bağlı oluşudur."

İnsanın merkezi konumundan edilerek, etnisite, cinsiyet, engellilik vb. tüm sınırları aşmış, insan-olmayan ötekilerle iç içe bir melez, montaj, ağ, ya da çok-türlü kalabalık olarak düşünülüşünün kaçınılmaz sonucu olarak resme makineler de katılır. Yeni ilaveler kadar insanın beden ve hücre boyutunda artan bir dönüşüme uğratılması da sınırlarda bulanıklaşma ve çözülmeye etki eder. Sonuçta bugün insan kavramı hem felsefi olarak hem de biyonik aparatlar, çipler, prostetikler, implantlar vs. yoluyla bedensel olarak giderek dönüşerek farklı bir anlam çerçevesi kazanmaktadır.

Hızla gelişen gen ve robotik teknolojileriyle, siborg, android, tekillik gibi kavramların giderek daha sık karşılaşılan kavramlar olmaları çift yönlü değişimi

---

[93] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 68.
[94] Jane Bennett, **Vibrant Matter: A Political Ecology of Things,** Durham, Duke University Press, 2010, p. 23, 31.
[95] Donna Haraway, **When Species Meet**, London&Minneapolis, Uni. of Minnesota Press, 2008, p. 165.
[96] Stacy Alaimo, Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea, **Material Ecocriticism**. Eds. S. Iovino and S. Oppermann, Bloomington, Indiana Uni. Press, 2014 p. 187.

getirmekte, bir yandan insanların 'makineleşmesinden' diğer yandan makinelerin her gün daha fazla 'insani' özellikler kazanıp "insanlaşmasından" bahsedilmektedir. Ancak resmin iç ve dış sınırlarda bulanıklaşıp, kalabalıklaşması teknoloji, bilinç, kutsal gibi mevcut konu başlıklarına biyoteknoloji, biyomühendislik, bedensizleşme, genetik düzenleme, tekillik ve yine gündeme gelen öjeni gibi başlıkları da eklemiştir. Bu nedenle Posthümanizm, madde, bedenlenmiş olma, zekâ ve bilişin evrimsel doğası gibi konularda dikkatlice ve derinlemesine düşünme imkânı sağlar.[97] Fakat bir yaklaşım, kuram ya da düşünüş olarak *–izm* kabul edilse de Posthümanizm'in *post-human* yani insandan sonra gelen olarak *ne* olacağına dair farklı fikirler bulunmaktadır ve bunların neredeyse hepsi de bilim ve teknoloji çalışmalarıyla bağlantılıdır.

1.2.6. Bilim-Teknoloji Çalışmaları: Yapay Zekâ ve Siberuzay

Sanayi devrimini başlatan buhar teknolojisi ve ardından gelen elektrik ve bilgisayar dalgaları neticesi bugün dünya gerçekten yeni bir dönemin başlangıç aşamasındadır. Bu dönemin öne çıkan teknolojileri olan yapay zekâ, nanoteknoloji ve biyoteknoloji gibi alanlarsa Hayles'in *posthuman* karşısında hissettiğimizi söylediğine benzer bir umut, heyecan ve korku, kaygı arası salınım yaratmaktadır.[98] *Antroposen* ile yaşam kaynağı Dünya'nın ölümü veya silahlaştırılmış virüsler ve kötücül süper bilgisayarlarla insanlığın sonu da yine aynı teknolojilerle gelebilir gibi gözükmektedir.

> "Biyonik eller, epilepsi için implantlar, 'akıllı ilaçlar' – bütün bunlar ilerleyen insan protezleniş ve siborglaşmalarının işaretleri. Kültürel çevre ile insanın ve ötekilerinin yaşam pratiklerinin sayısallaşıp, sanallaşması ile de örtüşüyor. Kaygı uyandırıcı soru, varsayılan insan sonrası toplumuna gidişte insan evriminin bir sonraki basamağı adaletsizlik, ayrımcılık, sömürü ve baskının yeni biçimlerini mi yaratacak yoksa insan türünün tümden yok oluşuna mı dönecektir."[99]

Soru anlamlı ve geçerli olmasına karşın, Hubert Dreyfus, John Searle ve Norman Doidge gibi birçoklarına göre homeostazlar, Turing makinesi ve robotlarla beyin-makine benzetmesine yaygınlık ve saygınlık kazandıran Sibernetikle gelişen genel yaklaşıma karşın belli açılardan paniğe kapılmaya gerek de yoktur. 1970'lerde yapay zekâ çalışmalarının başarısız olduğunu ve yozlaştığını iddia eden Dreyfus, sağduyusal bilgi ile insanın bedene bağlı bağlamsal öğrenme ve deneyimleme

[97] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. 120.
[98] Hayles, **How We Become Posthuman**, p. 84-85, 284-285.
[99] Stefan Herbrechter, **Posthumanism: A Critical Analysis,** London, Bloomsbury, 2013, p. 28.

süreçlerini inceleyip bilgisayarla karşılaştırır ve bunların sembolleştirilip, taklit edilemeyeceğini savunur. Ancak önceleri ciddiye alınmayan bu olumsuz görüş, bugün tamamen yeni bir yola dönen çalışmalarla bir ölçüde aşılmıştır. Yine de Dreyfus'a göre siberuzayda bedensiz bir yaşam mümkün olsa bile bu, insan olma niteliklerinin çok önemli bazılarının kaybedilmesi pahasına gerçekleşebileceğinden gerçekten arzulanan bir şey olup olmadığı dikkatlice değerlendirilmelidir.[100] Ayrıca çok yakında gerçekleşeceği iddia edilen "insanlardan hiçbir veri veya girdi beklemeyen, kendi kendine düşünebilen ve tamamen bağımsız olan" zeki robotlar henüz gerçeklikten çok uzak olduğu gibi, gösterilen en önemli kanıtlardan olan dünyanın en gelişmiş robotlarından Asimo bile yaratıcısına göre ancak böcek benzeri bir zekâya sahiptir.[101]

Öte taraftan yapay zekâ araştırmacıları, Dreyfus'un özellikle satranç ve araba sürmek üzerinden örneklediği "makineler düşünemez" çıkarımına, değişen makine öğrenimi yaklaşım ve modelleri kullanan yeni paradigmalarıyla meydan okur gibidirler. Dünya satranç şampiyonu Kasparov'u hezimete uğratıp, şike var diye itiraz etmesine neden olan *IBM Deep Blue* hemen akla gelebilecek bir örnektir. Fakat *Deep Blue*'nun yüksek ihtimal hesaplarına dayalı işlem gücüyle "kaba güç" yaklaşımının bir düşünme veya zekâ olduğu iddiası da çoğu kimse için hâlâ pek ikna edici değildir.

Bugün yapay zekânın satrançtan çok daha karmaşık ihtimalleriyle neredeyse imkânsız denilen *Go* oyununda büyük ustaları alt etmesi ve hatta süper bilgisayar *Watson*'ın, dil ve genel kültür yarışması olan *Jeopardy*'i de kazanmasıyla makineler artık imkânsızı başarmış gibi görülmektedir. Ancak özellikle söz oyunları, bağlamsal anlamlar ve muğlak kullanımları da içermesi nedeniyle büyük bir şaşkınlık ve heyecan yaratan *Jeopardy* başarısına karşın tartışma bir kez daha düşünmenin ne olduğuna ve makinelerin asla konuşamayacağına ve düşünemeyeceğine dair Kartezyen fikre gelir. Yeniden kendi meşhur "Çin Odası"[102] örneğini veren Searle ve daha birçokları

[100] Hubert Dreyfus, **On the Internet**, London & New York, Routledge, 2001, pp. 6-7.
[101] Michio Kaku, **Geleceğin Fiziği**, 5. Basım, çev. Yasemin S. Oymak, Hüseyin Oymak, Ankara, ODTÜ Yayıncılık, 2016, s. 87.
[102] "Çin Odası", John Searle'ün 1980 tarihli "*Minds, Brains, and Programs*" adlı makalesinde, bilgisayar programının ne kadar gelişmiş ve karmaşık olursa olsun, bilgisayara zihin, anlayış ya da bilinç veremeyeceğini anlatmak için kullandığı düşünce deneyidir.

Watson'ın anlamadığı ve düşünemediği gibi insanınkinden farklı, bilgisayar düşünüşü diye bir şey de olmadığı, yalnızca simülasyon olduğu iddiasını sürdürmektedirler.

Bir başka yapay zekâ gelişmesi olarak heyecan yaratan *Uber*'in sürücüsüz arabasının çok geçmeden algılayamadığı bir yayaya çarpıp ölümüne sebep olması da yapay zekâ konusunda kafaları yine karıştırır. Gerçi üreticiler çalışmaların süreceğini açıklar ve daha yüksek güvenlik standartlarıyla 9 ay sonra araç yollara döner ama açıkça anlaşılır ki beklentileri karşılayacak seviyedeki bir sürücüsüz araba deneyimine daha en azından yıllar vardır. Üstelik süper diye nitelenen bilgisayarlarda bile, her sıradan on yaşındaki çocuğun sahip olduğu sağduyusal bilgi eksiktir. Nitekim dünyanın bir numaralı Go oyuncusunu yenen *AlphaGo,* kazandığı oyunun bir masa oyunu olduğunu bile bilmemektedir. Önceleri boyutsal bir problem olarak görece kolay halledileceği düşünülen bu sorun, şimdilerde kitlesel kaynak kullanımı gibi yollarla aşılmaya çalışılsa da *henüz* çözülebilmekten uzak görünmektedir.

Yapay zekâ konusuna bakış, biraz da insan, makine ve teknolojinin nasıl tanımlandığına bağlı olarak farklılaşmaktadır. Örneğin beyni biyolojik bir makine olarak gören pek çok bilim insanına karşı onun kesinlikle makine olmadığını savunan psikiyatrist Norman Doidge, beyin fizyolojisi ile düşüncelerin karşılıklı birbirlerini dönüştürdükleri bir açık sistem döngüsü olarak *neuroplasticity* kavramını ortaya atar.[103] Sonuçta bu görüş ve çalışmaların Sibernetik ile başlayan bir umut olarak insanı ve bilinci gerçekten anlamaya yaklaştıracağı düşünülmektedir. Ancak felsefe kadar bilimin de kesin şekilde cevap veremediği bir olgu olan bilinçliliğe dair şu an tek söylenebilen, fiziksel olarak beyine bağlı bir geribildirim döngüsü olduğundan, maddenin düzenlenişiyle zuhur eden bir nitelik oluşudur. Bu nedenle çok temel düzeyde, makine, bilgisayar, siborg veya suni yaşam formlarının bir bilinçlilik oluşturabileceğini ya da tersini iddia etmek hâlâ çok spekülatiftir. Hatta Francisco Varela, Evan Thompson ve Eleanor Rosch, sinirbilimi Budist kuramla harmanladıkları *The Embodied Mind* kitaplarında, bu varsayılan tutarlı benliğin panik ve korkudan icat edilmiş bir kurgu olduğunu savunarak benlik olmadan bilinçlilik olabileceğine dair bir tez ortaya atarlar.[104] Fakat bilincin ölçülebilir ve hatta bilgisayar devrelerine ve

[103] Norman Doidge, **The Brain That Changes Itself**, New York, Penguin Books, 2007.
[104] Akt. Hayles, **How We Became Posthuman**, p. 201.

siberuzaya aktarılabilir olduğunu söyleyen ve bunu hayal eden Hans Moravec (*Mind Children*, 1988) gibi transhümanistler de vardır. Böylece maddi dünyanın sıkıntı ve kısıtlamalarından özgürleşildiği gibi "matriksin" sonsuz imkânlar ve olasılıklar dünyasında arzuların sınırsız tatmini de gerçekleştirilebilecektir.

Siberuzayın özgürleştirici algılanışı siberbedene dair yaklaşımlarda da görülmektedir. Donna Haraway'in "Siborg Manifesto"sunun insan, hayvan ve makine arası keskin sınırlar kadar bilimsel üst anlatıları da etkili biçimde sorgulatan siborg figürü alandaki kilometre taşlarındandır. Haraway'in *Siborg*'u, modernizmin batılı, beyaz, erkek öznesini sadece bir teknolojik gelişmeyle değil bir ilişkisellikler ağı, canlı-cansız ayrımının yok edilmesi ve etnik ötekilerin (azınlıklar, feministler vs.) de etkin katılımıyla her yönden alaşağı etmeyi hedefler. Gerçi Haraway, hümanizmin tüm insanların onurlu ve eşit bir yaşam gibi hedeflerine ulaştığı gibi yanlış bir algı yarattığı gerekçesiyle *posthuman* kavrayışına ve posthümanist olarak nitelenmeye de karşı çıkar. Ona göre, eğer bir yeni-insandan bahsedilecekse bu *post* önekiyle öteyi değil bir "yeniden-düşünmeyi" ve "birlikte-oluş" sürecini çağırmalıdır.[105]

İnsan sonrası için teknoloji-beden etkileşimi açısından askeri yaralanmaların tedavisinden gelişerek, trans bireylerin cinsiyet ameliyatlarına kadar geniş bir alana yayılan estetik cerrahi uygulamaları da önemli bir alandır. Bir diğer boyut olan sanal bedenlerse internet ortamında deneyimlenen sonsuz avatarlar olarak karşımıza çıkarlar. Ayrıca bugün sanal gerçeklik uygulamaları da giderek daha yetkin ve karmaşık hale gelmekte, eğitimden, turizm sektörüne, tıptan çeşitli sanat uygulamalarına çok farklı alanlarda başarıyla kullanılmaktadır. Hatta Pierre Lévy'e göre sanal gerçeklik, ilişkilerin kendilerini minimum ataletle yeniden yapılandırdığı bir sosyal etkileşim ortamı yaratarak göçebe bir kültürü de yeniden icat etmektedir.[106]

Gelişen sinirbilimiyle beynin bir biyolojik donanım (*wetware*) ve onun işletim sisteminin de zihin olduğu gibi bir yaklaşım da yaygınlaşmaktadır. Francis H. C. Crick ile başlayan bedendeki tüm genleri haritalandıran *Genome* diziliminden bugün insan

[105] Haraway, **When Species Meet**, p. 17. Haraway kendini öyle nitelemese de işlevsel bir inter/intra aktivite ve tartışma alanı olarak posthumanite kavramını işlevsel bularak kabul eder.
[106] Pierre Lévy, **Becoming Virtual: Reality in the Digital Age**, translated by Robert Bononno, New York & London, Plenum Trade, 1998, p. 29.

zihninin sinir ağları haritasını çıkarmaya uğraşan Avrupa-ABD'nin dev projesi *Connectome*'a gelinmiştir. Aslında bütün bu gelişmeler bir açıdan Posthümanizm'in temelindeki meseleyle ilgili olmayı sürdürmektedir. Karşımızda hâlâ bir ruh/beden ayrımı olduğundan sorun yine aynı noktaya yani insanın ve bilincin ne olduğuna gelmektedir. Mesela tüm duygu, düşünce ve anılarıyla bilgisayara yüklendiği söylenen bir zihin haritası yine *biz* mi olacaktır? *Trancendence* (2014) filmi gibi örnekler transhümanist bakışıyla bunu gösterse de pek çok bilim insanı da bundan şüphelidir.

Tüm etik itirazlara, hukuki ya da teknik sorun ve engellere karşın bilinç ve yapay zekâ/yaşam üzerine çalışmalar tüm hızıyla sürmektedir. Gerçi David Bohm'un veya Penrose ve Hameroff'un Kuantum Zihin kuramları klasik mekaniğin bilinci açıklayamayacağını öne sürerler. Ama bu noktalarda artık bilimle felsefe ve hatta metafizik iç içe girer çünkü ardından Bohm ve Karl Pribram aracılığıyla mistik bir Holografik Evren modeli inşa edilir. Newton ve Einstein'ın deterministik dünyasından Heisenberg Belirsizlik Kuramı'nın öne çıktığı, "bulanık mantık", kaos ve belirsizlikten bahseden bir anlayışa varılır. Ama her hâlükârda fizik, sibernetik, yapay zekâ/yaşam yanında beynin/insanın programlanabilirliği ile özgür irade, determinizm, sorumluluk ve etik kavramları da teknolojiyle ilişkimizde önemli kavramlar olmayı sürdürürler.

Sonuçta bugün yaşanan hayatı ortaya çıkaran ve hâlâ en etkili iki olgu olan bilim ve hümanizm, ironik biçimde aynı oranda da değer erozyonuna uğramışlardır. Bir yandan Kuhn ve Feyerabend'dan Aktör-Ağ kuramı ve Latour'a uzanan çizgide bilim felsefesi ve sosyolojisi üzerinden bilimin öznesi ve nesnesi, tarafsızlığı, yöntemleri ve kime hizmet ettiği sorunsallaştırılmış diğer yandan disiplinlerarası çalışmalarla Hümanizm ve etiği sorgulamaya açılmıştır. Böylece Ekoloji, Etoloji ve yeni materyalizm gibi anlayışlarla genişleyen bir çerçevede insan sonrası kuramın zemini oluşmuştur. Ancak bu zemin, yeni biçimlere bürünen insan merkezci Hümanizm anlayışlarını ve ölümsüzlük peşindeki kapitalist süper zenginlerce popüler kültüre yoğun biçimde pompalanan Transhümanizm gibi anlayışları da içermektedir.

1.3. Transhümanizm'in İnsanı ve İnsan Sonrası

Söz konusu "yeni insanın" ne'liği ve niteliği hakkında görüşler en iyimserinden en kötümserine geniş bir çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Agamben'in (2013)

gördüğü, "modern(liğ)in *nomos*u" olarak adlandırdığı 'kamp'larda yaşayan birer yalın canlı, bir *Homo Sacer*'dir.[107] İstisna hallerini istediği gibi belirleyebilen bir iktidarın nesnesi olan ve bırakın anlamlı bir kurban olmayı, ölümü bile bir cinayetten çok itlafı çağıran bir canlı. Ya da daha beteri, David McNally gibi, kapitalizm eliyle halihazırda insanlık dışı zombilere döndüğümüz iddia edilmektedir.[108] Oysa Marvin Minsky, Max More, Sonia Arrison, Anders Sandberg, Nick Bostrom, Wry Sententia gibi önde gelen isimleri ve *Humanity+, Institute for Ethics and Emerging Technologies, The Human Futures Institute* gibi organizasyonlarıyla Transhümanizm anlayışı, teknolojiyle "modifiye" edilmiş bedenleriyle önce daha zeki ve güçlü, nihayetinde ölümsüzlüğe ve ebedi gençliğe kavuşmuş bir "yeni insan" hayal eder.

İnsan sonrası çerçeveye dair farklı tasarılar özellikle bedene müdahaleleriyle ilgi ve tepki uyandırmaktadır. Posthümanizm kavram ve tartışması görece yeni olsa da (1990 ortaları) insanın bedenini farklı şekillerde "modifiye" etme, daha güçlü, sağlıklı vs. bedenlere sahip olma ve hatta bedenin sınırlarından kurtulma arzusunun, tartışmalı da olsa 1600'lere dek uzanan bir geçmişi vardır. Teknolojiyi ve hiyerarşi basamaklarının tepesinde yer alan bir insanı temel alıp, teknolojinin artan bir hızla her şeye çözüm olacağı pembe bir gelecek çizerek, bu anlayışı Transhümanizm de sürdürür. Önde gelen kuramcılarından Nick Bostrom, çok farklı anlamlarda kullanılan *posthuman* kelimesinin kafa karışıklığı yarattığını kabul ederek, onu, "en azından bir *posthuman kapasite*sine sahip varlık" diye tanımlar.[109] Yani *posthuman,* sağlıklı yaşam süresi, biliş veya duygulanım alanlarının en az birinde yeni teknolojik araçlara başvurmadan ulaşabilecek üst sınırı fazlasıyla aşan bir yeterliliğe sahip olandır. Tanımın da açıkça ima ettiği üzere yaklaşım, insan merkezli, aşkıncı ve erekselcidir.

Transhümanizm, biyogenetik sayesinde hastalıkların, fiziksel ve ruhsal engelliliğin ve hatta ölümün bile olmadığı; Nanoteknoloji sayesinde akla gelebilecek her şeyin sonsuz ve sınırsızca ve üstelik hızla üretilebildiği; açlık, kıtlık, susuzluk, evsizlik, fakirlik gibi kavramların tarihe karıştığı, teknolojinin başrolde olduğu bir gelecek vaat eder. Ancak vaatler o kadar ileri gider ki bu gelecek, dinlerin cennet

[107] Giorgio Agamben, **Kutsal İnsan**, çev. İsmail Türkmen, 2.Basım, İstanbul, Ayrıntı, 2013.
[108] David McNally, **Monsters of the Market**, Leiden & Boston, Brill, 2011.
[109] Bostrom, **Why I Want to be a Posthuman**, p. 108.

vaadinden farksızlaşır. Gerçi insan artık Tanrı'yı öldürüp yerine geçme iddiası ve çabası içerisindeyse (Nietzsche) verdiği vaadin de Tanrı'nınkilerle yarışır seviyede olmasından daha doğal ne olabilir?

Yine de bu seküler görünümlü *dinsel* vaatlerinin aşırılığı ve uyandırdığı çelişkili duygular sistemin önde gelenleri için doğrudan savunmayı güçleştiriyor gibidir. Bu açıdan yakın döneme kadar fazla ciddiye alınmayan, "*çocuksu düşlerden, çocukça bir ideolojiden başka şey*" olmadığı da söylenen[110] Transhümanizm'in bir öncü kol göreviyle, kapitalizm ve teknoloji karşıtı "düşmanlara" korku salıp, onları psikolojik olarak yıldırma görevi üstlendiği de öne sürülebilir. Çünkü modernitenin öznesi olarak insanın, kendine ve doğaya (dünya/evrene) hâkimiyeti vurgusuyla modernizm ve Hümanizm'in devamı olsa da aslında yöntemleri ve –sunamadığı-kanıtlarıyla modern öncesi bir sihirden bahseder. Hatta tüp bebeğin öncülerinden Fransız biyolog Jacques Testart'a göre Transhümanizm, "*öjeninin*[111] *yeni adı[dır]":*

> "…Hakikaten bir büyücü çırağı dalgası bu. Daha önce nanoteknolojilerle de yaşamıştık bunu. Bu yapılan, yani "görmek için" şeylerin değiştirilmesi, yeni bir şey. Amacı, yöntembilimi, deney seyrini açıklayan bir protokolün izlenmesi gereken modern bilimle ortadan yok olmuş olan bir büyücü dalgası bu."[112]

Jacques Testart'ınki gibi eleştirilerin temelde hümanist bir bilim çerçevesinden olmakla birlikte hem bilimin toplumsallaştırılması hem de demokratikleşmesi boyutuyla bir anlamda posthümanist yaklaşıma katkı yaptıkları da söylenebilir:

> "…bilimin istenci hâkim olmaktır. Elbette doğaya hâkim olmak; ama insana da hâkim olmak. İnsana hâkim olmak ise, transhümanistlerin hedefidir. Dolayısıyla bu bilimsel ilerlemenin düşünülmüş olması gerekir; ama kesinlikle bizzat bilim insanları tarafından değil. Dolayısıyla illâki bilimin demokratikleşmesine geliyoruz."[113]

Transhümanizm, bugün popüler kültürün bir parçası olarak kitlesini büyütürken çeşitli cephelerden gelen eleştirilerle kendini çeşitlendirmeyi de

---

[110] Erwan Cario, "Jacques Testart: Transhümanizm çocukça bir ideolojidir", **Libération**, 16 Ağustos 2018, çev. Haldun Bayrı, (çevrimiçi) https://medyascope.tv/2018/08/20/tup-bebegin-bilimsel-babasi-jacques-testart-transhumanizm-cocukca-bir-ideolojidir/, 6 Kasım 2019.

[111] İlk kez 1883'de Darwin'in kuzeni Francis Galton'un kullandığı *öjeni* terimi [Yunanca *eu* (iyi) ve *genet* (doğum)] gebelik kontrolünden, genetik düzenlemelere uzanan geniş bir alanında "soyun ıslahı" çabalarını adlandırır. Zamanında ABD ve Avrupa'da bazı bilimsel çevrelerce de desteklenen *öjeninin* amacı, insan ve toplumun *iyiliği* için üremenin kontrol altına alınıp, istenmeyen "ötekiler"in (kötü, hasta, sakat vb.) ayıklanarak insanın üstün fiziksel ve zihinsel kapasiteye ulaşmasıdır.

[112] Cario, "Jacques Testart", **Libération**.

[113] Cario, **A.e.**

sürdürmektedir. Böylece Özgürlükçü Transhümanizm, Demokratik Transhümanizm, Extropianizm gibi farklı türlere ayrılarak, önemli görülen eleştiriler üzerinden ana yaklaşım düzeltilmeye çalışılmaktadır. [114] Ancak akıllı teknoloji, teknolojiye ulaşımda eşitlik, açık toplum gibi iyileştirme çabalarına karşın temelde Nick Bostrom'un da açıkça kabul ettiği gibi Transhümanizm, rasyonel hümanizmden köken alır; Aydınlanma ideallerini ve Kartezyen mirası benimser ve geliştirir. Ama Wolfe'a göre Aydınlanma'nın rasyonel usuna ve ilerlemeci iyimserliğine bağlılığı ve türsel hiyerarşileri korumasından dolayı "hümanizmin yoğunlaştırılması" veya "'kötü' Posthümanizm" olarak görülmelidir.[115] David Roden de kendi "Spekülatif Posthümanizm" anlayışıyla Transhümanizm'i benzer hümanist eğilimleri taşıyıp, teknoloji yoluyla bunları yoğunlaştırmaya çalıştığı gerekçesiyle eleştirir.[116] Transhümanizm'in teknoloji yoluyla geliştirilmiş insanını cazip bulmasına karşın bahsedilen teknolojilerin çokça spekülatif olduğunu ve onun transhümanistlerin umduğundan çok farklı olabileceğini, rasyonel akıl sahibi ve etken eyleyen olarak öznenin silinip gidebileceği ihtimalini öne sürer. Dolayısıyla Roden'a göre *posthuman,* ancak 'normal' biyolojik insandan, kurumlarından, kültüründen ve teknolojik sınırlamalarından tümüyle bağımsız olduğunda gerçekten *posthuman* olacaktır ve onunla karşılaşmak ya da bizzat *posthuman* olmak dışında nasıl bir şey olacağını bilmek veya ona genel bir ahlak düzeni belirlemek mümkün değildir.

Eleştirel Posthümanizm de Transhümanizm'i, insan türcülüğü ve istisnacılığını güçlendirecek şekilde teknolojinin düşünsel olarak kötüye kullanılması ve hiyerarşileri artırması olarak görüp, eleştirir. Bu yüzden teknolojinin beden ve bedenlenme boyutu özel bir dikkatle ele alınarak, yaşadığımız çağda *luddist* (teknoloji karşıtı, düşmanı) bir tavrın faydasız olduğu kadar zararlı da olduğu bilinciyle korku veya heyecana kapılmayan yeni bir düşünüş önerir. Çünkü bugün artık Max More ve Paul Churchland'in hayal ettiği, zihnin bilgisayara yüklenmesi ve beyinler arası bilgi ve deneyim nakli gibi bilim kurgu konusu olan teknolojiler daha gerçekleşebilir

[114] James Hughes'un *Citizen Cyborg* (2004) kitabında tanımladığı Demokratik Transhümanizm ya da Max More'un öncülük ettiği Extropianizm belli yönleriyle Özgürlükçü Transhümanizm'den ayrılsalar da temelde rasyonel akla, onun beden ve dünya üzerindeki kontrolüne ve sınırsız tekno-gelişmeciliğe dayanan iyimser gelecekçi transhümanist akımlardır.
[115] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xv.
[116] David Roden, **Posthuman Life**, London & New York, Routledge, 2015.

görünmektedir.[117] Fakat beyin okuma, implant gibi teknolojiler olumlu ortak paylaşımlara ve kovan-zihin olgusuna uç verebilme ihtimalinden çok daha fazla güdüleme ya da askeri amaçlı kullanıma alet edilme tehlikesi barındırmaktadırlar.

1.4. Posthümanizm Kavrayışları ve Eleştirel Posthümanizm

Bilim ve teknoloji çalışmalarının tarafsızlık ve nesnellik adıyla ortaya koydukları ya da Transhümanizm'in hayal ettiği *posthuman* dışında günümüzün tekno-kültürünü ve geleceği çok başka gören yaklaşımlar da vardır. "Sosyokültürel bir referans sistemi içinde çalışan Franklin, Lury ve Stacey bugünün teknoloji dolayımlı dünyasına 'pan-insanlık'"[118] derlerken Haraway'in siborgu muhalif ve ütopyacıdır:

> "Yapısı artık kamusal/özel karşıtlığıyla belirlenmeyen siborg, kısmen *oikos*, yani hanede gerçekleşen bir toplumsal ilişkiler devrimine dayalı bir teknolojik 'polis'i tanımlar. Doğa ve kültür yeni baştan derlenmiştir; artık birinin diğeri tarafından kendine dahil edilmesi ya da diğerince bir temellük ilişkisine kaynak yapılması gibi bir durumdan söz edilemez. Siborg dünyasında geçerli olacak olan …parçalardan bütünler oluşturan ilişkilerdir."[119]

Hayles, neye işaret ettiği üzerinde bir fikir birliği olmayan *posthuman*'ın "düalizmleri modası geçmiş kılacak yeni kültürel yapılanmalara ulaşılan …canlandırıcı bir olasılığı ve insan olmanın anlamına dair yeni düşünüş biçimleri doğmasını" akla getirdiğini savunur.[120] Bu yeni biçimlerse insana bir uzantı olmayı çok aşacak nitelikte olmalı ve "kontrol-kontrol yokluğu, süperinsan-insandışı diyalektiğinin ötesine geçmiş, içkin ve kesintisiz süregiden bir mutasyonu temel almalıdır."[121] Sürekli dönüşümü ve çok kimlikli radikal tavrı önemseyen Pramod K. Nayar'a göre de Eleştirel Posthümanizm,

> "…geleneksel bağımsız, uyumlu ve egemen insanın, aslında nasıl yaşamın ve makinelerin çeşitli biçimleriyle ve onlar tarafından oluşturulmakla sürekli evrim halinde olduğunu göstermek amacıyla [bu insanı] radikal şekilde merkezsizleştirir."[122]

Cary Wolfe da tüm biçimleriyle Eleştirel Posthümanizm'in ekosistemimizdeki ara bağlantısallıkları temel alarak benzersizliği değil ama farklıktaki değerliliği öne

---

[117] Michio Kaku, **Zihnin Geleceği**, çev. Emre Kumral, Ankara, ODTÜ Yayıncılık, 2015, s. 377.
[118] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 51.
[119] Haraway, "**Siborg Manifestosu**, s. 6.
[120] Hayles, **How We Became Posthuman**, p. 251, 285.
[121] Rutsky'den akt. Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xviii.
[122] Nayar, **Posthumanism**, p. 11.

koyup zenginleştirmeye çalıştığını savunarak bu yaklaşımı olumlar. Ona göre Posthümanizm, yalnız insan-hayvan arası değil, canlı/organik ile mekanik/teknik olan arası sınırların da aşılmasına dönük, Sistem Kuramı, faydacılık ve postyapısalcılığın paralel alanlarını araştıran yeni bir düşünüş biçimidir. Bu ise, insan merkezcilik ve türcülük sorunu ve eleştirileri ışığında düşünme pratikleri ve okumaların nasıl değişmesi gerektiğiyle de doğrudan ilgilenen, viral/parazitik bir düşünme biçimidir.[123]

Bugün kapitalizmin ulaştığı yaygınlık ve hâkimiyete bağlı olarak dünya bir tüketim toplumu halinde neredeyse "küresel köy" haline gelmiş, *zaman ve mekân sıkışması* diye kavramlaştırılan değişimlerle gündelik hayat kökten başkalaşmış ve bazılarına göre iş yaşamınca işgal edilmiştir. Üretim-tüketim yapılarında oluşan değişimler ve düzenli aralıklarla tekrarlayan krizler, para sisteminden finans-kapitale geçiş gibi yöntemlerle çözülmeye çalışılmışsa da sistemin sürdürülebilirliği her gün daha fazla sorgulanır olmuştur. Fakat bu arada sınıf yapıları da radikal biçimde etkilenmiş, teknolojinin de etkisiyle artan beyaz yakalılar ve hizmet sektörüyle birlikte "prekarya" denen *yeni* bir sınıf önemli bir gündem haline gelmiştir. Formel olarak bile etikle bağlarını daha Makyavel'in *Prens*'iyle birlikte koparan politika alanı veya Braidotti'nin "ileri/oportünist biyogenetik kapitalizm" diye nitelediği günümüzün ekonomik-siyasi sistemiyse, çevre hareketleri, hayvan hakları gibi duyarlılıkları hızla "içe katmaya" yönelmiştir. Böylece ekonomik temelli ve hem süreci hem de aktörlerini metalaştırıcı ve sömürücü mahiyette, felaketler ve insan türünün tükenişi gibi olumsuzluklar etrafında korkuya veya kırılganlığa dayalı kozmopolit bir ilişkisellikler ağı kurulmaya çalışılmaktadır. Üstelik Feminizmle birlikte çok yol kat edilmesine ve cinsiyet temelliliğin aşılması imkânına karşın, bugün yine de "dünya ölçeğinde kutuplaşmış cinsiyet farkının aşırı biçimleri hiç olmadığı kadar güçlüdür."[124] Nekro-politik yönetimsellik kiplikleri de "küresel basın devrelerinde çifte dolayım mantığına uygun 'bilgi-eğlence' halinde" dolaşımını sürdürmektedir. Dolayısıyla Braidotti'ye göre ileri kapitalizm, olumsuz bir birlik çerçevesinde kendi sistemini ve dolayısıyla sömürü, dışlama, baskılama şablonlarını yeniden üretip pekiştirir görünmektedir.

[123] Wolfe, **What is Posthumanism?** p. xix.
[124] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 112, 139, 108.

Çizdiği tablonun karanlığına karşın Deleuze ve Guattari'nin "göçebe düşünce" kavramlaştırmasından yola çıkan Braidotti, çokluk fikrine dayalı bir "*göçebe özne*" tasarısıyla Posthümanizm çerçevesinden umutlu bir çağrı da yapar. Bu, Tarihin Sonu'nu muştulayan, kapitalizmin, teknolojinin ve liberal düşüncenin zaferini ilan eden sahte peygamberlerin aksine, asla reddetmediği teknolojiyi ve insanı değil ama yaşamı ve çokluğu yücelten bir çağrıdır.

1.5. Sonuç: Posthümanizm'in Geleceği

Posthümanizm, beden-bilinç (ruh) ikiliğinden, ben ve öteki ile verili öznenin sorgulanmasından başlayarak, türcülük, ırkçılık, cinsiyetçilik, sınıfçılık, etnik ayrımcılık gibi her türden ayrımcılığı, ötekileştirmeyi, şeyleşmeyi tarihsel perspektif içerisinde bir sorun alanı olarak konumlar. Posthümanizm yalnızca bir durum muhasebesi yapmakla kalmayıp, tarihsel perspektifi, toplumsal boyutu ve durumun modernite ve ileri kapitalizmle olan bağlantılarını göz önüne alarak bağlantılılığa, melezliğe ve empatiye dayalı yeni bir etik kavrayışı ve performatif bir eylemciliği uygulama yolları önerir. İlk nüveleri 70'li yılların "beden sanatı" (*Carnal Art*) ile uğraşan Marina Abramoviç, Ulrike Rosenbach, Rabeccca Horn gibi feminist sanatçılarının video-art çalışmalarında görülen *posthuman* kavrayışları da performatif yaklaşımlarıyla önemli yol göstericiler olur. 1990'larda Orlan'ın plastik cerrahiyi de işin içine katan daha radikal performansları bu izleğe yeni boyut ve tartışmalar katar.

Posthümanizm, bağlantılılık, duygululuk, empati, şefkat, yatay ağlar ve perspektif çoğulluğu temelinde bir posthümanist etik oluşturmaya da yönelir. Akışkanlığı ve geçişkenliği temel aldığından bu bir proje ve daimî bir süreç olarak görülür. Daha önce aktarıldığı gibi Haraway bu açıdan *posthuman* kavramına dahi çekince koyar: Eğer bir yeni-insandan bahsedilecekse bu *post* öneki ile öteyi değil bir "yeniden-düşünmeyi" ve "birlikte-oluş" sürecini çağırmalıdır. Dolayısıyla sonuçta Posthümanizm, "tamlığa" ulaşmış insanın daha öteye geçmesinden ziyade sınırların bulanıklaştırılması ve çoklu ilişkisellikler içerisinde insan kavramının yeniden düşünülüp, performatif olarak tüm farklılıkları ve çoğul perspektifleri ile hep yeniden ve yeniden düşünülüp aktif biçimde inşa edilmesi biçiminde anlaşılmalıdır.

İKİNCİ BÖLÜM
MICHEL SERRES DÜŞÜNCESİ

2.1. Literatürde Michel Serres Felsefesi

Çağdaş Fransız felsefesinin mihenk taşlarından ve ilk iletişim felsefecilerinden Michel Serres'e (1930-2019) dair genel alan taraması onun hâlâ *bilinmeyen meşhur* olduğunu göstermektedir. Zamanında Bruno Latour'un yazdığını hatırlatan ve bugün de geçerli görünen[1] bu tanım çelişkili gelse de geleceğin önceden bilinemezliğine içten şükreden Serres'in sıkça da *kahinsi* diye nitelenmesi gibi daha çok ironiktir. Çünkü Fransa'da çok satan da olmuş yetmişe yakın kitabında bugünün hararetli tartışmalarını önceden haber verip, bazı fikirleri hâlâ uç ve ufuk açıcı görülmesine karşın onun Fransa dışında görece az tanınırlığı ve İngilizce yayınlardaki atıf azlığı sürmektedir.[2]

Serres, çeşitli sanatlar üzerine yazsa da muhtemelen sinema üzerine yazmaması nedeniyle onu sinema veya bilim kurgu sinemasıyla doğrudan ilişkilendiren bir kitaba rastlanılmamıştır. Buna karşın çeşitli alanlarda ona atıflar belli ölçüde artmaktadır. Özellikle posthümanizmle ilgili çalışmalarda yeni materyalizm, disiplinlerarasılık, nesne-yönelimli ontoloji, aktör-ağ kuramı ve ekoloji gibi bağlantıları nedeniyle hâlâ kısıtlı ama artan atıflar yapılmaktadır. Ancak bunların neredeyse tamamı yurtdışı çalışmalardır ve Türkiye'de sinema konusunda Serres'i konu alan çalışma olmadığı gibi özel olarak onu tanıtan akademik bir çalışma da bulunmamaktadır.

Çağdaş Fransız felsefesine dair İngilizce derlemelerde de yakın döneme dek ondan ya hiç bahsedilmemekte veya çok kısa anılmaktadır. Yine de Vincent Descombes'un *Modern French Philosophy* (1980), *Contemporary French Philosophy* (1987) ve Raoul Mortley'in *French Philosophers in Conversation: Levinas,*

[1] Latour, 1995'teki Serres'le söyleşilerinden oluşan kitaba, "Bir Michel Serres gizemi var. Siz çok iyi biliniyor ve bir o kadar da çok bilinmiyorsunuz" diye başlarken, Steven D. Brown 2002'de, Ishibashi, 2010'da ve Watkin 2020'de benzer tespiti yaparlar. Michel Serres and Bruno Latour, **Conversations on Science, Culture, and Time**, trans. R. Lapidus, Ann Arbor, The Uni. of Michigan Press, 1995; S. D. Brown, "Michel Serres: Science, Translation and the Logic of the Parasite" **Theory, Culture & Society**, Vol. 19 (3), 2002, pp. 1–27; Masataka Ishibashi, "Entre le Japon et Jules Verne, **Cahier Michel Serres**, Ed. F. L'Yvonnet and C. Frémont, Paris, Éditions de L'Herne, 2010, pp.178-188; Christopher Watkin, "**Michel Serres: Figures of Thought**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.

[2] Christopher Watkin, "**Michel Serres Today**" Conference Paper, January 2015, (çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/282819134, 07 Ekim 2018.

Schneider, Serres, Irigaray, Le Doeuff, Derrida (1991) kitapları, *SubStance* (1997) ve *Configurations* (2000) adlı disiplinlerarası dergilerin Serres özel sayıları gibi önemli istisnalar vardır. Ayrıca ekolojiye artan ilgi ve *Doğayla Sözleşme*'nin hızla çeşitli dillere çevrilmesi de bu alanda tanınırlık sağlayıp, atıfları çoğaltmıştır.

Serres, *The Troubadour of Knowledge* (1997) ve erken dönemde uzaktan eğitim ve enformasyon ağlarının büyük potansiyelini savunduğu *Atlas* (1994) kitapları ile eğitim ve pedagojide ciddi bir etki yapar.[3] Ayrıca P. Stenner, S. D. Brown ve C. Steyaert gibi akademisyenlere göre çağdaş organizasyon kuramına da önemli katkıda bulunur. Ama Fransa dışında tanınmasında Bruno Latour ve Aktör-Ağ Kuramı'nın özel bir yeri vardır. İkisinin söyleşilerinden oluşan *Conversations on Science, Culture, and Time* (1995) kitabı ve Latour'un yaptığı atıflarla, Latour ve ANT kuramının şöhretiyle beraber Serres'in bilinirliği de artar. Özellikle yeni materyalizm, nesne yönelimli felsefe, organizasyon kuramı, biyosemiyotik ve posthümanizm bağlamında gündeme gelmesi çeviri ve atıfların yanı sıra özgün çalışmalarda da artış sağlar.

William Paulson'ın *The Noise of Culture: Literary Texts In a World of Information* (1988) ve Maria Assad'ın *Reading with Michel Serres: An Encounter with Time* (1999) gibi ilk özgün çalışmalara ve Niran Abbas'ın (ed.) *Mapping Michel Serres* (2005) derlemesi gibi sınırlı örneklere 2010 sonrası yenileri eklenir. Bernd Herzogenrath'ın (ed.) *Time and History in Deleuze and Serres* (2012), Crispin Lee'nin *Haptic Experience in the Writings of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Serres* (2014), Stefanie R. Fishel'in *The Microbial State* (2017) ve Rick Dolphijn'in (ed.) *Michel Serres and the Crises of the Contemporary* (2019) kitapları bunlardan bazılarıdır. Ayrıca bu dönemde Stephanie Posthumus (2010) ve Kelvin Clayton'ınki (2011) gibi felsefesini ele alan ciddi akademik çalışmalar da görülmeye başlar.

İletişim alanında da medya felsefesi ve teknoloji konulu çalışmalarda Serres, özellikle parazit kavramıyla "yeniden" keşfedilir. Alman medya felsefecisi Sybille Krämer, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*'de (2015) onun düşüncelerinden yararlanır. Dilbilimsel antropolog Paul Kockelman'ın

[3] Michel Serres, **The Troubadour of Knowledge**, trans. by S. F. Glaser, W. Paulson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.; Michel Serres, **Atlas**, Paris, Juillard, 1994.

The Art of Interpretation in the Age of Computation (2017) ve Vera Bühlmann'ın *Mathematics and Information in the Philosophy of Michel Serres* (2020) kitapları da felsefesini matematik, enformasyon ve teknolojik ilişkiler açısıyla ele alırlar.

Yakın zamanda Serres üzerine incelemeler de yayınlanır. Alan Murray'nin kısa cep kitabı *Michel Serres: A Brief Introduction*'ın (2015) ardından görece kapsamlı denebilecek ilk özgün kitap olan Keith Moser'ın *The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres: Writing the Modern World and Anticipating the Future* 2016'da yayınlanır. Son olarak da Christopher Watkin'in çok daha geniş çaplı kitabı *Michel Serres: Figures of Thought* (2020) gelir. Kısacası Serres'e yönelik belli bir ilgi artışı vardır ama henüz felsefesi için anahtar diye görülen doktora çalışması ve kitaplarının bir kısmı İngilizceye bile çevrilmemiştir. Olanlar da ancak yakın zamanda basılmıştır ve bilinirliği ağırlıkla Fransızca dil alanıyla kısıtlı kalmaya devam etmektedir.

Serres, iletişim ve film çalışmalarında da neredeyse tümden görmezden gelinmektedir. Serres'i bilim kurgu ile ilişkilendiren Laura Salisbury'nin "Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation" (2006), Eugenie Brinkema'nın, Pontypool (2008) adlı korku filmini ele aldığı "*Kill is kiss, words are rats*" (2019) makaleleri ve Christopher Watkin'in "*Michel Serres and Film*" (2019) adlı seminer dizisi bu konuda yapılmış sayılı nadir örneklerdendir.

Türkçe'deki tek kitabı *Doğayla Sözleşme* (1994) olan Serres, Türkiye'de çok dar bir akademik camiada tanınmakta, çoklukla ekolojik düşünceleri veya Latour ve Aktör-ağ kuramı vasıtasıyla anılmaktadır. Çağdaş Fransız felsefesi derlemelerinde pek yer bulamadığı[4] gibi akademik çalışmalarda da bu bilinmezlik veya görmezden gelme sürmektedir. Örneğin Michel Serres adı ve temel kavramları anahtar sözcükler olarak kullanılarak YÖK tez veri tabanında yapılan taramada onu veya felsefesini temel alan çalışma bulunmamıştır.[5] Çeşitli makale veri tabanlarının taranmasında da Serres'e atıflar görülmekle birlikte onu temel alan özgün bir incelemeye rastlanılmamıştır.

[4] Descombes'in *Modern Fransız Felsefesi* (1993), Ali Akay'ın Postmodern Görüntü (2002), Raoul Mortley'nin *Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler* (2000) ve Mary Zournazi'nin *Umut: Değişim İçin Yeni Felsefeler* (2004) kitaplarındaki kısa bölümler bu ilgisizliğin sınırlı istisnalarıdır.

[5] Karşılaşılan tek istisna, Serres'in nesnemsilerini kullanan Aslı Uçar'ın "Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler" (2012) adlı doktora tez çalışmasıdır.

2.2. Serres Felsefesinin Düşünsel Arka Planı ve Gelişimi

Amerikalı edebiyat profesörü Robert P. Harrison'a göre büyük ve cüretkâr düşünme geleneğinden gelen büyük filozoflar kuşağına ait olan Serres, dünyayı ve ansiklopedik bilgiyi arşınlayıp bulutsu bir ağ örerken, aynı zamanda okuyucusunu özgürce düşünüp keşifler yapmakta serbest bırakan "bir tilkidir."[6] Fakat Serres *felsefesini* anlayabilmek hem külliyatına hakimiyeti hem de kendi dahil anlatısındaki isim ve düşünceleri bilmeyi gerektirir. Çünkü onun için önemli olan hep ileti olsa da iletileri ve genel olarak felsefesi kişisel hikâye ve anılarla dokunup iletinin ayrılmaz parçası olurlar.[7] Atıfları, Lucretius ve İncil'den fraktal geometriye, La Fontaine ve Molière'den akışkanlar mekaniğine, René Girard ve Georges Dumézil'den Biyosemiyotik'e, Leibniz ve Rousseau'dan topoloji ve ekolojiye uzanan çok geniş bir listedir. Üstelik dipnot ve atıf yapılan eserlerin bilgisinden yoksun bıraktığı metinleri güçlü bir edebi tat bırakır ama düşünsel kaynakları ve tartışılan kuramları ya önceden bilmek ya da yapıttan çıkarmak gerektiğinden ciddi bilgi ve emek de talep ederler.

Michel Serres'in disiplinler, bilimler ve zamanlar arasındaki 'mobil' felsefesi homojen ve düz bir uzam yerine gerçeğe çok daha sadık olan kaotik, fraktal, parçalı ve tepelik bir arazi ortaya koyar. Yine de bu örüntüde, özgün düşüncesinin sosyo-politik çerçeveyle kesişmeleri, birçok kavşak noktası ve düşüncesinin oluşumuna etki eden zaman ve uzamlar arası parçalı perspektif ve uğrak noktaları seçilebilir:

- İspanya İç Savaşı ve 2. Dünya Savaşı etkisiyle milyonlarca insanın evlerini ve ülkelerini topluca terk etmeleriyle tanık olduğu göç olgusu,
- Nazi Almanya'sının Fransa işgali, *Direniş* hareketi ve atom bombası dehşetiyle 2. Dünya Savaşı şiddetine karşı kapsama ve barış arzusuyla hümanizm eğilimi,
- Fransa'daki ve ailesindeki güçlü Katoliklik eğilimi kadar aile köklerinin de dayandığı Güney Fransa'daki Katharizm geleneği,

[6] Antik Yunan şairi Arkhilokhos'un "tilki pek çok şey bilir ama kirpi bir büyük şey bilir" sözünü yorumlayan Isaiah Berlin'e bir atıftır. Berlin'e göre kirpiler, her şeye inandığı tek, merkezi ve evrensel doğru çerçevesinden bakarken tilkiler, ilişkisiz veya çelişkili pek çok sonun peşinde, geniş bir tecrübe ve hedef çeşitliliğiyle pek çok seviyede hareket eden, kapsayıcı, yayılmış düşünceler ortaya koyarlar. Akt. Cynthia Haven, "Michel Serres, one of France's 'immortels,' tells the 'grand recit' at Stanford" (çevrimiçi) https://news.stanford.edu/pr/2009/pr-serres-052709.html, 12 Eylül 2018.

[7] David F. Bell, "Michel Serres", **The History of Continental Philosophy**, Vol. VI, Ed. by. Alan D. Schrift, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 177.

- Mavnacı babasıyla birlikte bedenen çalışan ve bir dağcı olan Serres'in kuram yerine hayat, beden, duyu ve deneyimi tercih edişi,
- Matematik, Antik Yunan ve Latin edebiyatı ve felsefe gibi üç farklı disiplinde aldığı disiplinlerarası eğitim ve Fransa'nın en saygın okullarından *École Normale Supérieure'*de öğrencilik ve hocalık yaparak Althusser, Canguilhem, Hyppolite, Foucault, Derrida gibi elitlerle dostluk ve düşmanlıklar,
- Anti-marksist eğilimleriyle 1968 olaylarının politik iklimi ve akademideki güçlü Marksist yapılanmalar karşısında aykırılık ve düşünsel yalnızlık,
- Üretim sorunu öncelikli dünyanın yerini *iletişim* toplumuna bırakacağı iddiasıyla hazırladığı *Le messager* adlı ilk araştırma programı, enformasyon kuramı, termodinamik, sibernetik ve medya ekolojisiyle iletişim felsefeciliği,
- Doktora tezinin konusu Leibniz ve ahlaki modeli filozof Simone Weil,
- Nüfus hareketleri ve nehirden ilhamla göç, akışkanlık ve türbülans; coğrafya ve Leibniz'den ilhamla ansiklopedik bakış, topoloji ve fraktal geometri,
- Nicolas Bourbaki grubu etkili bir matematiksel yapısalcılık, Bergson'la topolojik uzam ve zaman, Kaos ve süzgeç kuramları, Fenomenoloji karşıtlığı,
- Stanford Üniversitesi gibi Silikon Vadisi'ne komşu üniversitelerde hocalık yaparak bilimsel-teknolojik gelişmeleri yakından takip etmesini sağlayan ve teknolojiye karşı naif bulunan bakışını besleyen uzun Amerika deneyimi,
- Radyo ve TV'ye hazırlayıp sunduğu çok izlenen bilim programlarıyla birlikte aykırı felsefeci olmaktan ciddi bir medya şöhreti oluşa uzanışı.

Kabaca bir düşünce coğrafyası sunsa da hâlâ oldukça eksik olan bu kavşaklara, Antik Yunan ve Lucretius, karşı çıktığı Platon ve Descartes, ayrıca İncil, La Fontaine, Zola, Jules Verne, Deleuze, Ilya Prigogine gibi isimler de eklenebilir. Dolayısıyla onun felsefesi, döneminin sosyo-ekonomik ve politik koşullarının zorunlulukları içinde ve belli ölçüde *zamanın ruhundan* da etkilenerek ama yine de özgün bir kavşakta oluşur. Öne çıkardığı genel felsefi iklimden aykırılığa karşın, belli bağlar hep süregelerek yapı ve özne, hakikat ve tarihsellik, dil, enformasyon, doğa ve teknolojinin sosyal ve politik rolü gibi döneminin en önemli sorunları üstüne güçlü düşünceler önerir.[8]

[8] Lucie Kim-Chi Mercier, 'Michel Serres, 1930-2019', **Radical Philosophy**, Vol.2 (05), Autumn 2019.

2.2.1. Çağdaş Fransız Felsefesiyle Kavşakları

Michel Serres'in düşüncesinin geliştiği yıllar, kıta felsefesinin "altın çağı" da denen kabaca 1960-84 arası dönemdir.[9] Nazizm'e karşı güçlü direnişi ve sömürgecilik karşıtı öncü rolüyle bu dönem ciddi ahlaki itibar kazanan Fransa'nın entelektüelleri uluslararası şöhretler olurken Fransız felsefesi de neredeyse kuramla eşanlamlı hale gelir.[10] Toplumu bütüncül görme, evrensel değerler ve evrensel aydın düşüncesinin yerleşik olduğu Fransa'da, bir dizi karşıtlık (anti-marksizm, anti-hümanizm, anti-psikiyatri) ve yeniden okuma (Nietzsche, Heidegger, Leibniz, Spinoza, Marx, Freud) öne çıkar. Beşerî ve Sosyal Bilimlere artan öğrenci yöneliminin de etkisiyle büyüyüp güçlenen kültür pazarı ve televizyonla birlikte medya, üçüncü bir entelektüel sermaye olarak edebiyat ve felsefenin yanında yerini alır ve yeni bir üçlü yapı modeli belirir.[11]

Felsefeci Paul Ricœur'un "şüphenin üç ustası" dediği Marx, Freud ve Nietzsche yükselişte[12] olsa da bu *büyük anlatılar* da hızla kan kaybedip melezliklere (Marksizm, psikanaliz, fenomenoloji ve yapısalcılık arası) uç verir. Foucault, Derrida, Lyotard gibi dönemin çoğu felsefecisi fenomenoloji ve Marksizm'den yola çıkar ama giderek ikisinden de uzaklaşırlar. Serres ise fenomenolojinin kuramcısı Husserl'e de Sartre'a da mesafelidir. Çalışmalarında açık veya örtülü bir fenomenoloji eleştirisi yapar çünkü ona göre, "şeylerin özüne dönme" çağrısı yapan fenomenoloji, teknik yaklaşımla bir temsil olan dili öne çıkarıp yaşamı, nesneleri ve deneyimi, dil cenderesine hapseder.

2.2.2. "Minör Yapısalcı Olay" ve Serres'in Algoritmik Yapısalcılığı

Foucault, "minör yapısalcı olay" diye tarif etse de yoğun Sartre etkisi ardından 1960-70'li yılların Fransız düşünce hayatında düşüşteki fenomenolojinin yerini güçlü bir yapısalcılık alır.[13] Yapısalcılık, tam bilinçli Kartezyen özne anlayışına ve

[9] Alan D. Schrift, "Introduction", **The History of Continental Philosophy**, **Vol. VI**, Ed. Alan D. Schrift, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 1.
[10] Rosi Braidotti, **İnsan Sonrası**, çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Kolektif, 2014, s. 30.
[11] Niilo Kauppi, **French Intellectual Nobility: Institutional and Symbolic Transformations in the Post-Sartrian Era**, Albany, State University of New York Press, 1996, p. 13-18, 147.
[12] Gary Gutting **French Philosophy in The Twentieth Century**, Cambridge &New York, Cambridge University Press, 2001, p. 234.
[13] Tzuchien Tho; Giuseppe Bianco, **Badiou and the Philosophers**, trans. Tzuchien Tho, London &NY, Bloomsbury, 2013, p. xvii; Gary Gutting, **French Philosophy in The Twentieth Century**, p. 215.

hümanizmine bir tepki olarak ortaya çıkan, "bir bakıma Marksizm sonrası" da denebilecek[14] düşünsel bir akım veya matematiksel ve dilbilimsel kökleriyle bilimselci bir analiz yöntemidir.[15] Descombes'a göre, merkezindeki yapı kavramının kabul edilebilir biricik tanımını sağlayan Bourbaki grubu matematikçileri izlenerek tanımlandığında da, bu yapısalcı yönteme bağlı biricik felsefeci Michel Serres'dir.

Yapısalcılık, *kartezyen özne tasarımının*, çizgisel ve teleolojik oluşuyla *tarihselciliğin*, dilsel göstergenin yasasızlığı ve bağlamsallığıyla *anlamın* ve bizzat *felsefenin eleştirisini* yapar.[16] Yapısalcılığın genelinde dilbilim çalışmaları kadar büyük etkisi olan isim, dilsel modelle ekonomik, toplumsal ve cinsel dizgeler arası eşbiçimlikler kuran Lévi-Strauss'dur. Onun *Akrabalığın Temel Yapıları* çalışması ve sonrası yaklaşımındaki önemli matematiksel boyutsa Serres'in de ana kaynaklarından olan Nicolas Bourbaki[17] grubundan gelir. Bourbaki, cebir ve topoloji temeliyle hareket eden Serres'e göre, burada hali hazırda matematiksel olarak iyi tanımlı bir yapısalcılık vardır ve bu, beşerî bilimlerdeki dilbilimsel temelli yapısalcılıktan farklıdır.[18]

Lévi-Strauss, Foucault, Deleuze ve Guattari gibi Serres'in de bir diğer kaynağı Georges Dumézil'dir. Serres için "gerçek yapısalcılığı" beşerî bilimlere uygulayan Dumézil'in karşılaştırmalı dinler tarihi, kültür tarihinin en derinindeki tabakayı biçimlendirdiğinden özellikle önemlidir. Bu yüzden Serres, Dumézil'in, Hint-Avrupa uygarlıklarının değişmez üç sosyal işlevle -*Egemenlik, savaş, üretim*- yapılı bir sisteme dayandığı savını izler ve buna bir dördüncü olarak da *enformasyonu* ekler.

Descombes'e göre[19] Fransa'daki gerçekten yapısalcı tek felsefeci olan Serres için ne kümelerin öğeleri ne yapı ne de anlam verili ve sabittir. Yapı, mimari (parçaların bir aradalığı sağlayacak biçimde düzenlenmesi) ya da örgensel anlamda (her şeyin

[14] Ali Akay, **Tekil Düşünce**, 3. basım, İstanbul, Bağlam, 2004, s. 39.
[15] Vincent Descombes, **Modern Fransız Felsefesi**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea, 1993, s. 81, 88.
[16] Erol Göka, Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, "**Önce Söz Vardı: Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme**", 2.Basım, Ankara, Vadi Yayın, 1999, s. 199.
[17] Serres'in seminerlerine katılıp yöntemine temel aldığı Nicolas Bourbaki, *École Normale* mezunu bir grup Fransız matematikçisinin anonim şekilde çalışmalarını sürdürdükleri gizli grubun takma adıdır.
[18] Serres and Latour, **Conversations**, p. 10, 35.
[19] Descombes, **Modern Fransız Felsefesi**, s. 88.

bağlantılılığı) değil, matematiksel anlamda anlaşılmalıdır. Yani Serres'de yapı, her şeyi belirleyen deterministik bir öğe olmaktan çıkıp "yalnızca oyun alanını düzenler":

> "Bir sıralama ilişkisiyle sağlanmış küme olmadan oyun olmazdı. Ama kendi başına yapı oyun değildir. Ağaç her ne olursa olsun, ağaç biçiminde düzenlenmiş bir alan ve ardından ağaç üzerindeki her bir yerle ilgili aktif ve ölümcül seçimler vardır. Kararlı yapılar ve diyalektik işlemler birbirinden ayrılamaz."[20]

Matematiksel yapı kavramıyla, termodinamik ve enformasyon kuramlarından yararlanan Serres'e göre yapısalcı yöntemin karakteristiği, bir aktarım kipliği olmasıdır.[21] Fakat her aktarım iletişim-olmayanı (parazit) da içerdiğinden, eş biçimli alanlar arası sürekli *çeviri* işlemi vardır. Yani Bourbaki'nin bir açıdan hiyerarşik matematiksel yapısından yola çıkan Serres'in yapısalcı yöntemi, deterministik yapılar kadar belirlenmemiş süreçleri de içererek *fraktal* geometri ve kaos kuramına ulaşır. İletişim ve çeviri kavramlarıyla ilişki içinde tarihselcilik, felsefe ve anlamın klasik kavranışına bir karşı duruş, bilimin, ayrı ve izole görülen alanlarının sınırlarını bulandıran çoklu, kaotik perspektifler halini alır. Bu yolda özel meleği *Hermes* de yerini gerçekliği kuran kaotik mesajlar çokluğu olarak çatallanan kavşaklardan her yöne yayılan melekler çokluğuna bırakır.[22] Dolayısıyla onun yöntemi, çağdaş fizik ve matematiğe dayalı çerçevesi ve çeviri kavramıyla erken dönemden itibaren hep dönüşümcü yapısalcı niteliktedir.

2.2.3. Melez Düşünceler, Postyapısalcılık ve Postmodernizm

II. Dünya Savaşı ertesi Fransız felsefesinde ana yolları birleştirme çabaları olur. Merleau-Ponty, Sartre ve Ricoeur, fenomenolojiyi Marksizm'le birleştirmeye uğraşsa da fenomenolojinin özne kuramının ve dil çalışmalarına katkısının yetersizliği görülünce birleşim yapısalcı yönteme evrilir.[23] Ama Marksist *hümanist* Sartre'la tarihi öznesiz bir süreç olarak gören *kuramsal anti-hümanist* Althusser ve diğerleri Marksist yaklaşımları ve onunla fenomenoloji, psikanaliz ve yapısalcılığı birleştirme çabalarını sürdürürler. Sonuçta, Lacan'ın etkisiyle gördüğü direnci aşan psikanalizin de

---

[20] Michel Serres, **Hermes: Literature, Science, Philosophy**, Ed. Josue V. Harari&David F. Bell, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 20.
[21] Akt. John Lechte, **Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Post-Humanism**, 2nd ed., Abingdon, Oxon, Routledge, 2008, p. 349.
[22] Gutting, **French Philosophy in The Twentieth Century**, p. 234.
[23] Michel Foucault, **Yapısalcılık ve Postyapısalcılık**, 2.Basım, Çev. Ümit Umaç ve Ali Utku, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2001, s. 15.

eklenmesiyle "Freudyen-Yapısalcı-Marksizm" biçimli bir melezlik yaygınlaşır. Ayrıca süreksizlik temasını tekrar ele alan Foucault ve Serres'in hocaları Georges Canguilhem'in[24] katkısıyla Bachelard'ın çizdiği bilim-bilimdışı, hakikat-hakikat olmayan, bilimsel düşünce öncesi ve sonrası şeklindeki keskin sınırlarda bir muğlaklaşma da görülür.

Bir diğer ana yol olan ve 68 olayları ertesi güç kazanan Marksizm de tüm kuşağın ortaklaştığı Hegel ve diyalektik eleştirileri kadar, SSCB'nin baskıcı yönetimi, insan hakları ihlalleri ve siyasallaşmış bilimi nedeniyle giderek eski etkisini kaybeder. 80'lerde tarihin ve büyük anlatıların sonunun geldiği, Marksizm'in öldüğü iddiaları arasında postmodernizm ana gündem olurken, 1986'da sosyalist cumhurbaşkanı Mitterrand'ın soluyla sağ çoğunluğun lideri başbakan Chirac'ın anlaşmasıyla bu kez de iktidar melezleşir. Kısacası bu dönem epistemolojik, ideolojik ve politik düzeyde sınırlarda muğlaklaşma, geçişkenlik ve melezleşme dikkat çeker.

Dönem, literatürde Foucault, Derrida ve Deleuze'e ve bazen de Serres'e atıfla postyapısalcılık ya da Fransız Kuramı, postmodern kuram, Anti-hümanizm veya yapısöküm diye de anılır.[25] Ama Amerikalı entelektüellerce yapılıp yaygınlaşan postyapısalcılık etiketi Fransa'da hiç kabul görmez.[26] Postmodernizm içinse çifte reddediş görülür. Zeynep Direk'e göre modernliğe karşı konumlar içeren tutarlı bir paradigma gibi farklı düşünürlerden devşirme post-modernizm adlı bir "popüler çorba" ortaya konup sonra da nihilist, rölativist vb. suçlamalarla düşünürlerin özgüllükleri de yok sayılıp toptan reddedilmektedir.[27] Fakat Direk, yapısalcıların 'bir biçimde' böyle etiketlenebileceğini savunsa da Serres gibi pek çok isim bu postmodernist etiketini de kesinlikle reddederler.

[24] Canguilhem'in bazı kavramları ve organizma-ortam yaratıcı ilişkisi Serres'de de farklı biçimde yer alır. Michel Foucault, **Felsefe Sahnesi,** çev. Işık Ergüden, 2.bs., İstanbul, Ayrıntı, 2011, s. 356, 367-8.
[25] Johannes Angermuller, **Why There is No Poststructuralism in France**, trans. W. Allmand& J. Angermuller, London &New York, Bloomsbury Academic, 2015, pp. 1-3.
[26] Alan Badiou, **Fransız Felsefesinin Macerası: 1960'lardan Günümüze**, çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 11. Jean-Luc Nancy, Introduction, *in*: **Who Comes After the Subject?** Cadava, E.; Connor, P.; Nancy, J. L. (Ed.), London & New York, Routledge, 1991, p. 2.
[27] Zeynep Direk, Refik Güremen (Der.), **Çağdaş Fransız Düşüncesi**, Ankara, Epos, 2004, s. 10-15.

2.2.4. Akortsuz Kavşaklar: Serres Felsefesini Sınıflandırmak

Postyapısalcılık ve postmodern etiketlerine karşın dönemin melezleşmeleri içinde akımları net biçimde belirleyip Serres'in çok geniş kapsamlı çalışmalarını birine yerleştirmek zordur. Zorluğu artıran onun özgünlüğüdür çünkü ayrıksılığı pozitif görüp değer veren Fransız kültürü içinde bile fazla ayrıksı görülür ve çalışmaları tanımlama çabalarına direnir.[28] Fakat Maria Assad'a göre, farklar olsa da *icat* merkezli felsefesi ile Serres kendini doğrudan postyapısalcı kampta konumlamıştır ve metodolojik araçları yapısökümcü muhakemeyle çok benzer.[29] Katherine Hayles de onu postyapısalcı diye tanıtır ama kaosu, düzeni yıkıma uğratmak için sahiplenen postyapısalcılardan farklı olarak bilim insanı olan Serres'in kaosa, düzenin kaynağı olarak olumlu değer atfettiğine dikkat çeker.[30] Aslında Serres, söyleme verdiği temel konumla bir fark, şüphe ve eleştiri felsefesi olduğu gerekçesiyle postyapısalcılığa mesafe koyar. Bölgesel ve fraktal oluş çok önemlidir ama şişirilip küresel hale getirilerek diğer alanları işgaline de karşı durur. Postyapısalcılıkta dışlanmış veya susturulmuş öteki yapısöküme uğratılıp, yeniden inşa edilirken, Serres, karşı karşıya gelen özneleri değil, karşıtlıklar arasındaki alanı yani üçüncü ihtimali merkeze alır.[31]

Serres, küresel sezgi kavramı, irrasyoneli de içeren ansiklopedik yaklaşımı ve bilim eleştirisiyle postmodern olarak da görülür. İtalyan felsefeci Andrea Poma'ya göre irrasyonalizm, özgürleştirici olan postmodern kuramın genel karakteristiğidir ve Deleuze'ün radikal irrasyonalizminden farklı olarak yeni bir akıl kavrayışı çabasına girişen Serres de olumlu anlamda postmoderndir.[32] Laura Salisbury ise Serres'de, "çokluk, sınır alanları, melez bilgiler, kaos" gibi postmodern kuramların "fetişlerine" benzer fikirler olduğundan postmodernle "belli bir akrabalığı" olduğunu savunur ama

[28] Nick Bingham, Nigel Thrift, "Some new instructions for travellers: The geography of Bruno Latour and Michel Serres", **Thinking Space**, Ed. M. Crang&N. Thrift, London &NY, Routledge, 2000, p. 284.
[29] Maria L. Assad, **Reading with Michel Serres: An Encounter with Time**, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 6-7.
[30] Katherine N. Hayles, **Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science**, 2nd print, Ithaca & London, Cornell University Press, 1991, p. 176.
[31] Bernhard Giesen, Inbetweenness and Ambivalence, **The Oxford Handbook of Cultural Sociology**, Ed. Jeffrey C. Alexander, Ronald N. Jacobs, Philip Smith, New York, Oxford Uni. Press, 2012, p. 788.
[32] Andrea Poma, **Cadenzas: Philosophical Notes for Postmodernism**, trans. by Sarah De Sanctis, Switzerland, Springer Int., 2017, p. 23, 224.

sonra farklı da okunabileceği şerhini düşer.[33] Nitekim Kerry Whiteside'a göre o, bazen postmodern gibi görünse de bilimsel bilgi dahil tüm değerleri görelileştiren postmodernlerin aksine bilimi şüphecilikle sorgular ama onu yalnızca bir bilgi/iktidar biçimi olarak görmekten de kaçınır.[34] Buna karşın Alan Sokal ve Jean Bricmont da "bilim savaşları" tartışmasında onu, bilimsel düşünce için zararlı ve saçma gördükleri postmodernizmle ilişkilendirip, öyle etiketlemeyi denerler fakat bilimsel kavramları kötüye kullandığına dair kapsamlı bir argüman geliştirip bir bölüm de açamazlar.[35] Zaten bilimi değil bilimciliği, onun kibirli en üstünlük iddiasını reddeden Serres, 1990'larda postmodern tartışmasının sıcağında, tarihin sonu ve büyük anlatılar bitti iddialarını hayretle karşılar.[36] Ne Barthes gibi edebiyatı bilimin üstüne yerleştirir ne Derrida gibi anlamlandırmada bütüne karşı fark ve ayrımı asıl görür.[37] Hermenötiğe karşı bir tür ampirizme başvururken, yıkıcı eleştiriyi sahiplenenlere karşı da hem eleştiriden uzak durur hem de yıkıcılık yerine kapsama ve uzlaşmayı savunur.

Bunlar yerine Serres, Cavaillès ve Foucault gibi Fransızların yaptığı özne (bilinç) ve kavram felsefesi ayrımıyla da konumlanabilir. Gutting'e göre o, kavram felsefesi geleneğinin takipçisi ama yolu yapısalcılıkla birleşen bir felsefecidir.[38] Fakat "kavramlara kaçınılmaz biçimde ihtiyacımız yok. Bazen onlara ihtiyaç duyarız ama her zaman değil"[39] diyen Serres'e göre daha somut, net ve derin olan edebi metinler ve "anlatıdaki detay, kavramın aracılığından daha aydınlatıcı ve iyidir."[40] Bu yüzden düşünüşünü her aramayı milyonlarca örnekle cevaplayan internet arama motorlarının algoritmasına benzetir. Yani bütüncül ve soyut bir kavramı değil, birçok tekil örneği

[33] Laura Salisbury, "Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation", **Science Fiction Studies**, Volume 33, Issue 1, March 2006, pp. 30-52.
[34] Kerry H. Whiteside, **Divided Natures: French Contributions to Political Ecology**, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002, p. 14.
[35] Alan Sokal; Jean Bricmont, **Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları**, çev. Memet Baydur, Ongun Onaran, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
[36] Serres and Latour, **Conversations**, p. 144, 158-159. Aynı konuşmalarında Latour da postmodernizmi, *hayal kırıklığına uğramış rasyonalizm, saçma ama moda bir gazetecilik icadı* olarak değerlendirir.
[37] Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Say Yayınları, 2009, s. 725-728.
[38] Gutting, **French Philosophy In The Twentieth Century**, p. 232.
[39] Michel Serres, **La Guerre Mondiale**, Paris, Éditions le Pommier, 2008, p. 20.
[40] Michel Serres, **Thumbelina: The Culture and Technology of Millennials**, trans. by Daniel W. Smith, London & New York, Rowman & Littlefield International, 2015, p. 42.

anlatan algoritmik düşünüşle özgün tekillik, merkeze konumlu kavramın yerini alır: "Bütün felsefem işte orada: kavramlar yok; örnekler ve olaylar var, hepsi bu."[41]

Fransa'da Badiou gibi isimlerin de öne çıkardığı bu tekilliğe vurguyla yapısalcılık sonrası Fransız modern düşüncesini "*tekil düşünce*" diye adlandıran Ali Akay[42], bu nedenle Serres'e özellikle dikkat çeker. Ona göre sonradan daha bütünselci biçim alsa da Serres'in kuramı "'tekil düşünce' dönemini bilimsel olarak açıklayan en iyi kuramlardan biridir."[43] Tabii Akay, Tarde, Deleuze ve Foucault'nun yaklaşımlarını anımsatarak tekili, tek olan anlamında değil, "çoğul ve tekil olanın da daha fazlasını oluşturan 'çokluk' düşüncesi" diye ele alır. Nitekim Serres, Foucault, Deleuze, Lyotard vb. hep tekilliklerdir ama genel felsefe ikliminde arada karmaşık bir ağ da vardır. Bilhassa, felsefeyi bir çokluklar mantığı olarak kavradığı için kendini Serres'e yakın hisseden Deleuze'le,[44] onu "özgün ve özgür düşüncenin dinamik hareketinin mükemmel bir örneği" gören Serres[45] arası bir yakınlık görülebilir. Yine de benzer kavramları önemli farklarla ele alan ve 'tek başına gelenek'[46] diye de tanımlanan Serres'in diğerleriyle daha çok bir *kavramsal rezonans*[47] yaptığı veya Serres'in, Arşimet ve Lucretius'u konumladığı gibi *akortsuz bir kavşak* yaptığı[48] söylenebilir.

2.3. Serres Felsefesinin Temel Kavram ve Karakterleri

Mevcut kategoriler ve bunların temsilcileriyle yaptığı kavşakların akortsuz oluşu nedeniyle Serres felsefesinin kategorizasyona direndiği açıktır. Fakat bu durum onlarla bir mücadele isteğinin tersine, dışlananları kapsama ve uzlaşmaz görülenleri barıştırma çabasından doğar. Ona göre felsefe, kesin bir bütünsellik kavramından ayrılamayacağından hiçbir şeyi dışlamadan bilim kadar bilim *olmayanı da* anlamalı, savaşmak yerine kapsayarak uzlaştırmalıdır.[49] Bu yüzden tekil/fark felsefesine karşı

[41] Akt. Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought,** p. 83.
[42] Akay, **Tekil Düşünce**, s. 7-8; 15-16.
[43] Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, 2. basım, İstanbul, Bağlam, 2002, s. 114.
[44] Gilles Deleuze, **Müzakereler:1972-1990**, çev. İnci Uysal, 2. Baskı, İstanbul, Norgunk, 2013, s. 158.
[45] Serres and Latour, **Conversations**, p. 39.
[46] Brian Treanor, Thinking After Michel Serres, **SubStance** #150, Vol. 48, No. 3, 2019, p. 21.
[47] Bernd Herzogenrath, **Time and History in Deleuze and Serres**, London & New York, Continuum International, 2012, p. 14.
[48] Jane Bennett, William Connolly, The Crumpled Handkerchief, *in*: **Time and History in Deleuze and Serres**, Bernd Herzogenrath (ed), London & New York, Continuum International, 2012, p. 165.
[49] Serres and Latour, **Conversations**, pp. 26-27.

çıktığı gibi sistem felsefecisi görülmeye de itiraz eden Serres, "hem monadik tekilliği hem de evrenseli birlikte yakalama uğraşı"[50] içerisindedir. Farkları birleştirici sistem felsefeleriyle tekil ve benzersiz oluşta ısrar eden tekillik felsefeleri ayrımının iki aşırı ucu arası alanda yol alarak[51] yıkmaktansa "çalkantılı akışkanlar ve dalgalanan ağlar" halinde bir araya getirerek inşa etmeyi tercih eder.[52] Çünkü bunların karşıt olduğunu, Hegelci diyalektikle birbirlerini dışladıklarını düşünmez. Evrensel, tekilliklerin oluşturduğu ilişkiler ağından doğar ve bölgesel ile evrensel, entropi ve negentropi, ışık ve karanlık, parça ve bütün arasında görünmez kılınmış da olsa daima geçitler vardır. Tekillikleri örnekleyip, yerel çözümlerdeki evrenseli eş biçimliliklerle ortaya koyan Serres, hep bu geçitlerde gezer. Dolayısıyla Serres felsefesinin ana karakteri *tamamlayıcılıktır*.[53] Bu durum, onun birbiri üzerine kıvrımlar yapıp tamamlayıcı bir bütüne yönelen temel kavram ve karakterlerinde de açıkça görülür.

2.3.1. Radikal Eşitlikçi Algoritmik Materyalizm

Kendini, "materyalist bir düşünür ve mistik bir matematikçi"[54] diye tanımlayan Serres'in bakış açısı "bütünüyle materyalist[tir]"[55] ve bu, insan anlayışından nesnenin doğuşu kuramına (*pragmatogony*), iletişimden ekolojiye tüm felsefesine yansır. Fakat kimine göre bu bir felsefi materyalizmken kimine göre de Leibniz'i izleyerek algoritmik veya Pascal geleneğiyle matematiksel denebilecek bir materyalizmdir.[56]

Materyalizm, evrenin biricik/temel bileşeni olarak sonlu fiziksel maddeyi kabul eder ve maddenin sonsuz sayıda varoluşsal olanaklılıklar halinde kendini ortaya koyuşunu savunur. İnsanın sonlu varlığı da yalnızca bir kiplik, yeni yaşam biçimlerine dönüşecek parçacıklara enerjisini aktarmadan önce maddenin aldığı geçici bir

[50] Peter Hallward and Michel Serres, "The Science of Relations: An Interview", translated by Alberto Toscano, **Angelaki**, Vol. 8, Issue 2, August 2003, p. 230.
[51] Watkin, "**Michel Serres Today**", p. 9.
[52] Serres and Latour, **Conversations**, p. 26.
[53] Watkin, "**Michel Serres: Figures of Thought**, p. 91.
[54] Vera Bühlmann, "Incandescent materialism, literacy in quantum writing", New Materialisms Conference, October 2015, Slovenia, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/17304372/, 2 Ekim 2018.
[55] Assad, **Reading with Michel Serres**, p. 18.
[56] Keith Moser, **The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres**, Hephzibah, GA, Anaphora Literary Press, 2016, p. 85; Rick Dolphijn, **Michel Serres and the Crisis of the Contemporary**, London & New York, Bloomsbury Academic, 2019, p. 7.

biçimdir.[57] Ya da Serres'in[58] ifadesiyle "bir zamanlar varlık denilen karmaşıklık", yani tüm beden ve kolektifler, birbirleriyle iletişim halindeki ilkel öğelerden oluşan maddesel bir ağdır. Bu yüzden ona göre, termodinamik ve enformasyon kuramının kesişiminde ortaya çıktığı gibi sonsuz akış ve türbülanslarda enerji ve enformasyonu alıp işleyen, depolayan ve yayan, Lucretius'un öğrettiği üzere atom ve boşluktan oluşmuş, aynı ya da benzer ilişkiselliklerle kurulu özne ve nesneyi ayırmanın da bir anlamı yoktur:

> Hiçbir şey ontolojik olarak beni bir kristalden, bitkiden, hayvandan ya da dünyanın düzeninden ayırt edemez; […] Birlikte, evrenin gürültüsüne ve kara derinliklerine doğru sürükleniyoruz ve çeşitli sistemik görünümlerimiz entropik akıma, kendisi de sürüklenen güneşsel kaynağa doğru akıyor."[59]

Öte yandan Serres ve yorumcularının belirttiği açık materyalizme karşın "çok radikal ne klasik materyalist ne de klasik idealist" olarak da görülür.[60] Çünkü bazen ruh sözünü kullanıp, maddedeki kodlar ve enformasyondan bahseder. "Materyalizm, her şeyi …somut gerçekliklere, şeylerin kendisine indirger" ve zihni/ruhu, "ya anlamsız bir kelimeye veya maddeden bir tür ortaya çıkışa indirger"[61] gibi eleştiriler getirir. Watkin'e göre bu, materyalizmin aslında bir plüralizm oluşu ve onun bir etiketle sınırlanmak istememesi nedeniyledir. Dolayısıyla enerji ve enformasyonu, madde ve kodu ve ilişkilerini hiyerarşik değil eşit gördüğü için onu klasik bir materyalist diye tanımlamak yanlış anlamaya yol açabilecektir. Lucretius ve materyalizmin, Platon ve Stoacılar yüzünden yanlış anlaşıldığını iddia eden Serres için madde, pasif ve yaşamdan yoksun değildir: "enerji ve enformasyon birlikte bulunur ve tüm varoluş, indirgenemez ve ayrılmaz biçimde hem *katı* hem *yumuşak*tır."

2.3.2. Muğlak Bir Çokluk Olarak Kaos

Serres, kaos ve karmaşıklık kuramları sayesinde bugün farkına varılsa da Lucretius'un çağlar önce anlattığı 'yeni' bir ittifaka (antlaşma) dair bir dünya anlayışı

---

[57] Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü,** 3.Basım, İstanbul, Paradigma, 1999, s. 560; Moser, **The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres**, p. 85.
[58] Serres, **Hermes,** pp. 113-4.
[59] Serres, **A.e.**, p. 83, 103.
[60] Vera Bühlmann, "Cosmoliteracy and anthropography", **Michel Serres and the Crisis of the Contemporary**, Rick Dolphijn (Ed.), London &New York, Bloomsbury Academic, 2019, p. 36.
[61] Akt. Watkin, "**Michel Serres: Figures of Thought**, p. 290, 294.

sunar.[62] Bu 'yeni' dünya, birlik, sabitlik ve çizgisellik gören Newtoncu katıların fiziğiyle klasik Öklit geometrisinin düzen ve uyum gören ideal formlarının dışında ama onları da kapsayan fraktal bir geometri, bir akış, entropik bir okyanustur. Bilimsel anlamıyla kaos denilen bu okyanusta düzen ve düzensizlik bir arada olduğundan düzensizlik ve muğlaklık asıldır. Serres, tüm profil ve ufukların toplamı, görünümlerin ve temsillerin gömülü olduğu bir fenomenolojik memba, nihai kara kutu olarak onu '*Ichnography*' diye de adlandırır.[63] Fakat sonsuz enerjisi ve hareketliliğiyle bu çokluktan yükselen gürültü ve görünümler insanı serseme çevirecek derecede yoğun ve korkutucudur. Bu yüzden Leibniz'in filtre modelinde görüldüğü gibi duyularımızdan başlayıp ötesinde kaosun olduğu nihai filtreye varana dek üst üste duran sonsuz filtre/elek vardır.[64] Böylece her filtreleme noktasında karmaşanın birazı filtrelenip, belli bir sıralama ilişkisiyle baskılanarak bir düzen haline getirilir.[65] Yani insanın sınırlılıkları nedeniyle ulaşılmaz olan "*ichnography*', belli bir bakış açısından (*doğru/normal* denilen bir perspektiften), belli bir yere ve ana bağlı olarak görülüp, fenomenlerin mekânı ve bir temsil olarak skenografi[66] haline dönüştürülür.

Kısacası rastlantısallığı da içeren kaotik bir akış olan bu süreçte düzen denilen, yüksek entropili global *homeorrhesis* içinde yalnızca lokal bir istisna, nehrin yüzey akışının altındaki belirli bir girdap cebidir.[67] Sayısız öğenin, sürekli değişen çevreye, sürekli küçük düzeltmelerle aktif adaptasyonu sürecinde doğan ve belli bir perspektiften görülen geçici birliktir. Bu nedenle uzaktaki iki kişinin konuşması onlara yaklaştıkça gürültüden anlamlı mesaja ya da belli bir çerçeveden görülen düzen, üst

[62] Anglosakson dünyası Serres'i yeni yeni keşfetse de Prigogine ve Stengers'ın kaos teorisine ve düzene bakışta çığır açan "Kaostan Düzene" (1984) kitaplarında ona pek çok referans vardır. William Ross, **Preface**, *in* The Birth of Physics, Michel Serres, p.vii.

[63] Michel Serres, **Genesis**, translated by Genevieve James and James Nielson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, pp. 19-20.

[64] Gilles Deleuze, **Kıvrım: Leibniz ve Barok**, çev. H. Yücefer, İstanbul, Bağlam, 2006, s. 116.

[65] Serres, bu işleyiş mantığının fizik ile toplum/kültür boyutları arasında eş biçimli olduğunu iddia eder. Örneğin insan hem dış dünyadan hem de bedeni içinden gelen (kan dolaşımı vb.) belirli alt ve üst sınırların dışındaki ses, görüntü ve renkleri algılayamaz. Benzer şekilde kalabalıklar düzeyindeki kaos ve olaylar da zaman, sosyal, politik veya sebep-sonuç gibi ilişkilere bağlı filtrelerle düzenlenir.

[66] Skenografi, Antik Yunan tiyatrosunda sahne boyama, perspektifli mimari resim (Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri sözlüğü**, İnkılâp, İstanbul, 1998, s. 161.) Sahne veya setin mekân olarak yaratımı, yer alacak her şeyin izleyicinin görüşü esas alınarak, belli bir perspektifle tasarlanıp, yerleştirilmesi.

[67] Michel Serres, **The Birth of Physics**, translated by David Webb, William Ross, London, Rowman & Littlefield, 2018, p.5; Serres, **Hermes**, p. 116.

perspektiften bakınca düzensizliğe dönüşebilir.[68] Dolayısıyla klasik geometrinin ideal şekillerinin (doğru, üçgen, daire) ilham verdiği Platon'un düalist ve idealist felsefesinde ve Eski Yunan'dan beri bilim ve felsefede öne sürülen ahenk ve uyumun "yanlış bir soyutluluk türü" olduğu açığa çıkar. Düzensizlik ve kaos arızi bir kusur değildir; evrenin kendisi pütürlü, pürüzlü ve kaotiktir.[69] Buna karşın düalist düşünce doğal sınırlara dayalı karşıtlıkları ve determinizm de geleceği kesin olarak öngörebilmeyi varsayarken düzensizlik ve kaosu bir arıza ve kusur ilan ederler. Bu arada düzenin yasasını da süreç öncesi metafizik bir zamana konumlarlar. Serres'e göreyse doğa yasaları -herhangi bir sistemin yasası- düzenin doğduğu belirli *yerel* akıştaki atomların birleşimlerinin yasalarıdır ve ancak bu ilişki ve birleşmelerle ortaya çıkıp tanımlanabilirler.[70] Evren, deterministik olsa da daima rastlantısallık içerir. Bu nedenle bilimsel düşüncenin netlik ve kesinliğe doğru gidişi aynı zamanda karmaşıklık ve belirsizliğe yol açar.

Serres, *Maxwell'in cini*[71] örneğindeki gibi bilimsel işleyişte daha problem ortaya koyulurken onu incelediği nesne ve süreçten daha karmaşık hale getiren dönüştürme (çeviri) işlemine dikkat çeker.[72] Sonra sorunu aydınlatmak için yeniden ele alırken yine bir dizi dönüştürme ve karmaşıklaştırma devrededir. Gözlemcinin, bilen ve bilinen arası ayrılmaz birliğe (kara kutu), açıklık ve netlik getirmek için yaptığı gözlem ve deneyde bitimsiz gibi gözüken ve verili dengeyi bozan bu araya girme ve dönüştürme zinciri, geçişi/kapıyı kontrol eden *Maxwell'in cini* gibi karmaşıklığı astronomik şekilde artırır. Bir nokta aydınlanır ve düzene sokulurken kovulan parazitler beklenmeyen başka bir bölgede kümelenerek daha kara ve derin bir

---

[68] Serres, **Hermes**, p. 82-83.
[69] James Gleick, **Kaos: Yeni Bir Bilim Teorisi**, çev. Fikter Üçcan, Ankara, Tübitak, 2000, s.108.
[70] Serres, **The Birth of Physics**, p.148.
[71] İskoç matematikçi J. C. Maxwell (1831-1879), bir düşünce deneyiyle termodinamiğin 2. yasasının (Entropi) geçerliliğini sınamak için iki ayrık sistem arası kapıyı kontrol eden Laplace'ınki gibi bir şeytan kurgular. Deney, termal olarak izole edilmiş büyük bir sistemde entropinin daima sabit kaldığı veya arttığını, yani dışarıdan bir enerji takviyesi yapılmadığı sürece giderek kaosa dönüşecek şekilde düzensizliğin arttığını söyleyen yasanın *cin* vasıtasıyla kontrol edilip tersine çevrilebilirliğini sorgular. Fakat sonradan eleştirildiği üzere 'cinin' sisteme kattığı ekstra enerjiyle evrensel entropiye karşı lokal bir düzen oluşsa da (*negentropy*) toplam düzensizlik eşit veya daha yüksek olmayı sürdürdüğünden, karmaşıklaşma ve muğlaklık artmaktadır. *Maxwell'in cini*, alanlar arasında bağlantıyı sağlarken sürekli bir çeviri de yaptığından, Serres'in *parazit* ve *Hermes* ile benzeştirdiği bir karakterdir.
[72] Michel Serres, **The Parasite**, translated by Lawrence R. Schehr, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982 (2007), p. 17-18, 210.

gölge oluştururlar. Böylece nesne ve süreç "belki daha açık, ancak daha karmaşık" hale gelir ve "bilginin getirdiği gölge her yansımada bir derece artar." Ticaretin azalan verimler ilkesi gibi, bilgi arttıkça bilinmediği bile bilinmeyenlerin farkına varılır ya da bölüp uzmanlık dallarına ayırmayla gelen baştaki bereketli sonuçların yerini daha çok soruya ve belirsizliğe doğru giden parçalar alır.

Sağduyuya aykırı geldiğinden açıklık ve netlik arayışının karmaşayı artırmasını veya düzen ve düzensizliğin kıvrımlı yan yanalığını görüp kabul ederek kaosu olumlu olarak değerlendirebilmek güçtür. Çünkü insanoğlu ve klasik bilim anlayışı, Dünya denen zemin/uzam ile ona bağlı düzenleri ancak dışlama ve sınırlama yoluyla belirler. Çok yönlü ve çok değerli kaotik akışı, tek yönlü çizgisel bir akış ve hatta istikrarlı ve sabit katılıklar haline getirmeye çalışır. Bu yüzden sunduğu dünya ve onu yorumlayan kuramları da bilimsel gerçeğe uygun biçimde farklı perspektifleri olan muğlak bir çokluk yerine tek perspektifli birer temsil olurlar. Ama Serres'e göre bu da tüm temsiller gibi sorunludur.[73] O, "ya o ya da bu" ikiliği ötesindeki "hem o hem de bu" anlayışına sahip çok perspektifli bir bakış[74] ve topolojik bir düşünüşle bu kaosta korkutucu bir arıza değil tüm iyimserliğiyle kapsayıcılık ve sonsuz olanaklılık görür.

> "Düşünmeye çalışmak, üretmeye çalışmak, risk almayı, hayatını tam anlamıyla ansiklopedilerin sınıflamalarının dışındaki dev dalgalanmalarda yaşamayı gerektirir. ...Kaos açıktır, ...Bir sistem değil, çokluktur. Birden çok, beklenmedik. ...Bütün sınıflandırılmış rasyonalitemiz, tüm kodlamalar, alışkanlıklar ve yöntemler bizi dışsal olanda veya olumsuzlamalarda konuşmaya yönlendiriyor: yasadışı ve saçma. Ama ben pozitif kaos diyorum."[75]

2.3.3. Sonsuz Akıştaki Hermes ve Topolojik Düşünüş

Birçok kaynaktan yararlanan Serres'in felsefi düşünüşü için özellikle fraktal geometri, coğrafya ve topoloji belirleyicidir. Coğrafyayı, tarihin, kelimeleri izleyerek arkasından geldiği katı nesnelerin pozitif bilimi diye tanımlayan Serres, kendini ve Deleuze'ü tarihçiden çok coğrafyacı olarak görür.[76] Bu nedenle, 1960 sonrası

---

[73] Akt. Massimiliano Simons, "The Parliament of Things and the Anthropocene: How to Listen to 'Quasi-Objects'", **Techné: Research in Philosophy and Technology**, Vol. 21:2–3, 2017, p. 8.
[74] William E. Doll, Complexity and the Culture of Curriculum, **Educational Philosophy and Theory**, Vol. 40, No. 1, 2008, p. 208.
[75] Serres, **Genesis**, p. 98.
[76] Serres, fiziksel dünya (katı) ile sembolik dünya (yumuşak) ayrımı üzerinden bilimleri de katı/pozitif ve yumuşak (sosyal/beşerî) olanlar şeklinde ele alır. Michel Serres, **The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies**, trans. by Margaret Sankey and Peter Cowley, London and New York, Continuum,

dönemde birçok düşünür gibi o da bilimleri bir bütün olarak düşünmek için bilimin zamansallığının uzamsallaşmasına[77] başvurarak kendini bir topolojist yapar.[78] Yani hareket, dönüşüm ve başkalaşımın temel rolünü gösterip uygulamada topoloji bilimini[79] icat eden Leibniz'i izleyerek sabit konum ve metrik uzaklık yerine bağıl konum ve uzaklıkları gösterip eş biçimlilikler ve ilişkisel bir ağ ortaya koyar.

Önce modern enformasyon kuramından yararlanan Serres, biçimsel yapıyı cebirsel anlamda ele alarak, Antik Yunanın haberci tanrısı *Hermes* metaforu üst başlığı altında iletişim, karışma/parazit, çeviri, dağıtım ve Kuzey-Batı Geçidi gibi alt başlıklarla yorumlar.[80] Ona göre yapı, düzen ve düzensizliğin yan yana olduğu, türbülanslarla dolu, muğlak ve akışkan bir çokluk olduğundan düşünce de bu akışkanlığı korumalıdır.

Farklı dünyalar arası bir aracı, çevirmen ve haberci olan tanrı Hermes'in[81] bağlayıp, ören hareketi gibi, akış yoluyla biçimler bir alandan diğerine taşındığından sentez de akışkanlar arasında yapılmalıdır.[82] Kapsayıcı ve örücü Hermes'in uzam/zamandaki hızlı seyahati ve alanların dilleri arasında sürekli yaptığı çevirisi, tümdengelim, ardışık sıralama ya da katı yapılardan çok daha iyi bir sentez imkânı sağlar. Böyle çizilen sınırlar, ateşin alazları gibi sürekli titreşip hep muğlak olduğundan başkalaşıma da daha açıktırlar. Çünkü heykeller, duvarlar ya da mekanik montajlar benzeri her tür katılar, katılık ve sağlamlıklarıyla övünseler de geri

---

2008, p. 276; Michel Serres and Hari Kunzru, "**Michel Serres Interview** (1995)", 17 December 2008, (çevrimiçi) https://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995/, 17 Ekim 2017.

[77] Bu düşüncenin bilimsel altyapısında, Newton mekaniğinin mutlak ayrımına karşın, Albert Einstein'ın özel görecelik kuramında uzayla zaman arasındaki ayrımın silinmesi görülebilir.

[78] Bernadette Bensaude-Vincent, "Lessons in the History of Science", translated by Matthew Tiews and Trina Marmarelli, **Configurations**, Vol. 8, No: 2, Spring 2000, p. 202.

[79] Geometrik cisimlerin nitelik özelliklerini ve bağıl konumlarını, biçim ve büyüklüklerinden ayrı olarak alıp inceleyen geometri dalı (https://sozluk.gov.tr/). Formların, tanımlarını değiştirmeden, uzatılıp sıkıştırılabildiği, çekilip katlanabildiği uzayı inceler. Serres and Latour, **Conversations**, p. 33.

[80] Serres'in 1969-1980 arası yayınladığı beş ciltlik *Hermes* dizisi, sırasıyla La *Communication, L'Interférence, La Traduction, La Distribution,* Le *Passage du Nord-ouest'*dir.

[81] Antik Yunan tanrılarından Hermes, tanrılar arasında ve tanrılarla insanlar arasında iletişimi sağlayan bir ulak/elçi görevi yapar. Geleneksel olarak doğanın, çoban ve çiftçilerin tanrısı olduğu gibi yolcuların, ulak, tacir ve hatiplerin rehberi, onların ve sınırların koruyucusudur. Ayrıca ölülerin Hades'e yolculuğuna da rehberlik eden Hermes, güzel konuşma, pratik zekalılık ve kurnazlık gibi özellikleriyle hırsızların da tanrısıdır. Hermes Trismegistus adıyla simya ve Hermetizm için temel figür görülen Hermes, birçok bilimin de kurucusu kabul edilir.

[82] Serres, bilimler arası ve doğa bilimleriyle beşerî bilimler arası aracı rolüyle kendini de Hermes gibi bir aracı (*intermediary*) olarak görür. Serres and Latour, **Conversations**, p. 73, 65.

döndürülemez biçimde arkaik ve donmuşturlar. Oysa akışkanlar, yani yaşayan şeylerin çoğu, iletişim ve ilişkilerin hiçbiri katı değildir. Üstelik Serres, sezgiye karşıt olarak bir alana veya bir düşünüşe gücünü verenin, tam da bu belirsizlik ve kırılganlık olduğunu savunur.[83] Ortadan kalkıp yeniden hiçliğe dönmeye her an hazır oluşu, onun, sistemden 'dışlanmış bir üçüncü' olan minik parazitin ufak dokunuşuyla başkalaşabilmesini de sağlar.

Öte taraftan şeylerin akışkanlığı kadar sürekli araya girme, karışma ve bozmalar da (parazit) bir gerçekliktir. Ne fiziksel ne de düşünsel coğrafyanın zemini kesin ve düz çizgilerle belirlenmemiştir. Serres'e göre şeyler ve onları meydana getiren ilişkiler, derin yarıklar ve dik yükseltilerle dolu fraktal bir zeminde akmakta, sınırlar ve akış önüne çıkan engellerle sürekli bir parazitlenmeye maruz kalmaktadır. Bu yüzden yol da (yöntem) önceden belirli düz bir çizgiyi değil, ayrık görülen uzam ve zamanlar arasında bağlantılar kurup, sürekli küçük düzeltmeler yapılan zikzaklı bir güzergahı izlemeli ve sentez sürekli dönüşebilmelidir. Çünkü tek perspektifli çizgisel ve sistematik düşüncenin, kesin sınırları olan hayali bir düzlükte birbirinden uzak diye sınıflandırdıkları yakın veya yakın gösterdikleri aslında uzak olabilirler. Buruşturulmuş bir mendil gibi girintili çıkıntılı olan bu uzam/zamandaki gerçek düşünsel mesafelerse ancak topolojik bakışlı bir sentezle açıldıklarında görülebilirler.

Kısacası nesnelerin yırtılıp koparılmadan başka nesnelere dönüşebilmesi anlamıyla Serres'in düşünüşü de topolojiktir. Steven Connor'a göre[84] Serres'in topolojik düşünüşü, birbirini dışlamak yerine etkileşen ve kapsayan bir beşerî bilimler düşüncesi ve pratiği için bir model olarak da önemli dönüşüm ve yenilenme imkanları sunmaktadır. Çünkü Serres, bu çok perspektifli topolojik bakışıyla önce-sonra, bilim-bilim dışı gibi uzam/zamansal ayrım ve kopuşlara karşı tanrı Hermes'in birleştirdiği geçitlerle bir bilgi okyanusu, bütüncül ama kaotik ve ağsal bir dünya ortaya koyar. Fakat bunun görülmesi için, sağduyuya aykırı olsa da bilimsel hakikatlere uygun biçimde zaman da uzamsal ve morfolojik bir kaotik çokluk olarak kavranmalıdır.

[83] Serres and Latour, **Conversations**, p. 122.
[84] Steve Connor, Topologies: Michel Serres the Shapes of Thought, **Anglistik**, Vol.15, 2004, p. 116.

2.3.4. Kaotik Süzülen Zaman

Özel görecilik kuramının önce ve sonra ayrımını olanaksız kılması ve ışık hızında hareket eden parçacıklar için olayların eşzamanlı oluşu gibi[85] Serres de zamanı, aynı sezgiye aykırı ama yeni bilimsel düşünüşe uygun şekilde inceler. Yani zamanda sterillik, kesinlik, netlik, çizgisel ve sistematik oluş gibi anlayışların yerini muğlaklık ve karmaşıklıkla, fraktal, kaotik ve topolojik oluş alır.

> "Zaman her zaman bir çizgiye göre …veya plana göre akmaz; daha ziyade olağanüstü karmaşık bir karışıma göre, en azından görünür düzensizlikte rastgele ekili gibi duran durma noktalarını, yırtıkları, …dönüşümleri, boşlukları yansıtıyormuş gibidir. Bu nedenle tarihin gelişimi, kaos kuramının tarif ettiği şeye gerçekten benzer."[86]

Serres'e göre *görünürlüğü* nedeniyle tarihte devrim diye nitelenen, kopuş ya da süreksizlik olarak görülenin altında, aynı depreme yol açan jeolojik katmanların hareketi gibi algılanamayan küçüklükteki amaçlı/amaçsız hareketler vardır.[87] Bu düşünce, Leibniz'in minör algılar ve kıvrım kavramlarıyla Bergson'un süre/süreklilik ve akış düşüncesinden esinlenir. Fakat zamanın yavaş ve ağdalı akışının sürekli bir süzme işlemiyle gerçekleşmesi nedeniyle, aynı zamanda çağdaş filtreleme (süzgeç) kuramı[88] ve kaos kuramlarıyla da ilişkilidir. Serres, Latince etimolojik kökende geçiş/akış ile eleme/süzme sözcüklerinin aynı anlama gelişine de dikkat çekerek "zaman akmaz, süzülür [*percolates*]" iddiasında bulunur.[89] "Zaman, düzensiz ve kaotik biçimde akmakta; [geçen ve geçmeyen öğelerle] süzülmektedir." Bu açıdan entropi ve negentropi arasındaki aracı hal ve kümelenmiş bir karışım halinde saf çokluk olan türbülanslarla[90] dolu zaman, seyrek dokunmuş, parçalı bir çaputa benzer. Dolayısıyla ne düz bir çizgide akar ne de dümdüz bir coğrafya/uzam oluşturur. Yani Serres'in, Leibniz'in kıvrımını içeren yeni bir metaforla, "fırıncı hamuru" ile anlattığı gibi zaman, sürekli içe ve dışa kıvrımlar yapan topolojik bir çokluktur.

---

[85] Alexander J. Argyros, **A Blessed Rage for Order: Deconstruction, Evolution, and Chaos**, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, p. 137.
[86] Serres and Latour, **Conversations**, p. 57.
[87] Serres'in, birbirleriyle daima etkileşim halinde yeryüzünü sürekli yıkıp yeniden biçimlendiren levha tektoniği ile kültürel kriz ve devrim arasında kurduğu eş biçimlilik, bu noktada hakkını verdiği Husserl'in *Krisis* kavramıyla da bağlantılıdır. Serres and Latour, **Conversations**, p. 32, 139.
[88] Matematik ve istatistik fizik temelli olan ve düğüm noktaları olmayan sistemde akış ve yayılım davranışını tanımlayan kuramın malzeme bilimlerinden şehirciliğe farklı uygulama alanları vardır.
[89] Serres and Latour, **Conversations**, pp. 58-59.
[90] Serres, **Genesis**, p. 109.

Zamanın paradoksal, belirlenimsiz, kaotik bir türbülans gibi süzülüşünün doğal bir sonucu da özgür iradeyi yok sayan Laplace'ın determinist Şeytanı'na[91] karşı "çok şükür ki, geleceğin hâlâ tahmin edilemez [belirlenimsiz] kalması"dır.[92] Bu yüzden tüm karmaşıklığına rağmen kaos gibi zamanı da olumlu değerlendiren Serres, daima içkin sonsuz olasılıklar nedeniyle buradan iyimser bir bakış geliştirir. Rastlantısallık ve olasılık içeren zamanın determinist olmayışını ise dilsel bir örnekle, meteorolojik "hava/hava durumu" ile açıklar.[93] Ona göre Fransızcada aynı kelimeyle (*le temps*) ifade edilen zaman ve kısa vadede tahmin edilebilse de uzun dönemde tahmin edilemez kalan hava durumu, derin bir boyutta aynı şeydirler. Bu yüzden zaman/tarih, çizgisel ve teleolojik değil çok yönlü, çok değerlikli, iç içe kıvrımlı ve karmaşık görülmelidir.

> "O halde, tarih –ya da işlerin ve eylemlerin dramı- üç perdeden oluşur: taşıma, ısınma, iletme; üç figür veya aktör ailesi: Atlas ve Herkül, Prometheus veya Maxwell'in Cini, Hermes ve melekler; maddenin üç hali: katı, sıvı, uçucu; biri oluşturan üç kelime: biçim, dönüşüm, enformasyon; üç zaman: tersine çevrilebilir, entropik ve negentropik... böylece tarih, insanların ve teknolojilerinin ama aynı zamanda bilimlerin bir tarihidir çünkü enformasyon kuramı termodinamiği ve termodinamik de mekaniğin tam gelişimini takip eder: statik, sinematik, dinamik... tarihler, dinlerin, mitlerin ve tektanrıcılığınkilerle çok yakından iç içe geçmiştir."[94]

2.3.5. Plüralist Epistemoloji ve Kuzey-Batı Geçidi[95]

Bruno Latour, Serres'in Bergson sonrası Fransız filozofları arasında bilimi ne aşağılayıp tehlikeli gören ne de onun kibrini onaylayarak ona tapan az sayıda isimden biri olmasının önemine dikkat çeker.[96] Serres için önemli bir araçlar (yol/yöntemler) sisteminden ne azı ne de fazlası olan bilim, tek başına mantığın tamamı ya da insanı unutmak olmadığı gibi ne mutlak iyi ne mutlak kötü ne Şeytan ne de Tanrı'dır.

---

[91] Pierre-Simon Laplace (1749-1827), evrendeki tüm nesnelerin konum ve hızlarını kavrayıp, hesaplayabilecek bir *şeytan* tasarladığı düşünce deneyiyle tüm nesnelerin gelecekte ve geçmişteki konum ve hallerinin kestirilebileceği, Newton mekaniğine dayalı determinist bir evren ortaya koyar.
[92] Serres and Latour, **Conversations**, p. 87.
[93] Michel Serres, **Doğayla Sözleşme**, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 1994, s. 41; Serres and Latour, **Conversations**, p. 58.
[94] Serres, **Atlas**, p. 127.
[95] Kuzey-Batı Geçidi, Atlantik ve Pasifik Okyanuslarını birleştiren Kanada Arktik Takımadaları arasındaki zorlu ve tehlikeli bir deniz yoludur. Onun Hermes serisinin beşinci kitabına da adını veren ("*Hermès V, Le passage du Nord-ouest*", 1980) geçit, Serres'in ayrık görülen alanlar arasındaki zorlu ve tehlikeli olsalar da hep var olan bağlantıları göstermek için kullandığı önemli metaforlarındandır.
[96] Bruno Latour, "The Enlightenment without the Critique: A Word on Michel Serres's Philosophy", **Royal Institute of Philosophy Lecture Series: 21**, 1987, p. 89.

Başarılarıyla kendisini ispatlamıştır ama bizzat "bilimin bütün mitleri silip, temizlediği fikri, günümüzün en baskın mitidir."[97]

Serres'e[98] göre modern olan nicelleştirme ve ölçmeye bağlı matematik terimlerle konuşma meselesi olduğundan çağdaş denen bilimle, mit denen geçmişin bilimi arasındaki fark biçimseldir. İkisi de türbülans, spiraller ve akışkanlardan bahseden bilgin Arşimet'le şair Lucretius arasında, kullanılan dil ve tavır dışında fark yoktur. "Mitolojide biraz bilim, bilimde de biraz mitoloji vardır" ve doğa bilimleriyle beşerî/sosyal bilimler eş biçimli işleyiş mantığını paylaşmaktadırlar. Üstelik icadın temeli olan sezgi ve aklın insanlar arasında eşit dağıldığı söylenebileceğinden bilgi açısından bilim ve sanat da eşit görülmelidirler. Çünkü matematiksel teoremlerle konuşanı alıp, sıradan dili ve şiiri kullananı dışlamak düşünsel çoraklaşmaya neden olmaktadır. Halbuki alt belirlenim tüm bilgiyle ilgilidir. Çok az edebiyat bilimden uzaklaşırken fazlası bilime geri getirmekte; çok az bilim edebiyattan uzaklaşırken fazlası bizi edebiyata geri getirmektedir.[99] Bu yüzden Serres, sıkça Leibniz'a atıfla kullandığı plüralizmi açıkça kendi düşüncesi olarak da savunur:

> "Kraliçe-bilimin olmadığını, basitlikten karmaşıklığa kadar hiçbir hiyerarşi olamayacağını söylemekte tereddüt etmemeliyiz ve bu nedenle mantık ve bilimden dilbilim ve bilim sosyolojisine kadar tam bir yelpaze geliştiren plüralist bir epistemoloji kurmak acildir."[100]

Dolayısıyla onun itirazı, bilime değil bilimciliğe, daha genel açıdan da "göbek bağlı düşünce" dediği mutlak hakikat-gerçek dışı ayrımıyla diğer yol ve yöntemleri önceleyerek dünyaya tek merkezden bakışadır. Yani bölgesel olan bilim veya herhangi bir alanın üstdilinin merkeze yerleştirilerek şişirilip küresel hale getirilmesi ile diğer alanlar üzerinde kurduğu hakimiyetedir. Oysa Antik Yunan'da tanım ve dışlama yoluyla haritalanmaya başlayan bilim alanının 17. yüzyıl Avrupası'nda belirlenmeye çalışılmasını, o günden beri herkesi büyüleyen bir içeri-dışarı ayrımıyla şu bilimin

[97] Serres and Latour, **Conversations**, pp. 128-129.
[98] Serres, kesin bir bütünsellik kavramından ayrılamayan felsefenin, hiçbir şeyi dışlamadan bilim kadar bilim *olmayanı da* anlaması gerektiğini savunduğundan irrasyonel olarak suçlanmasına karşı, düşünce ve eylemlerinin çoğunda bir rasyonalist olduğu fakat bu bileşenin sadece bilimde bulunabileceği iddia ediliyorsa rasyonalist olmadığı cevabını verir. Serres and Latour, **Conversations**, p. 26-7, 64, 129, 158.
[99] Serres, **The Parasite,** p. 211.
[100] Akt. Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought**, p. 105.

içinde, öteki değil yargıları izlemiştir.[101] Böylece bilimin başarıları, 18. yüzyıldan beri entelektüel alanı ve meşruiyeti edebiyat ve sözlü argümandan uzaklaştırmış, 20. yy. müfredatında kutsallaştırılan bir indirgemeyle de bunlar, bilimin kesinlik ve meşruiyetinin bulunamayacağı hayal ürünü türler alanına dönüştürülmüştür.[102]

Leibniz'in deniz metaforundan ilhamla Serres, dünyayı ve bilgiyi, kimi algılanabilen kimi de küçüklüğüyle algılanmayan iç içe kıvrımlı sonsuz seslerin yükseldiği kaotik bir okyanusa benzetir. Burada netlik kadar muğlaklık da gerçektir çünkü neyin gerçek bilim olup olmadığı da bilimler arası uzam/zamansal sınırlar da sürekli dalgalanırlar. Ayrı uzmanlık bölgeleri, Hint Okyanusu ile Pasifik Okyanusu gibi genel olarak belirlenebilse de kesin ve net sınırlarının belirlenemezliğiyle nerede başlayıp bittikleri veya parçaların hangisine ait olduğunu kimse söyleyemez.[103] Bu yüzden bilim görülen bir anda bilim dışı kalabilirken, süzgeç kuramı veya kaos kuramı gibi birçokları da ret ve alaylar sonrası bir anda bilimsel alana dahil edilirler.

Kartezyen aklın kesin ve net saydığı bilgiyle inşa edip, kendini "hep haklı gören" bir tavırla katı duvarlar ardında tahkim ettiği ayrık ve steril bilim ve disiplin alanları bilgi okyanusundaki adacıklardır. Lucretius şiirinin çağlarca geriden akışkanlar dinamiği fiziğini öncelemesiyle "hakiki fizik" olması veya Zola metninin mit ve topoloji arası köprü oluşu gibi[104] ayrı ya da eskimiş/işlevsiz görülen alanlar ve zamanlar arasında zor ve tehlikeli olsalar da hâlâ bulunabilecek geçit ve eş biçimlilikler vardır. Düşüncelerin katılaşıp, tikellikler ve temsiller halini almasından *önce* ya da *altlarında* var olan bu geçitler, yani bir açıdan Bergson'un savunduğu gibi eylemde bulunmayı bırakmış ama var olmayı sürdüren geçmiş buradadır.[105] Dolayısıyla "her tekil şimdinin 'geçmesinin' koşulu olan, öncesiz sonrasız her zaman var olan" geçmişi, şimdide ve kendimizde bir inşa olarak değil, olduğu yerde, yani nesnede kavramak için, duvarlar yerine geçitler keşfedip köprüler inşa ederek bilgi bütünlenmelidir. Öte yandan bilimin egemen söylemince bağlantılar silindiği veya

[101] Serres, **The Five Senses**, p. 334.
[102] William Paulson, Closing the Circle: Science, Literature, and the Passion of Matter, **New England Review and Bread Loaf Quarterly**, Vol. 12, No. 4, On Science, Summer 1990, pp. 512-513.
[103] Serres and Latour, **Conversations**, p. 130.
[104] Josue V. Harari; David F. Bell, "Introduction", *in* **Hermes: Literature, Science, Philosophy**, Michel Serres, Baltimore &London, The Johns Hopkins University Press, 1982, p. xxxiv.
[105] Deleuze, **Kıvrım**, s. 95-97.

görünmezleştirildiğinden Serres'e göre bu geçitleri bulmak oldukça da zordur. Hatta onların peşine düşmek bile tehlikeli ve sonu belirsiz bir keşif macerasıdır çünkü felsefeci için yeterli bilimsellik ve kesinlikten yoksunluk ya da bilim dışı, edebi/şiirsel ilan edilmeyle sonuçlanabilir.[106]

Sonuçta Leibniz felsefesini verimli biçimde yeniden formüle eden Serres'in çalışmaları, bir yandan da Bachelard ve Canguilhem düşüncelerinin bir anlamda devamı ve dönüşümüdür.[107] Bachelard'ı izleyen Serres de her bilimsel disiplin alanını, Leibniz'in *monadı* gibi kendine ait yaşamı ve anlaşılabilirliği olan, etrafa dağılmış birer bölgesellik gibi görür. Ama bu, ampirik epistemolojiye karşı çıkan Althusser'in yorumladığı üzere politik ve ekonomik pratiklerden ayrı ve özerk bir bilimsel alan değildir.[108] Serres ve Foucault için bölgesellikler hep bağlantılı ve etkileşimdedir. Bu yüzden, Kant, Bachelard ve Althusser'in iddia ettiği gibi kesin ve net bir kopuşla, önceyi ve bilim dışı sayılanı olumsuzlayarak; geri döndürülemez, kesin, steril bir bilimsel alana veya döneme geçiş söylemini Serres kesin dille reddeder.[109]

2.3.6. *Nonmodern* veya *Panmodern* Oluş

Serres, felsefesinin temel yapıtaşlarından olan termodinamik kuramının 19. yüzyıldaki yükselişini, Newton'un klasik mekaniğine dayalı Laplace'ın sentezinden bir kopuşun temsili yeni bir episteme olarak okur.[110] Fakat Foucault gibi Serres de yolunu izlediği "anti-kartezyen, anti-Aristoteles, anti-Öklidyen" Bachelard'dan bu noktada ayrılır. Çünkü hep olumlayıcılığı seçen bilim insanı Serres için eğretileme ve sembollerle hareket eden Bachelard'ın felsefesi öteki alanı/dönemi olumsuzlamasıyla bir "hayır" felsefesidir.[111] Onların tarih kuramında süreksizlik ve kopuş, *görünen* bir gerçekliktir ama yapısalcı tarihçi nitelemesine yol açan süreksizliğin temel tema veya

[106] Serres and Latour, **Conversations**, p. 47.
[107] Gutting **French Philosophy in The Twentieth Century**, p. 233.
[108] Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 1236.
[109] Bachelard'a göre, bilimsel düşüncenin *epistemolojik engellerle* karşılaşması sonucu epistemolojik kırılma ortaya çıkar. Althusser'in yorumuyla kavram, hem ideoloji/sağduyudan kesin olarak ayrılan bilimsel düşüncenin doğuşuyla tek seferde ve dünya tarihsel bir kapsama hem de yeni kuramların çıkışıyla yerel ve özgün bir düşünüş ve yöntemin doğuşu gibi tekrar eden bir sürece işaret eder. (Çevrimiçi) http://cahiers.kingston.ac.uk/concepts/epistemological-break.html, 03 Ekim 2018.
[110] Bell, "**Michel Serres**", p. 182.
[111] Akay, **Postmodern Görüntü**, s. 112, 115.

kurucu ilke olduğu iddiası reddedilir.[112] İkisi için de önceyi yanlış, bilim dışı vb. görüp kırılmayla bir sıfır noktasından başlatma tavrı ve Descartes, Kant, Galileo, Pasteur gibi nicelerinin kibirli benden önce, çalışmalarımdan sonra yaklaşımı önemli bir hatadır.[113]

Çizgisel de topolojik de olabilen kaotik bir çokluk olarak zaman, bir kural olarak çizgisel değildir ama bazen bir diğer zamanın (yerel olsa da şişirilip evrensel yapılan) üzerinde belirerek *bir* olabilir ve sonra da seçip, sıralamaya ve ayıklamaya başlar.[114] Oysa geride kalanı demode, akıl ve bilim dışı kılan tersinmez bir kopuş fikri ancak geçmişten ders almamayı ve aynı hataları tekrarlamayı getirecektir. Nitekim "kaosa karşı düzeni, uzama karşı [homojen, metrik ve düzenli] zamanı, çokluklar yerine tarihi tercih eden de politik iktidarlardır."[115]

Aslında gidişatı değiştirip yeni bir dönem başlattığını varsayan modernitenin tavrı, Serres'e göre[116] tarihte sürekli yinelenen arkaik bir harekettir. Kopuş söylemi görmeyi engellese de düşünce ve davranışlarımızın çoğunda eskiden kalmayızdır ve arkaizm her dönemde bulunabilir. Örneğin *Challenger* mekiğinin kazası ve Antik Kartaca'nın Baal kurban ritüeli benzer mantığı paylaştıklarından yan yana konumlanabilirler. Ya da şeyler, "farklı dönemlerden gelme, bilimsel ve teknik çözümlerin farklı bir toplamı" olduklarından, örneğin son model denen bir araba, Neolitik çağa dayanan tekeri, iki yüz yıllık Carnot döngüsü ve güncel tasarımıyla bazen "yalnızca etrafını saran reklamın dalaveresiyle çağdaştır." Dolayısıyla Serres için çağdaş, yeni/güncel olma iddiasındaki fikir, ürün ve akımlar pek de yeni ve iyi olmayabileceği gibi tersine eskimiş denen aslında daha 'güncel ve iyi' olabilir. Modern, amodern, postmodern gibi sıfatlarla tanımlanmaya, "ergen tavrı" ve "kendini pazarlama" diye görerek direnmesine karşın Bruno Latour'a göre bugüne dek "*hiç modern olmadığımızı*" gösteren Serres, '*amodern* veya *nonmodern*'dir:

> "Yani, anti-modern değilsiniz, arkaikleştirmiyorsunuz (en azından bu ana temanız değil); belli ki postmodern de değilsiniz, doğayı ve kültürü, geçmişi ve bugünü kesin olarak ayıran modern eleştiri anlamında modern değilsiniz. *Amodern* ya da *nonmodern*

[112] Michel Foucault, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, çev. I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, İstanbul, Ayrıntı, 2011, s. 62.
[113] Foucault, **Yapısalcılık ve Postyapısalcılık**, s. 40; Serres and Latour, **Conversations**, p. 49, 138.
[114] Serres, **Genesis**, p. 3, 115.
[115] Serres'den akt. Harari and Bell, "**Introduction**", *in* Hermes, p. xiv.
[116] Serres and Latour, **Conversations**, p. 138, 45.

> olduğunuzu söylemenin cazibesine kapılıyorum. Yani geriye dönüp baktığımızda, tüm Kopernikçi ve siyasi devrimler olmadan -Kant'ı, Marx'ı, Bachelard'ı kaldırırsak... geçmişimizi yeniden okursak, hiç modern olmadığımızı görüyorsunuz (biz de kitaplarınızda görüyoruz). Artık epistemolojik kopuş yok."[117]

Watkin'e göreyse[118] Serres, modernitenin sıfırdan başlatıcı kopuş söylemine, Derrida gibi *önce* ve *sonra* mantığını yapısöküme uğratarak veya Latour gibi inkâr ederek ("Biz hiç modern olmadık") değil genelleştirerek karşı çıktığından *nonmodern* etiketine direnir. Dolayısıyla sözde zamansal devrimi takvimin dramatik bir araç olarak kullanımı diye gören Serres, bir *pan-modern*'dir (hep-modern) çünkü kırılmanın sürekli tekrarlanan bir hareket oluşunu ortaya koyarak aslında "her zaman modern olduğumuzu" göstermektedir.

2.3.7. Serres Düşüncesinde İnsan ve *Clinamen*

Descartes'ın icadı olan "ünlü *Cogito*… yani öznelliğin, düşünen öznenin keşfi"[119] sonrası insan nedir sorusu 20. yy. düşüncesinin ve Serres felsefesinin hep merkezinde yer alır.[120] Fakat Kant'la zirveye ulaşıp fenomenoloji ve varoluşçuluğa uzanan özne çıkışlı felsefe, çağdaş Fransız felsefesinde ciddi bir sorgulamayla yerinden edilip gücünü kısmen kaybeder. Böylece nihayetinde özne sorusuna açılsalar da özne çıkışlı felsefeyi aşmaya çalışarak nesnelliği yeniden yakalama çabası çağdaş felsefenin ana özelliklerinden biri olur.[121] Bu, dönemin Fransız felsefesinde iki yörüngede gelişir. İlki, insanı yeniden sorunsallaştırıp, özcülük ve tarihselliğe karşı çıkan Foucault'nun izlediği Nietzsche üzerindendir. Foucault'ya göre[122] insan, beşerî bilimler aracılığıyla 19. yy. başı Batı kültüründe inşa edilmiştir ve nihayetinde ölecektir.[123] Dolayısıyla özleri yabancı figürlerle parça parça inşa edilse de aslında köksüz ve özsüz olan özne ve kurucu özneden kurtulmak gereklidir.

---

[117] Serres and Latour, **Conversations**, p. 146.
[118] Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought**, p. 131.
[119] Gilles Deleuze, **Leibniz Üzerine Beş Ders**, çev. Ulus Baker, İstanbul, Kabalcı, 2007, p. 152.
[120] Christopher Watkin, **French Philosophy Today: New Figures of the Human in Badiou, Meillassoux, Malabou, Serres and Latour**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 142.
[121] Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü,** s. 185.
[122] Foucault: **Felsefe Sahnesi**, s. 91, 233; Foucault, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, s. 68; Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Çev. M. A. Kılıçbay, 2.Baskı, Ankara, İmge, 2001, s. 460, 485.
[123] Braidotti'ye göre (**İnsan Sonrası**, s. 168) Foucault'nun bahsettiği *insanın ölümü* bir soy tükenmesi değil, Avrupa merkezli 'eski-Erkekinsanın' zayıflasa da hegemonik olmayı sürdüren yaşam biçimidir.

İkinci yörünge, Deleuze'e göre[124] Stoacıların *olay*ı kavram konumuna yükseltmesini izleyerek özü ve Descartesçı özcülüğü tahtından indirip fenomenolojiye karşı dönem felsefecilerine güçlü bir kavrayış sağlayan Leibniz üzerindendir. Dönemin eğilimi 'Nietzschecilik'ten uzak durmaya çalışan Serres de zihni, Locke gibi bir *tabula rasa*[125] değil, sürekli bir etken ve eylemlerin kaynağı olarak gören Leibniz'i izler. Leibniz için olay, öznenin içindedir ve birey, bireysellik öncesi ilişkiler olarak belli tekilliklerin *bir merkez etrafında toplanması* ve *çakışması* olduğundan Dünya da karmaşık düğümleriyle labirentimsidir. Tarz ve kusursuzluk derecelerinin sonsuz değişkenliğini savunup Descartes'a karşıt akışkan bir tarzcılık ortaya koyan Leibniz, kıvrımlı ve karmaşık topolojisinde bireysel özgürlüğe de yer verir. Matruşka bebekleri veya *Harlequin*'in[126] kat kat giysileri gibi sonsuzca birbirleri içinde katlanmış olan her bir organizma, daima akış halindedir ve zaman içinde kendi kıvrımlarını dışa doğru açarak büyüyüp, gelişir ve ürerken içe katlamasıyla da ölüme yol alır.[127]

Deleuze'ün[128] açıkladığı üzere Leibniz'in aidiyet kuramı, var olma öğesi yerine hareketli ve sürekli değişen ilişkilerin mülkiyet yoluyla düzenlendiği bir aidiyet alanı varsayar. Bu alanı sağlayan da mutlak içsellikten taşan, yeri belirlenemez ilksel bağ olarak bir tür kanca işlevi gören *vinculum*'dur. Aidiyetler içinde ortaya çıkan *öteki* ise bedenin akışkan parçalarından ayrılmaz olan ve eskiden olduğu gibi bir gün yine yabancı olacak yarı-yabancıdır. Dışsal ortam daima cisme dahil olduğu için her beden, organlarında iç içe katlanmış sonsuz sayıda başka varlığı (canlı, bitki, hayvan vb.) kapsar ve organikle inorganiğin birlikte katlar yaptığı bir *kaynaşma* hali doğar. Kaynaşma aynı zamanda gerçek bir ayrım da olduğundan bir çelişki de yaratır ama Leibniz'e göre, gerçek ayrımla ayrılmazlık aynı anda kabul edilmelidir. Dolayısıyla ruh ve ona ait bedenin *önceden kurulmuş uyumu* onların gerçek ayrımlarını düzenlerken dolaysız bir mevcudiyetle tanımlanan birliği ayrılmazlıklarını belirler.

[124] Deleuze, **Kıvrım**, s. 81, 37, 135.
[125] *Boş levha*, zihnin doğuştan gelen belli içerikler taşıdığı iddiasına karşı onun boş bir levha gibi olduğu, algı ve deneyimler yoluyla bilgi edindiğini savunur. Fikir, Aristoteles ve Stoacılara dek uzanır.
[126] İtalyan komedyasında (*Commedia dell'arte*) kurnaz yardımcı/hizmetli rolünde bir yan karakter olan Harlequin, Serres'in de çokluk ve melezlik metaforu olarak kullandığı önemli karakterlerindendir.
[127] Deleuze, **Kıvrım**, s. 83-95, 13-17, 142.
[128] Deleuze, **A.e.**, s. 156-163.

Kendini *Leibnizci* değil bir Leibniz uzmanı olarak gören Serres, bu görüşlerin çoğuna katılır. Fakat neticede Leibniz'in genel anlamda bedenleri (dünya, insan vb.) oluşturan ağı idealist bir sisteme yaklaşmakta ve *önceden kurulu uyum* ile çokluğu sessizleştirip birlik altında yarı-varlık konumuna düşürmektedir.[129] Serres, bu yüzden Lucretius'un Epiküryen atomizminden ilhamla onu yeniden formüle ederek akışkan/uçucu bir yoğunlaşma manzarası sunduğu kendi özgün düşüncesini geliştirir.

Serres'in yorumuyla aynı olandan farkı yaratıp kaosta küçük bir devrim yapan yaratıcı sapma olan *clinamen*, aynı oluşu rahatsız edip kesintiye uğratarak yeni bir aklı ve yeni yasaları icat eder. Bu açıdan Serres için tek merkezli, tek biçimli homojen bilgi, anlayış ve kimliğe karşı da bir farklılık ve çokluk alternatifidir. "Şeylerin başkalaşımını ortaya çıkaran çokluk", domino oyunundaki boş beyaz taş (ayaz) veya iskambildeki joker gibi her değeri alabilecek saf ve sonsuz olanaklılıktır. O ne önceden belirlidir ne de kesin ve sabit özelliklere veya biçime sahiptir.[130] Kaotik boşlukta düzenli akış halindeki atomlarda meydana gelen çok küçük bir sapma, sonsuz küçüklükte bir türbülans olarak geçici bir düzeni yani beden ve sistemleri doğurur. Türbülans gibi bedenler de katı bir yapı, bir durağanlık olmadığından Serres, belirlenmiş tözler olarak özne ya da nesneyi veya özne-nesne, gerçek-temsil gibi ilişkileri değil, ilişkilerin kipliklerini, fiziksel veya sanal olarak kendilerini kurup, icat edişlerini ve bu ilişkilerin görünmezleştirip dışarıda bıraktığı "*üçüncü*" olan "*dışlanmış ortayı*" ele alır. Sonuçta onun akışkan dizgesi stabil özne ve nesne yerine benzerlikten zamana, karşıtlıktan yer yön bildirmeye kadar üstlendiği görev yalnızca bağlantılarla anlam kazanan *edatlarla* simgeleşir. Serres ve Deleuze'un açıkladıkları üzere edatların işaret ettiği ilişkilerin çakışmalarıyla da eninde sonunda bir rabıta, bir düğüm olarak maddi olanı (özdekseli, bedeni) oluştururlar.[131] Katı görünüşünün aksine çoklukla aşırı yavaş hareket eden bir akışkanlık olan bedeniyle insan, geçici ve uçucu bağlardan oluşur ama sonuçta var olmuş ve bilinebilir olarak şeylerin orada olması için çokluğun içinde ve çokluk boyunca bir miktar birlik de olmalıdır.[132] Serres'e göre bu birliği sağlayan ise pasif ve cansız sayılan nesnemsilerdir. Dolayısıyla ona göre ne

[129] Serres, **Genesis**, p. 2.
[130] Serres, **A.e.**, p. 120, 31, 47.
[131] Serres and Latour, **Conversations**, p. 112.; Deleuze, **Kıvrım**, s. 162.
[132] Serres, **The Birth of Physics**, p. 5, 106; Serres, **Hermes**, p. 120.

aktif ve eyleyen görülen özneler olarak insan dünyanın merkezindedir ne de dünya basitçe insanın temsilinin bir ürünüdür.

2.3.8. Nesnemsi (*Quasi-object*)

Serres, sonsuz akışta var olan *ben* ya da *biz* denilen geçici sabitlenişlerin sonsuz ilişki hatlarındaki hareketiyle nesnemsi tarafından kurulduğunu iddia eder. Ragbide topun hareketinin, takımı ve oyunu biçimlendirmesinden ilhamla kurguladığı nesnemsiyi, "uzamda çoklu ve zamanda hareketli, kararsız ve alev gibi dalgalı, ilişkisel"[133] diye tarif eder. Özne veya nesne değil ilişki olan nesnemsi ne yalnızca doğal ne tümüyle kültüreldir.[134] Hem bireyi hem de kolektifi o doğurduğundan nesnemsilerin dolanımı olmaksızın bilinen anlamda insan ilişkileri bile düşünülemez ama tersi de geçerlidir: "Kolektif olmadan nesne yoktur; nesne olmayan insan topluluğu yoktur."[135] Serres bu formülle, nesnemsi aracılığıyla o klasik *insan nedir* sorusuna geri dönerek önce hep tekrarlanan gerçeği yazar: "Biz, insanlar olarak konuşma aracılığıyla varız. Sözün olduğu o başlangıçta sesimizden doğduk ve tarihler yazılarına başladı". Oysa ona göre insanın var oluşu daha başka bir *şeye* dayanmaktadır:

> Başlangıçtan beri, konuşmadan [sözden] başka bir şey aracılığıyla insan olarak var olduk; tam olarak şey aracılığıyla, dile indirgenemeyen [şey]. Özne, nesneden doğar. İnsansı [*Hominid*] orada yatan şeyin önünde belirir. Bir hayvan, bazen bir dil kullansa da ölümden başka bir nesneye sahip değildir; bu sonuncusu [dil] boğazdan çıkar ve onu uzatır, oysa şey, yabancı, bedenlerden bağımsız olarak, mülkiyetinin dışında durur. Hayvanlar ve insanlar, benzer şekilde, …ilişki ağlarını sürdüren sinyallerin alışverişiyle uzak ve yakın ilişkiler kurarız. Ancak insansılık [*hominity*] bu bağlantılardan soyutlanan veya çıkarılan nesnenin önünde belirir.[136]

Böylece tekdüze zincirdeki bir halka, kolektifteki henüz keşfedilip, tanımlanmamış ve bireyselleşmemiş bir anonimlik, bir işaretleyici –aynı zamanda öznemsi- olan nesnemsi tarafından belirlenir. Hareket sürdükçe kolektif "biz" örülmeye devam ederken, simge (nesnemsi) durduğundaysa "Ben"i işaretler:

---

[133] Serres, **Genesis**, p. 92.
[134] Michel Serres, Hans Obrist, **Michel Serres** (çevrimiçi) https://032c.com/michel-serres, 2 Mart 2017.
[135] Michel Serres, **Rome: The First Book of Foundations**, trans. by Felicia McCarren, Stanford, CA, Stanford University Press, 1991, p. 86.
[136] Michel Serres, **Statues: The Second Book of Foundations**, trans. by Randolph Burks, London & New York, Bloomsbury Academic, 2015, p. 118.

> "Öznenin bir imleyicisi olan bu nesnemsi, şaşkınlık verici bir öznelerarasılık kurucudur. Onun aracılığıyla nasıl ve ne zaman özne olduğumuzu ne zaman ve nasıl artık özne olmadığımızı biliriz. "Biz": Bununla ne demek istiyoruz? Biz kesinlikle "Ben"in ileri geri hareketiyle dalgalananız. Oyundaki "Ben", takas edilen bir simgedir [*token*]. Ve bu geçiş, bu geçişler ağı, öznelerin bu vekilleri derlemeyi örer."[137]

Bu derleme (kolektif "Biz"), "Ben"lerin toplamı değil, "Ben"lerin iletim kümelerinin kümesi; "Ben"in mirasları, tavizleri, geri çekilmeleri ve vazgeçmelerince üretilen bir yeniliktir. Böylece Serres'in radikal darbesiyle özne yerinden edilerek, nesneyle yer değiştirir: "Beden, topun nesnesidir; özne, bu güneşin etrafında döner." Fakat aslında onun amacı yine genelleştirerek karşı çıkmak, modernitenin tam bilinçli eyleyeni özne (efendi) ile tam pasif nesnesinin (köle) karşıt ve hiyerarşik olarak konumlanmış statülerini yerinden etmektir.[138] Dolayısıyla bu, nesnenin kendi planına göre hareket edip, oyunu buna göre yönlendirdiği anlamına gelmez. Serres'e göre belli nesnemsilerin özne haline gelmesi insana bağlıdır. "Daha doğrusu: bu dönüşümün gerçekleşmesi bize bağlı[dır]."[139] Yani oyuncular olmadan topun da bir anlamı yoktur.

Nesnemsi hem ayrık olanı hem de sürekliyi doğuran ilişki olduğundan hiç de kısıtlı sayıda değildir. Belli bir ilişki ya da cisim olmadığı gibi iskambildeki joker gibi her kılık ve biçimde, her değeri üstlenmiş olarak ortaya çıkabilir. Çocuk oyunlarında ebeyi belirleyen nesneler, kilise törenlerinin ekmek ve şarabı, para, irrasyonel sayılar ve Amerikan yerlilerinin elden ele aktardıkları barış çubuğu nesnemsi olduğu gibi, artık "neredeyse zeki" cep telefonları veya dünyayı görünmez bir ağla ören uydular gibi ileri teknoloji nesneleri de nesnemsilerdir.[140] Ama o, yalnızca maddi de değildir. Sevgi, savaş, dil ve sanat da bir *biz* bağı yarattığı ölçüde nesnemsidir. Üstelik aynı zamanda öznemsi de olabilirler. Yani biri kişisel, biri toplumsal olan çift bedene sahip olarak nesne özneye, özne de nesneye dönüşebilir.[141] Ya da hem simge hem özne olup "ben"lerin, dışına ama kolektifin içine taşan korku ve umudu istismar eden lider olarak grubu yönlendirir veya köle olarak takas edilirler. Bu aynı zamanda diğer her şey gibi nesnemsiye de perspektife bağlı olarak değer yüklendiği anlamına gelir. Özneyi ve

[137] Serres, **The Parasite**, pp. 225-230.
[138] Watkin, "**Michel Serres: Figures of Thought**, p. 311.
[139] Serres, **The Parasite**, p. 232, 225.
[140] Serres, **Rome**, p. 86; Serres and Latour, **Conversations**, p. 161; Serres, **The Parasite**, pp. 225-235; Serres and Obrist, "**Michel Serres**" (çevrimiçi).
[141] Serres, **Statues**, pp. 102-103.

kolektifi yaratan nesnemsilerin artık yeni ve farklıyı doğuramadığı, çevresiyle bağlarını koparark homojenleşmiş bilgiye ve aktörlere sahip olan sistemin sonu kesin bir ölüm olduğundan iyi ve faydalıdırlar ama istismar aracı da olabilirler.

2.3.9. "Garip" Ampirizm ve Melez İnsan

Bilgi, bilim, hakikat ve özne ilişkilerine bakışında fenomenolojiye karşı duran Serres, kişiyi ihtişamlı bir gerçekliğe sürüklediğini iddia ettiği ampirizmi benimser.[142] Fakat Latour'a göre nesnelerin bilimlerce yorumlanması öncesine bakıp onların Kopernik-öncesi bir versiyonunu gösteren bu ampiristlik, "garip türdendir."[143] Çünkü Serres'in eleştirel olmayan (*a-critical*) felsefesi, nesneleri, bilmenin (*knowing*) değil *bilinenin* (*known*) bakış açısından görmek gibi felsefede çok ender görülen bir girişimde bulunur. Buna göre, bilimsel bilgi, dünyayı indirgeyip ortadan kaldırmadığı gibi özünü de açığa çıkarmamakta, aksine dünyaya *eklenilmektedir*.

Serres, insan oluş sürecindeki iki ayrı evre olarak, verili olanın yerini alan dille onun yerini alan bilim arası kışkırtıcı bir paralellik kurar.[144] Çok eski zamanlarda dilin duyuma, bedende kayıtlı olan ve dil öncesi yaratıkların uyarlanabilir davranışlarında örtük olan bilgiye eklenmesi gibi, bilim de dile ve onun karakteristik söylemsel ve bilişsel pratiklerine eklenmiştir.[145] Böylece eskiden dilin bahşetmesiyle özne olanlar artık dilin yerini alan bilimce bahşedilen yeni özneler olmuşlardır. Buradaki sorun, özneyi kuran bağlardan *biri* olarak kesinlikle önemli olsalar da ikisinin de güç ve başarılarıyla şişerek diğer alanları işgal edip teklik iddiasında bulunmasıdır. Oysa Serres'e göre kültürel olarak yapılandırılmış bu iki nesnemsi (dil ve bilim) aktif dönüştürme ve anlam yükleme süreçleriyle iş gören birer temsil sistemidirler.

Bu kısıtlılık nedeniyle Serres, tam da dünyanın ve insanın dilce kurulduğu görüşü yaygınlaşıp, postyapısalcı söylemin yoğunlaştığı dönemde, yüzünü dünyaya ve basit bir aracı (donanım) değil, tüm duyularıyla *düşünen* karmaşık bir melezlik diye gördüğü bedene çevirip eşitlik ve denge sağlamaya çalışır. Çünkü ikiliği aşmanın yolu,

---

[142] Serres, **The Five Senses**, p. 26.
[143] Latour'a göre garip türden bile olsa ampirist olmak bir Fransız için garip bir durumdur çünkü Serres'in de vurguladığı gibi Fransız kültürü nadiren ampirist bir felsefe üretir. Latour, **The Enlightenment without the Critique**, p. 89; Serres, **The Five Senses**, p. 326.
[144] Serres, **The Five Senses**, p. 333, 336.
[145] Paulson, **Closing the Circle**, p. 514.

bir tür mülkiyet anlayışına bağlı öznenin, o klasik birlik, merkezilik ve evrensellik iddialarının çözülüp yayılmış bir çokluk, oluş ve melezlik şeklinde kavranmasıdır.

Serres konuyu yeniden ele alırken ne fenomenolojiye geri döner ne de analize sabit kimlik ve özcü tanımlarla başlayan geleneksel ampirist görüşten yola çıkar.[146] Dünya ve nesneler gibi beden ve duyular da halihazırda ilişkilerle yapılanmış birer melezlik olduklarından, öze ulaşmaya çalıştıkça kara kutu içinde kara kutulardan, farklı ölçeklerdeki oluş süreçlerinden başka bir şey bulunmaz. Oysa temel kurucu görülen dil, -ve yerini alan bilim- Serres'in duygulanımlar için pek yeterli görmediği temsil sistemleriyle beden, nesne ve yaşamın üzerini örtmektedir. Bu nedenle o, bilimciliğe karşı çıktığı gibi bedeni de dil *bağımlılığından* kurtarmaya çabalar:

> "Her yanımızda dil, [duyusal] deneyimin yerini alıyor. Pek yumuşak olan işaret, kendini şeylerin, katı olanın yerine koyuyor. Bu ikameyi bir eşdeğerlik olarak düşünemiyorum. Daha çok bir taciz ve şiddet."[147]

Bu yüzden Serres, nesnelerin bilimlerce yorumlanmadan öncesi kadar duyuların da dili kullanan farklı çerçevelerce (biyolojik, fiziksel, psikolojik, tarihsel vb.) açıklanıp, yorumlanıp, anlamlandırılması öncesine uzanmaya çalışır. Böylece madde ve dünyayla (nesne) doğrudan karşılaşılacak, onun kodları ve sesleriyle kıvrımlar yaparak, yeniden iç içe oluş ve melezlik sağlanacaktır.

2.3.10. 'Kara Kutu' Beden ve Duyular

Katı bir birlik, verili bir mevcudiyet yanılsaması yaratan örtüyü kaldırmak isteyen Serres, onun katlarını, kara kutulardan oluştuğunu, halihazırda akışkan bir bireşim, bir karma, bir melezlik olduklarını gösterir. Nihayetinde öznenin farkındalığını sağlayan, çokluğun tabakalar, kıvrımlar ve şablonlar yaptığı zemin olarak içsel ve dışsal deneyimin bir arayüzü olan deri, iç içe geçmiş duyuların yoğun bir karışımıdır. Fakat bir ölçekte madde, boşluk ve enerji, diğerinde zihin ve dil ya da organ ve kemiklerin iç içe kıvrımlar yaptığı farklı ölçeklerdeki toplaşmalara insan derisi birlik görünümü verse de Serres'e göre bedenin hâlâ gizemli bir tarafı vardır. O, sürekli veri giren ama bambaşka ürünlerin çıkış yaptığı bir 'kara kutu'dur. İngiliz

[146] Ian Tucker, Sense and the Limits of Knowledge, **Theory, Culture&Society**, 2011, Vol.28, p.150-1.
[147] Serres and Latour, **Conversations**, p. 132.

antropolog ve sibernetikçi Gregory Bateson[148] 'kara kutu'yu, "belirli bir noktada olayları açıklamaya çalışmaktan vazgeçmek için yapılan, bilim adamları arasındaki geleneksel bir anlaşma" diye görür ama bu vazgeçme, Serres'e göre diğer bir açıdan temel bir bilgisizlik yani cehalettir.

> "Bir kara kutu, cehalettir, bilgi zincirini kesintiye uğratır veya şeffaf bir hacimde boşluk yaratır. Bir şeyi belli bir eşiğe kadar, başka bir şeyi ve onu diğerinden başlayarak takip eden şeyi anlıyoruz fakat bir noktayla diğeri arasında, bu eşiği ve bu şeyi ne biliyoruz ne de kavrıyoruz; bu şeyin nasıl o şey haline geldiği, bizi oldukça aşıyor. Herhangi bir ölçekte, kutu bir şeyi alır ve diğerini iletir, gizemli dönüşümleri duvarları içinde gizler. Kara kutu bizim cehalet tanımımıza uyuyor gibi görünüyor."[149]

Görsel egemen kültürdeki dil/söylem egemenliğine karşılık Serres, duyusal bir kültür olan Antik Roma'ya dayanan etimolojik kökenleriyle *Homo sapiens* adının bile aslen *tat alan insan* anlamına geldiğini hatırlatır.[150] Birlik görünümü, bedenle bütünleşik farklı duyuları, çoklukla görme ve biraz da işitmeyi hiyerarşide üste, tatma ve koklamayı ise alt sıralara iten bir düzenlemeye tâbi tutar. Oysa kimyasal, fiziksel ve biyolojik iletimler, tat, koku, işitme, görme, dokunma duyuları iç içedir. Aynı organı kullanan "tatma -ve koklama- farklılaştırırken dil, görme ve duyma gibi birleştirir."[151] Bedendeki moleküller, hücreler, organ ve sistemler, kara kutu içinde kara kutular zinciridir. Koku duyusu, tat almaya karışırken, işitme de yalnız kulak zarıyla değil, tüm vücutça yani "baştan ayağa bir kulak zarı olan vücut-kutumuzla" yapılır. Üstelik bu devasa kulağın duyduğu gürültülerin ana kaynağı vücudun içindedir ama moleküllerden sisteme doğru kara kutuların karmaşıklığı arttıkça vücut sağlıklı bir sessizliğe ve gürültülerin susturulmasıyla aynı zamanda dile ulaşır.

Ses ve kutular, toplumsalı oluşturan bölgesel alanların da işaretçisidirler.[152] Bedende farklı ölçeklerde *kutular* oluşturduğu gibi toplumsal alanda da farklı iç gürültüler farklı alanları işaretleyip birbirinden ayırır. Fakat aynı zamanda her biri, izleyen ölçekte bir veriye dönerek ve sürekli birbiri üzerine kıvrım yaparak bir bütünü de ortaya çıkarırlar. Mekâna sınırlı ve kısıtlı olan görmenin aksine ses, müzik,

---

[148] Akt. Assad, **Reading with Michel Serres**, p. 65.
[149] Serres, **The Five Senses**, p. 138.
[150] Serres and Latour, **Conversations**, p.167.
[151] Serres, **The Five Senses**, p. 156, 141.
[152] Tucker (**Sense and the Limits of Knowledge**, p. 152), Deleuze ve Guattari'nin de *Bin Yayla*'da (1980) müzik ve mekânın üretimi arasında benzer bir bağ kurduklarına dikkat çeker.

mekânlardan sürekli taşar, katı ve yumuşak arası dönüştürücü işlevi yapar ve şeylere dokunur. Bedeni birleştiren deri gibi duyma da ses/gürültü ile bireyi ve toplumsalı birleştirip, üreten duyudur.

2.3.11. 'İşaretler İmparatorluğu' Medyanın Alternatif Gerçekliği

Dünyayı dilsel bir inşa olarak görmeye karşı duran Serres, *katının*, bedenin, duyum ve *nesne(msi)nin* tarafını tutar. Bedenlerimizi doldurup onları uyuşturan kelimeler, medyanın ses ve imajları "katıların en katısı uyuşturucular[dır]."[153] Beden sağlığı için nasıl zararlıdan kaçınma, egzersiz ve sağlıklı beslenme gerekliyse, zihnin de "yumuşak kirliliğe" (sosyal, kültürel) karşı direnip, kendini koruması gereklidir:

> "Sadece narkotiklere değil, özellikle sosyal kimyaya, açık farkla en güçlü ve dolayısıyla en kötüsüne: medya, basmakalıp moda. Herkes her zaman aynı şeyi söyler ve etki dalgası gibi birlikte en dik yokuştan aşağı yuvarlanırlar."[154]

Baudrillard, Serres'e karşı çok eleştirel olsa da Donald Wesling, iletişim toplumu ve gerçeklik bağlamında aralarında çarpıcı paralellikler görür.[155] Serres de medyanın ikinci bir gerçeklik, dünyayla pek örtüşmeyen bir simülakra inşa ettiğini düşünür ve ikisi de her türden beyaz eşya ve alet üretiminin sonlu doğasınca bırakılan boşluğun kimerik görüntülerin yeniden üretimiyle doldurulacağını savunurlar. Anti-marksist veya Moser'a göre ilk "post-marksist"lerden olan Serres'e göre, medyadaki sorunların gerisindeyse birleşmelerle giderek daha küçük gruplar haline gelen küçük bir grup oligarkın açgözlü kontrol ve *rıza imalatları* (Chomsky) vardır.

> "Bilgi, gerçeği yaratır; gerçeği ifade etmekten çok uzaktır, kamuoyunu yönlendirir, genellikle yargının yerini alır […] daha geniş bir dünyada ve uzun tarih boyunca hakimiyetini güvenceye almak için […] gerçeği tanımlar. İktidar, kanalları elinde tutanlara aittir."[156]

Serres, tekrar ve vasata dayalı yükselen medya dalgasına karşı direniş çağrısı yapar.[157] Ama *The Five Senses*'de, "duyuların dilinin" kurulmasıyla bu işin başarılabileceğini savunurken, The *Troubadour of Knowledge*'da, Adorno gibi, medya

---

[153] Serres, **The Five Senses**, p. 59, 149.
[154] Serres, **The Troubadour of Knowledge**, p. 92.
[155] Donald Wesling, "Michel Serres, Bruno Latour, and the Edges of Historical Periods." ***Clio,*** Vol. 26, Issue 2, Winter 1997, p. 190.
[156] Serres, **Atlas**, p. 179.
[157] Serres, **The Troubadour of Knowledge**, p. 94.

dalgasına karşı sanat ürünlerini koruyucu baraj olarak görür. Üstelik görünüşteki bu çelişkinin yanında duyuların dilinin nasıl kurulacağını da anlatmaz. Gerçi zaten onun amacı bir kez daha beden/duyumla sembolik arasında bir geçit açmaktır. Nitekim *işaretler imparatorluğu* dediği dilin hegemonyasına başkaldırdığı *The Five Senses*'in sonunda da yükselen enformasyon teknolojilerinin algoritmaları, dijital ekranları ve sanal uzamıyla fiziksel olanı çifte unutturuşu karşısında bizzat dili savunmak zorunda hisseder.[158]

Özellikle televizyon ekranlarından ve filmlerden izleyenlerin üzerine ölümün ve cesetlerin yağmasından rahatsız olan Serres, umudu daha interaktif gördüğü internet, dijital demokrasi ve uzaktan eğitimde bulur. Sonuçta Serres'e göre yanlışlıkların sebebi, yalnızca bilim ve teknoloji olmadığı gibi onların en ileri ürünlerini kullanan medya da değildir. Sorun, bunların artık vadesini doldurmuş bir mantıkla idare edilen eskimiş kurumlar olmasıdır. Bu açıdan onun bilim-tekniğe karşı ölçülü şüpheciliği, Frankfurt Okulu ve araçsallaştırılmış akıl kavramı kadar, Heidegger'in teknolojiye hem evet hem hayır diyen dengeli yaklaşımıyla da benzeşmektedir. Fakat medya her ne kadar tüm sorumsuzluğuyla her tür gücü sahiplenip kendi toplumsal gerçekliğini yaratsa da[159] (ve bir anlamda tam da bu nedenle) enformasyon ve iletişim Serres için daima temel meseledir.

2.4. Parazit: Kendi Kendini Parazitleyen Kavram-Karakter

İletişim üzerine felsefe kitapları yazan ilk felsefeci(lerden)[160] olan Serres, 1967'deki ilk araştırma projesi *"Le messager"*den itibaren yakın geleceğin temel meselesinin enformasyonun yayılım ve kontrolü olacağını savunur.[161] Çünkü matematikten biyoloji ve dil gibi yapılandırılmış bilinçdışına modern bilginin tümü kodlarla ifade edilip anlaşıldığından tümünün kesişim noktasındaki iletişim temel önemdedir.[162] Tek sözle çalışmalarını ifade etse bunun, bağ/ilişki olacağını söyleyen

[158] Assad, **Reading with Michel Serres**, p. 66.
[159] Michel Serres, **Hominescence**, trans. by Randolph Burks, London, Bloomsbury, 2019, p.162.
[160] Serres'in ilk olma iddiasını, enformasyon bilimleri profesörü Fanie de Beer de "ilk, belki de tek enformasyon filozofu" ifadesiyle desteklerken Keith Moser'e göre Baudrillard'la birlikte konuyu ele alan ilk iki isimden biri ve dikkatini tüketim toplumundaki sembolik takas meselesine yönelten ilk düşünürlerden biridir. Moser, **The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres**, p. 20.
[161] Mary Zournazi, **Hope: New Philosophies for Change**, Annandale, Pluto Press, 2002, p. 208.
[162] Harari and Bell, "**Introduction**", *in* Hermes, p. xxiii.

Serres'e göre simgesi Prometheus olan 19. Yüzyıl üretim çağını izleyen çağımız da Hermes'in, yani haberciler, tacirler, hırsızlar ve her tür aracılarla iletişimin çağıdır.[163] Bu nedenle Shannon'ın enformasyon teorisinden (ve Léon Brillouin'den) geliştirdiği, tüm çalışmalarına yayılan bir paradigma olarak parazit kavram-karakteri, iletişim, antropoloji, bilim ve teknoloji çalışmaları, sosyoloji ve biyoloji gibi çok geniş bir alanda önemli bir etki yapar. Serres felsefesi için önemli bir anahtar olan *The Parasite* kitabı günümüzde posthümanizm, nesne yönelimli ontoloji, sistem teorisi, ekoloji ve yeni materyalizm gibi alanlar için de temel bir metin olarak kabul edilmektedir.[164]

2.4.1. Gürültü Olarak Parazit ve İletişim

Claude Shannon'ın klasik enformasyon teorisinin çizgisel iletişim sisteminde (Kaynak-Verici-Kanal-Alıcı-Hedef) ortadaki kanala etki eden bir 'düşman' yani gürültü/parazit vardır. Rasyonalist bir matematikçi olarak sistemi ve mesajı temel alan Shannon için parazit düşmandır çünkü mesajın hatasız iletilmesini ve böylece sistemin uyumlu biçimde çalışmasını engellemektedir. Fakat teoriyi tekrar ele alan Serres'e[165] göre bir sistem, genellikle bir uyum/düzen olarak tarif edilse de dünya dahil, bildiğimiz hiçbir sistem mükemmel biçimde işlemez. Her sistemde yıpranma, bozulma, kayıp, hata ve kazalar vardır. Bunlar, homojen durağanlıkta, karşılıklı ve dengeli takas halini (ideal iletişim) kesintiye uğratıp, bozarlar. Temelde düzensizlik olan bu genel işleyişi analiz eden Serres, şok edici ama geniş kapsamlı bir sonuca ulaşır: Sistemlerin işlemesi için işlevsizlik hep gereklidir; yani, "*Sistemler işlemektedir çünkü işlememektedirler."*

Bu sonuç yalnız düzensizliğin sıralamada önceliğini kanıtlamakla kalmaz, dışarıdan eklenen bir bozucu görülen parazitin (*noise*), iletişim sisteminde temel kurucu olduğunu da gösterir. Çünkü enformasyon teorisi, mesajların iletimi (taşıma, yayılım vb.) olduğundan doğrudan termodinamiği izleyen maddi bir süreçtir. Dolayısıyla iletişim, aracıya (kanal, parazit) bağımlıdır. Kurucu ve aktif kabul edilen özne ve mesajdan önce şeylerin içine gömülü olduğu muğlak çokluk (arka plan) ve

[163] Serres, **Hominescense**, p. 17, 121, 253.
[164] Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought**, p. 307: Cary Wolfe, **Introduction**, *in* The Parasite.
[165] Serres, **The Parasite**, p. 12-13, 79.

bundan doğan, mesajın ulaşmak için kat ettiği güzergâh olan 'üçüncü'[166] yani kanal vardır. Kanal, radyo ve TV'de mesaj (yayın) yokken ekranda görüldüğü gibi parazitlerce oluşturulur.[167] Bu yüzden arka plan gürültüsü (*white noise*) mesajı engelleyip, bozan olduğu gibi daha baştan sistemin olanaklılığının koşullarını da sağlayandır. Yani paraziti yok etmek iletişimi de yok eder çünkü "kanal yoksa iletişim de yoktur":

> Belirli iki istasyon ve bir kanal vardır. Bunlar mesaj alışverişi yaparlar. İlişki başarılı olursa, mükemmel, optimum ve dolaysızdır; bir ilişki olarak kaybolur. Eğer oradaysa, eğer varsa başarısız olmuş demektir. Yalnızca aracı/dolayımdır. İlişki, ilişkisizliktir. Ve işte parazit budur. Kanal akışı taşır ama kanal olarak yok olamaz ve akışı az ya da çok frenler (bozar). … En iyi ilişki, hiç ilişki olmamasıdır. [Fakat] tanım gereği mevcut değildir; eğer varsa, gözlemlenebilir değildir.[168]

Anlaşıldığı üzere Serres için aradaki üçüncü' (parazit) hem ilişki hem biçimdir ama aynı zamanda her iletişimde mevcut olan gürültüye karşı savaşan bir çevirmendir. O, ancak en mükemmel halde, yani iletişim dolaysızca gerçekleştiğinde tamamen görünmezleşebilir. Üstelik çevirmen, mesajı aslına sadık biçimde aktarabileceği gibi onu yetersizlikle veya belli çıkarlarla bozup, değiştirebileceğinden "herhangi bir verili sistemde en fazla güce sahip olandır."[169] Aracının en güçlü oluşu iletişim teorisinden ekolojiye ve sosyal teoriye geçildiğinde daha da çarpıcı biçimde ortaya çıkar.

> Bir gün, neden en güçlünün asalak olduğunu -diğer bir deyişle en zayıf- neden tek işlevi yemek yemek olanın emir veren ve konuşan olduğunu anlamamız gerekecek. Politikanın yerini bulduk.[170]

2.4.2. Asalak Olarak Parazit ve "Doğayla Sözleşme"

Serres'in dikkat çektiği üzere etimolojik olarak parazit kelimesi, *para*: yanında ve *sitos*: tahıl, ekmek, yiyecek kökünden gelir ve fazla olumsuz bir vurgu taşımadan Antik Yunanca 'yanında beslenen' anlamındadır. Oysa zamanla, tümüyle olumsuz görülen bir konuk, ev sahibinin yemeğinden ve sıklıkla da onun kanı ve etinden

---

[166] Serres'in paraziti ile C. S. Peirce'ün "üçüncülük" (*thirdness*) kavramı çok benzeşirler. İkisi de onu arada olan, ilişkilendirici bağ, ortadaki üçüncü, ortam (*milieu*) ve aracı görür. Paul Kockelman, **The Art of Interpretation in the Age of Computation**, New York, Oxford University Press, 2017, p. 36.

[167] Mesaj, sinyallerin (parazit) düzenlenmesiyle oluştuğundan, mesaj ve parazit, bakış noktasına bağlı konumlardır. "Sistemde gürültü ve mesaj, gözlemcinin pozisyonu ve aktörün eylemine göre rolleri değiştirir, birbirine dönüşür, …düzen ve düzensizliği yaratır." Serres, **The Parasite,** p. 3, 65-6.

[168] Serres, **The Parasite**, p. 79.

[169] Zournazi, **Hope**, p. 203.

[170] Serres, **The Parasite**, p. 79.

beslenen biyolojik asalağın da (parazit) adı olur. Asalak, her şeyi alıp hiçbir şey vermediği tek yönlü asimetrik bir ilişki biçimi kurduğundan ideal olarak karşılıklı ve dengeli görülen alışveriş sistemini ihlal edip, bozarak kullanımla istismarı sıkça birbirine karıştırır.[171] Fakat biyolojik açıdan alınırsa insan, eski dostlar hipotezinin iddia ettiği gibi bu mikroorganizmalarla beraber evrimleşip ortaya çıktığından, yoklukları da genel anlamda sağlık yitimine, hatta ölüme neden olur.[172] Ya da Serres'in enformasyon teorisi ve iletişim üzerinden açıkladığı gibi tanımı gereği ideal dolayımsızlık mevcut olmadığından aracı/kanal olmadan takas/iletişim ve sistem de olmaz. Dolayısıyla kurduğu parazitik ilişkiyle bir form olarak kanalı oluşturan parazit olduğundan temeldeki ilişki daima parazitik/istismarcıdır. Diğer bir deyişle Marx'ın bahsettiği kullanım ve değişim değerlerinden daima önce gelen bir "istismar değeri" (kötüye kullanım) vardır. Diğer taraftan etimolojik kökendeki *para-* önekinde de önemli bir vurgu vardır. Parazitlik, sistemdeki duraklarda (nesne) veya varsayılan öznelerde değil onların *yanında* (*para-*) olanda yani ilişkidedir. Ama zaten sistem de duraklar ve öznelerce değil onları bağlantılandıran bu ilişkilerden kurulmaktadır.[173]

Bu akıl yürütme, daha sonra Serres'in de geliştirdiği bazı önemli çıkarımlar doğurarak hem ekolojik açıdan hem de sosyal ve teknolojik aracılığın tüm biçimleri için kullanışlı bir model sağlar. Öncelikle Serres'e göre insanın kurduğu ilişkiler karşılıklı alışverişe değil de istismara yani asalaklığa dayandığından dünyayla ilişkisi de aynı yörüngeyi izler. Yani daha genel bir ekolojik perspektiften bakıldığında insan da ev sahibi dünyadaki 'yanda beslenenler' yani asalaklardır. Oysa insanlar kendilerini doğanın efendileri ve sahipleri olarak ciddi bir narsisizmle 'çevre' diye adlandırdıkları sistemin merkezine yerleştirmektedirler.[174] Böylece insanlık, kendine yaşamı ve gerekli her türlü kaynağı veren doğayı, kurduğu tek yönlü, asimetrik ilişkiyle sömürmekte, bir hakimiyet ve mülkiyet hakkının pasif nesnesi kılmaktadır. Serres, bu temellük edişin ise pisletme yoluyla yapıldığını öne sürer. Yani ona göre kirlenmenin kültürel kaynağı, hayvanların idrar, dışkı veya sesleri/gürültüleriyle bölgelerini

[171] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 50.
[172] Stefanie R. Fishel, **The Microbial State: Global Thriving and the Body Politic**, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2017, p. 89, 92, 94; Serres, **Hominescence**, p.27.
[173] Serres, **The Parasite**, p. 80, 38-39.
[174] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 46-47.

işaretlemelerindeki gibi, mülkiyet hakkının dışkısal kökenindedir: "Birisini sahip olarak tanımlayan, para ve pisliktir.[175]

Serres,[176] modern bilimin temel karakteristiği haline geldiği için de eleştirdiği bu doğa sömürüsü ve insan merkezli tahakküm arzusunun izlerini 17. Yüzyıldaki bir zihniyet dönüşümünde görür. Ona göre doğaya ancak itaat ederek hükmedebileceğimizi ilan eden Bacon'ın fiziği bilimi, üretken bir ikiyüzlülükle bir strateji oyununa, tahakküm için mücadeleye ve düelloya dönüştürmüştür. Descartes ise doğaya itaatten vazgeçilmesi, onun efendisi ve sahibi olunması çağrısı yaparak ilişkideki kuralı revize etmiş, "en güçlünün aklının *daima* en iyisi olduğu" prensibiyle oyunu daima kazanmayı mümkün kılmıştır. Böylece doğayla olan sözleşmesel ittifak bozulmuş, bir düşman görülen doğayla savaş yeniden başlamıştır. Fakat tanrı Mars'a dayalı dışlama, şiddet ve ölüme dayalı bir mantığı (tanatokrasi) benimseyen bilimin her alana yayılan egemenliğiyle bu savaş giderek şiddetlenip, ölçek de büyütmüştür. Nitekim bugün Serres dahil[177] pek çok bilim insanı, insan kaynaklı küresel iklim değişimi ve ekolojik felaketler nedeniyle bir Antroposen devrine girdiğimizi savunmaktadırlar.

Temel ilişki biçimi olduğundan ve parazitlik ortadan kaldırılamayacağından, Serres'e göre en uygun çözüm, sorumlu parazitlik ilişkisi kurup doğayla yeni bir sözleşme yapmaktır. Bunun ilk adımı da doğaya hakimiyeti hedefleyen kartezyen düşünüşe karşı aynı evrensel maddeden gelip, enformasyon depolayan, dağıtan ve yayan bedenler olarak vücut bulan bu çokluğun radikal dirimsel eşitlikçilikle kavranmasıdır. Böylece Serres, termodinamiğe dayalı bağ, kesişim ağları ve parazit fikrinden hareketle materyalist ve hukuki bir ekolojik çözüm sunar. Ona göre, Hobbesçu sosyal sözleşme ve icat ettiği "Doğa Yasaları" ile dünyaya hükmetmek isteyen modern bilimin dayattığı kesinlik uğruna doğayla olan bağlar uzun süredir koparılmıştır. Fakat küresel ekolojik sorunlar nedeniyle artık bağlar yeniden kurulmakta, ama bu kez sosyal yerine, Doğa ile yapılacak bir sözleşmeye

[175] Michel Serres, **Malfeasance: Appropriation Through Pollution?**, translated by Anne-Marie Feenberg-Dibon, Stanford, CA, Stanford Uni. Press, 2010, p. 3, 5, 45; Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 46.
[176] Serres, **Hermes**, p. 21-22, 104.
[177] Michel Serres, **Times of Crisis**, trans. by Anne-Marie Dibon, New York, Bloomsbury, 2014, p. 46.

dönülmektedir.[178] Çünkü insanın, Dünya ve nesnelerinden ayrı bir varlık değil, karmaşık ilişki ağlarının kesişimlerinde ortaya çıkan geçici bir düğüm noktası, bir ortak-yaşar olduğu yeniden fark edilmiştir. Bu yüzden Serres,[179] paraziti dışlayıp kovarak dünyayla düşmanlık, savaş ve sahiplik ilişkisi kurmak yerine kendini dünyada kiracı gören, onunla ortaklık ilişkisi geliştirip, artık parazitin dinamizminden yaralanan bir yaklaşımı gerekli ve acil görür.

2.4.3. Sosyal Asalak Olarak Parazit

Doğayla ilişkisinde takasın mantığını kendi lehine çarpıtıp, istismar eden insan, Serres'e göre insanlar arası ilişkilerinde de aynı mantığı sürdürür.[180] Bir sosyal asalak olarak ev sahibinin akışını (besin, para vb.) kesintiye uğratıp, kendine yönlendirirken karşılığında eşit olmayan bir şey, enformasyon (kelime ve öyküler) verir. Fakat La Fontaine'in fablından[181] hareketle Serres burada sürekli kendini tüketip, yeniden doğuran basamaklı yapıda bir parazitik zincir tespit eder. Yani nesnemsi kavramında özne ve nesne oluşun, aradaki ilişki sonucu kurulması gibi burada da bir üçüncünün bakış açısından her ikisi de eş zamanlı olarak konuk/parazit ve ev sahibidir. Temelde istismar ilişkisine dayanan parazitlik zinciri hiç durmadığından bir denge hali de asla olmaz. Tarla faresi şehir faresinin, şehir faresi ev sahibinin, ev sahibi halkın sırtından geçinmektedir ama bir başka dönüşte halk da doğayı veya onları sömüren az sayıdaki "evrensel paraziti" (kapitalist zengin[182]) istismar ederken bulunabilir.

> Parazit, parazitleri parazitler. Diğer bir ifadeyle, üçlü modeldeki verili herhangi bir konum, *ad libitum*[183] parazitiktir. Kim bu üçüncü? Biri, herhangi biri. Gürültü (*noise*) durur, birisi gider. Biri, herhangi biri: hem usule uygun (*formal*) hem rastgele.[184]

Böylece parazit kavramıyla Serres, insanlar arası ilişkilerde olduğu varsayılan kripto-eşitlikçi değişim ideolojisini sorgulamaya açar.[185] Parazit de tanrı Hermes gibi

---

[178] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 62, 51-2, 138.
[179] Serres, **Malfeasance,** p. 72; Serres and Latour, **Conversations**, p. 195.
[180] Serres, **The Parasite**, p. 24, 16, 62.
[181] La Fontaine, "Şehir Faresiyle Tarla Faresi", **Bütün Masallar**, çev. S. Eyüboğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 34. Serres, **The Parasite**, p. 3-7, 99.
[182] Bauman'a göre de Kapitalizm, açıkça söylemek gerekirse esasen parazitik bir sistemdir ve eninde sonunda kendi zenginliğini ve hatta yaşamasını doğuran koşulları bile yok edecek biçimde sömürmeyi sürdürür. Zygmunt Bauman, **Living on Borrowed Time,** Malden, Polity Press, 2010, pp. 16-7.
[183] İstenildiği kadar, istenildiği gibi, serbestçe.
[184] Serres, **The Parasite**, p. 55.
[185] Harari and Bell, "**Introduction**", *in* Hermes, p. xxvii; Serres, **The Parasite**, p. 51.

hem ilişkiler kurup bir ağ örer hem de tacir ve hırsızların tanrısı olarak adil olmayan takasın koruyuculuğunu yapar. Diğer bir ifadeyle her toplumsal grubun başlangıcında istismara dayalı ilişki ve muğlak çokluk olan dışlanan üçüncü (parazit, kurban edilmesi gereken günah keçisi[186]) bulunmaktadır. Belli seçimlerle steril ve homojen bir alanın fiziksel/sembolik bir düzen olması "çöp/pislik" görülen parazitlerin susturulması, kovulması ve öldürülmesine bağlıdır. Zygmunt Bauman da benzer fikri paylaşır:

> "Bu amaca ulaşmak için, sınırları bulandıran ve böylelikle tasarıyı zayıflatan, hedeflenen düzeni bozan ve açıklığın hüküm sürmesi gereken yerde akılları karıştıran bütün bu muğlaklık bastırılmalı ve yok edilmelidir. […] Silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa 'dışarıda bir yerde' olan, benim dünya imgemde kesin bir yeri olmayan bir şeydir."[187]

Parazitin canı, dışarıya kovulduğunda bile güvende olmayabilir. Efendiler, alışverişi/ticareti reddedip, dışında kalmaya çabalayanı da her an ölüme mahkûm edebilirler.[188] Çünkü oyun ve sistemler daima genel kabuller üzerine inşa edilir. Çünkü parazitlik bir güç oyunudur ve hep az sayıda olan efendinin bir topolog olmasını, böylece mekân üzerinde kontrolünü gerektirir.[189] Sırada hep en arkaya geçerek önündeki herkesi sömürmeye çalıştığından en korktuğu şey de kendi arkasına geçecek bir başka parazittir. Bu yüzden Efendiler onları kovalar ama her din veya politikanın çözüm diye sunduğu günah keçisinin kurban edilmesiyle bastırılan şiddet gibi dışarı sürülen parazit de hep geri döner.[190] Üstelik bazen bir katalizör olarak.

2.4.4. Katalizör Olarak Parazit

Parazitlerin parazitleri parazitlediği, sürekli bir parazitin diğerini kovduğu işleyişiyle parazitik zincir patolojiktir ama Serres,[191] ayrıntılı açıklamalarla sistemlerin işleyip, sürmesini de bu duruma bağlar. Çünkü parazitlerin kovulmasıyla belli bir denge ve düzen hali alan sistem aynı zamanda dünyanın geri kalanına kapanmış, aynının sürekli tekrarı olarak sistemin zamanı da durmuştur. Fakat parazit, bazen geri

[186] Serres, **Rome**, p. 126.
[187] Zygmunt Bauman, **Sosyolojik Düşünmek**, 8. bs., çev. A. Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı, 2012, s. 68.
[188] Serres, **Hermes**, p. 5.
[189] Serres, **The Parasite**, p. 55.
[190] Serres, **Hermes**, p. 108, 122; **The Parasite**, p. 150.
[191] Serres, **The Parasite**, p. 183-196, 209, 213.

dönüp,[192] bir termal uyarıcı olarak kendini enformasyona ekleyebilir[193] ve böylece üç aşamada (*analiz, paraliz, kataliz*) sistemi dönüşüme savurabilir.

Aslında parazitin yaptığı bir devrim ya da reform değil, çok küçük bir farklılık, asgari bir eylemdir ve uyardığı moleküllerin (sistem öğeleri) daha hızlı hareket edip, ısınmalarını sağlar. Sonuçta bir değişiklik olmayabileceği gibi hızlanma ender olarak bir türbülansa da dönüşebilir. Bu durumda her ilişkide bir üçüncü olarak konumlanan parazit, akışı kendine doğru yönlendirip (analiz), her yana yayıldığından sistemi felç eder (paraliz). Fakat parazitin sistemi sürüklediği istikamet hem düzensizlik hem yüksek karmaşıklık getirir: "Bazen yüksek karmaşıklık düzensizlik yaratır; bazen düzensizlik yüksek karmaşa." İşte yeni şeyler de düzensizlik ve muğlaklığın azamiye çıktığı, zamanın geri döndürülemez bir boyut kazanıp yine akmaya başladığı andaki o türbülansta doğarlar.[194] Nitekim parazitin katalizör etkisi yaptığı sistem, bu zehirle ya ölüme savrulur ya da bir aşı gibi ondan öğrendikleriyle uyum sağlayıp onu çareye dönüştürür. Yani daha karmaşık ve güçlü (ama yine geçici) yeni bir düzenlilik doğar.

Kısacası, Serres'e göre aşağı yukarı böyle işleyen parazitik faaliyet termodinamik ve sosyolojik boyutlarda benzer işleyiş mantığıyla ortamı (*milieu*) ve toplumu sürekli dönüştürür.

2.5. Posthümanizm ve Serres'in *Hominescence*'i

Farklı alanlarda paraziti izleyen Serres kışkırtıcı bir bağlantı daha kurar: Evrim.

> "Birdenbire, belli bir bakış açısından, evrimin kendisinin parazitlerin işi olup olmadığını merak ediyorum. Ya da geri beslemeli açık devrelerdeki evrim ve asalaklık arasında sebep-sonuç döngüleri olmayabileceğini. Evrim paraziti üretecekti, o da evrimi üretecekti. ...Evrim teorisi iki terime indirgenebilir: mutasyon ve seçilim."[195]

Serres, parazitin hem mutasyon hem de seçilim aşamasındaki aktif rolüyle evrim sürecinin işleyişinde de temel bir konumda olduğunu savunur. Fakat ona göre insanlık, ilk teknolojik aletleriyle birlikte doğal evrim sürecini teknolojisiyle

[192] Kovulan parazit daima geri döner ama bunlar hem daha az sayıdadır hem de sistemde dalgalanma yaratabilenleri daha da az sayıdadır. Serres bunları, kendiliğinden kimlik ve değer taşımadığı için her değeri alabilen dominodaki boş taşa benzetip, *joker* diye adlandırır. Serres, **The Parasite**, p. 160.
[193] Serres, **Hermes**, p. 78.
[194] [Türbülans] durmaksızın farklı ilişkiler icat ederek kaosun tam kalbinde yer alır ve ona geri döner. […] İlişkiler nesneleri ve eylemleri doğurur; tersi değil." Serres and Latour, **Conversations**, p. 107.
[195] Serres, **The Parasite**, p. 184.

dışsallaştırmıştır (*exo-Darwinian*).[196] Özellikle dünya-nesneler (nükleer bomba, internet, uydu vb.) üretiminin artışıyla birlikte 1960'lı yıllardan itibaren de giderek hızlanan bir biçimde kendi kendisinin 'yaratıcısı' olmaya başlamıştır. Ancak uzmanlaşmak yerine her yere ve her koşula uyum sağlayabilmek için yetenek ve becerilerini farksızlaştıran (her işi yapabilen insan eli gibi) insan, bir ortakyaşam (*symbiont*) olmaya yönelebileceği gibi bir yok edici de (*Homo terminator*) olabilir.

Böylece parazit kavram-karakteriyle Serres çok önceden, bugün *posthuman* ve insan sonrası kuram denilen alanların kıyısına varır. Gerçi o yeni insana "parmak kız" veya *homo universalis* gibi isimler verip sürece de *hominescence*[197] demeyi tercih eder ama yolu bir şekilde Posthümanizm'le de sık kesişir. Hatta de Beer'e göre, özneyi yerinden edip yaratıcı gücü nesneye veren Serres'in nesnenin doğuşu anlatısı (*pragmatogony)*, özellikle iletişim teknolojilerinin etkisine vurguyla insan özne anlayışında güçlü bir değişim ima eden *posthuman* imgesinin "bilerek olmasa da" öncüsü olur.[198]

Serres düşüncesiyle Posthümanizm arası kökensel bir kesişim de vardır. İlk bölümde aktarıldığı üzere Posthümanizm'in köklerinden biri, hümanizm karşıtlığı bağlamında özel yeri olan çağdaş Fransız felsefesine dayanmaktadır. Braidotti'nin[199] diyalektiğe karşı çıkışlarıyla post-komünist diye nitelediği "postyapısalcı nesil[e]" Serres'i de dahil eden Cary Wolf bunu felsefi kanal olarak tanımlar.[200] Ona göre diğer kanal da 2. Dünya Savaşı ertesinin sibernetik ve sistem kuramlarına uzanır. Hem bu dönemin önemli felsefecilerinden biri oluşu hem de C. Shannon'ın enformasyon kuramı ve termodinamikten yola çıkarak sibernetik ve sistem kuramının düşüncesinde oynadığı önemli rol nedeniyle Michel Serres, her iki kanalın kesiştiği kavşakta yer alır.

Thumbelina, *Hominescence* ve *The Incandescent* gibi kitaplarında 2000 yılı başlarından itibaren yeni bir tür insanı anlatan Serres, yeni teknolojilere de tepki çeken

---

[196] Serres, **Hominescence**, p. 26-7, 125.
[197] Serres'in yarattığı *Hominescence* kelimesi, *hominisation* süreciyle insanlaşan türümüzün artık ergenlikten (*adolescence*) yetişkinliğe geçişini, kapsamlı bir dönüşümle kapasitesini ortaya koyarak ışıldamaya (*luminescence*) başlamasını tanımlar.
[198] C. S. de Beer, "Pragmatogony", **Phronimon**, Vol. 11 (2), 2010, p. 6. Örneğin "insan sonrası düşünce için temel çalışma" diye tanıtılan *The Parasite,* '*Posthumanities*' dizisinin de başlangıcı olarak seçilir.
[199] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 29, 33, 57.
[200] Cary Wolfe, **What is Posthumanism?** Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. xii.

bir iyimserlikle yaklaşır. Ama bugün Posthümanizm'le ilişkilendirilen ekoloji ve iletişime dair düşüncelerle parazit, *pragmatogony* ve nesnemsi gibi kavramların çoğu baştan beri çalışmalarında olduğundan bunların onu *posthümanist* diye nitelemeye yeterli olduğu şüphelidir. Ayrıca Serres, *Hominescence* ile 'yeni' insandan bahsetse de *posthuman*, Posthümanizm, Transhümanizm kavramlarını kullanmaz ve düşüncesini bunlarla tanımlamaz.[201] Transhümanizm'le ilişkilendirilen Elon Musk gibi isimleriyse özgürlük ve eşitlik hayaliyle yola çıkıp para ve güçle birlikte *Big Brother*'a"[202] dönüşen "kültür açısından su katılmamış barbarlar" olarak değerlendirir.[203]

Fransız felsefeci ve politikacı Luc Ferry, *Doğayla Sözleşme*'de "hümanist" karşıtı "ekolojist" bir yaklaşıma sahip zararlı bir "antihümanist" bakış görürken,[204] aksine Kerry Whiteside, insan ihtiyaçlarına bağlı olarak görecelileştirmesinden dolayı aynı kitabın, ilginç ve şüpheli bir hümanistik niteliği olduğunu savunur.[205] Claire Colebrook da burada örtük bir hümanizm görür ama ona göre Serres ve Deleuze, sistemlerin insan dışı (*inhuman*) çokluğuna odaklandığından Serres, *inhuman* çerçevede görülmelidir. Colebrook, türcülüğü ve insan merkezciliği reddedişi yapıcı bir yıkıcılık ve tepkisel nihilizmle ilişkilendirirken aynı zamanda yıktığını başka biçimde yaşatmayı sürdürdüğünden bu Posthümanizm'i bir çeşit ultra-hümanizm diye de görür.[206] Watkin'e göreyse, Posthümanizm ile çok sık ilişkilendirilse de:

> "Serres, son dönem çalışmalarıyla ilk kez, insanın bazı sözde özgünlükleri ya da biricikliği temelinde değil, evrenin 'Büyük Anlatısı' içerisinde, nesneleriyle birlikte ekolojik ortamında radikal bir şekilde konumladığı insanlıkla bir evrensel hümanizm ortaya koymayı amaçlamaktadır."[207]

Anlaşılan genişliği ve özgünlüğü yanında Serres'in artan hızla çevrilerek görece yaygınlaşmasının da etkisiyle herkes onda, lehte veya aleyhte bir şeyler bulmakta ve talihsiz biçimde "'Antihümanizmler' ve 'Posthümanizm'ler' onu

---

[201] Watkin, **French Philosophy Today**, p. 207 (16. Dipnot).
[202] "Büyük Birader", George Orwell'in 1949 tarihli *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanında, bütün halkı her an ve her yerde gözetleyen, aslında sanal olan görünüşteki liderdir. İlginç bir "rastlantı" olarak Elon Musk da yapımı başlamış olan, dünyayı çevreleyen ve yüzlerce uydudan oluşan bir ağ inşa etmektedir.
[203] Michel Serres, Stéphane Loignon, "Michel Serres: 'Doğaya bir avukat bulmak gerek'", Le Parisien Weekend, 28 Eylül 2018, (çevrimiçi) Çev. Haldun Bayrı, https://medyascope.tv/2019/08/04/michel-serres-dogaya-bir-avukat-bulmak-gerek/, 5 Eylül 2019.
[204] Akt. Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought,** p. 348.
[205] Whiteside, **Divided Natures**, pp. 44-45.
[206] Claire Colebrook, **Death of the PostHuman**, Ann Arbor, Open Humanities Press, 2014, p. 163, 168.
[207] Watkin, **French Philosophy Today,** pp. 3-4.

hümanizmle ve hümanistler de Antihümanizm'le suçlamaktadırlar."[208] Sonuçta belki Serres'i posthümanist diye sınıflandırmak kaba bir kolaycılık olacaktır ama bizzat Posthümanizm, sınırları belirsiz bir şemsiye kavram olarak 'Posthümanizm'ler' içerdiğinden, en azından aralarında çok güçlü bir rezonans olduğu iddia edilebilir.

2.6. Sonuç: Serres'in Edatlar Felsefesi ve İyimser bir Gelecek

Yaşarken Fransa'nın en saygın entelektüellerden biri kabul edilen Michel Serres, Fransa dışındaysa çağdaşları Foucault, Deleuze ve Derrida çapında bir şöhrete ulaşamadan hayatını kaybetmiştir. Ancak dünyada özellikle fikir ve çalışmalarından ilham alan Aktör-ağ kuramı sayesinde tanınan[209] Serres'in artık zamanının geldiği *yine* duyurulmakta,[210] düşüncesi "bugün için felsefe"[211] olarak tanımlanmakta, hatta *moda* olduğu[212] bile öne sürülmektedir. Claire Colebrook'a göre nihayet bugün onun da Deleuze gibi dünyada yaygın tanınmaya başlaması, değişen düşünce ikliminin onların ana motifleriyle daha uyumlu olması nedeniyle olağandır:

> "…farklı disiplin alanlarının (matematik, şiir) iç içe geçmesi; insan hayvanının yaşamdan yalıtılmasını ret, çokluk olarak yaşam duygusu; insanlık tarihini, -teknolojik nesneleri, kelimeleri, dilleri, hayvanları, politikaları, kentleri ve imajları kapsayan- bir bedenler tarihi lehine yok edecek karmaşık bir tarihsel anlayış ve dünyanın 'bizim' için olduğu *anlamında* değil, bizi daha geniş ilişkiler ve etkileşimler alanına açmak anlamında *duyum* üzerine vurgu."[213]

Uzmanlaşma tek geçerli değer olarak savunulurken doğa, kültür ve bilim gibi birbirini dışlayan alanlar arası köprüler kurmaya çalışan Serres, bir matematikçi olmasına karşın ilk çalışmalarından itibaren müspet bilimin hoşgörülü bir hikmete sahiplikle dünya üstündeki hâkimiyetine hâkim olması gerektiğini ve beşerî ve sosyal bilimlerle gerçekten harmanlandığı bir disiplinlerarasılığı savunmuştur. Daha 1960'larda medya dolayımlı iletişim toplumunun gelişini öngördüğü gibi, bugün

---

[208] Drew Pollhammer, "On Some Imperatives in Michel Serres'…" 5 December 2014, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/9924268/Michel_Serres_Ecological%2520, 09 Mart 2018.
[209] Bingham and Thrift, **Some new instructions for travellers**, p. 281.
[210] Paulson, onun 80'lerin kuramcısı olacağı tahmininin yanlış çıktığını ve hâlâ gerçekleşmediğini yazar. William Paulson, "Michel Serres's Utopia of Language", **Configurations**, Vol. 8, No:2, 2000, p. 215.
[211] Christiane Frémont, Philosophie pour le temps présent, **Cahier Michel Serres,** ed. by F. L'Yvonnet and C. Frémont, Paris, Éditions de L'Herne, 2010, pp.17-27.
[212] Thierry Keller; Blaise Mao and Michel Serres, *Usbek & Rica*, 3 Haziran 2010 (çevrimiçi) https://medyascope.tv/2019/06/15/michel-serres-tamamen-yeni-turde-bir-sanayi-devrimi-hazirlaniyor-aldigim-koku-bu-haziran-2010-soylesisi/ çev. Haldun Bayrı, 24 Haziran 2019.
[213] Colebrook, **Death of the PostHuman**, p. 176.

parazit kavramı kadar, nesnemsi (*quasi-object*) anlayışıyla özne-nesne ikiliğini aşmaya yönelik materyalist tavrı, dile karşı bedeni, duyuları ve duygulanımı öne çıkarak ampirizmi *kurtarma* uğraşı ve doğaya hukuki özne statüsü verilmesi çağrısı gibi öncü düşünceleriyle de eğitimden biyosemiyotiğe çok çeşitli alanlarda giderek daha çok ilgi görmektedir.[214]

Öte taraftan yerelle küresel arasındaki tamamlayıcılık düşüncesi gibi bazı düşünceleri genel bir şüpheyle de karşılaşır. "En iyi çözümler, yerel, tekil, özgül, uyarlanmış, bölgesel olanlardır"[215] diyen Serres'in tek merkezi/yanlılığı reddederek bütünselliğe ve evrensele verdiği dikkat nedeniyle felsefesi çift karakterli görülüp, farklı isimlerce eleştirilir.[216] Örneğin Katherine Hayles'e göre Serres, tartıştığı diğer postyapısalcılardan (Derrida, Barthes) bilimsel açıdan çok daha bilgili olsa da temel aldığı kuramları fazla abartıp, çok uçlara götürmektedir.[217] Stephanie Posthumus ise itirazların, "yerelden küresele olası herhangi bir geçişi reddeden bir postmodernizm" düşüncesinden kaynaklandığını savunur.[218] Ona hak veren Watkin[219] de eleştirilerin, Kartezyen çerçevenin evrensellik ve tekilliğin ya da plüralizm ve monizmin mutlaka çatışma içinde olması gerektiği varsayımına dayandığını, oysa Serres'in yaptığı gibi, bu kavramların içe katılıp değersizleştirmeden de "taçlandırılabileceğini" savunur.

Serres'e ayrıca, kitaplarının karmaşık ve soyut olduğu;[220] Luc Ferry gibi isimlerce bilimsel kesinlik ve netlikten uzak şiirsel ve metaforik anlatılar ürettiği ya da

---

[214] Serres yine de "her yerde ve hiçbir yerde" olmaya da devam etmektedir (Watkin). 1960 ve 70'lerde egemen Marksist düşünce dışında duruşu nedeniyle felsefe, iletişim kuramı, enformasyon bilimleri gibi alanlardaki sayısız katkıları ana akım düşünürlerce görmezden gelinen (Moser) Serres, bugün de -Deleuze gibi benzeri karmaşıklık kuramcılarının aksine- yalnızca sanat alanında değil, genel olarak sosyal bilimler alanında da az kullanılmış kalmayı (Tucker) sürdürmektedir. Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought**, p.1; Moser, **The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres**, p.18; Tucker, **Sense and the Limits of Knowledge**, p. 149.

[215] Serres and Latour, **Conversations**, p. 88.

[216] Hallward and Serres, **The Science of Relations**, p. 231; Katherine N. Hayles, "Two Voices, One Channel: Equivocation in Michel Serres", **SubStance**, Vol. 17, No. 3, Issue 57, 1988, p. 4; Serres and Latour, **Conversations**, pp. 107-110.

[217] Hayles'e göre, Serres ilginç biçimde zamanının ötesinde diye değerlendirilebileceği gibi, kendi kendine gönderme yapan paradoksal bileşimleriyle *çılgın kuramlaştırmalarla harika sezgi ve kavrayış* arasındaki ince sınırın ne yanına düştüğü konusunda kararsız kalınabilecek düşüncelere sahiptir.

[218] Stéphanie Posthumus, "Translating Ecocriticism: Dialoguing with Michel Serres", **Reconstruction** 7, No. 2, 2007, (çevrimiçi) http://reconstruction.eserver.org/072/posthumus.shtml, 13 Mayıs 2019.

[219] Watkin, **Michel Serres: Figures of Thought**, p. 87.

[220] Tucker, **Sense and the Limits of Knowledge**, p. 151.

sorun ve krizlere kesin bir katkı yapıp somut öneriler getirmediği[221] gibi eleştiriler de getirilir. Oysa ömrü boyunca farklı görülen bilgi alanlarını birleştirmeye çalışan Serres, şiirsellik gibi eleştirileri bir övgü [222] diye gördüğü gibi geleceğe yönelik düşünme pratikleri ve kurumlar da önerir. Bir ölçüde epistemolojik bir radikalizmle ekolojiyi insana dayalı görmeyerek, mübadeleler yoluyla çevremizdeki dünyayı anlama ve manipüle etme biçimlerimizi politik eylemlerle birbiri içine geçirerek doğayı politikleştirir.[223] *Malfeasance* (2011) ve *Le Mal propre*'deki (2008) *WAFEL*[224] dünya örgütü gibi önerileri belki hâlâ gerçekten ütopiktir ama zamanında metaforik ve marjinal görülen *Doğayla Sözleşme*'deki (1995) doğaya hukuki özne statüsü verilmesi önerisi bugün Brezilya gibi ülkelerde uygulanmış, Meksika Körfezi ve Yellowstone Parkı da (ABD) hukuki varlık kabul edilmiştir. Yine Rio ve Kyoto'da imzalanan iklim ve çevre anlaşmalarında Dünya/Doğa fiili olarak hukuki bir özne ve taraf olmuştur.[225]

Chris Steyaert,[226] değeri henüz anlaşılmasa da Serres felsefesinin disiplinlerarasılık, zaman, çeviri, dolayım, çokluk gibi ana temaları ile süreçsel analiz için de çok uygun olduğuna dikkat çeker. Ona göre oluş süreci için özcü ve kurumsal olmayan bir temel kurmada Serres felsefesi büyük bir güç ve potansiyel taşımaktadır. Ian Tucker[227] da duygulanım ve sanallık kuramlarıyla dijital medya çalışmalarında Serres'in değerli katkılar yapabileceğini savunur. Yine özellikle, maddi bedenlenmeyi dil ötesi ve tarif edilemez olarak çerçeveleyen sanallık kuramları için Serres'in dille duyum arasında yaptığı ayrımı çok önemli bulur. Çünkü Serres, geleneksel felsefelerin ve sosyal bilimlerin çok güçlü veya çok zayıf gördüğü nesne için, dünyayı inşa etmedeki ortak rolüne uygun "usturuplu bir nesne felsefesi" önerir.[228] Onun yeniden hayal ettiği biçimiyle nesnemsi, oyuncuların hareket ve amaçlarını birleştiren, önceden

[221] Assad, **Reading with Michel Serres**, p. 158, 161.
[222] Serres and Latour, **Conversations**, p. 47.
[223] Whiteside, **Divided Natures**, p. 114.
[224] Adı, su, hava, ateş, toprak ve yaşam kelimelerinden gelen *WAFEL*, Serres'in, doğanın 'kültürlü' bilim insanlarınca temsil edildiği, yeni ve daha kapsayıcı küresel bir sivil toplum kuruluşu tasarısıdır.
[225] Michel Serres, "**Revisiting The Natural Contract**", translated by Anne-Marie Feenberg-Dibon, May 2006, (çevrimiçi) https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14482, 9 Mart 2017; Serres and Obrist, "**Michel Serres**" (çevrimiçi).
[226] Chris Steyaert, "Michel Serres (1930b)", **The Oxford Handbook of Process Philosophy and Organization Studies**, Ed. by Jenny Helin, et. al., Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 549.
[227] Tucker, **Sense and the Limits of Knowledge**, p. 149, 153.
[228] Nick Bingham, "Unthinkable Complexity: Cyberspace Otherwise." **Virtual Geographies: Bodies, Spaces, and Relations**. Ed. M. Crang, P. Crang, and J. May. New York, Routledge, 1999, pp. 244-62.

belirlenmemiş ve gerçek zamanlı bir ilişki olarak, "modernitenin simgesi" konumuna yükseltilmiş siber uzayı neyin birleştirip, ayırdığını anlamak ve "kendimizi 'teknolojik yüce'nin uyuşturup, sersemleten çağdaş fantezilerinden uyandırmak için"[229] önemli bir düşünüş yolu sağlar. Üstelik doğallaştırılmış sosyoloji ve bilimsel edebiyat çalışmaları gibi gelişen alanlardaki öngörüleriyle de Serres'in yazıları hâlâ zaman isteyen ve gelecekte değerlendirilebilecek zengin imkânlar taşımaktadır.[230]

Serres, *posthumanist* sanat için de bir ilham kaynağıdır. Profesör Lucian Gomoll'ın "posthuman performansın cisimlenmesinin prototipi" [231] gördüğü feminist sanatçı Orlan,[232] Serres'in melez düşüncesinden ve çoğul, seküler ve fütüristik bir karakter olarak gördüğü *Harlequin'*den ilham alır.[233] Orlan, *The Harlequin's Coat* gibi performanslarında, kendi ifadesiyle, insan kimliği hakkındaki biz neyiz ne olabiliriz ne olmak istiyoruz benzeri daha öte soruları zorlamak için teknolojiyi kullanır.[234]

Sonuçta Serres felsefesi de onun dünyayı, zamanı ve bilgiyi gördüğü gibi topolojik, kaotik ve sürekli hareket halindedir. Bir bilim, akım veya yöntemin üstdiline sığınıp, onların her şeyi açıklayacağına inanmayan Serres de her seferinde yol ve yöntemini, o zorlu ve tehlikeli Kuzey-Batı Geçidi'ni yeniden bulmak zorunda kaldığı bir keşif macerasına girişir. Ama ona göre felsefenin amacı da zaten bu tehlikeye atılıp, icat etmek; hep haklı olmak değil, derin ve akla uygun bir küresel sezgi üretmektir:[235]

> "Evrensel üstdil rahat ve tembeldir. Tersine, en iyi sentez, bir zebra ya da kaplan gibi çizgili, düğümlü, Harlequin'in pelerini gibi bir arada karışmış en fazla farkların olduğu alanda ortaya çıkar. Eğer böyle olmazsa, sentez ancak bir sloganın tekrarıdır."

Dünya, geçmişi çok derinlerde olan tabakalardan kurulu ve çok yavaş hareket eden bir 'yapı' olduğundan ne yazık ki şiddet ve ölüm güdülü arkaik düşünüş ve köhne

---

[229] Connor, **Topologies**, p. 115.
[230] Watkin, "**Michel Serres: Figures of Thought**, p. 3.
[231] Lucian Gomoll, Posthuman Performance: An Feminist Intervention, **Total Art Journal**, Vol. 1, No 1, Summer 2011, p. 4.
[232] Orlan (1947-), özellikle bir performansa dönüştürdüğü kendi üzerine uygulanan plastik cerrahi operasyonlarla çok ses getirmiş Fransız performans sanatçısıdır. Reincarnation of Saint ORLAN (1990-93) ve The Harlequin's Coat (2007–8) gibi pek çok çalışmasında Serres felsefesinden yararlanır.
[233] ***Le Monde***, 22.03.2004, (çevrimiçi) https://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html, 2 Kasım 2018.
[234] ORLAN, "In Retrospect", translated by S. Donger, **ORLAN: A Hybrid Body of Artworks**, Ed. by Simon Donger, Simon Shepherd, ORLAN, London and New York, Routledge, 2010, p. 118.
[235] Serres and Latour, **Conversations**, p. 91-92, 115.

kurumlarınca idare edilmeyi sürdürmektedir. Öte taraftan bu sonsuz ilişkiselliklerden kurulu kaotik akışkanlık bir zayıflık olduğu kadar, dünyaya, bilgiye ve insana önemli bir güç de sağlamaktadır. Çünkü ne kadar katılaştırılmaya çalışılsa da her şey akışkan ve olumsaldır. Dolayısıyla süregiden kötülüklere ve olumsuzluklara karşın iyi bir geleceğin altyapısı ve malzemesi de halihazırda buradadır. Bu yüzden Serres'e göre yapılması gereken, temkinli bir iyimserlik ve kapsayıcı bir sevgi ve bilgiyle nasıl olacağı daima bilinmez kalacak geleceğin altyapısını inşa etmektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI POPÜLER BİLİM KURGU SİNEMASI VE MICHEL SERRES DÜŞÜNCESİYLE ANALİZİ

3.1. Tür Sineması veya Popüler Sinema

Bilim kurgu sineması genelde tür sineması veya eş anlamlı kullanılan popüler sinema adı altında ele alınmaktadır. Belli türlere yönelik yayınlar daha önce olsa da tür kavramının sinemaya ciddi anlamda girişi Fransız *'Cahiers du Cinema*' dergisinde Andre Bazin'in özellikle kovboy filmlerine yaptığı göndermelerle olur. Böylece Frankfurt Okulu'nun *kültür endüstrisi* anlayışı gibi formüle dayalı ve yaratıcılıktan yoksun bulunup yok sayılan ya da aşağı görülen ticari/tür sinemasının değeri, *auteur kuramı* ile yeniden değerlendirilip bazı nitelikleri takdir edilmeye başlar.

Yaygın kullanıma uygun olarak Barry K. Grant'a göre[1] "basitçe ifade edilirse, tür filmleri, tekrar ve çeşitlemelerle tanıdık öyküleri tanıdık durumlardaki tanıdık karakterlerle anlatan ticari sinema filmleridir" ve genellikle "popüler sinema" ile aynı şey olarak anlaşılırlar. Tom Ryall[2] ise türleri, tekil filmleri aşan ve hem film üreticisinin tasarımını hem de izleyici okumasını denetleyen şablonlar, biçimler, stiller, yapılar olarak tanımlar. Tanıdık olma ve denetleme gibi ifadelerin vurguladığı gibi tür olgusu öncelikle sınırlama ve kontrolle kendini gösterir. Tür filmlerini işlev yönünden ikiye ayıran Thomas Schatz da türleri kültürel dışavurum olarak görmesine karşın benzer bir vurguyu esas alır. Ona göre bir erkek kahramana dayanan, dramatik çatışmanın dışsallaştırıldığı, çözümün şiddetle sağlandığı ve sonunda kahramanın bireyselliğini koruduğu western, gangster, dedektif gibi türler 'düzen' türleridir. Bir çift veya grubun kahramanı olduğu, dramatik çatışmanın içselleştirildiği, duygusal koşullarla oluşturulup çözümlenen ve sonunda zıtlıkların bütünleştirildiği müzikal, aile melodramı gibi türler ise 'bütünleşme' türleridir.[3]

Tür olgusunun hem üretimi hem de izleyicilere olası etkilerini kontrol ve denetleme çabası doğrudan kapitalist karakteriyle ilişkilendirilebilir. Çünkü erken

[1] Barry Grant, **Film Genre: From Iconography to Ideology**, London-NY, Wallflower, 2007, p. 1.
[2] Steve Neale, **Genre and Hollywood**, London & New York, Routledge, 2000, p. 10.
[3] Zafer Özden, **Film Eleştirisi**, 2. baskı, Ankara, İmge, 2004, s. 257.

dönem Hollywood stüdyo sisteminde Fordist seri sanayi üretimi modeliyle doğan türleşme, bugün neredeyse tüm kültürel üretimlerin bir ticari meta haline gelmesiyle birlikte farklı öznellik çeşitlerini düzenleme yoluyla farklı izleyici zevklerini kendine tabi kılan Hollywood "makinesi"nin temel bir parçası olmuştur.[4,5] Dolayısıyla Steve Neale'e göre üretim ve pazarlama gereklilikleri bir yandan belli *örnekleri* (savaş, western, korku vb.) yani türsel sınırlandırmayı dayatmış, diğer yandan da türsel kodlar ve uylaşımlarla izleyici tercih edilen okumaya yönlendirilerek arzu, bellek ve beklentiler düzenlenmeye çalışılmıştır.

Popüler kültürle eş görülen tür sinemasının bu kapitalist karakteriyle toplumsal ve psikolojik denetleme ve kontrol çabası ilk dönemlerden beri haklı da görülebilecek olumsuz, küçümseyen ya da yok sayan güçlü bir eğilimi besler. Popüler kültürde seyircisini de kendi üreten bir kültür endüstrisi gören Frankfurt Okulu'nu ya da toplumdaki baskın değerleri öne çıkaran kültürel mitlerin doğallaştırılması olarak okuyan Roland Barthes'ı[6] izleyen veya benzeşen görüşler hala oldukça güçlü ve etkilidir.[7] Aslında politik yönelimli ve değer temelli bu olumsuz yaklaşımların da kâr amacıyla üretimi ve izleyiciyi düzenleyip kontrol etme çabasının da sebebi, "bizzat tür kavramının izleyici etkinliğinin (benzer metinlere dair geçmiş bilgisi, metinlerarası karşılaştırma, belli bilişsel eğilimler ve tahmin edilebilir şema işleme pratikleri) varlığına bağlı olmasıdır."[8] Yani tür, yaygınlığı, popülerliği ve ısrarlı tarihsel varlığıyla yalnız ticari bir olgu değil önemli bir sosyo-kültürel fenomendir.

Üstte bahsedilen olumsuz düşüncelerden beslenen tür eleştirisini Rick Altman,[9] 'ideolojik yaklaşım' diye niteler. Buna göre hegemonik kültür ve yönetici sınıf

[4] Neale, **Genre and Hollywood**, p. 215.
[5] Steve Neale, **Genre**, London, British Film Institute Publishing, 1980, p. 19, 55.
[6] Grant, **Film Genre**, p.32
[7] Örneğin Martin Scorsese'ye göre Marvel süper kahraman filmleri "sinema değildir" ve daha çok "eğlence parklarına benzemektedirler." Catherine Shoard, "Martin Scorsese says Marvel movies are 'not cinema'", **The Guardian**, (çevrimiçi) https://www.theguardian.com/film/2019/oct/04/martin-scorsese-says-marvel-movies-are-not-cinema, 21 Ekim 2019. Bu yorum kuşak farkı ve türe uzaklıkla ilişkilendirilebilirse de *Arrival* (2016), *Blade Runner* 2049 (2017) ve *Dune* (2021) gibi önemli bilim kurgular yöneten Fransız-Kanadalı Denis Villeneuve de benzer görüştedir. Ona göre bu filmler, diğer filmlerden kes-yapıştırdır ve izleyicilerini "belki de biraz zombilere dönüştürmektedirler." Raul Velasquez, Denis Villeneuve Is The Latest Filmmaker With Thoughts On The MCU, **GameRant**, (çevrimiçi) https://gamerant.com/denis-villeneuve-marvel-comments/, 18 Eylül 2021.
[8] Rick Altman, **Film Genre**, London, British Film Institute Publishing, 1999, p.83-84.
[9] Neale, **Genre and Hollywood**, p. 208-214.

hizmetindeki tür sineması, izleyicide mevcut gerilim, arzu ve beklentileri çeşitli stratejilerle sönümleyerek aktif eylemlere yönelmelerini engeller. Altman'a göre diğer tarafta türlerin 'izleyici tepkisi' ile oluşup geliştiği (J. Cawelti) ve "kolektif kültürel ifadelerin bir biçimi" (T. Schatz) olarak görüldüğü 'ritüel yaklaşım' vardır. Türlerde toplumun bir şekilde yansımasını yani kültürel dışavurumu gören yaklaşım, üretici (Hollywood) kâr veya ideolojik amaçla üretse de sonuçta izleyici arzu ve beklentilerinin bir şekilde perde de karşılık bulduğunu savunur.

Ritüel yaklaşımı izleyiciyi köken alıp stüdyoları aracı görürken ideolojik yaklaşım Hollywood'un ticari ve politik çıkarlarınca manipüle edilen pasif izleyiciler görür. Steve Neal'ın tartıştığı gibi iki yaklaşım da benzer sorunları taşımaktadır. Öncelikle gişe başarısını popülerlik göstergesi diye gördüğünden filmlerin gerçekten beğenilip beğenilmediğini ya da onaylanıp onaylanmadığını hesaba katmazlar. İkincisi, bu gösterge oluş doğru olsa da onaylamanın ideolojik temelli olduğunu iddia edebilecek dayanak yoktur. Üçüncüsü, endüstrinin formüllerine ve öne çıkardığı tür döngülerine karşın araştırmalar ve hit gişe filmleri listeleri izleyici beğenilerinin çok çeşitliliğini gösterirler. Popülerlik göreceli olduğundan popüler denen filmler belli gruplarca büyük ilgi görürken diğer büyük bir kesimce yok sayılıp, beğenilmeyebilmektedir. Yani üretici sonuçta kâr sağlasa da genel bir kültürel dışavurumun veya ideolojik dayatmanın oluştuğunu söyleyebilmek zordur. Ayrıca tüketicinin yalnız bir türü izlediği ya da her türün aynı şeyi sunduğu varsayımı da şüphelidir. Dördüncüsü, Hollywood'da üretilen filmler yalnızca Amerikan toplumunu hedeflemeyip, uluslararası pazardaki izleyici istek ve beklentilerini de dikkate almaktadırlar.

Sosyo-kültürel bir olgu olarak tür yaklaşımı toplumsal boyutu öne çıkarırken estetik merkezli yaklaşımlar filmlere odaklanırlar. Böylece yapısalcı anlayışla tür olgusunun ya da belli türlerin temel öğeleri ve işleyişi belirlenmeye çalışılır. Fakat bu noktada başta verilen tanımların işlevsel olmakla beraber kaba genellemelerle iş gördükleri ve önemli oranda istisnayı dışladıklarından çözülmeye başladıkları görülür. Görece net olan, türü ne tek bir film ne üretici (stüdyo/Hollywood) ne pazarlama söylemi ne de izleyici tek başına oluşturamadığından bir kalıp değil süreç olduğudur.

Ayrıca bunların hiçbiri homojen bir bütünlük oluşturmadıklarından tür hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle çelişebilen söylem ve pratikler alanında iş görür.

Neale'e göre türün çok boyutlu alanı, beklenti sistemleri, kategoriler, etiketler ve isimler, söylemler, metinler ve metin külliyatlarıyla bunları yöneten uylaşımlardan oluşur.[10] Beklenti sistemleri, filme yönelik beklenti ve tahminler sistemi, akla yatkın olasılıkların oluşturduğu çeşitli biçim ve sistemler, motivasyon ve kanılarla oluşan gerçekmişgibiliğin (*Verisimilitude*)[11] çeşitli düzenlenişleridir. Yani gerçekmişgibilik filmde neler olabileceğine, olması gerektiğine veya gerçekleşmesinin uygun olduğuna inanılan her şeyi kapsar ve bunlar türden türe değişiklik gösterirler. Kurumsal görünümüyle anahtar bir rol oynayansa endüstrinin kendi söylemidir. Reklam ve pazarlamadan, dağıtım ve gösterime uzanan kollarıyla endüstri, çeşitli sözlü, yazılı ve görsel malzemeyle bir 'anlatı imgesi' oluşturur ve belli tür etiketleri altında bunu izleyiciye sunar. Yorumcu ve izleyiciler de kendi bilişsel ve kültürel konumlanmalarıyla bunlarla etkileşim halinde kendi metin ve söylemlerini üretirler.

Hayward, teknoloji, anlatı, ikonografi ve yıldızlar biçiminde tür olgusunu dört temel bileşene ayırırken [12] Barry K. Grant[13] bunu biraz daha ayrıntılandırır: Uylaşımlar, ikonografi, ortam, öykü ve temalar, karakterler, oyuncular ve yıldızlar ile izleyiciler. Bir müzikalde durduk yere şarkı söylenmeye başlanmasına şaşırılmaması veya bilim kurgu filme gidilirken gelecekte geçen teknolojik bir öykü beklenmesi türün uylaşımları nedeniyledir. Uylaşımlar gibi ikonografi de filmin içeriğini hızlıca kavramak için kısayollar sunar ve "filmin görünür yüzeyini düzenleyen her şeyi" yani olayın gerçekleştiği eylem alanını, zamansal ve mekânsal bağlamı ekonomik şekilde yaratan nesne, kostüm, yıldız oyuncu, belli tipler vb. kapsar.[14] Edward Buscombe'a göre ikonografi yani "görsel uylaşımlar, öykünün anlatılacağı çerçeveyi sağlarlar ama

[10] Neale, **Genre and Hollywood**, p.23, 28, 35

[11] Todorov'a göre bu iki çeşittir: "Türsel gerçekmişgibilik", türsel uylaşımlarla sağlanan ve yapıtın edebi söylemle ilişkisini oluşturan türün dünyasının kurallarıdır. "Kültürel gerçekmişgibilik" ise kurmaca dışı dünyaya gönderme yapması nedeniyle sıkça gerçeklikle ilişki diye anlaşılan ama yapıtın, toplumun genel duygu, düşünce ve eğilimleriyle ilişkisidir. Bireyler tek başına toplum genelinde bulunanı temsil edemeyeceğinden yapıt, bunun bireylerde dağıtılmış olarak bulunan söylem parçasıyla ilişki kurar. Yani bu ikinci de doğrudan gerçek/hakikatle değil söylemle iş görür. Neale, **A.e.** p. 28.

[12] Susan Hayward, **Sinemanın Temel Kavramları**, çev. U. Kutay, M. Çavuş, İstanbul, Es, 2012, s.537.

[13] Grant, **Film Genre**, p.9-21.

[14] Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yay., 1995, s.61.

daha önemlisi ne çeşit bir öykü anlatılacağının duygulanımını verirler." Ayrıca sinema görsel bir mecra olduğundan, türün tanımlayıcı ölçütleri de mutlaka gerçekten ekranda görülende yani bu görsel uylaşımlarda aranmalıdır.[15] Fakat biçim/içerik ayrımını yeniden üreteceği gerekçesiyle buna karşı çıkan Steve Neale gibi eşit ağırlık çözümünü savunanlar da vardır. Yine de *The Man from Earth* (2007), *Melancholia* (2011) ve *The Lobster* (2015) gibi bilim kurgu diye etiketlenen ama türün ikonografisini hiç kullanmayan filmler kesin ayrımların zorluğunu bir kez daha gösterirler.

Kısacası sinemada tür, görünenin aksine sorunlu ve çelişik bir olgudur. Hayward'ın özetlediği gibi filmler, türsel olarak nadiren saf olmaları (kod ve uzlaşımlarının metinlerarasılığı ve durağan olmayışı, tür içi-dışı filmlere göndermeler), sürekli alt-türler meydana getirmeleri (anlatı filmi altında romantik ve onun altında romantik-komedi gibi) ve türün soyut ve ideolojik olarak saf görülememesi (inşa ettikleri gerçekliğin "güvenilir" olmayışı) gibi nedenlerle sorunludur.[16] Üstelik aynı anda hem tutucu hem de yenilikçi olma ihtiyacıyla çelişik bir yapıdır. Endüstri yerleşik ilgi ve beklentileri karşılarken aynı zamanda yeni teknoloji, biçim ve anlatılarla kendini yenilemek zorundadır. İzleyiciler ise hem aşinalık hem değişim ve yenilik isterler. Fakat bir diğer açıdan bu çelişki olumlu da görülebilir çünkü ironi, parodi ve sahiplenme gibi oyunlara izin verir. Yani Jean-Loup Bourget'in ifadesiyle tür filminin "gelenekçiliği, tam da çelişik biçimde yaratıcılığının sebebidir."[17]

3.2. Yönteme Dair Tartışma

Günümüzde insanlığın kurumlarının belli bir kriz halinde olduğu iddiası doğal olarak beşerî ve sosyal bilimleri de kapsamakta dolayısıyla kuram ve yöntem tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Bu tartışmada bir ölçüde hâlâ gücünü koruyan düşünce, sanatçının zamanın ruhu ile bağlı olduğu ve sanatın da Platon'un yansıtma kuramı uyarınca toplumun ve toplumsal gerçekliğin yansımalarını taşıdığıdır. Bu nedenle sinema bağlamında da bir kesim tarafından "film türleri toplumun kendisi hakkında düşüncelerini yansıttığı tartışma [ve] dışavurum alanları"

[15] Edward Buscombe, The Idea of Genre in the American Cinema, **Screen**, Vol.11/2, 1970, p.38, 36.
[16] Hayward, **Sinemanın Temel Kavramları**, s.532.
[17] Akt. Grant, **Film Genre**, p.33.

olarak görülmeye devam edilmektedir.[18] Ancak bu düşünce uzun süredir ciddi eleştirilere de uğramaktadır.

> "Popüler filmlere bakarak bir dönemin toplumsal, kültürel ve sosyo-psikolojik özelliklerinin tanımlanabileceği iddiası tam olarak terk edilmediyse bile artık yetersiz kalmaktadır. Çünkü, filmlerin 'yansıma'lar değil, 'temsil' üzerine kurulmuş 'inşa'lar olduğu kabul edilmektedir."[19]

Öte taraftan bu 'yeni' kabulün de ne ölçüde ileri bir hamle olduğu tartışmaya açıktır. Örneğin Karen Barad'a göre post-pozitivizm, pasif yansıma fikrini eleştirip temsili *inşa* görerek çok önemli bir ileri hamle atsa da temsil öncesi gerçeklikle temsil arası ontolojik ayrımı koruduğundan pozitivist temsil anlayışını sürdürmektedir.[20] Diğer bir deyişle bir inşa da olsa temelindeki temsil kavramının akışkanlığı dondurup hiyerarşiyi koruyan bir yanı olduğundan burada hâlâ ciddi bir sorun bulunmaktadır.

Bilim kurgu sineması içinse hem yansıtma kuramı hem de bir ölçüde zihni ve maddi sömürgeleştirmeyle bağlantısıyla temsil kavramı çifte zorluk yaratır. Yaşanmamış bir geleceği, olmayan teknolojileri (zaman makinesi), henüz olmayan (duygulu robotlar) veya varlığı şüpheli canlıları (uzaylılar) ve insanla ilişkilerini işleyen bilim kurgunun temsile esas olacak ilk örneği (orijinal) bile yoktur. Metin düzeyindeki göndergeleri –dış dünyadaki nesnesi- *gerçek* olmadığından taklit ve temsilden ancak bir alt metin düzleminde bahsedilebilir.

Dolayısıyla yansıtma bir yana, Haraway'in de vurguladığı gibi bilim kurgu, temsilden de ziyade simülasyonla ilişkilidir.[21] "Bilim kurgu ile toplumsal gerçeklik arasındaki sınırın da bir göz yanılması" haline gelişiyle birlikte artık gerçek ve bilim kurgu birbiri içinde erimektedir. Böylece gerçekliğin bir taklidi değil, karşılıklı etkileşim içerisinde gerçekliği üreten düşünce deneyleri alanı olarak bilim kurgu canlı, etkili ve oldukça kullanışlı bir sosyal kurama dönüşmektedir.[22]

---

[18] Özden, **Film Eleştirisi**, s.222.
[19] Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, s. 39.
[20] Astrida Neimanis, "No Representation without Colonisation? (Or, Nature Represents Itself)," **Somatechnics**, Vol. 5, No. 2, Autumn 2015, pp. 135-136.
[21] Donna Haraway, "**Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm**", çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 31.
[22] Steven Shaviro, "**Connected, or What It Means to Live in the Network Society"**, Volume 9, Minneapolis &London, University of Minnesota Press, 2003, Preface p. x.

Bununla birlikte belli kural ve yasalarla sistemli biçimde düzenlenmiş olan kuram ve buna bağlı metodun da temsil kavramı gibi önceden belirlenmişliği ve hiyerarşik oluşuyla bir katılık ve zihinsel şiddet taşıdığı iddia edilebilir. Bu nedenle diğer pek çok isim gibi Nilgün Abisel de film okumasında çok perspektifli ve karma denilebilecek bir yaklaşım önerir. Ona göre türler kadar türsel uylaşımların inşasında rol oynayan etkileşim süreçlerinin de anlaşılması gerektiğinden tarihsel ve kültürel verilere bakılmalı, daha bütüncül okuma içinse sosyolojik verilerin değerlendirilmesinde filmlerin egemen ideolojiyle ilişkilerine odaklı ideolojik eleştiri de eklenmelidir.[23]

Diğer yandan farklı kuramların bir araya geldiği karma yaklaşımı yeterli görmeyerek, eleştirel ve kültürel çalışmalarda artan disiplinlerarasılığın da etkisiyle son dönemde farklı epistemolojik odak sağlayan bir eğilim de ortaya çıkmıştır.[24] Julian Wolfreys'in açıkladığı üzere bu *yönelimler* belli kuram, metodoloji, ideoloji veya kurumsallaşmış beklentiler adına okuma faaliyetinin kısıtlanmasından, hatta belli protokollerle programlanmış biçimde işletilerek bir okuma olmaktan bile çıkarılmasından kaçınma amacıyla okumayı belli tema ve motifler etrafında açık bir süreç olarak düzenlerler. Wolfreys'in yaygınlaşacağını umduğu bu yeni gelişen 'melez' eleştiri tarzı, metinle sorumlu bir bağlılık ilişkisini sürdürürken aynı zamanda sürekli yeniden düzenleme ve yönelimlerle azami disiplinlerarası açıklığı sağlayıp akışkanlığını da korumaya çalışır.

Yönteme dair genel tartışmada gelinen bu noktanın, tezin genel çerçevesini oluşturan insan sonrası kuramlarla ve incelemede temel alınacak Serres felsefesiyle de uyumlu olduğu söylenebilir. Çünkü Posthümanizm, yalnız insandan sonra geleceği düşünülen ve posthuman denilen yeni tür *homo X*'i değil bir bütünlük olarak yarının dünyasını konu alır. Bu da varsayılan posthuman'ın antropolojik geçmişi kadar bilim ve teknik aracılığıyla inşasını, aktif biçimde yaşam alanını dönüştürüp ona uyum sağlarken aynı zamanda onun tarafından da dönüştürülmesini ve bunların sanat aracılığıyla hayal edilip uygulanması sürecini içerir. Bu nedenle posthümanist bir

[23] Akt. Özden, **Film Eleştirisi**, s. 292.
[24] Julian Wolfreys, **Introducing Criticism at the 21. Century**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, p. 4, 8.

inceleme de daha baştan disiplinlerarası bir melezlikle sınırları ihlal edici bir akışkanlık ve bilim- teknolojiyle geleceğe dair belli bir iyimserlik talep eder. Nitekim aktarıldığı üzere Serres felsefesi de benzer bir disiplinlerarasılığı, akışkanlığı ve iyimserliği taşır.

Sonuçta Ryan ve Kellner'in savundukları gibi filmler, "sosyal dünyanın ve günlük yaşamın nasıl inşa edileceğine dair bir temsil mücadelesi olarak yorumlanabilirler"[25] ise bilim kurgu filmler de geleceğin dünyasının inşasına yönelik bir mücadeledirler. Ki Serres'e göre felsefenin görevi de zaten yarının dünyasının düşünsel altyapısını hazırlamaktır. Buna karşın onun temsil kavramını sorunlu gördüğü ve temsillerin daha inşa aşamasından itibaren kendi kendilerini parazitlediği de göz önüne alınmalıdır.

> "Sinemasal metin içkin biçimde 'muhafazakâr' ya da 'liberal' değildir. Aksine çoğu sinemasal metin belli ideolojik pozisyonlara doğru ilerler ama sıklıkla metnin diğer yönleri tarafından baltalanırlar. Popüler kültür metinleri, edebi metinler gibi, çok anlamlıdırlar ve çok değerlikli bir okumayı gerektirirler."[26]

Yöntem açısından tartışılabilecek bir diğer nokta da nicel ve nitel yöntem ayrımıdır. Pozitivist metodolojiye temelli nicel araştırma yansız ve nesnel bir gerçeklik sunma iddiası taşısa da insan ilişkilerinin değişken, karmaşık ve kompleks yapısının anlaşılması için fazla indirgemeci ve mekanik olduğu eleştirileri getirilmektedir. Diğer taraftan neden sorusuna odaklanarak yoruma ağırlık veren nitel araştırmanın da belli ön kabullerle hareket ederek geçerlik ve güvenirlik noktalarında zayıflık taşıdığı öne sürülmektedir. Bu nedenle -bir zorunluluk olmasa da- pozitivist temelli içerik analizi gibi süreçlerin eleştirel çalışmalarla eklemlenmesi faydalı olabilmektedir.

3.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında, iki aşamalı karma bir yöntem izlenmiştir. Araştırmanın ilk kısmında araştırma sorusu ve ilgili kategorilerle içerik analizi yapılarak araştırma evreni nicel olarak ortaya konulmaya çalışılmış, ardından da Serres felsefesinin yol göstericiliğinde bir *posthümanist okuma* yapılmıştır. Fakat incelenecek metinlerin

[25] Michael Ryan, Douglas Kellner, "**Politik Kamera**: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası", çev. Elif Özsayar, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı yay., 2010, s.446.
[26] Douglas Kellner, Film Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan (çevrimiçi) https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf, 6 Kasım 2018.

kurduğu söylemlerin bir bağlam içinde gelişmesi, diğer söylem ve bağlamlarla ilişkiye girip dışsallaşmaları[27] nedeniyle analizde tarihsel ve türsel bağlama da ihtiyaç vardır. Bu anlamda tezin ilk bölümü, insan sonrası kuram çerçevesinden bugünün hızlı teknolojik ve sosyo-kültürel gelişmelerinin değerlendirilmesiyle tarihsel ve kuramsal bağlamı sağlamaktadır. Türsel bağlamsa araştırma kısmının başlangıcındaki *Tür sineması* başlığı altında verilerek Jauss'un yaklaşımı uyarınca analizin hem eşsüremli hem de artsüremli olmasının[28] sağlanması hedeflenmiştir.[29]

Henüz özel bir metodoloji veya yorumlama pratiği olarak yaygın benimsenmemiş olsa da Herbrechter ve Callus'a[30] göre bugün tarihsel ve kültürel koşullardaki açık ve yaygın kriz haliyle artık posthümanist okuma mümkün hale gelmiştir. Posthümanist okuma, özellikle eleştirel Posthümanizmi temel almaktadır ve o da postyapısalcılık, eleştirel kuram, bilim-teknoloji çalışmaları ve ekoloji gibi çeşitli alanlarla güçlü bağlara sahiptir. Bu sayede geniş bir disiplinlerarası alan ve yöntemlerinden beslenen posthümanist okuma da karma bir yaklaşım olarak dinamik biçimde gelişmektedir. Herbrechter ve Callus literatürde kuramsal olarak posthuman ve Posthümanizm olgularını söylem ve temsil olarak değerlendiren, soy kütük çıkaran ve çeşitli temsillerini hümanist temsillerle kıyaslayıp çözümleyerek kısıtlılık ve imkanları ortaya koyan çalışmalar tespit ederler. Bunlardaki eleştirel posthümanist okumaysa aralarında yakınlık olan psikanaliz, yapısökümü, doğallaştırma ve mitolojikleştirmeyi tersine çevirme fikri (Barthes) ile materyalist okumayla ilişkilidir.

Bununla beraber insanı, insan dışı varlıklarla eş-kurucu dolaşıklıklar olarak ele almayı amaçlayan kuramsal perspektifiyle Posthümanizm yeni bir epistemoloji olarak yeni yöntemler talep eder.[31] Perspektife bağlı sınırları sürekli bozunuma uğratmaya çalıştığından, hep *eşiktedir*. Kuram, bu 'geçişte' ilerleyerek, bağlantısız veya bir şey yok sanılan yerlerde köprüler kurarak gerçekleşir ve ilişki kurmanın yeni yollarını icat

[27] Sara Mills'ten aktaran Edibe Sözen, **Söylem**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999, s. 27.
[28] Mustafa Yağbasan, Film Okumalarında Alımlama Estetiği: Bir Filmi Yeniden Okumak, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, 2007/6, s. 206.
[29] Filmler, kolektif süreçlerin pasif bir yansıması veya bireysel üretim olarak görülmediğinden burada amaç metin ve izleyicinin aktif parçası olduğu anlam oluşum sürecinin anlaşılmasına katkı yapmaktır.
[30] Stefan Herbrechter, Ivan Callus, "What is a posthumanist reading?", **Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities**, vol.13:1, 2008, p. 97.
[31] Catherine Adams and Terrie Lynn Thompson, **Researching a Posthuman World: Interviews with Digital Objects**, London, Palgrave, 2016, p. 2.

etmeye doğru ilerlemeye çabalar.[32] Bu açıdan Posthümanizm bir *praksis*tir çünkü onun düalizmleri aşma uğraşı klasik kuram ve uygulama ayrımını da içerir.[33] Yani kapsamlı kuramsal zeminle aynı ölçüde kapsamlı uygulamanın iç içe olduğu ve birbirini etkin biçimde dönüştürüp geliştirdikleri aktif bir süreçtir. Posthümanist okuma, katı kurallarla bir disiplin veya yaklaşıma angaje olmak yerine disiplinlerarasılığa dayalı sürekli açıklığı ve dönüşüm halini esas alır. Ancak söz konusu açıklık posthümanist okumanın belli ilkelere ve duyarlılıklara sahip olmadığı anlamına da gelmemektedir.

Francesca Ferrando'nun[34] vurguladığı gibi posthümanist okuma/yöntem, temsili demokratik pratikleri uygulamaz. Belli bir varlık kipi (canlı), bir tür (insan) veya özgül tipi (beyaz, erkek, hetero) epistemolojik üstünlüğe ve alanı temsil hakkına sahip değildir. Biyomerkezciliği ve insanmerkezciliği sorgulayarak canlı-cansız, insan ve insan-olmayan gibi sınırları bulandıran bir duyarlılıkla hiyerarşide alta konumlanan ya da dışarı atılan her türden ötekiyi (kadın, zenci, LGBTI+, yapay zekâ, hayvan, uzaylı vb.) analize katar. Dinamik bir açık oluşla farklı disiplinlerin alternatif bakışlarını kapsayan bir bütünsellik sunar ama atfettiği değerler geçici, bağlamsal ve olumsaldır.

Araştırma, bu çerçeve içinde Herbrechter ve Callus'un[35] ortaya koydukları biçimde bir posthümanist okumayı temel alıp, özellikle "posthuman anlar" olarak adlandırdıkları geriye dönüş veya dikişin çözülme anlarına odaklanacaktır. Herbrechter ve Callus'a göre posthümanist okuma, *insanı* unutmaya imkân veren metin ve bağlamlarda insan etrafındaki muğlaklıklara odaklanan, travmatik ve kaygı verici ama yüce gayeleri de olan arzuya yol veren bir okumadır. Böylece insan arzu ve kaygısının ürünü bir vaat ve tehdit olan insandan sonra gelen "öteki"yi (insanlıktan dışlanan: insan-dışı, insan-olmayan, insandan-aşağı, süper insan, hayvan, yabancı, canavar, Tanrı) ve oluşturma süreçlerini, teknoloji ve fantezilerini gündeme getirip hümanizm *sonrasına* ve potansiyellerine işaret eder. Dolayısıyla posthümanist okuma,

[32] Rosi Braidotti, **Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming**, Cambridge and Malden, Polity Press, 2002, p. 173.
[33] Francesca Ferrando, Towards a Posthumanist Methodology: A Statement, **Frame:** Journal of Literary Studies, vol. 25.1, 2012, p. 9.
[34] Ferrando, **Towards a Posthumanist Methodology**.
[35] Herbrechter and Callus, **What is a posthumanist reading?**

- İnsan ve ötekinin bütünlüğünün yapısökümüyle mümkün olabilir ve kendisini neredeyse "insan-olmayan" [*inhuman*] olarak inşa etmesi gereken aşırı bir tarafsızlık etiğinden vazgeçemez.[36]
- Bilim-teknolojinin dönüştürücü gücünün farkında olsa da tekno-determinizme, posthuman teleolojiye direnip "teknolojisiz bir Posthümanizm" tasarlayabilir.
- İnsan-insan olmayan karşıtlıklarını belirleyip, kategorilerin "tözsel saflığının" korunmasına sorun yaratmak için aralarındaki hayati farkı stratejik ihlal etme yollarını gösterir. Metnin kullandığı koruma düzeneklerini eleştirel olarak değerlendirir. Metnin arzusunu bildiren endişe ve bastırılmışlıkları dile getirir.
- Posthuman temsillerin ve 'posthuman'laştırma süreçlerinin temelini oluşturan kültürel politiğin materyalist ve yapısökümcü okumasıyla insan, posthuman ve aralarındaki ilişkilere dair alternatif tasarımlar oluşumuna yardım eder.
- Başka ve daha az savunmacı bir düşünme biçiminin sadece mümkün değil, aynı zamanda metinlere önceden kazınmış olabileceğini göstermeyi amaçlar.

Metinlerde izi sürülecek *posthuman* anların ise, Serres'in temel bir paradigma olarak parazit kavramıyla yakınlığı olduğu söylenebilir. Görünür mesajda bir kesinti, onu engelleyip bozan bir gürültü (parazit) olan bu anlar, başka bir perspektiften de mesaja dönüşürler. Böylece hümanizm ve sonrasının, yıkım ve inşanın, aynı ve farklının, insan ve ondan sonra gelenin birbiri üzerine kıvrıldığı dikiş noktaları olarak metne içkin zaaf ve potansiyelleri görme imkânı sağlarlar. Yani, hümanizmin hem orada hem de pek orada olmadığı, belirsizce sendeleyip bocaladığı, Posthümanizm olasılığının ortaya çıktığı anlardır.[37] Herbrechter ve Callus şöyle açıklarlar:

> "Muhtemelen, birçok çağdaş bilim kurgu filmini karakterize eden şey, …bir tür 'yıkım' ve 'sınırlama' diyalektiğidir. Bilim kurguda 'posthuman anlar' diye adlandırılabilecek şeyler vardır. Verili bir 'insan özünün' bütünlüğünü az veya çok kasıtlı olarak tehdit ederek fetişist biçimde bunun keyfini çıkarır ama çoğu zaman sonunda insanın farklı bir düzlemde yeniden onaylanıp tasdik edildiği bir bitişle sonlanırlar. Bazen, daha nadiren, insan sonrası an farklıdır ve bir şekilde insan sonrasının gelmesine izin verir ya da bu illüzyonu hoş görüp, tadını çıkarır…"[38]

[36] Fakat Herbrechter ve Callus'la Ferrando'nun da kabul ettikleri gibi analitik tarafsızlıkla okuma yapmak doğal olmayan, sağduyuya aykırı ve çelişik bir işlemdir ve farklılıkları düzleştirme riski taşır.
[37] Neil Badmington, Pod almighty!; or, humanism, posthumanism, and the strange case of Invasion of the Body Snatchers, **Textual Practice**, vol. 15(1), 2001, p. 12.
[38] Herbrechter and Callus, **What is a posthumanist reading?** p. 98.

Posthümanist okumada örnek aldıkları Tom Cohen'a göre de en meşru örneklerde kökten öteki, aynı görülenin tam da merkezine gizlice yerleştirilir. Üstelik bu yıkıcı altüst etme hamlesi hep yeniden üretilip, uygulandığından genel bir model gibidir. Bu açıdan *kanonik* oluşları bile hümanist değerleri koruyup yaymalarından değil onları köklü biçimbozumuna uğratma güçlerinden gelir.[39] Çünkü "insanmerkezci söylemin nasıl inşa edildiğini göstermek aynı zamanda da onun yapısökümüdür." Neil Badmington'a göre de hümanizm tersi gerçek gibi davransa da öteki daima ve hali hazırda içinde olduğundan "insan, insan-olmayan arası zıt ikiliklerin yapısöküme uğrayışı da hep hümanizmin kendi *içinde* gerçekleşir." Dolayısıyla hümanizme *özel bir biçimde* sırt çevirip, "işlemi içeriden yürütmek" ve içkini aşikâr kılıp, imkânsıza can verene dek geleneği kendi üstüne katlamak gerekir.[40] Böylece insan veya insandan sonra gelen de (posthuman) gelmesi beklenen biri veya bir şey olarak değil tanımlanması ve gerçekleştirilmesi gereken bir potansiyel olarak hayal edilebilir.[41]

İzlenen yönteme dair son bir husus, üstte açıklanan posthümanist okumanın Michel Serres felsefesi yol göstericiliğinde yapılmasıdır. Serres felsefesini Posthümanizm içinde değerlendirmek tartışmalı olmakla beraber arada güçlü bir kavramsal rezonans olduğu da açıkça görülmektedir. Bu açıdan bir filmdeki posthuman ana odaklanarak veya farklı filmlerdekilerinin karşılaştırılmasıyla okumalarda bu kavramsal rezonansı daha görünür kılacağı düşünülen temalar üstünde yoğunlaşılmıştır. Bu temalar,

- Uzam-Zamanda Düzen ve Kaos,
- İletişim, Medya ve Şiddet,
- Ekoloji ve
- İnsan ve insandan sonra gelendir (*posthuman*/*hominescence*).

Öte taraftan Posthümanizm gibi Serres felsefesi de geniş bir disiplinlerarası alanda ve yapay olduğu düşünülen sınırları bulandırma hedefiyle işlemektedir. Dolayısıyla yapılan tematik sınırlama belli bir işlevsellik ve düzen sağlamakla birlikte kesinliği ve katılığı ölçüsünde hem Serres düşüncesi hem de posthümanist okuma pratiğiyle belli oranda çelişecektir. Bu yüzden her ne kadar temalara bağlı kalınmaya çalışılsa da bu

[39] Tom Cohen, **Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock**, Cambridge Uni. Press, 1994, p. 261-262.
[40] Neil Badmington, **Alien Chic: Posthumanism and the Other Within**, New York and London, Routledge, 2004, p. 134, 149.
[41] Herbrechter and Callus, **What is a posthumanist reading?** p. 97.

yaklaşımların gerektirdiği biçimde incelemelerde alanlar ve temalar arasında geçişler olduğu ve birbiri üzerine katlanıp kıvrımlar yaptıkları görülecektir.[42]

3.4. Araştırma Evreni ve Örneklem

Günümüz popüler bilim kurgu sinemasının ABD tekelinde, transhümanist eğilimli ve yoğun olarak da distopik bir görünüm taşıdığı iddiaları çok yaygın olsa da bu ön kabulün somut verilerle ortaya konulması gerekmektedir. Ayrıca bu şekilde filmlerde açık ve görünür olanın belirlenmesi ve popüler bilim kurguya dair genel manzaranın ortaya konulup yorumlanması yapılacak posthümanist okumaya da etkili biçimde yardımcı olacaktır. Bu amaçla, Serres'in kapsayıcı olma tavrına da uygun olarak, ünlü bilim kurgu film eleştirmeni J. P. Telotte'in[43] yaptığı gibi olabildiğince kapsayıcı bir bakışla tür tartışmasına girmeden, önceden bilim kurgu olarak etiketlenen ve ölçütlere uyan tüm uzun metrajlı filmler çalışmaya dahil edilmiştir.

Evrenin sistematik olarak sınırlandırılabilmesi için güncel olma ölçütü doğrultusunda 2000 öncesi filmler kolaylıkla elenebilse de popülerlik ölçütünün sağlanmasında belli güçlükler vardır. Literatürde bu sorunun genelde gişe rakamları ölçüt alınarak nicel olarak çözülmeye çalışıldığı görülmektedir. Ancak popülerlik nicel kadar niteliksel de belirlenebildiği ve daima göreceli olduğundan[44] bu çözüm oldukça tartışmalıdır. Daha önemlisi, gösterim mekânı olarak sinema hâlâ varlığını ve önemini korumakla birlikte günümüzde hızla gelişen dijital dünyada değişen izleyici pratikleri (dijital platformlar, *torrent* paylaşım siteleri, korsan film izleme siteleri, TV gösterimleri vb.) gişe başarısına bağlı popülerlik ölçütünü çok yetersiz kılmaktadır. Bugün bazı ünlü yönetmenlerin büyük yapımları bile doğrudan dijital yayın platformlarında gösterim için üretilebilmekte veya Covid salgını gibi koşullar nedeniyle sinema yerine bu ortamlarda izleyiciyle buluşmak zorunda kalmaktadır.

---

[42] Özellikle kaos kuramı ve termodinamik gibi doğa bilimleri alanındakilerle toplumsal ve kurgusal olan (sanat) arasındaki bağlantılar sıkça eleştirilmektedir. Ancak Lévy'nin uyardığı gibi bu disiplinler-arası/ötesi olan, yani sınırlar arasındaki zihinsel yapı, parazit gibi hareket eden algoritmadır. Bilimsel kuramın edebi metinde iyi biçimde temsilini gösterme gibi klişe veya edebi metnin fiziksel sistemmişçesine, fraktal veya başlangıç koşullarına duyarlı olduğunu göstermek gibi *saçma* bir uğraşla ilgili değildir. Dönüşüme açık bir yapısal modeldeki prosedürle ilgili yakınlık, algoritmik eş biçimliliktir. Sydney Lévy, Introduction: An Ecology of Knowledge: Michel Serres", **SubStance**, Vol.26, No. 2/83, An Ecology of Knowledge: Michel Serres, A Special Issue, 1997, pp. 3-4.

[43] J. P. Telotte, **Science Fiction Film**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 205.

[44] Neale, **Genre and Hollywood**, p. 212, 217.

Ayrıca korsan kayıtlar da filmin gösterimi ertesi çok kısa zamanda (hatta ön gösterim kayıtları kopyalanarak daha gösterime bile girmeden) internet ortamında izleyiciye sunulabilmektedir.

Devasa reklam ve pazarlama bütçeleriyle pompalanan bilim kurgu filmlerin gişe rakamlarının, sinema sanatçısının ve izleyicisinin geleceğe ve geleceğin dünyasına nasıl baktığının doğru bir temsilini verdiğini düşünmek de pek mümkün değildir. Çünkü özellikle popüler aksiyon-macera filmleri Deleuze'un kullandığı anlamda bir "olay" olduğundan ister sürü psikolojisi ister basitçe merak veya çağa ve topluma uyum isteği diye değerlendirilsin, bu "olayların" dışında kalmak ve hatta görmezden gelmek imkânsız hale gelerek bunların biri ya da bir karışımı malum filmi izlemeye yöneltmektedir. Hollywood ve diğer ülke sinema endüstrileri reklam ve pazarlama yoluyla kamuoyu baskısı yaratmayı hedeflemekte ve *bazen* başarılı olmaktadır. Dolayısıyla gişe, yaygın ilgiyi, tercih edilen tema ve teknikleri görmekte çok önemli bir gösterge olmakla birlikte Steve Neale'ın vurguladığı gibi beğeni, kalite veya ideolojik angajman olarak değerlendirmek noktasında da fazlasıyla tartışmalıdır.

Bu nedenle popülerlik ölçütünü sağlayan ama daha geniş perspektiften izleyicilerin geleceğe bakışındaki genel eğilimin de görülebileceği bir araştırma evrenine ihtiyaç vardır. Çalışmada, gişe rakamı veya eleştirmen seçkileriyle kısıtlı kalmayıp bunları birleştiren bir yolla bunun sağlanması planlanmış ve artık dijital kültürde yaşanıldığı göz önüne alınarak internet ortamı tercih edilmiştir. Pek çok sinema site ve blogu olsa da izleyicilerle eleştirmenlerin ve bir ölçüde de sektörün bir araya geldiği ve filmleri değerlendirip belli ölçütlere göre oyladığı üç site trafik olarak öne çıkmaktadır: *IMDB, Rotten Tomatoes* ve *Metacritic*. Bu siteler ciddi kurumsal ve işleyişsel sorunlarına karşın[45] gerek çok yoğun trafikleri gerekse görece de olsa saygın ve kaliteli mecralar olarak birer başvuru kaynağı olarak kabul edilmiş olmaları nedeniyle seçilmişlerdir.

Evrenin temsil kapasitesinin artırılması adına bu sitelerin "En iyi 100 Bilim kurgu ve Fantezi Filmi" listeleri (Ek1, Ek 2 ve Ek 3) ile önce üç yüz filmlik bir genel listeye ulaşılmış, ardından kesişen, araştırmanın amaç ve ölçütlerine uymayan filmlerin

[45] Örneğin üç site de ABD menşeli devasa uluslararası şirketlere ait olmaları (*Rotten Tomatoes*, NBC Universal ve Warner Media'ya; *IMDB*, Amazon'a ve *Metacritic* de Red Ventures'a) ve pek şeffaf olmayan puanlama sistemleri nedeniyle yaygın eleştiriler almaktadırlar.

elenmesiyle, ayrıntılı olarak içerik analizi kısmında verilen doksan altı filmlik liste elde edilmiştir. Eleme, yapım yılı dışında yakın veya uzak gelecekteki bir olay, toplum veya yaşam biçimini konu etme, bugün rasyonel gözükmese de belli bir bilimsel düşünüş çerçevesinde tasarlanıp, kullanılan kurgusal teknolojiler ve karakterler içerme ve bu teknolojilerin öyküde önemli etkisi olması gibi özelliklerin bir veya daha fazlasını taşımalarına göre yapılmıştır.

Araştırmanın ilk kısmında geleceğin nasıl tasvir edildiği (iyimser/kötümser) önemli olduğundan tür tartışmasına girilmeden kapsayıcı yaklaşılmış ama pratikteki yaygın kabullere de uyularak araştırma evrenini oluşturan sitelerde verili tür kabul edilmiştir. Bu nedenle *Hard To Be A God* (2013) ve *Bacurau* (2020) gibi görsel-biçimsel açıdan bilim kurguyla çok örtüşmeyen filmler araştırma evrenine dahil edilirken, aksi iddia edilebilmesine karşın *The Dark Knight* (2008) gibi üç sitenin de bilim kurgu değil aksiyon, dram ve fantezi olarak gördüğü filmler son listeden elenmişlerdir. *Mad Max: Fury Road* (2015) ve *War for the Planet of the Apes* (2017) gibi sitelerin bir veya ikisinin bilim kurgu diye kabul ettiği filmlerse içeriğine ve üstte belirtilen diğer ölçütlere göre eleme ya da dahil etme yoluna gidilmiştir.

Nihai listedeki bazı filmler *blockbuster* denen uluslararası yıldızların rol aldığı büyük yapım ve reklam bütçeli filmlere kıyasla daha az *popüler* gibidirler. Örneğin *GORA* (Türkiye), *Bacurau* (Brezilya), *Atlantis* (Ukrayna), *I'm Your Man* (Almanya) gibi ABD dışı yapımlar bazen nitelikleriyle eleştirmenlerce bazen de o ülke izleyicilerinin yoğun beğeni ve oyuyla listelerde yer almıştır. İngilizce olmayan bu filmler öncelikle kendi dil ve kültür bölgelerini hedeflediğinden ABD dışı kültürlerin bilim kurgudaki yaklaşımlarını görmek açısından da önemlidirler. Ayrıca özellikle eleştirmenlerin ağırlığıyla listede yükselen filmler de temel kaynak görülen bu sitelerde yer alarak döngüsel bir ilgiyi tetiklemektedirler. Yani milli duygularla veya söz konusu site ve eleştirmenlere olan güvenle ülkesinde ve dünyada daha geniş kitleye ulaşmaktadırlar.

Sonuçta çalışmanın başında planlanan, filmlerin yaklaşımının transhümanist olup olmadığı ile kötümserlik (ütopik/distopik) eğilimlerinin tespiti olsa da araştırma sürecinde örneklemden başka önemli veriler de elde edilebileceği görülmüştür. Bu

doğrultuda da kategoriler geliştirilip genişletilmiş ve daha kapsamlı bir içerik analizine başvurularak bilim kurguya dair güncel bir panorama ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasındaysa bu kez içerik analizi için yukarıda belirlenen ölçütlerle oluşturulan örneklem temel alınmıştır. Ancak tez çalışmalarının doğal sınırlılıkları nedeniyle açıktır ki doksan altı filmden oluşan bu liste de yapılacak analizlerde ele almak için fazlasıyla geniş kalmaktadır. Bu nedenle çoğu nitel araştırmada yaygın olarak tercih edildiği gibi temsili ve olasılıklı olmayan amaçlı örneklem yöntemine[46] başvurulmuştur. Neuman'a göre bu yöntemde belirleyici olan evreni temsiliyetten ziyade araştırma konusuyla ilgili olması ve sonuçta da seçilen az sayıda örnekle sosyal hayatın temel bazı boyutlarındaki ilişki ve süreçlere dair daha derinlemesine bir anlayışa ulaşılmasıdır.

Bu amaç doğrultusunda Serres felsefesiyle Posthümanizm'in kavramsal rezonans yaptığı düşünülen yöntemde belirtilmiş dört ana temayla yakın ilgilerine ve belli ölçüde güncelliklerini korumalarına[47] göre seçilen filmlerin insandan sonra gelene ve dünyasına dair kompleks ve derinlemesine bir anlayış sağlayacağı düşünülmektedir.

3.5. 2000 Sonrası Popüler Bilim Kurgu Sinemasının İçerik Analizi

İçerik analizi, kuramsal temeli tartışmalı görülen ama görünen içeriğin sistematik, nesnel ve nicel yollardan betimlenerek anlama ilişkin bir kanıt inşasıyla çıkarsamalar yapmayı ve yorum getirmeyi sağlayan bir araştırma tekniğidir.[48] Çalışmada, hem günümüz popüler bilim kurgu sinemasının transhümanist yaklaşımlı ve kötümser eğilimli olduğu iddiasını test etmek hem de 2000 sonrası bilim kurgu sinemasının güncel panoraması ortaya konularak inceleme kısmı için nesnel verilerle bir altyapı sağlamak amacıyla yardımcı bir teknik olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda betimsel işlemeyle yalnızca transhümanist olup olmadığını ve kötümserlik eğilimini değil,

[46] W. Lawrence Neuman, **Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches**, Seventh Edition, Essex, Pearson Education, 2014, pp. 247-8.

[47] Örneğin *Snowpiercer* filminin TV uyarlamasının yayını sürmekte, *Blade Runner*'ın televizyon uyarlamasıysa yapım aşamasındadır. *Açlık Oyunları* serisinin yeni filminin de 2023'te vizyona girmesi beklenmektedir. Ayrıca iklim değişimi, Antroposen gibi başlıklarla ekoloji ve bağlantılı olarak Mars'ın kolonizasyonu ve bilim-teknoloji aracılığıyla insanın yeni bir evrim aşamasında oluşu çok sıcak tartışma konuları olarak kamuoyu gündeminde yer almaktadırlar.

[48] Nuri Bilgin, **Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi**, Ankara, Siyasal Kitabevi, 2006, s.1-2.

ilgilenilen ve amaca uygun diğer bazı yanları da gösterecek analiz kategorileri belirlenerek bunlara dayalı bazı çıkarımlar yapılmıştır. Belirlenen analiz kategorileri:

- Yapımcı ülke/ülkeler,
- Çatışma sebebi,
- Ütopya veya Distopya sebebi,
- Dönüşüm,
- Ütopik, distopik, apokaliptik olma ve varsa değişimin yönü,
- Genel Yaklaşımı (**T**ranshümanist-**P**osthümanist)
- İyimser, kötümser olma,

İlk kategori, bilim kurgu sinemasında Hollywood (ABD) hegemonyasının gerçekliğini sorgularken ikincisi, bugün ne tür sorunların çatışma sebebi olarak yoğunlukla kullanıldıklarını görmeyi sağlayacaktır. Filmin ana çatışmasının sebebiyle ütopya ve distopyanın oluşma gerekçesi farklı olabildiğinden ayrı olarak sınıflandırılması yoluna gidilmiştir. Sınıflandırmada Raymond Williams'ın ütopya (cennet) ve negatifi olan distopya (cehennem) için belirlediği dört farklı oluş hali temel alınmıştır: *cennet* veya *cehennem,* **(a)** basitçe başka bir yerde var olarak tanımlanır; **(b)** öngörülemeyen veya kontrol edilemeyen doğal bir olay sonucu *dışsal olarak değiştirilerek* mümkün kılınır; **(c)** sosyal gelişme veya bozulmalarla, insanın bilinçli çabası sonucu ulaşılan *arzu edilmiş dönüşüm* veya **(d)** teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan *teknolojik dönüşüm*dür.[49] Williams, gerçekçilik ve insana bağlı tasarlanabilen inşa etme bağlamında aldığından başka yerdeki cennet/cehennemleri zamansız ve evrensel olan sihirsel ve dinsel yansımalar olarak gerçekten ütopik/distopik diye değerlendirmez. Dünya dışı uygarlıklar ve sansasyonel uzaylı biçimleri de çoğunlukla sihir ve fantezi gibi verildiğinden durum benzerdir. Nitekim Marvel'in tanrısal karakterleri veya *Star Wars*'ın "gücü" işe bilim katılmaya çalışılsa da fantezi alanındadır. Fakat Arthur C. Clarke'ın "yeterince gelişmiş bir teknoloji, sihirden ayırt edilemez" iddiası da sınırın fazlasıyla bulanık olduğunu hatırlatır. Kısacası Williams bu ayrımı dahil etmese de olasılık hesaplarınca varlığı muhtemel görülen uzaylı varlıklarca kurulmuş bir medeniyetin olası bir saldırısıyla (*Under the Skin* ve *Edge of Tomorrow*) dünyanın bir distopyaya veya paylaşılan bir hediyeyle

[49] Raymond Williams, Utopia and Science Fiction, **Science Fiction Studies** 16, Vol. 5/3, November 1978, (çevrimiçi) https://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm, 12 Mart 2019.

(*Arrival*) ütopyaya dönüşmesi listede görülen bir durumdur. Bu nedenle de ek olarak "*gezegen dışı etkiler*" maddesi eklenmiştir.

J. P. Telotte'e göre bilim kurgunun temel özelliklerinden biri "bilim ve teknolojimiz tarafından yapılmış toplum ve kültürde değişimler olasılığıdır."[50] Gerçi filmler zaten ütopya veya distopya hayaliyle değişimi ele alır ama filmin sonunun *gerçek* dönüşüm mü olduğu yoksa ilk halin veya distopya öncesinin aynen veya farklı bir görünümle yeniden mi tesis edildiği ciddi bir sorudur. Bu nedenle gerçek bir dönüşümün varlığı ve yönü de önemli bir gösterge olarak alınmıştır.

Analizde transhümanist oluş, hümanist değerleri öne çıkarma, etkin fail olarak insan merkezli oluş, çizgisel ilerlemeci zaman anlayışıyla, doğa, dünya, diğer insanlar veya evreni kontrol altına alma güdüsüyle hareket etme, öteki/düşman anlayışıyla düalist, teknoloji merkezli veya teknolojik çözüm odaklı olma gibi özelliklerle belirlenmiştir. Filmlerin sonunda gerçek dönüşüm yokluğu da Posthümanizm'de öngörülen düşünsel değişim ve dönüşümlerin gerçekleşmediğinin işareti olarak yorumlanmıştır. Fakat bazı filmler bu özelliklere ve çeşitli teknolojilere (biyonik aparatlar, siborg, nano, info vb.) yer verseler de eleştirel olarak yaklaştıklarından bu kategori Transhümanizm taraftarlığına değil çoğu zaman yalnızca o tür dünyanın anlatıldığına işaret etmektedir.

Kategorilerin amaca uygunlukla homojen, bütünsel ve ayırt edici olmasına çalışılsa da son kategori oldukça sorunludur. Örneğin seri filmlerin bazısı kendi içinde çatışma ve çözümle bütünlük taşırken bazısı çözümü sonraki filme bırakmakta veya bitiş jeneriği arası/sonrası sahnelerle çatışmanın daha bitmediği söylenmektedir. Bu yüzden serinin son filmi değilse iyimser mi kötümser mi olduğunu söylemek güçtür. Böyle durumlarda filmin kendi iç çatışmasının çözülüp çözülmediğine bakılmıştır ama bazılarının sonu iki yoruma da açık olduğundan muğlak diye işaretlenmişlerdir. Ayrıca bu temel kategoriler dışında filmlerin animasyon ve komedi gibi melez tür ve biçim özellikleriyle ilgili de çıkarımlar kısmında kısa bir değerlendirme yapılmıştır.

Seçilen filmlerin listesi ve yapılan kategorizasyona göre özellikleri şu şekildedir:

[50] Telotte, **Science Fiction Film**, p. 12.

Tablo 1: Araştırma Evreni ve Özellikleri

	Film Adı	Yıl	Ülke	Yönetmen	Çatışma Sebebi	Ütopya veya Distopya Sebebi	Dönüşüm	Ütopik, Distopik, Apokaliptik	Yaklaşımı	İyimser - Kötümser
1	Battle Royale (2012) 3D	2000	JP	Kinji Fukasaku	Kuşak çatışması	Toplumsal	Hayır	Distopik	–	Kötümser
2	Donnie Darko	2001	US	Richard Kelly	Doğal/mistik fenomenler	Doğal	Hayır	Apokaliptik	Mistik	Muğlak
3	Cowboy Bebop:Tengoku no tobira	2001	JP - US	Shinichirō Watanabe	Teknoloji şirketinin kar hırsı ve kötü sonuçlanan bilimsel deneyleri	Teknolojik	Hayır	Post-apokaliptik	T	Kötümser
4	28 Days Later	2002	GB	Danny Boyle	Bilimsel deney ve eko-terörle yayılan virüs	Teknolojik, Toplumsal	Hayır	Post-apokaliptik	–	İyimser
5	Solaris	2002	US	Steven Soderbergh	Doğal/mistik fenomenler	Başka yerde	Evet	Ütopik/Distopik	Mistik	İyimser
6	Minority Report	2002	US	Steven Spielberg	Kehanet teknolojisi ve kişisel menfaat	Teknolojik	Hayır	Ütopik→Distopik	T	İyimser
7	Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2004	US	Michel Gondry	Anı silme teknolojisi	Teknolojik	Evet	Distopik	T	İyimser
8	G.O.R.A.	2004	TR	Ömer Faruk Sorak	Güç ve iktidar arzusu	Başka yerde	Hayır	Distopik	T	İyimser
9	The Butterfly Effect	2004	US - CA	Eric Bress	Hayatı kontrol arzusu, zamanda yolculuk	–	Hayır	–	Mistik	İyimser
10	Spider-Man 2	2004	US	Sam Raimi	Kötü sonuçlanan bilimsel deney ve yapay zekâ teknolojisi	Teknolojik, Toplumsal	Hayır	Distopik	T	İyimser
11	2046	2004	HK, FR, IT, CN, DE	Kar-Wai Wong	Aşk acısı ve özlem	Toplumsal	Hayır	Distopik	T	Kötümser
12	V for Vendetta	2005	GB, DE, US	James McTeigue	Totaliteryen rejim, bağnazlık	Toplumsal	Evet	Distopik→ İsyan/Devrim	–	İyimser
13	Serenity	2005	US	Joss Whedon	Totaliteryen rejim, Kötü sonuçlanan bilimsel deney	Toplumsal	Hayır	Distopik	T	İyimser
14	The Prestige	2006	US - GB	Christopher Nolan	Rekabet, tutku, kibir ve yas	–	Hayır	–	T	Kötümser
15	Children of Men	2006	US, GB, JP	Alfonso Cuarón	Kısırlık neticesi insanlığın sonu	Muğlak	Evet	Post-apokaliptik → Ütopik	–	İyimser
16	Paprika	2006	JP	Satoshi Kon	Kontrol arzusu ve aşağılık kompleksi	Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
17	The Girl Who Leapt Through Time	2006	JP	Mamoru Hosoda	Hayatı kontrol arzusu	–	Hayır	–	T	İyimser
18	The Host	2006	KR	Bong Joon Ho	Sorumsuz ve kibirli Batılı bilim insanı	Toplumsal	Hayır	Distopik	–	Kötümser
19	The Man from Earth	2007	US	Richard Schenkman	Ölümsüzlük ve kişisel inançlar	–	Hayır	–	–	Muğlak
20	WALL-E	2008	US	Andrew Stanton	Aşırı tüketimcilik, korporatizm, teknoloji	Toplumsal	Evet	Post-apokaliptik → Ütopik	T	İyimser
21	Iron Man	2008	US - CA	Jon Favreau	Güç ve iktidar arzusu, teknoloji	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
22	District 9	2009	US - NZ	Neill Blomkamp	Uzaylı ziyareti, Kültürel farklılık	Toplumsal	Hayır	Distopik	–	Muğlak
23	Star Trek	2009	US - DE	J. J. Abrams	Yas ve intikam	Toplumsal	Hayır	Ütopik	T	İyimser
24	Moon	2009	GB - US	Duncan Jones	Yozlaşmış özel şirketin kâr hırsı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
25	Avatar	2009	US - GB	James Cameron	Doğal kaynakların tükenişi, kültürel fark, kapitalizmin kar hırsı	Toplumsal (Dünya) Başka yerde (Pandora)	Hayır	Post-apokaliptik (Dünya) Ütopik (Pandora)	T	İyimser
26	Mr. Nobody	2009	FR, DE, BE, CA	Jaco Van Dormael	Geleceğin bilinmezliği ve seçimler	Toplumsal	Muğlak	Ütopik	T	İyimser
27	Zombieland	2009	US	Ruben Fleischer	Deli dana/insan ve deli zombi pandemisi	Doğal, Teknolojik	Hayır	Post-apokaliptik	–	İyimser
28	Watchmen	2009	US	Zack Snyder	Çılgın, kibirli bilim/iş insanı süper kahramanın dünya barışı arayışı	Teknolojik	Evet	Distopik→Ütopik	T	Muğlak
29	Inception	2010	US - GB	Christopher Nolan	Aşk, para ve güç	Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
30	X-Men: First Class	2011	US - GB	Matthew Vaughn	Öteki korkusu, hoşgörüsüzlük, seçilmiş olma kibri	Doğal	Evet	Distopik	T	İyimser
31	Melancholia	2011	DK, SE, FR, DE	Lars von Trier	Melancholia gezegeni ve Dünya çarpışması	Doğal	Evet	Apokaliptik	–	Kötümser
32	Looper	2012	US - CN	Rian Johnson	İntikam, Sosyal adaletsizlik	Toplumsal	Hayır	Distopik	–	İyimser
33	Marvel's The Avengers	2012	US	Joss Whedon	Kardeş rekabeti, Uzaylı işgali	Gezegen dışı etki	Hayır	Distopik	T	İyimser
34	The Hunger Games: Catching Fire	2013	US	Francis Lawrence	Totaliter rejim, sosyal adaletsizlik	Toplumsal	Evet	Post-apokaliptik	T	İyimser
35	Her	2013	US	Spike Jonze	Sosyal yalnızlık, Yapay zeka ile aşk	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Ütopik/Distopik	T	Muğlak

	Film Adı	Yıl	Ülke	Yönetmen	Çatışma Sebebi	Ütopya veya Distopya Sebebi	Dönüşüm	Ütopik, Distopik, Apokaliptik	Yaklaşımı	İyimser - Kötümser
36	Gravity	2013	US - GB	Alfonso Cuarón	Uzay yörünge kirliliği, Uzayda hayatta kalma	–	Hayır	–	–	İyimser
37	Star Trek Into Darkness	2013	US	J. J. Abrams	Öjenik teknoloji, İntikam, Ordu komplosu	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
38	Upstream Color	2013	US	Shane Carruth	Zihin kontrolü, İnsan kaçırma	Muğlak	Evet	Distopik	–	İyimser
39	The World's End	2013	GB, US, JP	Edgar Wright	Uzaylı istilası	Gezegen dışı etki	Evet	(Post)Apokaliptik	–	Kötümser
40	Under the Skin	2013	GB - CH	Jonathan Glazer	Uzaylı saldırısı	Gezegen dışı etki	Hayır	Distopik	–	Kötümser
41	Edge of Tomorrow	2014	US	Doug Liman	Uzaylı İstilası	Gezegen dışı etki	Hayır	Apokaliptik	T	İyimser
42	Snowpiercer	2014	KR - CZ	Bong Joon-ho	Küresel ısınma/soğuma, Sınıf çatışması	Doğal, Teknolojik Toplumsal	Evet	Post-apokaliptik	T	İyimser
43	Interstellar	2014	US - GB	Christopher Nolan	İnsanlığın yeni yuva arayışı, bilim, inanç ve insan ilişkisi	Doğal	Evet	Post-apokaliptik → Ütopik	T	İyimser
44	PK	2014	IN	Rajkumar Hirani	Kültürel farklılık, Boşinançlar	Başka yerde	Hayır	–	–	İyimser
45	Guardians of the Galaxy	2014	US	James Gunn	Güç ve intikam arzuları, iyi-kötü savaşı	–	Hayır	–	T	İyimser
46	X-Men: Days of Future Past	2014	US	Bryan Singer	Öteki korkusu, hayatta kalma dürtüsü	Toplumsal, Teknolojik	Evet	Distopik→Ütopik	T	İyimser
47	Big Hero 6	2014	US	Don Hall, Chris Williams	Güç ve intikam arzusu	Toplumsal	Hayır	Ütopik	T	İyimser
48	Captain America: The Winter Soldier	2014	US	Anthony Russo, Joe Russo	Güç ve iktidar arzusu, paralel devlet yapısı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
49	Dawn of the Planet of the Apes	2014	US	Matt Reeves	Küresel salgın, Türler savaşı	Doğal, Teknolojik	Hayır	Post-apokaliptik	P (?)	Kötümser
50	Mad Max: Fury Road	2015	AU - US	George Miller	Doğal kaynaklar için savaşlar	Toplumsal	Evet	Post-apokaliptik → Ütopik	–	İyimser
51	Star Wars, VII - The Force Awakens	2015	US	J. J. Abrams	İyi-kötü savaşı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
52	The Martian	2015	GB - US	Ridley Scott	Mars Doğası	–	Hayır	–	T	İyimser
53	Ex Machina	2015	GB - US	Alex Garland	Çılgın biliminsanı, Asi insansı robot	Toplumsal, Teknolojik	Muğlak	Distopik	T	Kötümser
54	Hard To Be A God	2015	RU	Aleksei German	Totaliter rejim, köktendincilik, İnsan doğası	Başka yerde	Hayır	Distopik	–	Kötümser
55	The Lobster	2015	IE, GB, FR, NL, GR	Yorgos Lanthimos	Otoriter yönetim ve baskıcı sosyal düzen	Toplumsal	Hayır	Distopik	T	Muğlak
56	The Survivalist	2015	GB	Stephen Fingleton	Doğal kaynakların tükenişi, hayatta kalma cabası	Doğal	Hayır	Post-apokaliptik	–	Kötümser
57	Evolution	2015	FR, BE, ES	Lucile Hadzihalilovic	Maternal kült, bilimsel deney	Toplumsal	Hayır	Distopik	T	Muğlak
58	10 Cloverfield Lane	2016	US	Dan Trachtenberg	Uzaylı İstilası	Gezegen dışı etki	Hayır	Post-apokaliptik	–	İyimser
59	Arrival	2016	US	Denis Villeneuve	Amacı belirsiz uzaylılar, Kültür farklılığı	Gezegen dışı etki	Evet	Ütopik	P	İyimser
60	Rogue One	2016	US	Gareth Edwards	İyi-kötü savaşı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
61	Captain America: Civil War	2016	US	Anthony Russo, Joe Russo	İntikam, Süperkahramanların fikir ayrılığı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	Kötümser
62	Star Wars, VIII -The Last Jedi	2017	US	Rian Johnson	İyi-kötü savaşı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
63	War for the Planet of the Apes	2017	US	Matt Reeves	İntikam, Hayatta kalma ve türler savaşı	Toplumsal	Evet	Post-apokaliptik	P (?)	Kötümser
64	Spider-Man: Homecoming	2017	US	Jon Watts	Ergenlik sorunları, Sosyal eşitsizlik	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
65	Logan	2017	US	James Mangold	Korporatizm, Çılgın bilim insanı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
66	Blade Runner 2049	2017	US, GB, CA, HU	Denis Villeneuve	Korporatizm, Çılgın bilim insanı, Türler arası sınırın korunması	Doğal, Teknolojik Toplumsal	Muğlak	Post-apokaliptik	T, P (?)	Muğlak
67	Thor: Ragnarok	2017	US	Taika Waititi	Güç, iktidar arzusu, kardeş rekabeti	Başka yerde	Hayır	Apokaliptik	T	İyimser
68	Guardians of the Galaxy Vol.2	2017	US	James Gunn	Ailevi sorunlar	–	Hayır	–	T	İyimser
69	Marjorie Prime	2017	US	Michael Almereyda	İnsan-teknoloji ilişkisi, Hafıza	Teknolojik	Evet	Ütopik/Distopik	T	İyimser
70	The Endless	2017	US	Justin Benson-Aaron Moorhead	Kökeni belirsiz kült, zaman döngüsü	Bilinmiyor	Hayır	Distopik	Mistik	İyimser

	Film Adı	Yıl	Ülke	Yönetmen	Çatışma Sebebi	Ütopya veya Distopya Sebebi	Dönüşüm	Ütopik, Distopik, Apokaliptik	Yaklaşımı	İyimser - Kötümser
71	Black Panther	2018	US	Ryan Coogler	İntikam ve Kültürel fark	Doğal, Toplumsal	Evet	Ütopik	T	İyimser
72	Sorry to Bother You	2018	US	Boots Riley	Kapitalizmin kar hırsı, gösteri toplumu, sosyal eşitsizlik, ırkçılık	Toplumsal	Muğlak	Distopik→ İsyan/Devrim	P (?)	İyimser
73	Ant-Man and the Wasp	2018	US	Peyton Reed	Kayıp ve özlem, Maddi çıkarlar	–	Hayır	–	T	İyimser
74	Annihilation	2018	US - GB	Alex Garland	Uzaylı istilası	Gezegen dışı etki	Muğlak	Apokaliptik	P	Muğlak
75	Spider-Man: Into the Spider-Verse	2018	US	Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman	Yas ve intikam, çılgın bilim insanı	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
76	Avengers: Infinity War	2018	US	Anthony Russo, Joe Russo	Kibir, düzen ve adalet arayışı	Gezegen dışı etki	Evet	Distopik	T	Kötümser
77	Isle of Dogs	2018	US - DE	Wes Anderson	Politik gücün kötüye kullanımı	Toplumsal	Hayır	Distopik→Ütopik	T, P (?)	İyimser
78	In My Room	2018	DE - IT	Ulrich Köhler	Hayatta kalma mücadelesi	Bilinmiyor	Hayır	Apokaliptik	–	Kötümser
79	A Quiet Place	2018	US	John Krasinski	Uzaylı istilası	Gezegen dışı etki	Hayır	Post-apokaliptik	–	Muğlak
80	High Life	2018	FR, DE, GB, PL, US	Claire Denis	İnsan doğası, toplumsal adalet, çılgın bilim insanı	Muğlak	Hayır	Distopik	T	Muğlak
81	Avengers: Endgame	2019	US	Anthony Russo, Joe Russo	Uzaylı saldırısı, düzen-adaletin tekrar tesisi	Gezegen dışı etki, Toplumsal	Hayır	Post-apokaliptik → Ütopik	T	İyimser
82	Spider-Man: Far From Home	2019	US	Jon Watts	Kin ve intikam arzuları	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	Kötümser
83	Captain Marvel	2019	US	Anna Boden, Ryan Fleck	Yapay genel zekânın işgal planları	Başka yerde	Hayır	–	–	İyimser
84	Divine Love	2019	BR, SE, NO, DK, UY, CL	Gabriel Mascaro	Bağnazlık ve köktendinciliğin yayılması	Toplumsal	Muğlak	Distopik	–	Muğlak
85	Atlantis	2019	UA	Valentyn Vasyanovych	Savaşın sosyal ve psikolojik etkileri	Toplumsal	Hayır	Post-apokaliptik	–	Kötümser
86	Ad Astra	2019	US, CN, BR	James Gray	Zeki yaşam arayan çılgın bilim insanının neden olduğu küresel güç dalgalanması	Toplumsal, Gezegen dışı etki	Hayır	Distopik	T	İyimser
87	A Shaun the Sheep Movie: Farmageddon	2019	GB - FR - US	Richard Phelan, Will Becher	Uzaylı ziyareti	–	Hayır	–	–	İyimser
88	The Vast of Night	2019	US	Andrew Patterson	Uzaylı insan kaçırmaları, zihin kontrolü ve devlet işbirliği	Gezegen dışı etki, Toplumsal	Hayır	Distopik	–	Kötümser
89	The Invisible Man	2020	US - AU	Leigh Whannell	Sosyopat bilim insanı eşince takip ve taciz edilen kadın	Teknolojik	Hayır	Distopik	T	İyimser
90	Possessor: Uncut	2020	CA - GB	Brandon Cronenberg	Kapitalizm ve korporatizm, Beden ve zihin kontrolü, Tekno-gözetim	Toplumsal, Teknolojik	Hayır	Distopik	T	Kötümser
91	A Quiet Place Part II	2020	US	John Krasinski	Uzaylı istilası	Gezegen dışı etki	Hayır	Post-apokaliptik	T	İyimser
92	Last and First Men	2020	IS	Jóhann Jóhannsson	Gökcisimlerinin çarpışması	Toplumsal, Doğal, Teknolojik	Hayır	Post-apokaliptik	T, P (?)	Kötümser
93	Bacurau / Nighthawk	2020	BR - FR	Kleber Filho, Juliano Dornelles	Politik çürümüşlük, teknolojik insan avı	Toplumsal	Hayır	Distopik	T	İyimser
94	Zack Snyder's Justice League	2021	US	Zack Snyder	Uzaylı istilası	Gezegen dışı etki	Hayır	Distopik	T	İyimser
95	The Mitchells vs the Machines	2021	US, CA, HK	Michael Rianda	Yapay zeka ve robot/teknoloji ayaklanması	Teknolojik, Toplumsal	Hayır	Distopik	T	İyimser
96	I'm Your Man	2021	DE	Maria Schrader	İnsan ve robot arası romantik ilişki	Toplumsal, Teknolojik	Evet	Distopik	T	Muğlak

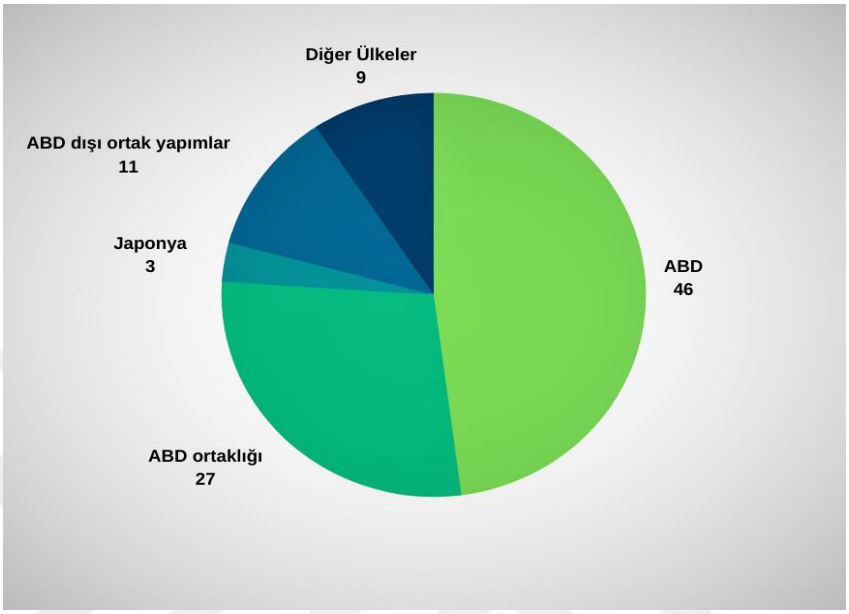
Tablo 1 ile İlgili Açıklamalar:

* Açık gri işaretli filmler, özel kurgusal bir evrenin parçası olan (TV dizisi, kitap, oyun vb.) *franchise* filmlerdir.

** Ülke bilgileri ve uluslararası kodları European Audiovisual Observatory, The LUMIERE database'den alınmıştır, (çevrimiçi) http://lumiere.obs.coe.int/web/search/, 27 Ağustos 2021.

3.6. İçerik Analizinin Sonuçları

3.6.1. Yapımcı Ülkeler



Grafik 1. Yapımcı ülkelere göre üretilen film adedi.

Listedeki filmlerin toplamının (96 adet) yaklaşık %48'i sadece ABD yapımı filmlerken, ABD ortaklığı olanlarla birlikte toplamda %76'sını oluşturmaktadırlar. Bu sonuç, beklendiği gibi günümüz popüler bilim kurgu sinemasının yapım ve dağıtımında ABD'nin açık bir şekilde baskın konumda olduğunu göstermektedir.

ABD yapımı filmlerin ağırlığıysa büyük oranda *franchise* filmlerden (32 adet) ve bunların çoğunluğu da Marvel evreni filmlerinden (18 adet) oluşmaktadır. Üstelik bu 32 filmin altı tanesi dışında çoğunluğu da yalnızca ABD yapımlarıdır. Tek başına yalnızca 2 filmi olmasına karşın ortak yapımlarla birlikte 21 filmle listede yer alan İngiltere dışında 9 ortak yapımla Almanya, 8 ortak yapımla Fransa ve 6 ortak yapımla Japonya görece öne çıkan diğer ülkelerdir.

Seçilen listenin genişliği ve sitelerin tüm dünyadan oylamaya açık oluşları göz önüne alındığında bilim kurgu sinemasında ABD lehine dengesizlik dikkat çekicidir. Bu, bilim kurgu sinemasının teknolojiye bağımlılığı doğrultusunda çok büyük bütçeler gerektirmesi ve ilişkili olarak tüm dünyada dağıtım, pazarlama ve gösterim olanakları sağlayacak güçlü finansal yapıya olan ihtiyaçla bağlantılı görülebilir.

Bununla birlikte "*Tür sineması"* başlığında aktarıldığı üzere Amerikan sinemasının -ve toplumunun- sanıldığı kadar homojen olmadığı ve Hollywood'un tüm dünyaya hitap etmesi nedeniyle ticari kaygılarla da olsa Amerika dışı izleyicilerin görüş, kaygı ve eğilimlerini de göz önüne aldığına dair veri ve yorumlar da hatırlanmalıdır. Dolayısıyla bu baskınlığı ideolojik bakışla örtüştürme konusunda ihtiyatlı olmak gerekebilir. Üstelik bugün ticari kaygıların yanı sıra dünya kamuoyundan gelen tepkilerle oluşan bir politik doğruculuk anlayışı ve sosyal medya ağırlıklı bir *iptal kültürü* de çeşitliliği ve daha doğru temsilleri teşvik ediyor gibi görünmektedir. Ancak listedeki ABD ağırlıklı filmlere bakıldığında bu filmlerde farklı kültürlerin ve halkların temsillerine hâlâ çok kısıtlı yer verildiği, buna karşın kadın ve zenci karakterlerin senaryolardaki ağırlıklarının ve sunumlarının görece daha iyi olduğu ve genel olarak geçmişle kıyaslandığında bir iyileşme olduğu söylenebilir.

3.6.2. Çatışma Sebepleri

Seçilen filmlerde temel olarak beş grupta toparlanabilecek çeşitli sebepler filmlerin ana çatışmasına neden olmaktadır:

Psikolojik: Kişisel maddi ve manevi arzular, insan doğası, güç, hayatta kalma veya hayatı kontrol arzusu/kaybı, gücenme, intikam, hırs, bencillik, kibir ve rekabet, aşağılık kompleksi, varoluşsal kriz, düzen ve adalet arayışı, aşk, yas.

Toplumsal: Kültürel farklılıklar, sosyal eşitsizlikler, köktendincilik, kült ve bağnazlık, kötü iktidarlar ve pratikleri, politik çürümüşlük, aşırı tüketim, çevre kirliliği, savaş, kapitalizm ve korporatizm, kuşak çatışması, ırkçılık, iyi-kötü savaşı, ötekileştirme ve hoşgörüsüzlük, aile içi çatışma.

Teknoloji ve bilim: Yeni teknolojiler, ters giden veya baştan tehlikeli bilimsel deneyler, çılgın bilim insanları ve yapay zekâ.

Doğal: Doğal afetler (kıtlık, salgın, küresel ısınma/soğuma, kaynakların tükenmesi, gök cismi çarpması vb.), küresel güç dalgalanması (*blackout*).

Gezegen Dışı: Uzaylı istilaları.

Genel olarak bakıldığında çoğunlukla çatışma sebeplerinin bir arada kullanıldıkları görülmektedir. Toplumsal koşullar filmlerin çoğunda (49 film) örtülü

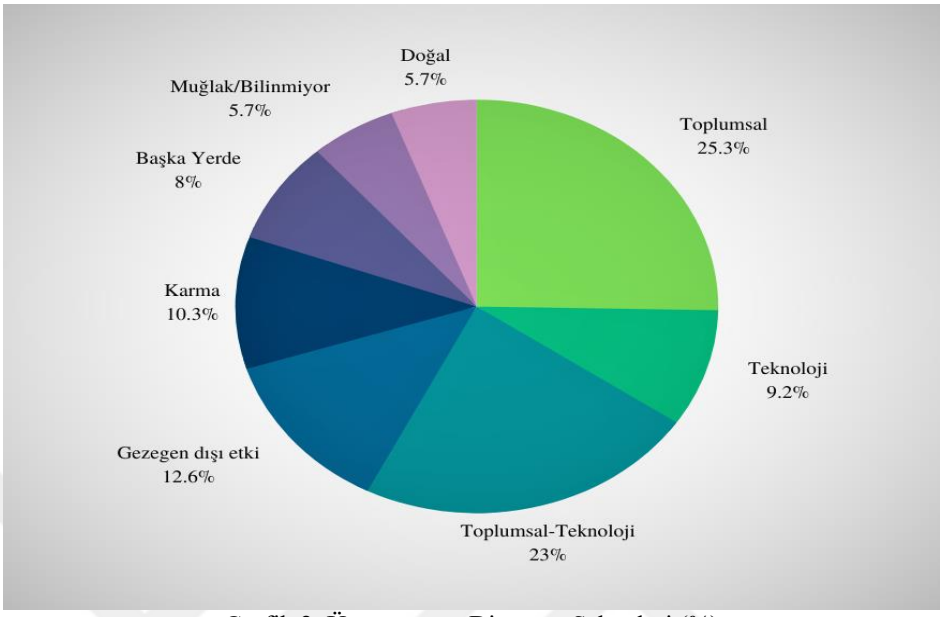
bir şekilde sorunun parçasıdır. Totaliter yönetim, politik yozlaşma, kapitalizm ve özel şirketlerin kar hırsı ve komplolarıysa 30 filmde ana sebep olarak doğrudan konumlanmaktadır.

Filmler bilim kurgu olduğundan psikolojik ve toplumsal bağlamda bilim-teknolojinin doğrudan ve dolaylı etkileri çatışma sebeplerinde ağırlıklı yer almaktadır. Az sayıda bilim kurgu-korku filmi (6 film) olmasına karşın dehşet saçan bilimsel deneyler ve çılgın bilim insanları teması pek çok filmde (32 film) görülmektedir. Bunlarda toplumsal etki ve sonuçlarını umursamadan kendi arzu ve istekleri doğrultusunda ölçüsüz entelektüel bir hırs ve kibirle hareket eden sorumsuz bilim insanı portresiyle bilim ve bilim insanları olumsuz korku nesneleri olarak sunulmaktadırlar. *Iron Man* ve *Spider Man* filmlerinde bile çözümü sağlayan süper kahramanlar bilim insanı olmalarına karşın biri çocuk diğeriyse oldukça narsist bir dâhidir. Bazen tehlike veya çatışmanın sebebi *Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Ex Machina* ve *Captain Marvel* filmlerindeki gibi özel bir teknoloji, yapay zekâ ve robot veya *Cowboy Bebop* ve *Moon* filmlerindeki gibi teknoloji şirketi ama sonuçta yine bilim ve teknolojidir. Çok az sayıda film (*Isle of the Dogs, Arrival, Black Panther, Paprika, The Martian)* bilim insanlarını olumlu ve fedakâr karakterler olarak resmetmektedir.

Bilim kurgu filmlerinde teknoloji-insan ve insan-öteki ilişkisiyle insanın ne/kim olduğunun ortaya çıkan yeni ortamlar bağlamında sorgulanması temel özelliklerden birisi olduğundan bireysel ve psikolojik sebepler de hemen hemen bütün filmlerde az veya çok etkilidir. Listedeki 24 filmde psikolojik sebepler, özellikle de intikam, kibir, aşk ve özlem duyguları, yaygındır. Ana temalardan olan ve sıkça rastlanan öteki ile karşılaşmalarda ise korku ve hatta dehşet duygusu öne çıkmaktadır. Yalnızca beş filmde dünya dışı varlıklar olumlu olarak iyi ve yardımsever gösterilirken 14 filmde bu karşılaşma doğrudan uzaylıların saldırısı veya işgali olarak gerçekleşir.

Filmlerde dikkati çeken bir nokta da ötekinin çok farklı şekillerde vücut bulmasıdır. Örneğin *Solaris* ve *Melancholia* filmlerinde kötü ve yıkıcı etkileriyle bir gezegen, *The Endless*'de görünmez ve gizemli bir güç, *Zombieland* ve *28 Days Later* filmlerinde zombiler ve *The Host* filminde mutasyona uğramış bir canavardır.

3.6.3. Ütopya veya Distopya Sebepleri

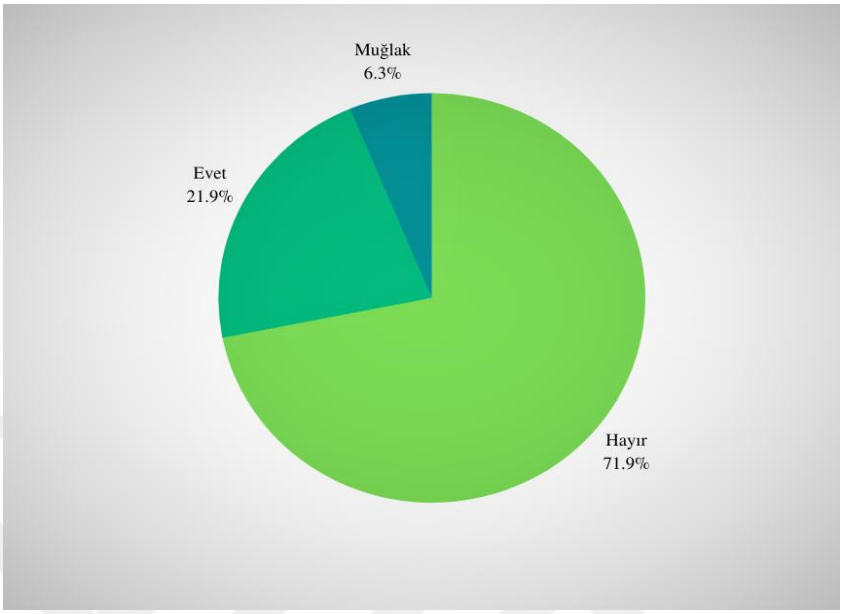


Grafik 2. Ütopya veya Distopya Sebepleri (%)

Sebeplerin belirlenmesinde ayrımları temel alınan Raymond Williams'ın da uyardığı gibi ütopya ve distopyanın oluşma sebepleri de sıklıkla birbiriyle örtüşür ama teknoloji zaten sosyal bir olgu olduğundan özellikle toplumsal ve teknoloji arası ayrım dikkat çekici muğlaklıkta ve sıklıkla iç içedir. Fakat yine de *Miniority Report* gibi bazı filmlerde, önceden sosyal bir altyapı olmasına ve kötücül kullanıma karşın özel kehanet teknolojisi olmadan o toplumsal dönüşüm mümkün olmadığından, özellikle Aktör-Ağ kuramının bakış açısıyla teknoloji pasif değil etkin bir eyleyen ve dönüştürücü olarak görülebilir. Bu çerçevede seçilen filmlerin yalnızca %9'u doğrudan teknolojiye bağlı bir ütopya veya distopya gösterdiğinden baskın bir tekno-determinist bakıştan söz etmek güçtür.

Tablo 1'de karma olarak işaretlenen kısmın içinde çoğunlukla toplumsal sebepler de bulunduğundan teknoloji de dahil toplumsal sebepler toplamda %65 gibi oldukça yüksek bir orana ulaşmaktadır. Dolayısıyla her zaman çok açık bir şekilde vurgulanmamakla ve bazen de üstü örtülmekle birlikte ütopya ve distopya sebeplerinde toplumsallık boyutunun ağırlıklı olarak yer aldığı söylenebilir.

3.6.4. Dönüşüm



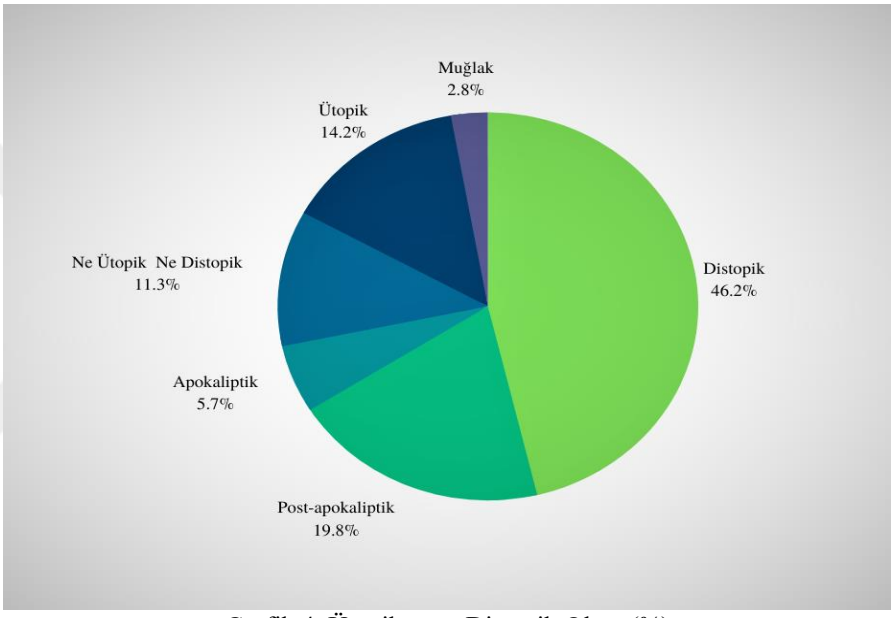
Grafik 3. Dönüşüm (%)

Bu kategorinin amacı, filmin sonu itibarıyla toplumsal anlamda ciddi bir dönüşümün veya dönüşüm imkanının doğup doğmadığını görebilmektir. Dolayısıyla bireysel ölçekte veya küçük bir grup açısından gerçekleşen psikolojik bir değişim dikkate alınmamıştır. Benzer biçimde bazen filmlerin başlangıcında veya bir olay, gelişme neticesinde bugünkü yaşantıya oranla önemli bir dönüşüm gerçekleşmekte ya da sonunda ciddi bir tehlike, bir saldırı veya işgal önlenip, kötü karakter ya da dünya yeniden ele geçirilmektedir. Ancak bütün bu durumlarda filmin ana çatışması çözülse bile ya yeniden başlangıç durumuna veya öncesine (örneğin uzaylı saldırısı veya işgali öncesine) dönülmekte ya da önlenen tehlike veya zaferin sonunda herhangi bir toplumsal dönüşüm gerçekleşmemektedir.

Bazı filmler özel bir durumu, bireyler arası veya birey-teknoloji arası bir ilişkiyi ele aldığından bunlarda genel bir toplumsal sonuç ya tamamıyla kapsam dışıdır ya da ancak örtülü olarak sezilebilen etkiler yaratır. Bu açıdan bu tür filmler de dönüşüm yok olarak işaretlenmişlerdir. Fakat bu durum her zaman bir eksiklik veya zayıflık anlamına gelmemektedir. Çünkü bu filmlerde toplumsal bir dönüşümün konu edilmemesi, bazı örneklerde muhtemelen olayın daha dar ve daha yoğun biçimde işlenmesi amacıyla bilinçli bir tercih yapıldığı izlenimi vermektedir.

Öte yandan filmlerin sonu itibarıyla yaklaşık %71 (68 film) gibi çok yüksek oranda toplumsal bir dönüşümün yokluğu da çok dikkat çekicidir ve basit bir ölçek tercihiyle açıklanması güç görünmektedir. Çoğu filmin mevcut düzeninin ciddi bir tehdide karşı korunmasını veya bozulup, yıkılması halinde de aynen yeniden tesis edilmesini sağlamayı iyimser bir çözüm olarak sunması ideolojik bir konum alışı, ya da en azından bilinçli/bilinçsiz bir apolitik tavrı ve uzak duruşu akla getirmektedir.

3.6.5. Ütopik veya Distopik Olma



Grafik 4. Ütopik veya Distopik Olma (%)

Elde edilen sonuçlar genel itibarla distopik bir gelecek temsilini gösterir. Ancak bu özellik bazen filmin girişinde bir yazı veya dış sesle bazen de film içindeki diyalog veya geri dönüşlerle aktarılmakta, detaylı betimleme yapılmadığı gibi ütopik oluşun son jenerikte verildiği bile (*Wall-E*) olmaktadır. Ayrıca R. Williams ütopya veya distopya olmada gerçeklikten kopuşla bir ayrım yapmayı önerir.[51] Örneğin *Avatar* filmindeki *cennet* aslında ütopya veya distopya değildir çünkü insanın hayal edilebilir normal gündelik dünyevi yaşamının ötesindeki sihirsel ve dinsel bir bilince bağlı yansımalar olarak evrensel ve zamansızdır. Dolayısıyla ütopya veya distopya olma filmlerin genel anlatısı ve tonundan hareketle belirlenmiş, bu yüzden de net biçimde ütopya/distopya demek yerine ütopik/distopik diye tanımlanmışlardır.

[51] Williams, **Utopia and Science Fiction**.

Bazı filmlerde anlatı evreni açık bir ütopya veya distopya olarak gösterilmemektedir. Örneğin *Ad Astra* filminde uzaydan kaynaklı küresel elektrik dalgalanmasıyla dünya ciddi bir tehlikeye girer ama yaşam bunun dışında bugünden çok da farklı bir ütopik veya distopik görünüm almamıştır. Evet, Ay artık aşırı ticarileşmiş bir tatil merkezine dönmüş veya güneş sisteminde çok uzaklara gidilebilmektedir ama genel yaşantıda ve düşünüşte değişim yok gibidir. Fakat diğer yandan tam da fazla değişmeden yalnızca yoğunlaşan bu teknolojik yaşamın bizzat distopik olduğu ve toplumsal açıdan geleceği kötümser yansıttığı açıktır. Süper kahraman filmleri de ütopik veya distopik olarak iki biçimde de görülebilir. Bir yandan "doğal" olarak veya teknolojiyle gelişmiş kahramanlar ve düşmanları arası mücadele büyük yıkım ve kaos yaratırken bir yandan da bu kahramanlar sayesinde şehir veya dünya kurtulmaktadır. Kahraman ve üstün teknoloji ürünü ekipmanları dışındaysa dünya çoğu zaman neredeyse tümüyle aynıdır.

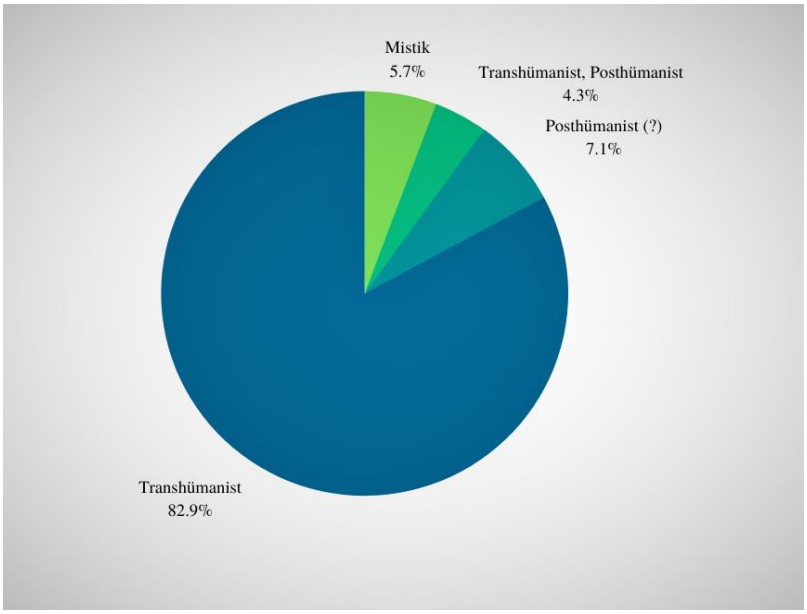
Bu kategorideki bir diğer önemli nokta da distopik ve apokaliptik ayrımıdır. Apokaliptik/post-apokaliptik (kıyametimsi/kıyamet sonrası) filmler zaten distopik olacağından bu kategori tekrar gibi görünse de farklıdır. Örneğin *The Invisible Man,* hasta ruhlu bir mucit olan kocasının icat ettiği görünmezlik teknolojisini kullanarak terörize ettiği bir kadının anlatıldığı distopik bir filmdir. Fakat filmin toplumsal boyutları olsa da distopya belli sınırlar içinde yaşanır. Oysa *Snowpiercer* veya *Dawn of the Planet of the Apes*'te dünya genel bir yıkıma uğramış, medeniyet çökmüştür. Yani daha ağır ve geniş ölçekli bir toplumsal yıkım durumu söz konusudur.

Sonuçlara göre 49 film, yani yaklaşık yarısı (%46) distopikken yalnızca %14 (15 film) gibi küçük bir kesimi ütopiktir. Ama apokaliptik/post-apokaliptik filmler de eklendiğinde %72'sinin (76 film) daha kötü bir geleceği resmettiği görülür. Üstelik muğlak işaretli yaklaşık %3'lük (3 film) dilim de distopya diye görülebilirler. Bazı filmlerse ütopyadan distopyaya veya distopyadan ütopyaya evrilirler. Dolayısıyla bunlar hem ütopik hem de distopik diye işaretlendiğinden bu oranlar bir açıdan yanıltıcı da olabilirler. Bu nedenle ütopik/distopik olma yalnızca filmde bu türden bir temsilin varlığını işaret etmektedir.

Tümüyle distopik, apokaliptik, post-apokaliptik bir geleceğin betimlendiği ve diğer uca dönüşmediği filmlere bakıldığında yine yaklaşık %68 (65 film) gibi yüksek bir oran görülür. Ancak tekrar vurgulamak gerekir ki bu da doğrudan kötümserlikle aynı şey olarak düşünülmemelidir çünkü bunların bir kısmı yine de iyimser bir sonla bitmektedir. Listede ütopikten distopiğe dönen tek film (*Minority Report*) varken distopyanın bir isyan/devrime veya ütopik geleceğe dönüştüğü 10 film bulunmaktadır.

Filmlerin bazılarının hem iyimser hem de distopik olmaları ilk bakışta oldukça çelişkilidir. Gerçekten de yaşam koşullarının açıkça kötüleştiği klasik bir distopya gösterilmemektedir. Ancak yakın veya uzak gelecek temsillerinde ya hiçbir şey fazla değişmemiştir ya da sıkça teknolojinin kötü kullanımı yoluyla ortaya çıkan büyük bir tehlike/yıkım söz konusudur. Bu anlamda sonda tehlike bertaraf edilerek iyimserlik mesajı verilmekte ama teknolojinin kötüye kullanımı yoluyla her an ciddi bir yıkım riskinin de söz konusu olduğu tedirgin edici bir distopik gelecek temsil edilmektedir. Bir açıdan uyarıcı, öğretici öykü işlevi gören bu filmlerin yüzeydeki iyimserliklerine karşın bir ölçüde muğlak ama distopik de bir geleceği tasvir ettikleri söylenebilir. Bu yüzden bu kategoride yalnızca nasıl bir geleceğin tasvir edildiği ve dönüşümün yönü ortaya konulmuş, iyimserlik ve kötümserlik eğilimi ayrıca değerlendirilmiştir.

3.6.6. Genel Yaklaşımı: Transhümanist Olma



Grafik 5. Transhümanist Olma (%)

İçerik analizinin giriş kısmında açıklandığı üzere transhümanist olma Transhümanizm taraftarlığına değil çoğu zaman o tür bir dünyanın anlatıldığına işaret etmektedir. Bilimsel görünümlü hayali teknolojiler, genetik veya teknolojik olarak geliştirilmiş insanlar, biyonik aparatlar, toplumsaldan ziyade teknolojik çözümler, doğanın ve evrenin insan tarafından keşfi ve sahiplenilmesi bilim kurgunun temel öğeleri olduğu gibi transhümanist olmanın da işaretleri gibidir. Fakat teknolojik görünümler boyutunda onu Posthümanizm'den ayırmak ya da "yoğunlaştırılmış hümanizm" kabul edildiğinden düşünsel olarak hangi noktada hümanizmden koptuğunu belirlemek içerik analizi boyutunda pek kolay değildir. Bu nedenle transhümanist oluş burada yüzeysel teknolojik görünümlere bağlı olarak kabaca sınıflandırılmıştır.

Örneğin *Snowpiercer* filmi, artık inkâr edilemez bir gerçeklik haline gelen küresel ısınmaya karşı dünya ülkelerinin birleşerek teknolojik bir çözüm (atmosfere salınan CW7 kimyasal gazı) getirme çabaları sonucu tam tersine bir buz dünyasına dönerek tüm yaşamın yok edildiği post-apokaliptik bir dünyayı anlatır. Bu teknolojik çözüm başarısız olduğunda yine çılgın bir bilim ve iş insanı olan Bay Willford'ın bir başka teknolojik çözümü, son derece gelişmiş teknoloji ürünü tren devreye girer. Dolayısıyla transhümanist yaklaşım açıktır. Fakat film transhümanist yaklaşımı kesinlikle savunmaz çünkü bütün bu teknolojik çözümlerin başarısızlığını ve korkunç sonuçlarını gösterir. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* filmi de transhümanist bir teknolojiyi anlatmakla birlikte filmin sonu ve mesajı itibarıyla bu teknolojinin başarısızlığını ve dramatik sonuçlarını gösterdiğinden transhümanist değildir. Benzer biçimde *Spider-Man: Far From Home*'da teknoloji kötü karakterler elinde şehirlerde büyük yıkıma neden olurken aynı zamanda Stark Endüstri'nin ürettiği aşırı teknolojik Örümcek Adam kostümü sayesinde daha büyük felaketler önlenir ve teknoloji süper kahramanlar aracılığıyla iyilerin kazanmasını sağlar. Bu anlamda teknoloji kötülüğün veya iyiliğin nedeni değil kullanıma bağlı araçtır. Dolayısıyla bu filmler transhümanist veya teknofobik değil hümanist eğilimli olarak da görülebilirler.

Ad Astra filmiyse teknofobik olmasa da bilim-teknolojinin yoldan çıkarılışına bir ağıt gibidir. Hümanist bilimin soylu amaçları ve evrenin keşfinin Star Trek filmlerinde taşıdığı duyarlılık yerini yoz kapitalizme bırakmıştır. Film gelecekte daha

yoğunlaşmış olarak gösterdiği bugünün küresel tekno-bilimsel kapitalizmini Transhümanizm'i de hedefe koyup eleştirir. Dünyanın en zenginleri de olan bazı transhümanistlerin Ay'a ticari seferler başlatması arifesi gösterime çıkan filmde Ay, bir yandan kapitalizmce sömürülen turistik bir tatil beldesine bir yandan da doğal kaynaklar için mücadelelerin yaşandığı Ortadoğu veya Afganistan çağrışımlı bir savaş alanına dönüşmüştür. Üstelik filmde, bilimin tüm iyimser varsayımlarına karşın uzun aramalar sonucunda evrende başka zeki varlıkların olmadığının görülmesi de açıkça bir içe dönüş mesajı verir.

"İnsanlık, zeki varlıklar bulma ve ilerleme beklentisiyle gözünü yıldızlara dikmiştir" yazısıyla pek transhümanist tonda başlayan film, dışarda hayat ararken elindeki hayatın kıymetini bilemeyip onu kaybeden çılgın bilim insanı babanın trajedisinden ders çıkaran oğul Roy McBride'ın, dünyadaki hayata sarılıp kıymetini bilme mesajıyla biter. Yabancılaşmış insanları ve ticarileşip terörize edilmiş bilimsel hedefleriyle kötümser gelecek manzarasına karşın sonunda dersini çıkarmış kahramanı eski eşine döndürüp aile kurumunu yücelterek hümanist değerleri savunan "muhafazakarlığıyla" *Ad Astra* sonunda iyimserliği de ancak bireysel kurtuluşta bulur.

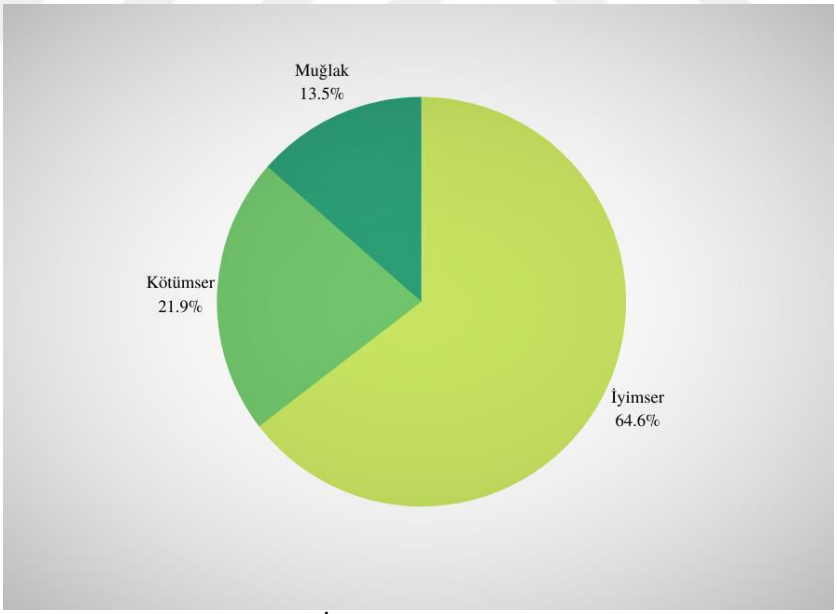
Araştırma evrenindeki diğer filmler de benzer bir hümanist-transhümanist salınımı taşır. *Ad Astra* gibi transhümanist yaklaşıma eleştirel bakıldığında bile posthümanist duyarlılığa doğru yönelmek yerine hümanizme doğru geri çekilirler. Hiç insana yer vermeyen anlatısıyla radikal bir görsel-işitsel şölen olan *Last and First Men* ve ötekiyle özdeşleştiren anlatılarıyla *Blade Runner 2049* ile *Isle of Dogs* filmleri de transhümanist dünyalarında biraz posthümanist duyarlılık taşırlar. Özellikle *Blade Runner 2049,* insanların tüm karşı çabasına karşı insana özgün görülen iki önemli özelliği (üreme ve yalan söyleme) kazanıp korumaya çalışan ileri biyo-mühendislik ürünü yapay insan (kopya, *replicant*) karakterleriyle türsel sınırı cesurca aşan dikkat çekici bir örnektir.

İzleyicinin tüm insanlığına karşın yanlarında yer aldığı, onlarla üzülüp sevindiği maymun kahramanlarıyla *Dawn of the Planet of the Apes* ve *War for the Planet of the Apes* ise türsel sınırı diğer yönden aşan filmlerdir. Filmin kahramanı maymunların korkusuz ve bilge lideri Caesar'ın türcü bir bakışla söylediği gibi tüm

maymunların iyi olduğunu varsaymıştır ama ne maymunlar ne de insanlar birbirinden üstün ve iyi değillerdir. Bu filmler, iyi-kötü olmayı türe bağlı bir konsept olarak görmeyi reddeden türcülük ötesi bakışlarıyla bir anda posthümanist sınırlara girerler ama sonunda insana ve insandan sonra gelene oldukça karamsar bir yok oluş getiren gelecekleriyle anti-hümanist bir çizgide kalırlar.

Sorry to Bother You filmi zenciler, kadınlar, fakirler ve filmin sonunda da devrimci bir ata dönüşen kahramanıyla hayvanlar gibi liberal hümanist öznenin dışladığı pek çok ötekiyi kendine konu ve dert eder. *Arrival* filmi posthuman oluşu uzaylılardan gelen bir hediyeyle (zaman algısını değiştiren uzaylı dili) gayet steril biçimde sağlarken *Annihilation* filmi DNA düzeyinde bir kırılma ve uzaylı varlıkla dehşet verici bir simbiyozlaşmayla gerçekleştirir. Dolayısıyla bu filmler de ancak posthümanist öğe ve düşünüşlerin bulunuşu anlamında bu şekilde tanımlanabilirler.

3.6.7. İyimserlik ve Kötümserlik



Grafik 6. İyimserlik-Kötümserlik (%)

Listedeki filmlerde açık ve görünür olan unsurlara bakıldığında yaklaşık %65 gibi büyük bir çoğunlukla (62 film) tehlikenin önlendiği, sorunun kahraman veya özdeşleşilmesi beklenen grup lehine çözüldüğü, düzenin yeniden tesis edildiği ya da en kötü durumda bir umudun doğduğu iyimser sonlar baskındır. Buna karşın filmlerin %22'sinde (21 film) açıkça distopik dünyanın sürdüğü, şiddetli mücadelelere karşın

pek bir şeyin değişmediği, en iyimser yorumla bile ancak bir Pirus zaferi[52] olarak nitelenebilecek, umudun pek de ortalarda olmadığı sonlar vardır. Filmin sonunun muğlak diye belirlendiği durumlarda çoğunlukla filmin ana çatışması çözülmüşse de geleceğin iyi mi kötü mü olacağı belirsizdir. Bu durum bazen muhtemel bir devam filminde çatışmanın süreceği veya çatışmanın bir kısmı çözülse de genel sonuçların belirsiz kaldığı biçiminde bazen de filmin sonunun izleyicinin bakış açısına göre iyimser veya kötümser yorumlanabileceği açık bir sonla bitirilmesiyle ortaya çıkar.

3.6.8. İçerik Analizine Dair Çıkarımlar ve Yorumlar

Yapılan içerik analizi, çalışmanın başında bir varsayım olarak öne sürülen popüler bilim kurgu filmlerinin Hollywood egemenliğinde, transhümanist eğilimli ve kötümser oldukları iddiaları konusunda bazı yönlerden açıkça onaylayıcı bazı yönlerdense karşıt ve çelişkili sonuçlar ortaya koymaktadır. Dolayısıyla sonuçları, Michel Serres'in de hep eleştirdiği gibi Kartezyen düşünüşün ikili zıtlıklarıyla *ya hep ya hiç* veya *ya öyle ya böyle* biçimli bir kesinlikle kategorize edip, yalnızca düzeni ya da yalnız farklılıkları görmek gerçeğin üzerinin örtülmesine neden olabilir. Örneğin sonuçlar, Hollywood sineması ve özellikle Marvel evreni ağırlıklı *franchise* filmlerin popüler bilim kurguda baskın oluşunu ve bazı çekincelerle birlikte ağırlıkla Amerikan kültürünü dünyaya yaydığını onaylamaktadır. Ama kötümserlik eğiliminin arttığı iddialarının aksine insanoğlunun dünya ve kendi türü için ciddi tehditler yarattığı daha sıklıkla gösterilse de insanoğlunun maddi ve manevi güçleriyle bunları aşabileceğine dair yoğun bir hümanist iyimserlik de korunmaktadır. Kısacası içerik analizine göre, popüler bilim kurgu sinemasında iyi veya kötü değer atfedilebilecek bazı şablonlar (düzen) vardır ama karşıt veya çelişkili eğilimleri de içinde taşımaktadır (düzensizlik).

Buradan çıkarak popüler bilim kurgu sinemasının eşit güçler arası ideolojik, söylemsel bir mücadele alanı olduğu sonucuna ulaşmak mümkün olsa da aceleci bir yorum olabilir. Nitekim John Fiske'e atıfla sıkça kullanılan bu mücadele alanı olarak popüler kültür yaklaşımına *ürünü* olduğundan fazla politikleştirmek, kurumsal üretim dinamiklerini ve ekonomi-politiği göz ardı etmek gibi güçlü eleştiriler getirilir. Gerçekten de Fiske, ne verildiğinden ziyade büyük çeşitlilik ve daha "zayıf" olsa da

[52] Antik Çağ'da Yunan Kralı Pirus'un Romalılara karşı komutanlarının ve ordusunun neredeyse tamamını kaybederek kazandığı zafere atıf yapan çok büyük kayıplarla elde edilmiş anlamsız zafer.

belli bir güç taşıyan halkın verilenle ne yaptığına odaklanıp, buradaki imkânlara işaret eder. Fakat sonradan iyice ayrıntılandırdığı gibi ürünleri sağlayanın, halka oranla çok daha güçlü, "emperyalistleştirici" bir otorite olan ama akışkan ve bağlamsal olarak kurulan "iktidar bloku" olduğunu da kabul eder.[53] Buna uygun olarak sonuçlarda da bir ölçüde kapitalist hegemonya görmek mümkündür. Çünkü belirlenen düzenliliklere karşıt veya çelişik unsurlar gerilim azaltıcı supaplar olarak da okunabilirler. Ama her iki sonuç -hatta kategoriler de- muğlaklık taşımayı sürdürürler.

Kategori olarak belirlenen iyimserlik ve kötümserlik ya da ütopya ve distopya olma görünüşte kolayca belirlenebilecek zıtlıklar gibi durmakta ve sıklıkla bilim kurgu filmlere atfedilmektedir. Benzer biçimde çeşitli film eleştirilerinde ve literatürde, listedeki filmlerin neredeyse tamamı Transhümanizm çerçevesinde konu edilmektedir. Oysa içerik analizine yüzeysel bakılıp, çok derinlemesine bir yorumlama yapılmadan bile muğlaklık durumunun çok daha geniş bir alana yayıldığı, kategorik belirlenimlerin kendisinde de hala geniş oranda belirsizlik olduğu açıkça gözükmektedir. Bir düzen ve anlamlı sonuç elde etme amacıyla ölçütlerin sıkılaştırılması ve sınırların daraltılmasıysa sürekli birtakım öğelerin dışlanmasını gerektirmiştir.

Sinemada özellikle modernizm etkisiyle artan muğlaklıktan bahsedilmesine karşın aslında muğlaklığın hep olduğu, yalnızca daha görünür hale geldiği de öne sürülebilir. Çünkü sinema bir sanat olsa da baştan itibaren büyük de bir sanayidir ve içerik ve biçimi çoğunlukla yalnız yönetmenin bireysel tercihlerince belirlenmez. Bu açıdan filmlerin bir kısmında görülen iyimser sonların bazen açıkça bir *deus ex machina*[54] içermeleri senaryo zaafından çok seyirciye beklediği *katharsisi* her hâlükârda vermeye çalışan bir ticari yaklaşım gibi durmaktadır. Bilim kurgu filmlerde ilginç bir şekilde sık karşılaşılan yönetmenin kurgusu olgusunda görülen farklı sonlar da bu görüşü destekler gibidir. Dolayısıyla sanat yapıtında anlamın yalnızca metinde aranması gerektiği önemli bir iddiadır ama edebiyat gibi alanlardan farklı olarak (ki orada da yayıncı/editör müdahalesi olabilir) sinemada yapımcı veya stüdyo ile çatışan yönetmenin perdede gösterilenden çok farklı bir film hedeflediği pek çok olay vardır.

[53] John Fiske, **Power Plays, Power Works**, London-New York, Verso, 1993, pp. 8-12.
[54] Makinedeki tanrı anlamına gelen Antik Yunan kaynaklı bu anlatım aracı, filmin çözümsüz, umutsuz görünen durumunun beklenmedik ve pek de ihtimal olmayan biçimde ve genelde mutlu bitirilmesidir.

Listedeki *Justice League* (2017) filminin orijinal sinema versiyonu değil de *Zack Snyder's Justice League* (2021) olması buna iyi bir örnektir. Post prodüksiyonda yönetmeni değişen ve gösterime girdiğinde izleyicisini pek memnun etmeyen film, büyük çevrimiçi kampanyalar sonucu Zack Snyder'ın yeniden kurgusuyla izleyiciyle buluşmuştur. *Snowpiercer* (2013) filmiyse gösterim öncesi yapımcı müdahalesinden "*Snowpiercer*'a özgürlük" adlı sosyal medya kampanyasıyla kurtulup yönetmenin kurgusuyla gösterilme şansı bulur. *28 Days Later* (2002), *Battle Royale* (2000) ve yine tartışmalı bir yönetmenin kurgusu versiyonu olan *The Butterfly Effect* (2004) gibi bazı filmlerse alternatif sonlara sahiptir. Üstelik bunlar kahramanın öldüğü gayet karamsar olandan açık uçluya, hatta kurtuluş ve mutlu bir beraberlikle biten hepten iyimser olana tam bir değişim gösterirler. Doğal olarak bugün eğer çok yakından takip etmiyorlarsa izleyicilerin bir kısmı ya iyimser ya da yalnızca kötümser sonu bilmektedirler.

Sonuçlarda da belirtildiği üzere çelişik biçimde distopik bir geleceği anlatan ama umutlu bir iyimserlikle biten pek çok film vardır. *Looper* (2012) distopik bir gelecek manzarasına karşın bir yandan da kendini feda ederek çocuk Cid'in geleceğin korkunç mafya lideri Rainmaker'a dönüşmesini engelleyen genç Joe ile iyimser bir umut kırıntısı sunarken *V for Vendetta* (2005) ve *Children of Men* (2006) sonunda bir devrim olasılığı/başlangıcıyla biterek umudu korurlar. *10 Cloverfield Lane*'de (2016) uzaylılara karşı savaşın kazanılıp kazanılmayacağı belirsizdir ama sonunda ilk kez insanların kazandığı bir çatışma haberinin yarattığı iyimserlik duygusuyla biter.

Serenity (2005), *The Host* (2006), *The Survivalist* (2015), *Star Wars: The Force Awakens* (2015) ve daha pek çok filmde bir mücadele büyük zorluklarla kazanılmış; umut doğmuş veya korunmuştur ama çatışmayı yaratan kötü yönetim, bozuk sistem veya distopya fazla zarar görmeden sürmeye devam eder. *Watchmen* (2009) alternatif zamanda geçen soğuk savaş anlatısında hileyle olsa da dünya barışı sağlanan sonuna eklediği bir ek sahneyle hilenin kısa sürede açığa çıkacağını ve muhtemelen barışın biteceğini ima eden bir kötümserlikle sona erer. Öte yandan *X-Men: Days of Future Past* (2014), *gelecek, karanlık ve ıssız bir dünya* diyen dış sesle başlar ama gelecek asla kesin ve belirli değil dediği sonunda muğlaklığı ve olumsallığı iyimserlik gibi sunar. Daha ilginç bir örnek, insan izleyicilere sonunda medeniyetin yıkılıp, bilinen anlamda insanlığın soyunun tükendiği bir gelecek sunarken yeryüzündeki cennete

maymunları ulaştıran *War for the Planet of the Apes*'dir (2017). Terör saçan komutan ve askerlerinin çektirdiği acılar sonunda bu akıllı ve duyarlı maymunların mutlu sonu iç ısıtan bir iyimserlik verse de insan izleyicilerin çelişik duygular hissettiği kesindir.

Literatürdeki pek çok posthümanist okuma da yapılan içerik analizinde elde edilen sonuçlara benzer biçimde teknolojik cilanın altında liberal hümanist öncülünden hiçbir şekilde kökten farklılaşmayan bir söylemi ortaya koyar. Bu anlamda da çoğu, bilim kurgunun bir ayna işlevi gördüğü ama "değiştirici bir ayna olmaya" yönelip, görevi olan bilinçlendirme etkisini yapmak yerine dünyayı zaman dışı değişmezlik boyutuna aktararak doğal-üstü olgular olarak algılatan mitler gibi davrandığını savunan[55] hümanist ideolojik okumaya benzer bir sonuca ulaşır: "Filmler, riziko toplumunun içerdiği tehlikeleri belli belirsiz algılayan ya da bastıran insanın önemli supapları, gerilim boşaltma araçları olarak, popüler kültürün geleneksel işlevini bir kez daha yüklenmişlerdir."[56]

İçerik analizinde ağırlıkla görülen gerçek bir dönüşüm yokluğu bu açıdan beklenilen bir sonuç olsa da hâlâ şaşırtıcıdır. Çünkü geleceğe dair düşünce deneyleri yapılan; hayatın, teknolojinin ve insanın en uç koşullarda test edildiği; korkunç veya şaşırtıcı ötekilerle karşılaşılan anlatıların sonunda, tüm bu deneyimlere karşın gerçek bir dönüşüm yerine çoğunlukla benzer düzen yeniden tesis edilmektedir. Üstelik bazı anlarda geleceğe dair her yöne çatallanabilecek saf bir olumsallık olarak kaos belirse bile düzensizliğe olumsuz değer yüklenerek baskılanmakta ve sonuçta yine düzen eski haline bezer biçimde egemen kılınmaktadır. Yani Deleuze'ün[57] iddia ettiği gibi felsefe ve bilim kurgu hep sınırlarda işliyor ve Samuel Delany Jr.'ın[58] savunduğu gibi bu sıra dışı ve uçlarda oluş da bilim kurgunun en güçlü ve ayırt edici özelliğiyse bile örneklemdeki filmler bu sınırlardan çoğunlukla geri çekilmektedirler.

---

[55] Ünsal Oskay, "**Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**", Ankara, Ayko, 1982, s.20.
[56] Bernhard Roloff ve Georg SeeBlen, **Ütopik Sinema: Bilim kurgu sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, çev. Veysel Atayman, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995, s. 346.
[57] Akt. Steven Shaviro, "Connected, Preface p. ix. Steven, Shaviro, **Connected, or What It Means to Live in the Network Society**, Volume 9, Minneapolis&London, University of Minnesota Press, 2003.
[58] Samuel R. Delany Jr., "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", **Flame Wars: The discourse of cyberculture**, Mark Dery (ed.), Durham&London, Duke University Press, 2.print, I997, p. 189.

Bu durumu, filmleri kolektif kültürel ifadelerin bir biçimi olarak gören Cawelti ve Schatz'ın 'ritüel yaklaşımı' uyarınca, izleyicilerin anlam ve düzen aradığı, popüler bilim kurgunun da talebe uygun ürünler verdiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Ancak hem düzen ve mutlu sonlar sunan genel manzara hem de bu tür bir yorum fazla indirgeyici olabilir. Çünkü sonu muğlak olanların dönüşüm potansiyeli de eklenirse araştırma evreninin yaklaşık %30'u bir dönüşüm de içermektedir. Ayrıca bilim kurgu filmlerin, en uç düş ve kabuslarının görselleştirilmesini seyretmeye gelen izleyicilerine sınırsız hayal gücüne dayalı yeni olası dünyalar sunduğu savıyla bu mutlak düzen arayışı iddiası da çelişir görünmektedir.

Söz konusu çelişki, Darko Suvin'in[59] Endüstri Devrimi sonrası toplumsal boyutta yaşanan yapısal değişimlerle bağlantılı gördüğü sınıf temelli edebiyat-popüler veya *ucuz* edebiyat (*paraliterature*)[60] ayrımına dair yorumuyla ilişkilendirilebilir. Suvin'e göre bir yandan Jakoben ve Bolşevik devrimler amaçlarına ulaşamazken, diğer yandan okuryazarlık ve Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya gibi yerlerde ekonomik refah çok büyük oranda artmıştır ama bu durum yükselen bir emperyalizm ve refah-savaş devleti olgusuyla da iç içe gerçekleşmiştir. Böylece yirminci yüzyıl dünyası farklı bölgelerde farklı hız ve biçimlerde ortaya çıkan baskılama ve sızıp, yayılma dinamikleriyle karmaşık bir bileşime uç vermiştir. Buna paralel olarak halk kültürüne eklemlenen yeni form ve türlerle bilim kurgunun da dahil olduğu *paraliteratür* genel kabul görerek resmi kültür içerisine yükseltilmişse de buna, kendi halk tabakasına özgü ufkunu yitirmek, içe katılıp sınırlandırılmak ve iş birliği yapmak gibi bedeller karşılığında ulaşmıştır. Yani "bu dönemde burjuva ideolojisi ve zevkleri bir meydan okumaya uğramış ama tümüyle yıkılmamış" çelişik ve karmaşık bir manzara ortaya çıkmıştır. Baskınlaşan görsel kültürün bir parçası olarak popüler bilim kurgu sineması da yoğun biçimde bu popüler edebiyata dayandığından benzer çelişki ve karmaşayı taşımaktadır.

[59] Darko Suvin, **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**, New Haven&London, Yale University Press, 1979, p.205-206.
[60] Sanat değeri atfedilen ve nitelikli kabul edilen eserler (edebiyat) dışı çok çeşitli türleri (romanslar, fantezi, bilim kurgu, macera ve dedektif, pornografi, çizgi roman vb.) kapsayan popüler yazılı eserler.

"Hümanist arzunun bütüncüllük, birlik ve uyum ısrarına"[61] karşın Suvin'in bahsettiği toplumsal uçurum bugün azalmak yerine daha da artarak sürmekte ve ironik biçimde teknolojinin yeni iletişim olanaklarıyla eşitlik değil bu uçurumun görünürlüğü artmaktadır. Nitekim içerik analizi de genel itibarla distopik bir gelecek temsilini göstermekte (%46), önemli bir kısmı da farklı ölçeklerde bir kıyameti veya kıyamet sonrasını (%25) anlatmaktadır. Bu filmlerde büyük çoğunlukla sınıf, cinsiyet, ırk/etnisite, yaş, tür ve gelir/servet gibi ayrım çizgilerinin en azından birinin açık veya örtülü biçimde korunduğu tespit edilebilmektedir. Bunun eleştirme veya zımnen olumlama amacıyla yapılmasından bağımsız olarak özellikle servete bağlı bir toplumsal uçurumun gerçekliğiyle ilişkisi olduğu düşünülebilir.

Bugün ideolojik bir bakış veya sınıfsal aidiyetle, liberalizmle artık tarihin sonuna gelindiği, liberal takas ve uzmanlaşmanın çözüm olduğu, teknolojinin her şeye çözüm bulacağı, refahın paylaşılacağı, artık ölümsüzlük ve diğer gezegenleri fethetme zamanı geldiğini savunanlar olsa da toplumsal gelirde ve yaşayıştaki uçurum artarak sürmektedir.[62] Örneğin modern dünyanın en zengin 67 kişisinin serveti (2014'te) en fakir 3,5 milyar insanın servetine eşittir.[63] Bugün küresel eşitsizlik, batı emperyalizminin zirvede olduğu dönemle aynı seviyeye gelmiş, son 25 yılda ulusal serveti iki katına çıkan Türkiye'de de gelir eşitsizliği son 15 yılda artmaya devam ederek en zengin %10'un ortalama geliri en yoksul %50'nin 23 katına ulaşmıştır.[64] Üstelik Covid-19 pandemisi gibi krizler de cinsiyete özgü ve ırksal eşitsizlikler de dahil küresel eşitsizliği zenginler lehine hızla artırmaya devam etmektedir.[65]

Örneklemdeki birçok filmde söz konusu uçurum ayrı yaşam alanları olarak açık biçimde ortaya koyulur. Michel Serres'in[66] günümüz dünyası tarifindeki gibi,

---

[61] Wolfe, **What is Posthumanism**, p.173.

[62] Örneğin Çin'de, kent-kırsal arası gelir uçurumu 20 yılda (1996-2006) ikiye katlanmıştır. 1970'te Arjantin'de yoksullardan 12 kat fazla kazanç elde eden nüfusun en zengin %10'u 2002'de bunu 43 katına çıkarır ve ABD'de (2005) CEO'lar işçilerin 411 katı kazanır. Bir BM araştırması (2006), dünyadaki yetişkinlerin en zengin %2'sinin, küresel zenginliğin yarısından daha fazlasını kazandığını ortaya koyar. Naomi Klein, **Şok Doktrini**, çev. Selim Özgül, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010, s. 631.

[63] Kasia Moreno, "The 67 People As Wealthy As The World's Poorest 3.5 Billion", (çevrimiçi) https://www.forbes.com/sites/forbesinsights/2014/03/25/the-67-people-as-wealthy-as-the-worlds-poorest-3-5-billion/?sh=74511a6e11ad, **Forbes**, 25 Ocak 2020.

[64] https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-59564178, **BBC News Türkçe**, 30 Ocak 2022.

[65] (Çevrimiçi) https://www.dw.com/tr/oxfam-e%C5%9Fitsizlik-%C3%B6ld%C3%BCr%C3%BCyor/a-60424641, **Deutsche Welle**, 14 Ocak 2022.

[66] Michel Serres, **Angels: A Modern Myth**, trans. by F. Cowper, Paris, Flammarion, 1995, pp.72-75.

bilim ve teknolojiyle pek çok alanda insan yaşamı niteliksel olarak iyileşmiş, göğe yükselen (gökdelenleri ve uydularıyla) dikey şehir *Newtown* (gelişmiş Batı vb.), aynı zamanda yeni ulaşım ve iletişim teknolojileriyle artık sonsuz bağlantılardan oluşan merkezsiz ve sınır çizgisiz küresel bir kent (*pantopya*) haline gelmiştir. Ama bir bölgede ütopyasını gerçekleştirmek isterken diğer birçok bölgede zalim eşitsizliklerle dolu cehennemler yaratmıştır. Yani karmaşıklık kuramlarının gösterdiği, dış gerçeklikte düzen ve düzensizliğin bir arada oluşu gibi bu küresel kentte ve temsillerinde de cennet ve cehennem bir aradadır.

Felsefe, bilim ve sanat gök kubbeyi yırtıp doğruca kaosun içine dalmamızı ya da sanatçının yaptığı gibi güvenlik ve düzen duygusu sağlayan bu şemsiyede bir gedik açarak özgür bir parça kaosu içeri almayı amaçlar.[67] Fakat Suvin'in işaret ettiği gibi modern hayatın kaotik ve parçalı düzensizliğinde şemsiyeyi daha sağlamlaştırmak isteyenlerle yeni bir yaşama yönelik arzular bilim kurguda çelişik ve parçalı teşhirlere uç verir. Bilim kurgu anlatısı çizgisel ve ilerlemeci zamanı, mantıksal ve bilimsel akışı, mutlu ve yeniden tesis edilmiş sonları veya cezalandırılmış kötüleri gösterdiği her anda kendini çifte ele verir. Çünkü hem düzen ve rasyonellik iddiasına karşı sürekli bir düzensizlik, rastlantısal olaylar ve mantıksızlık süregitmektedir hem de "suçlar" kötü karakterler üzerine yıkılarak toplumsal oluşu bir miktar gizlense de adaletsizliklerin sistemden kaynaklandığı görülebilir. Zaten Raymond Williams'a göre "her zaman potansiyel olarak özgün bir değişim kipliği olması bilim kurgunun gücünün bir parçasıdır" çünkü teşhirdeki kriz, tüm biçim ve koşulların hayal gücünde yeniden ele alınıp işlenmesine yol açan bir olasılık krizini de üretir.[68] Ve belki de Siegfried Kracauer'in sinemanın daha 1920'lerde bir film izlemekten ziyade kaotik bir gösteri haline gelişinde gördüğüne benzer bir imkân doğurur:

> "Bu gösterilerin toplumun *düzensizliğini* kesin ve açık biçimde binlerce göz ve kulağa ilettiği gerçeği -ki bu, tam da bu tür gösterilerin o kaçınılmaz ve radikal değişimden önce gelmesi gereken gerilimi uyandırmasını ve sürdürmesini sağlayan şeydir."[69]

[67] Gilles Deleuze, Félix Guattari, **Felsefe Nedir?** çev. Turhan Ilgaz, 6. bsk, İstanbul, YKY, 2001. s.180.
[68] Williams, **Utopia and Science Fiction**.
[69] Siegfried Kracauer, Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces, translated by Thomas Y. Levin, **New German Critique**, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987), pp. 94-95.

Son olarak araştırma evrenini oluşturan filmler biçim ve ek türler açısından değerlendirilirse, 9 animasyon (%8,6) ve 11 komedi filmi (%10,5) olduğu, dolayısıyla animasyon ve komedinin belli bir ağırlık taşıdığı görülmektedir. Fakat 47 filmle esas olarak aksiyon-macera popüler bilim kurgu sinemasında baskın türdür. Ayrıca genelde bilim kurgu ile bir ölçüde yakın görülen gerilim/korku türüne ilginç bir şekilde yalnızca 9 filmde rastlanırken görece yeni bir melez tür olarak bilim kurgu-romantik türde 6 film olması da dikkat çekicidir.

3.7. Michel Serres Düşüncesiyle Örnek Bilim Kurgu Filmi Analizleri

3.7.1. Uzam-Zamanda Düzen ve Kaos: *Snowpiercer* Pantopyası

> Bu tam bir hayal kırıklığı! …Yolcular! Bu bir ayakkabı değil. Bu düzensizliktir. 42 numara kargaşadır. Bunu görüyor musunuz? Bu ölümdür. Bu lokomotife biz evimiz diyoruz. Sıcak kalplerimizle dondurucu soğuk arasında tek bir şey var. Kıyafet mi? Zırh mı? Hayır, düzendir. Düzen, bizi ölümcül soğuktan koruyan tek şeydir. Trende yaşayan hepimiz bize tahsis edilmiş yerlerimizde kalıp, bizim için belirlenmiş özel işlerimizle meşgul olmalıyız. Kafanıza ayakkabı giyer misiniz? Tabii ki kafanıza ayakkabı giymezsiniz. Ayakkabı kafa için değildir. Ayakkabı ayak içindir. Şapka kafa içindir. Ben şapkayım, siz ayakkabı. Ben kafa için varım, siz ayaklar için. Aynen böyle! En başta düzen biletlerinizin verdiği haklara göre belirlenmişti. Birinci sınıf, ekonomi ve sizin gibi beleşçiler. Ebedi düzen, kutsal lokomotifin kurallarıyla saptanmıştır. Her şey kutsal lokomotiften geçer. Her şey yerli yerinde tüm yolcular kendi bölümlerindedir. Suyumuz akıyor, ısınıyoruz. Kutsal lokomotife saygı gösterin. Özellikle de tahsis edilmiş yerleriniz için. Aynen böyle! Ta baştan beri ben ön tarafa, siz arka tarafa aitsiniz. Ne zaman bir ayakkabı kafaya çıkarsa kutsal sınır geçilmiş olur. Yerinizi bilin. Yerinizde kalın. Ayakkabı olun!

Çok şey bildiren ve çok şeyi açıklıyor görünüp hiçbir şeyi açıklamayan ama bu nedenle de aslında paradoksal olarak çok şey açıklayan bu nutuk, klasik bir post-apokaliptik distopya anlatısı olan *Snowpiercer* (2013) filminin başlarındaki şimdiden klasikleşmiş bir sahnedendir. Güney Koreli yönetmen Bong Joon Ho'nun, Jacques Lob ve Jean-Marc Rochette'in küresel ısınma ve iklim değişimini konu alan 1982 tarihli çizgi romanları *Le Transperceneige*'den sinemaya uyarladığı filmin bir anlamda anahtarı bu nutuktur. Çünkü yönetmen uyarlamada iklim değişimi temasını arka plana çekip sosyal eşitsizlik ve sınıf çatışmasını merkeze yerleştirir ki onun da ardında temel olarak kontrol, düzen ve kaos olguları vardır. Film, süregiden ve daha da yaygınlaşması ölçeğinde yükselen bir genel rahatsızlık yaratan sosyal eşitsizlik

merkezinde hareket etmesi yanında çok ilgi gören televizyondaki dizi uyarlamasıyla da güncelliğini ve popülerliğini korumaya devam etmektedir.

Trende her şey düzene bağlıdır çünkü dünya çevresini sürekli turlayan tren, küresel ısınmayı bilim ve teknolojisiyle durdurmaya çalışırken tersine dünyayı yaşanması imkânsız bir buz topuna döndüren insanlığın kalan son üyelerini taşımaktadır. Devletlerin devrimsel bir çözüm olarak görüp atmosfere saldıkları CW7 kimyasal gazıyla istemeden de olsa dünyada buz devri başlatacaklarını öngören dahi bilim insanı/iş adamı Bay Willford bu treni süper zenginler için raylar üstünde beş yıldızlı otel gibi tasarlamıştır ama kapıya dayanan fakirleri de yüce gönüllülükle içeri almaya razı olmuştur. Bu beklenmedik duruma karşın geçen on yedi yılda giderek daha kompleks hale gelen bir sistem kurulmuş ve görünüşte başarıyla işletilmektedir. Ancak Serres'in sağduyuya ters gelen tespiti gibi işleyişi incelirken oyuncuları ve yapısı katılaşan sistemler karmaşıklaştıkça, (güçlendikçe), bir o kadar da zayıflayıp ölüme yaklaşırlar. Zaten izleyici de kısa sürede anlar ki trende yalnızca yaşam değil incelikle ölçülüp planlanmış düzen de pamuk ipliğine bağlıdır ve arka vagonlardan hızla bir isyan yükselmektedir. Çünkü penceresiz arka vagonlarda pislik içerisinde üst üste, sürekli baskı ve zulüm altında yaşayan bu fakir ve çaresiz insanlar, yetmezmiş gibi bir de bizzat çocuklarının canlarıyla trenin ve trende yaşamın sürmesini sağlamaktadırlar.

Yaşam koşullarıyla ön vagondakiler için bir ütopya, arka vagondakiler içinse distopya olan tren, bu "*türdeş olmayan yerler*"in yan yanalığı olarak ancak "*yerolmayan dilde*" (yazılı-görsel) bir araya gelebilecek özel bir *heterotopya*dır.[70] Çünkü Foucault'nun buna gönderme yaptığı Borges'in hayali Çin ansiklopedisindeki tasnifte[71] yalnız alfabetik diziyle (a, b, c) yan yana gelen sınıfların dayanacağı temeli, yani bir arada olabilecekleri yerin kendini de tahrip ederek *ortak bir yer* tanımlamayı olanaksız hale getirmesine benzemektedir. Klasik mantığın üçüncü hâlin imkânsızlığı ilkesine göre *Snowpiercer* adlı bu son teknoloji ürünü tren mükemmelleşmiş toplum

[70] Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. baskı, Ankara, İmge, 2001, s. 13-15.

[71] Eserde hayvanlar, a) İmparatora ait olanlar, b) Mumyalanmış olanlar, c) Evciller, …e) denizkızları, …f) masalsı hayvanlar, …h) bu tasnifin içinde yer alanlar, …l) vesaire, …n) uzaktan sineğe benzeyenler gibi mantık ve tutarlılık ölçütlerini alt üst eden bir düzensizlikle yan yana gelen bir tasnife tâbi tutulurlar.

ya da bunun tersi olarak ya ütopya ya da distopya olabileceğinden bu haliyle ancak hayal eden yazar ve yönetmenin hayalinde yer bulabilir.

Çok yıllar sonraki bir konferansında Foucault[72] heterotopya konusunu tekrar ele aldığında onları, gerçekdışı mekanlar olan ütopyaların karşıtı, "fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri" diye tanımlar. Fiziksel bir mekân olarak sinemayı da içindeki iki boyutlu bir ekranda üç boyutlu bir mekânı yansıtarak kendi içinde bağdaşmaz mevki ve mekanları tek bir yerde yan yana getirmesiyle ilginç bir heterotopya olarak değerlendirir. Fakat asıl ilginç olan, ütopya ve heterotopya arasında "bir tür karma, ortak deneyim" olarak ayna örneğini vermesidir. Ayna, insanı olmadığı yerde, gerçekdışı mekânda gösteren "yeri olmayan yer" olarak bir ütopyadır ama aynı zamanda bir geri dönüş etkisiyle bakışı sanallıktan tekrar kişiye, fiziksel ve gerçek olana yöneltip onu yeniden kurduğundan dolayı da bir heterotopya gibi işler.

Foucault'nun bir ayna olarak heterotopyası ile Lacan'ın "ayna dönemi" olgusundan ilhamla sinemayı ayna olarak gören Fransız sinema kuramcısı Jean Louis Baudry (ve onu izleyip kavramı daha geliştiren Christian Metz) birlikte düşünüldüğünde *Snowpiercer*'ın treni yatay ve dikey doğrultuda yayılıp hacim kazanan katmanlarıyla hem yan yana gelmeye hem de parçaları birbirinden ayrılmaya başlar. "Perde tıpkı bir tül gibi hem gösterir hem de örter"ken[73] tren de aynı dinamiği bir başka düzeyde devam ettirir. Bir gerçeklik olarak "tren, içinden geçilen bir şey olduğu için, aynı zamanda bir noktadan diğerine geçmek için kullanılan ve dahası kendi de geçen bir şey olduğundan olağanüstü bir ilişkiler ağı"[74] olması yanında filmsel bir ütopya-distopya olarak gerçek yeri olmayan bir mevkidir. Dolayısıyla bilim kurgunun aynasında görülen bu tren *gerçek* değildir ama izleyici zihninin gerisinde bu metaforun, metaforluğunun ötesinde de pekâlâ gerçek olduğunu bilir ya da anlar.

Film burada felsefenin klasik *ad absurdum*[75] taktiğini tersten işletirken klasik, bir ve sıfır, var ve yok biçimindeki ikili Aristoteles mantığından kuantum fiziğinin

[72] Michel Foucault, "Başka Mekânlara Dair", **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, 4. Basım, İstanbul, Ayrıntı, 2014, s.291-302.
[73] Nurçay Türkoğlu, Psikanaliz ve Sinema Üzerine, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Derleyen: Murat İri, 2. Basım, İstanbul, Derin Yayınları, 2011, s. 143-157.
[74] Foucault, **Özne ve İktidar**, s.294.
[75] *Reductio ad absurdum* (olmayana ergi veya saçmaya indirgeme), bir olgu veya iddianın doğru kabul edilip olası uç sonuçlarına götürülerek yanlışlığının ispatlandığı bir mantık yöntemidir.

bulanık mantığına (*fuzzy logic*) doğru yol alır. Girişte aktarılan Vekil Mason'ın (Tilda Swinton) nutkundaki gibi her şey açık seçiktir: Düzen ya vardır ya da yoktur ve dolayısıyla her şey ya yerli yerindedir ya da dünya tersine döndürülmeye çalışılmaktadır. Düzen yaşam, düzensizlikse ölüm anlamına geldiğinden herkesin yerini, daha doğrusu haddini bilmesi bir ölüm-kalım meselesidir. Mantık bu kadar düz olduğundan ve Vekil Mason'ın konumunun gücü nedeniyle en saçma uca doğru götürmesini engelleyecek bir itiraz da mümkün olmadığından haklılık da sabit olur. Herkesin ölümüne yol açacak olan şey, Vekil Mason'ın kafasına atılan bir ayakkabıdır ve sistemin "bilimsel" değerlendirmesine göre bu bir düzensizlik, "42 numara kargaşadır." İkili değere dayalı sistem böylece kurulduktan sonra ara ilişki basamakları hızla atlanarak sonuca gelinmiş, bir ayakkabı ile trendekileri dışarıdaki soğuktan koruyan düzen bozulacağından kafaya ayakkabı atmakla toplu katliam suçu eşitlenmiştir. İşlemin bilimsel mantığı, kaos kuramındaki küçük olayların büyük sonuçlar doğurabileceğini gösteren kelebek etkisi de denilen fenomene dayalıdır ama zaten bir at nalının eksik çivisiyle sonuçta krallık kaybedilebileceği atasözündeki gibi halk bilgeliği bunu çoktan beridir bilmektedir.[76] Böylece konuşmada bir tek ayakkabıdan çıkarak düzensizlik öyle uç bir noktaya getirilir ki aslında mükemmel bir kara mizahla tersine dönerek saçmaya düşenin bizzat düzen olduğu ortaya çıkar.

Vekil Mason'ın düzen güzellemesindeki bu tersten işleyen *ad absurdum* mantık stratejisi filmin geneli için de geçerlidir. Trenin en arka vagonlarında başlayan isyanın, lokomotife ve trenin yöneticisi Bay Willford'a (Ed Harris) doğru ilerlemesine paralel olarak film ilerledikçe bu hayali trenin gerçek dışılığa doğru yol alışı da sürekli artar. Bu arada toplu isyan mevcut sistemden öyle şiddetli ve kanlı bir tepki alır ki bir noktada isyancılar durup yeniden değerlendirmek zorunda kalırlar. Fakat verdikleri kayıpların ve yaralıların çokluğuna karşın iki numaralı yönetici Vekil Mason'ı çatışmada ele geçirmelerinin sağladığı taktik üstünlükten yararlanarak rehineyle birlikte küçük bir grup halinde ilerlemeye devam ederler. İlerledikçe karşılaştıkları teknik ve estetik açıdan saçma ve gerçekdışı köprü tasarımları ve tamamen camdan yapılma dev akvaryum vagonu, sauna ve özel yüzme havuzları, gece kulübü, ihtişam ve aşırı süslemenin her köşesinde hissedildiği ön vagonlardaki yaşam alanları ile trenin

[76] Atasözünün zengin tarihi için, https://en.wikipedia.org/wiki/For_Want_of_a_Nail, 25 Eylül 2020.

ütopyası gerçekten abartıdan saçmaya uzanmaktadır. Filmin prodüksiyon tasarımcısı Ondrej Nekvasil'in açıkladığına göre bu, yönetmenle birlikte kararlaştırılan bilinçli bir tercihtir.[77] Akıllarındaki, lüks gemi ve tren yolculukları, özel uçaklardaki altın kaplama tuvaletleriyle mermer banyolar veya çölün ortasındaki şatafatlı Dubai otellerinde görülen buz pateni pisti ve yapay kar kayağı yamacı "türünden saçmalıklardır." Ona göre alttaki düz mantık da basittir:

> "Bir uçağım var *ve* uçağımda bir mermer banyoya sahip olabilirim. Gücümüz yeter ve yapabiliriz; gücümüz altından malzemeye yeter, o halde uçağın *içindeki* mermer banyomuzun aksamı altından olacaktır."



İmaj 1. Solda hayali tasarımlar ve sağda uygulanıp "gerçek" olan film imajları.

Bu noktada Foucault'nun gerçeklik üzerinden yaptığı genel ütopya-heterotopya ayrımının en azından filmsel düzlemde işlemediği fark edilebilir. Evet, film klasik anlamda gerçekçi olmayan ve yakın gelecekte (2031 yılı) geçen post-apokaliptik bir bilim kurgu filmidir. Evet, ön vagonlardakilerin kibri ve yaşam alanlarının debdebesi, arka vagonlardaki sefillikle çaresizlik ve bu ikisi arasındaki zıtlık öyle saçma bir ölçektedir ki ancak hayal dünyasında yan yana gelebilecek bir

[77] Moze Halperin, "We Talked to Snowpiercer's Production Designer…", (çevrimiçi) https://www.vice.com/en/article/mgpvba/we-talked-to-snowpiercers-production-designer-about-building-a-world-inside-a-train, 12 Ocak 2019.

tezatlık alanı yaratır. Dolayısıyla seyredilen, bir heterotopya olarak üç boyutlu sinema salonunun iki boyutlu perdesine yansıyan üç boyutlu mekânda geçen bir hayaldir ama görülen ütopya/distopyanın gerçekdışı oluşunda Foucault'ya katılmak yine de zordur.

Raymond Williams'ın açıkladığı gibi ütopya mekânı gerçekten de çoğunlukla evrensel, zamansız ve sıradan insan/dünya yaşantısının ötesindeki sihirsel veya dinsel bir anlayışın tezahürüdür.[78] Üstelik ütopyanın yok yer oluşu, zamanda ya da mekânda ötelenmesi, onu geleceğe veya yaşanılan yerden uzak başka diyarlara atfetme biçiminde işlediğinden Foucault'nun dediği gibi yaşanan yer ve gerçeklik ötesinde bir *gerçekdışılık*tır. Öte yandan Williams'ın tam manasıyla ütopik veya distopik bulduğu *arzu edilen dönüşüm* ve (yalnızca toplumsal olarak bilinçli arzu veya bilinçli uyarı olarak işlev görmenin bir sonucu olarak kullanıldığında gerçekten ütopik veya distopik olan) *teknolojik dönüşüm* ayrımları da vardır. Bunlar çokça iç içe olan sosyal gelişme veya bozulmalarla, insanın bilinçli çabası ve/veya teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıktıklarından veya çıkabileceklerinden insan ve dünyayla ilişkili ve *gerçek*tirler.

Trene ilk binildiğinde arka vagonlarda yaşanan yamyamlık gibi abartılı (ama olası) durumlar bir kenara konursa filmin yaratıcılarının bu ütopya/distopyayı hayal etmelerine bile gerek yoktur. Yönetmen Bong Joon Ho da bu ilişkiyi şöyle açıklar:

> "…mekân karanlık ve üzücüdür [çünkü] insanlığın son kalan üyeleri bu trendedir ama aynı zamanda birbirleriyle de savaşmaktadırlar. Aynı, dünyada şimdi yaşayışımıza benzer hissettiriyor. Durum ne olursa olsun kendimizi barış olmayan bir yerde buluyoruz."[79]

Bir ütopya/distopya olarak tren, Serres'in bahsettiği günümüz Batı aristokrasisince yönetilen küresel kent *Newtown*'dan başka bir yer değildir. Dünya, güneş etrafında dönerken tren de yaşamak için dünyanın etrafında sürekli dönmektedir. Eşitlik hakkı verdiği zengin, sağlıklı, temiz, eğitimli yani güçlü bireyleriyle demokrasi değil "acımasız bir aristokrasidir." Gittikçe daha az sayıda insanın hizmetine sunduğu dünyada cenneti yaratmaya yaklaşmış ama bunu dünyanın (trenin) geri kalanı pahasına yaptığından bu süreçte zalim eşitsizliklerle dolu bir cehennem yaratmıştır. Newtown *ütopya* (yok yer) değil bir *pantopya*'dır (*her yer*).

[78] Williams, **Utopia and Science Fiction**.
[79] Rebecca Pahle, The Mary Sue Exclusive Interview, (çevrimiçi) https://www.themarysue.com/bong-joon-ho-snowpiercer-interview/, 21 Şubat 2019.

Yeni ulaşım ve iletişim teknolojileriyle sonsuz bağlantılardan oluşan merkezsiz ve sınır çizgisiz küresel bir kenttir ama bu kent, çit ve duvarlar ardında zapt etmeye çalıştığı 3. Dünya halkları ve kendi içinde kamplara/gettolara hapsettiği 4. Dünyasıyla aslında "yeni bir Araf'tır."[80]

Vekil Mason'ın nutku ve trendeki tüm işleyiş, arka plandaki bu gürültüyü, kaos ve düzenin, bilim ve mitin, geçmiş ve geleceğin yan yanalığını örten bir düzen görüntüsü vermek amacındadır. Her şey açıktır ve mantığa uygun, bilimsel olarak işleyen bir ebedi düzen vardır. Oysa izleyici, bu düzenin tam da bozulduğu anda yalnızca bir *kara kutu* olduğunu, birlik gibi sunulanın altında sonsuz bir çokluk olduğunu görecektir.

3.7.1.1. Kara Kutu Olarak Kara Tren *Snowpiercer*

Vekil Mason'ın düzen nutku öyle uç ve rahatsız edici bir klişedir ki psikanalizin bir aşırı ucun (ebedi mutlak düzen) daima öteki aşırı uca (kaos) gönderme yaptığı iddiası gibi izleyiciyi diğer uca savurur. Konuşma, zamansızlaştırma, sürekli kendi kendine referans ve kapanışlarla aynı tren gibi ideal bir kapalı sistem kurar. Düzensizlik ölüm ve düzen de yaşamdır. Tren, evdir ve ev sıcak ve rahatlık sağlarken kaos soğuk ve ölüm getirir. Bunu sağlayansa yalnız ve yalnızca düzendir. Bu düzen ve oyuncuların konumlarıysa *önceden takdir edilmiştir*. Kelimenin dinsel kökeninin de gösterdiği gibi Tanrı/kaderce önceden kararlaştırılmış ve ne olursa olsun gerçekleşecek olandır. Vekil Mason, bu değişmezliği vurgulamak için ısrarla uçları kapatıp üstünde yeniden düşünülmesini veya temyiz edilmesini daha baştan engeller. Ancak trajikomik olan, trendeki bilimsel düşünüşe ve rasyonel akla bağlı işleyişe zıt olarak bunu totolojik biçimde yapmasıdır. Bilimsel düşünüşün "kutsalı" neden-sonuç ilişkisi, Mason'ın konuşmasında "İşte bu böyledir"e (ya da "Aynen böyle işte!") dönüşür. Vekil Mason üç kez önceden belirli konumlardan bahseder ve hep aynı ifadeyle bitirir. Konuşması ardından "ilahi muhafız" Bay Willford da uzaklardan ve yücelerden gelen bir ses olarak yorum yapacaktır ama iletişim sistemindeki kesinti nedeni ile ses ulaşmaz. Fakat bağlantı ne yeniden kurulur ne de böyle bir çaba olur çünkü asıl gerekçe Bay Willford'ın "çok meşgul bir adam" olması ve konumu gereği

[80] Serres, **Angels: A Modern Myth**, pp.72-75, 68, 231.

böyle sıradan sorunlara ve arka vagonlarda yaşayan parazitlere ayıracak vaktinin olmamasıdır. Ve ardından Vekil Mason bir kez daha bunu aynı şekilde gerekçelendirir: "İşte bu böyledir!"

Vekil Mason, bir açıdan treni ve onun kutsal düzenini ötekilere açıklamak için iki taraf arasında sürekli hareket eden ve sürekli bunları birbirine tercüme eden bir elçidir. Her elçi gibi taşıdığı ve aktardığı söze sadakati esastır ama bu objektiflik de idealist bir ütopya gibidir. Çünkü Vekil Mason yalnızca söyledikleriyle değil zengin göndermelerle yüklü karakteriyle de sembolik açıdan politik bir taraflılık ucuna savrulur. Karakter, aralarında diktatörler de olan birçok kişiden esinlenir ama iki kişi öne çıkar: 80'lerin *yeni* neoliberal düzeninin öncülerinden, Muhafazakâr Parti lideri ve Birleşik Krallığın ilk kadın başbakanı Margaret Thatcher ile ABD Ulusal Doğa Tarihi Müzesi'nin Amerikalı kuşbilimcisi Roxie Laybourne. Filme dair yazılarda Laybourne'un özellikle dış görünüşünden bahsedilir ama karaktere ilham veren Laybourne fotoğrafı[81] fazlasını anlatır.


İmaj 2: Roxie Laybourne (Foto: Chip Clark)

Bilimin rasyonel aklı, bölüp sınıflandırma mantığı, düzeni ve hiyerarşik yapısı fotoğrafta sonsuza uzanırken, Thatcher ile statüko ve politik boyut da karaktere eklenir. Trende ve nutukta olduğu gibi her şey kendine ayrılmış yerde ve mükemmel bir düzen içindedir. Çünkü bunlar bir kara kutu olarak trendeki düzeni de kurup ayakta tutan niteliklerdir. Fotoğraftaki Laybourne tüm ayrıntısıyla ancak kendinin bildiği kara kutunun içini bir anlığına ve bir kesitiyle gösterir. Bu, aynı Vekil Mason'ın teşhiri gibidir. Trende ilerleyip isyanın lideri Curtis (Chris Evans) ve küçük grubuna gösterirken bile örtmeye ve örterken bile göstermeye devam eder ve gelinen her kapı eşiğinde belirsizlik sürer.

[81] Maya Wei-Haas, Smithsonian Magazine, April 6, 2016, (çevrimiçi) https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/story-behind-those-jaw-dropping-photos-collections-natural-history-museum-180958671/, 29 Ekim 2020.

Tren, demirdir, çeliktir, raylar ve camlardır; enerjisini aldığı yakıt, art arda dizli kapılar ve yiyecek vagonlarıdır. Durmaksızın çalışan bir motor, dünya çevresinde durmadan dönen bir ulaşım aracı ama aynı zamanda bir ev, bir yuvadır. Tren, Bay Willford, Vekil Mason ve onların ilahi düzeni ve aynı zamanda en sefil koşullarda, yarı aç yarı tok ve üst üste yaşamaktır. Dışarıdaki ölümcül soğuktan koruyan kurtarıcı ama aynı zamanda alın terleri, canları ve kanlarıyla beslenen bir vampir, zalim bir canavardır. Bilim ve teknolojidir tren ama aynı zamanda politikadır. Bunca hareketli öğe ve katmandan oluşan heterojen bir ağ olmasına karşın sabit ve birmiş gibi işleyen bir kara kutudur. Curtis ve grubu önlere ilerleyip, trenin ilişkisellik ağlarındaki kırılma ve çözülmelerle iç karmaşıklığı görünür hale gelene kadar tren ve sistemi, zamansal ve mekânsal olarak tek bir şeymişçesine algılanır. Fiziksel olarak tren ve ebedi düzeniyle trendeki sistem tek bir şey, doğal bir bütünlükmüş gibi sunulur. Böylece düzen, en uygun biçimde yerleştirilmiş "unsurlar sistemi" olarak "zaten oradaymış ve telaffuz edilmeyi sessizce bekliyormuş gibi" kendisini dışa vurur.[82] Kara kutu, içinde görünmezleştirilmiş oldukça karmaşık ilişkisellik ağları bulunsa da kapalı sistemli bir birlik olarak algılanıp, doğalmış gibi iç yapısı görmezden gelinir. Willford'ın çokluğu, tek bir rasyonel çözümün psikolojik ve fiziksel şiddetiyle baskılayarak tek bir mekâna, bir kara kutuya, bir *pantopya*ya dönüştürüp sterilleştirdiği tren artık "ideal" bir ütopyadır. Willford ve zengin azınlığı için homojen bir aynılığın sürekli tekrarlandığı, dolayısıyla artık zamanın ve tarihin olmadığı bir cennettir. Diğer taraftan aynı cennet, orijinal kara kutudan (kaos-arka plan), onun akışkan ve bulutsu yoğunlaşmasından çıkarak katıların en katısı olan ölü bir simge, öldürücü bir makine ve bir cehennemdir. Görünmez kılmaya çalıştığı düzensizlik değil kendi iktidar, uyum ve dengesi arızidir.

> "Kozmos, Evren, bizim dillerimizde yanlış adlandırmalardır. Nihayetinde bir arada bulunan/aracı olarak görülmelidir; o, düzen ve düzensizliğin bir karışımıdır."[83]

Snowpiercer'da da düzen ve birlik, zenginlik ve lüks yaşam, güç ve yasa kadar zorla yalıtılmaya çalışılan kargaşa, sefalet, belirsizlik ve irrasyonellik de aynı yerde, kendi üzerine kıvrılmış haldedir. Ön vagonlarda yaşam belki lükstür ama düşünce ve etik sefalet içindedir. Kurumları ve yaşayışı belki laik, bilimsel ve rasyoneldir ama

[82] Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, s. 18.
[83] Serres, **Genesis**, p. 107. Serres, Batı dillerindeki anlam ve etimolojilerine (*universe*: bire dönüşme, bütün, birlik ve *cosmos*: düzen, iyi düzen/düzenlenmiş) gönderme yapmaktadır.

ilahi düzen anlayışıyla güç ve işleyişi insan zihninin en derinlerindeki inanç tabakasına dayalıdır. Arka vagonlarda belki kargaşa, cahillik ve sefalet hüküm sürer ama protein kalıbını vermek istemeyen çocuğa olan yaklaşım veya Gilliam ve Curtis'in aklının ve yol göstericiliğinin titizlikle izlenilmesindeki gibi saygı, düzen ve rasyonellik de arka vagonların ayrılmaz bir parçasıdır. İsyanın lideri Curtis de aynı Bay Willford gibi dikkatli bir rasyonellikle kapı sayısını, ne kadar açık kaldıklarını ve harekete geçiş anını hesaplayarak isyanda ihtiyaç duyacakları malzemeleri hazırlatır. İsyan, Curtis ve Gilliam'ın rasyonellikleri kadar çocuğunu korumak isteyen çaresiz baba Andrew'un (Ewen Bremner) düşünmeden attığı ayakkabıyla görülen irrasyonellikle de yüklüdür.

Trende düzen mi düzensizlik mi, birlik mi çokluk mu, basitlik mi yoksa karmaşıklık mı vardır diye sormak yanıltıcıdır. Serres'e ve eleştirel posthümanizme göre düalistik düşünerek çözüme yaklaşmak mümkün değildir. Çünkü zaten "yeterince sabit bir sistem, sabit ve kararlı olmayan öğelerden oluşur."[84] Yapısal karmaşıklığı artıran kontrol ve hiyerarşi muğlaklık ve özgürlüğü de artırır. Sistemde daha üst seviye, daha düşüklerin davranışını kontrol edip " toplu davranış modeline" zorladığından, sistem karmaşıklaştıkça işleyişi de basitleşir.[85] Çünkü gelenek yalnız paradokslar olarak görse de çocuk oyuncağı bir topacın da gösterdiği gibi hem hareketli hem hareketsiz olmak hem son hızla dönüp hem de yerinde kalmak gayet mümkündür. Şeylerin doğduğu o "girdap, aynı anda hareketsiz ve hareketli, dalgalı ve dengede, düzenli ve düzensizdir; … karşıtlar şeylerin kara kutusunda birlikte yaşarlar."[86]

Trenin sistemi de Leibniz'ın olası tüm dünyaların ortasındaki bir zirvede, en uygun ilkelerle dikkatli ve kesin biçimde hesaplanmış mükemmel bir bina gibi inşa ettiği bu dünyaya benzer. Serres'e göre bu birlik ve düzen, çoklukların gizlenip sessizliğe mahkûm edildikleri kara kutulardır ama mantıklı göründükleri için aynı zamanda büyüleyici bulunurlar: "Bir ilke, yöntem, bir sistem, bir bütünleşme isteriz. …onları ister ve üretiriz." Üretilen sistem, yani temelindeki çokluk ve olasılıklar örtülmüş olan bu bina, işlevleri haklı ve rasyonel olmak olan hakikatin resmi

[84] Niklas Luhmann'dan akt. Wolfe, **What is Posthumanism?** p.10.
[85] Ervin Laszlo'dan akt. Eric. C. White, "Negentropy, Noise, and Emancipatory Thought," in **Chaos and Order**, ed. N. Katherine Hayles, Chicago, University of Chicago Press, 1991, p. 273.
[86] Michel Serres, **Hermes: Literature, Science, Philosophy**, Baltimore&London, The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 120; Michel Serres, **The Birth of Physics**, pp. 49-50.

görevlileri politikacı ve bilim insanının mekanıdır.[87] Ve "tesadüf" bu ki, trenin bir numarası Bay Willford, bir bilim insanı ve iki numarası Vekil Mason, bir politikacıdır.

3.7.1.2. Yapay Trende "Doğal" Düzen: Zaman ve Mekânın Politikası

Post-apokaliptik ya da sınıf çatışması ve sosyal eşitsizliği konu alan, sisteme karşı isyan ve devrimi anlatan pek çok bilim kurgu olsa da yönetmenin de özellikle ilgisini çeken farklılık burada mekânın bir tren olmasıdır. Daha çok geçmiş ve nostaljiyle bağdaştırılan ve girişteki altyazıda mite atıfla "*rattling ark*" (Tıkırdayan Nuh'un Gemisi) diye tanımlanan teknolojik bir aracın bilim kurgunun mekânı olması çelişkili bir duygu yaratır. Günlük dilde en üstünlük derecesini, olağanüstülüğü veya çok yüksek hızı da ifade eden *rattling* tamlamasına uygun biçimde tren de filme karanlıkları yarıp muazzam bir hızla ilerleyerek girer. Fakat *rattle* fiilinin gürültü çıkarmak, korkutmak, ürkütüp, asap bozmak gibi yan anlamları da vardır ki bu da akla hemen akademik literatürde sık bahsedilen bilim-teknolojinin insanlarda hem arzu ve hayranlık hem de korku duyguları uyandırması olgusunu getirir. Çünkü *Snowpiercer* da hem bir teknoloji harikası hem de korkutucu ve rahatsız edici bir ölüm makinesidir.

Tren gibi, filmde pek çok karakter de benzer bir çift değerlilik, Tire'li kimlikler benzeri bir, arada olma halindedirler. Bilim insanı Bay Willford aynı zamanda ilahi muhafız; isyanın ruhani önderi Gilliam (John Hurt) bir işbirlikçi; fiili önderi, geçmişte de olsa çocuk yiyen bir kabadayı ve yamyam; hamile öğretmen aynı zamanda isyancılarla çatışan bir savaşçı; özel güvenlikçinin kendi gibi uyuşturucu müptelası kızı Yona (Go Ah-sung) ise aynı zamanda kapıların ardını gören bir kâhindir. Günümüz popüler filmlerinde siyah-beyaz klişe tipler yerine daha gerçekçi gri tonlamalı karakterler kullanımı yaygınlaşmaktaysa da filmin anlatısında bu grilik hem fiziksel yapısı hem de sistemiyle bölme ve kesin sınıflandırmalara dayalı trenle güçlü bir tezat yapar.

Bay Willford'un sistemi, "parazitleri" kıymetli azınlığın görmeyeceği kapılar ardına kovar ve bu belirsizlik ve düzensizlikleri kara kutu haline getirerek düzenin ardında görünmezleştirir. Arka planda semboller ve modellerle dolu bir orman

[87] Michel Serres, **Genesis**, p.22, 2.

olmasına karşın kendi mantığıyla "dünyayı durgun, cansız, monoton, mutlak dengelilik ve bütünlük içinde ölü gibi olana kadar en ideal biçimde düzenler.[88] Serres'e göre bu felsefe, "çizgisel zaman lehine mekânlar problemini baskılar, çünkü":

> "…zaman, düzenli yapının en basit ve en doğrudan/mevcut estetik yansıtımıdır. Zamanla birlikte estetik, düzen içindedir ve politik gücü elinde bulunduranlar bundan oldukça memnundurlar. Mekânlar baskılanır çünkü muhtemelen, ya da daha doğrusu, kesinlikle düzensizdirler. …Mantık, politik güçler –baştaki politikacılar- düzensizlik yerine düzeni, mekân yerine zamanı, çokluklar yerine tarihi tercih ederler"[89]

Bilimin kesin ve nesnel kabul edilen ayrımları ve nedensellik ilkesi izlenerek, evrimi boyunca tüm ayrımlarını koruyan steril alanlarda yerleşik sistemler kurulur. Dolayısıyla "Newtoncu dünya görüşünde yenilik ve yaratım için hiçbir yer yoktur" ve farklı düzenlenme biçimleri alsalar da başta var olan her şey sonda da var olmaya devam eder.[90] Klasik kuramın çoğunlukla baskıcı çizgisel zamanı hızla sonsuzluk düşüncesine ve sistemin ebediliğine varır ama bunun doğallaştırılması da gereklidir. Serres kara kutuyu cehaletle boşuna ilişkilendirmez. Çünkü kara kutular, içlerinde ne olup bittiği bilinmediği halde işlevine ve paketine bakılarak doğal kabul edilirler.

Nesneleri tapılan fetişlere dönüşen, yaşanılan krizleri çözmek yerine sıkça yenilerini yaratan bilim de hep iddia edilenin aksine bilim olmayanı sona erdirmediği gibi mitlerle doludur.[91] Trenin en büyük bilimsel miti de Bay Willford'un icat ettiği teknoloji harikası motorun sonsuza kadar çalışacağı iddiasıdır. Görünmezleştirilmiş sosyal ilişki ağlarıyla aslında teknik bir nesne olduğu kadar toplumsal bir nesne de olan (nesnemsi/öznemsi) tren hem arka hem de ön vagonlardakiler için içi bilinmeyen ama doğal kabul edilen bir kara kutu sistemidir. İzleyici de buna inanır; ta ki açılan bir küçük kapakla motoru çalıştıranın aslında çok küçük çocuklar olduğunu öğrendiği ana dek. Kısacası sistem, Amerikalı antropolog David Graeber'in, kapitalizmin işleyen küresel bir kapitalist sistem yaratmaktan çok daha fazla çabayı yegâne ekonomik

[88] Maria L. Assad, **Reading with Michel Serres**, Albany, State Uni. of New York Press, 1999, p. 47.
[89] Akt. Josue V. Harari; David F. Bell, "Introduction", *in* **Hermes: Literature, Science, Philosophy**, Michel Serres, Baltimore&London, The Johns Hopkins University Press, 1982, pp. xiii-xiv.
[90] F. Heylighen, P. Cilliers, & C. Gershenson, "Philosophy and Complexity", *in* **Complexity, Science and Society**, J. Bogg&R. Geyer (ed.), Oxford-New York, Radcliffe Publishing, 2007, p. 119.
[91] Serres'den akt. René Girard, From Ritual To Science, trans. by T. Marmarelli&M. Tiews, **Configurations**, Volume 8, No 2, Spring 2000, p. 171; Serres, **Genesis**, pp. 90-91.

sistem olduğuna ikna etmek için harcadığı[92] savındaki gibi işler. Yani bilim ve teknolojisini daha iyiye ulaşma çabasında kullanmak yerine kendini Vekil Mason'ın nutkundaki gibi ebedi ve ilahi bir düzen olarak pazarlamakla uğraşır.

Trenin bilimsel temelli bürokratik ve otokratik yönetiminde düzenin ebedi oluşunu sabitlenmiş konumlar ve zamanın çizgisel akışı sağlar.[93] Trenin sistemi bilimseldir çünkü her şey incelikle ölçülüp hesaplanmaktadır. Elbette trenin eko-sisteminin dengesini sürdürmek yalnızca barınma, beslenme gibi konularla sınırlı olmadığından suç ve cezanın değerlendirilip uygulanması ve toplu bir katliamla kaç isyancının öldürülmesi gerektiği de özenle hesaplanır. Tren dışına uzatılan kolun donup kopması için yedi dakika yetecekken, trende tekrar düzen ve dengenin sağlanması için isyancıların tam olarak %74'ünün katledilmesi gereklidir.

Zaman ise doğallaştırmanın ve bunu pazarlamanın en güçlü silahlarından biridir. Çizgisel bir zaman ve ilerleme düşüncesi, tarihin sürekli tekrarlayan sıfır noktaları[94] ve giderek rafine hale gelen bilimsel bilgi yanılsamasıyla hayali bir sınır çizerek önceyi modası geçmiş, bilim ve akıl dışı, rüya, masal ve mit olarak etiketler ve geçmişi yok sayar. Serres'in "Descartes etkisi"[95] dediği bu benden önce kimse bunu düşünmedi, söylemedi ve yapmadı anlayışıyla bir "yeni" inşa edilir. Trenin modern eğitim sisteminde bu, eski dünya-yeni dünya diye öğretilir ama benzer sınır çizgileri ile kendine bilimsel kara kutu gibi birlik görüntüsü veren modernite, burjuvazinin kurumları ve kapitalist sistem gibi bu doğallık ve yeni olma da hayalidir.[96] Çünkü

---

[92] Pınar Öğünç, 'Kapitalizmden daha kötüsü de gelebilir', **Evrensel**, 24 Aralık 2014, (çevrimiçi) https://Www.Evrensel.Net/Haber/100517/Kapitalizmden-Daha-Kotusu-De-Gelebilir, 10 Mayıs 2018.

[93] "Klasik kuram, zamanın her zaman ve her yerde katmanlı olduğunu varsayar. Geometrik olarak katı ve ölçülebilir mesafelerle -en azından sabit. Bir gün işte bunun sonsuzluk olduğunu söyleyecek! Bu ne doğru ne de mümkündür. Hayır, zaman çalkantılı ve kaotik biçimde akar; süzülür." Serres and Latour, **Conversations**, p. 59.

[94] Enformasyon Çağı veya Enformasyon Devrimi olarak tek ve benzersizmiş gibi algılanan günümüz ortamına karşın tarihçiler 12. yüzyılda, Geç Rönesans'ta, 18. yüzyılda ve 19. Yüzyıl sanayileşmesinde diğer pek çok başkasını keşfetmişlerdir. Lawrence J. McCrank, **Historical Information Science: An Emerging Unidiscipline**, Medford, New Jersey, Information Today Inc., 2002, p.160.

[95] Serres and Latour, **Conversations**, p. 49.

[96] Serres ve Latour'un üzerinde durduğu bu yapay ayrım ve doğallaştırmalarla buradaki bilim-kutsal (mit) ilişkisine, "zamanın etkisinden kurtulmuş tabii kanunlar" gibi pazarlanmalarına zamanında Marx da dikkat çeker: "İktisatçıların tuhaf bir yöntemleri var. Onlar için yalnızca iki tür kurum bulunuyor: yapay olanlar ve doğal olanlar. Feodalizmin kurumları yapay, burjuvazininkiler doğaldır. Böylece, iki tür din arasında ayrım yapan teologları andırırlar; bu sonunculara göre, kendilerininki hariç, her din

Serres'in dediği gibi hem bu "yeni yapma" hamlesi tarihin en eski ve sürekli tekrar uygulanan hareketidir hem de yeni diye sunulan kılık değiştirmiş ya da makyajlanıp, teknolojik olarak cilalanmış bir eski-yeni melezinden başka bir şey değildir. Dünyanın neredeyse sonu gelmiştir ama *Snowpiercer*'ın planlanmış ütopyası modern tekno-kapitalizm koşullarına uygun olarak hâlâ ancak ücret karşılığında girilip hak elde edilen bir mekândır. Vekil Mason'ın dediği gibi: "En başında düzen, biletlerinizin verdiği haklarınıza göre sağlanmıştı. Birinci sınıf, ekonomi ve sizin gibi beleşçiler."

Böylece bazen sanat bazen bilim unvanı layık görülen siyaset ve politika, trendeki işleyişiyle de aslında her koşulda üstteki konumuyla saf pragmatizmdir. Tüm modernliği ile sekülerlik, rasyonellik ve objektiflik savlar ama geçmişe ait olarak etiketlediği karşıtlarını da kolayca bünyesine katar; sürekli yeniden keşfedip kullanarak araçsallaştırır. Çünkü aksi sava karşın insan hala düşünce ve eylemlerinin çoğunda eskiden kalmadır ve en derinlerde gömülü kutsal ve din katmanı farkında bile olmadan insanı etkiler.[97] Nitekim Bay Willford'ın dâhi de olsa *basit* bir bilim insanı olması yetmez ve o, "kutsal trenin ilahı muhafızı" yapılır. Fakat nihai bir asalak olarak akışı daima kendine doğru yöneltse de kapılar ardında gizlenerek bilimi ve ekonomisiyle Tanrı ve Kilise'nin yerini alır ama sorumluluk almaz.[98]

Filmin prodüksiyon tasarımını yapan Nekvasil, filmdeki trenin bugünün yüksek hızlı trenleri yerine Bay Willford'un hayatının farklı dönemlerinde yapılmış, tasarımı ve duygusu farklı vagonlardan oluşturulduğuna dikkat çeker. Fakat tren, önce daha da parçalara ayırıp, hiyerarşik olarak sınıflandırdığı iç fiziksel mekânı, ardından bir kara kutu, bir *pantopya* olarak zengin ve güçlü azınlık hizmetindeki tek bir mekâna, bir kara kutuya, bir *pantopya*ya dönüştürerek sterilleştirir. Ayrı mekanların zamanları da ayrıdır. Ön vagonlarda geleceğin ütopyası yaşanırken arka vagonlarda geçmişin sefil yaşam koşulları vardır. Oysa tren, tek bir önceden (Eski Dünya) sonsuz bir şimdiye (trenin ilahi koruyucusu liderliğindeki ilahi düzen), bir *simülakra*ya varır:

insanların bir buluşu, kendi dinleri ise tanrının bir vahyidir." Karl Marx, **Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi Cilt 1**, çev. Mehmet Selik, Nail Satlıgan, İstanbul, Yordam Kitap, 2011, s. 878 (36.dipnot).

[97] Serres and Latour, **Conversations**, pp. 138-139.

[98] Ulrich Beck, **Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru**. Çev. Bülent Doğan, Kazım Özdoğan, İstanbul, İthaki, 2014, s. 214.

"Gelişme ve rasyonelleşmenin yüce saatinde artık her şey aynı zamana ulaşmıştır."[99] Ve bu "sahte" zaman da filmin başında kolu koparılacak "nankör" suçlunun yargılama sonunda cezalandırılırken boynuna asılan kocaman saat kadar *gerçektir*.

> "Kimin çıkarınadır bir tarih yasası koymak, eğer zamanı durdurmak isteyenlerin çıkarına değilse? Elbette her kim, doğuşların yolunu kapatmak için ekonomi, politika ve felsefede gücü kovalıyorsa en çok onların çıkarınadır. …Yasa, hırsızlıktır."[100]

3.7.1.3. Trenin Yasası: Hep Mağdur Hep Kazanan!

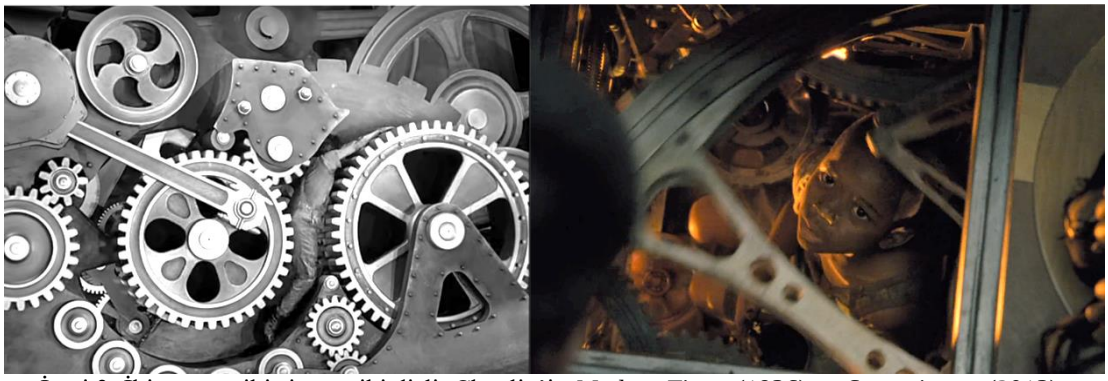
Vekil Mason, nutkunun hemen başında söylediği gibi büyük hayal kırıklığına uğramıştır. Yolcuları nankör olmakla, kargaşa yaratıp düzeni bozmakla, hadlerini bilmemekle suçlar. Çünkü o, bir politikacı ama aynı zamanda da trendeki bilimsel sistemin davası adına suçlamaları yapan savcıdır. Ve yine ilginç bir tesadüftür ki Şeytan'ın İbranice etimolojik kökeni de (*Satan*) İngilizceye suçlayan kişi yani savcı (*public prosecutor*) olarak çevrilir.[101] Daha ilginci Eski Ahit'in aktardığı ilahi dava sahnesinin savcısı Şeytan hem insanları baştan çıkaran hem de onları suçlayandır (ve Cehennemin yöneticisi olarak cezaları uygulayandır). Bu çifte roldeki açık çelişkiyi (kimilerince tamamlayıcılık) Vekil Mason da taşır. Bay Willford'ın görünen yüzü olarak öncesinde hem ön vagonların iyi yaşamının bir simgesi hem de gizlice kışkırtılan isyanın örtük ayartıcısıdır ama lokomotife doğru ilerlerken isyancı gruba yaptığı rehberlikte artık bu rolü açıkça üstlenir. Öyle ki isyanın lideri Curtis bile yavaştan ikna olup Bay Willford'ın son dokunuşuyla taraf değiştirme noktasına gelir.

Trendeki sistem sürekli ne kadar doğal ve ebedi olduğu propagandasını yapsa da her açık karmaşık sistemde olduğu üzere süreci yöneten düzenin ortaya çıkışından önce yasa yoktur. Düzen, birçok farklı ilişkiyle oluşabilecek farklı model ve sembollerle doludur ama trenin adalet sistemi de klasik düzen ideali gibi "–metafizik ve boyun eğmiş bilimleri aracılığıyla- bilginin epistemolojisi değil güç ilişkilerininki"[102] olmuştur. Fakat sistem güçlünün sistemi olsa da hiçbir "modern" sistem, gücü daima uygulayıp, *daima* efendi olabilmek için *asla* yeterince güçlü

[99] Frederic Jameson, **Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 309-310.
[100] Serres, *Hermes IV: La Distribution*'dan akt. Harari and Bell, **Introduction** *in* Hermes, p. xvi.
[101] Serres, **Angels: A Modern Myth**, p. 294.
[102] Harari and Bell, **Introduction** *in* Hermes, p. xvii.

değildir. Bu yüzden birçoklarının ardından Rousseau'nun da tespit ettiği gibi bir model değişikliği yaparak gücünü hakka, fiili bir gerekliliğe ve itaati de bir görev olarak kaçınılmaz bir yasaya dönüştürür. Elbette yasayı yapabilmek için de tereddütsüz bilime başvurur "*çünkü bilim çoktan kazanan stratejiye giden yolu göstermiştir.*" Böylece zaman durdurulup dünya sabit bir düzen olarak yasalaştırılır "ve yasa yazılır yazılmaz da insanın erişilemez olana *daima* ulaşmasına imkân verir."[103]

Artık aklın hükmü olduğundan tarihteki gibi eskiden erişilmez olan kralın başını kesebilir ya da trendeki gibi akılcı nüfus planlaması için isyancıların tam olarak %74'ünü soğukkanlılıkla katledebilir. Kendi suşi yiyip ötekilere böcek yedirebilir; gerekli bir kötülük diye *ötekilerin* çocuklarını sistemin devamı için yedek parça olarak kullanabilir ve kışkırtıp yönlendirdiği isyandan dolayı acımasızca isyancıyı cezalandırabilir. Her şey düzenin devamı içindir. Trenin asalak "nankörleri" için en uygun görev, yasaya itaat edip tren çarkında bir dişli olmaktır. Modern, post-modern veya geleceğin ultra modern kapitalizminin tezgahında pek fark etmez gibidir. Antik Atina'nın yurttaşlarıyla geçmişte olduğu gibi gelecekte de insanlar ancak "serbest zamana sahip oldukları, …çalışmaktan azade oldukları ölçüde" yurttaştırlar.[104]



İmaj 3: İki zaman, iki sistem, iki dişli: Chaplin'in *Modern Times* (1936) ve *Snowpiercer* (2013).

İzleyici bilir ki Bay Wilfford ve mutlu azınlığı ev sahipleriyken, onun yüce gönüllükle trene kabul edip donarak ölmekten kurtardığı bu fakir asalaklar trenin zoraki konuğu parazitlerdir. Vekil Mason'ın hayal kırıklığı haklı bir mağduriyete

[103] Serres bunu kanıtlamak için, "en katıksız pozitivistin bile" itiraz edemeyeceğini iddia ettiği August Comte'un "geometrinin doğuşunu, erişilemez olanın ölçülmesini sağlayacak araçlar bulmaya yönelik bir dalavere veya dalavereler kümesi olarak tanımlayan analizine" dayandırır.
[104] Hannah Arendt, **Geçmişle Gelecek Arasında**, çev. Bahadır S. Şener, 4. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 33.

dayandığından suçlama, hüküm ve ceza da *yerindedir*. La Fontaine'in *Köylü ve Yılan* fablındaki[105] gibi, şükran duyması gerekirken nankörlük eden, borcunu yok sayıp konukluğunu ve yerini bilmeyen, takasın katı mantığında ölüm riski taşır: Nanköre ölüm![106] Fakat fablı aktaran Serres, bir şeylerin ters olduğunu fark ettirecek bir ısrarla sorar: Kim ev sahibi, kim konuk; kim konuksever, kim nankör ve düşmandır? Aslında kim altta, kim üstte; kim akıntının üst kim alt tarafında, kim neden kim sonuçtur…

La Fontaine'e göre köylü evindedir ve yılana da sıcak bir ev sunarak iyilik yapar ama nankör yılan düşmanlıkla karşılık verir. Serres ise yılanın penceresinden bakarak, muhtemelen huzurla kış uykusunda olduğu evinden alınan ve zamansız uyandırıldığı için kızan bir yılan görür. Kendini, sınırsız konukseverlikle her şeyini sunan ama tam da anlamadığı doğaya birden koruyucu, kurtarıcı ilan eden köylü, borçlu çıkardığı yılandan şükran bekler. Yani ne köylü sandığı kadar konuksever ne de yılan anlatıldığı gibi nankördür. Peki trenin asalak nankörleri kimdir? Muhtemelen kıt kanaat emeğiyle geçinen, çoğu az eğitimli alt/orta sınıftan olan bu insanlar ne özel uçak ve lüks arabalarla gezip dev karbon ayak izleri bırakan zenginler ne de siyaseti, sanayiyi medya ya da askeriyeyi yöneten elitlerdir. Dünyayı yönetip tüm zenginliğini sömürerek onu felaket noktasına getiren açgözlülerle, tanrıcılık oynayıp bilimiyle onu iyileştirmek isterken tümden yaşanılmaz hale getiren diğer kontrolcü çılgınların sonunda da kurtardık diye borçlu çıkardığı insanlardır. Trenin işlemesini emekleriyle ve çocuklarının canlarıyla sağlayıp, buna karşın böceklerle beslenenlerdir.

Asıl önemli soru, Willford'ın nasıl olup da bu kadar çok insanı köleleştirip, yönetebildiğidir. Serres, La Boétie'nin *Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev*'de[107] sorduğu, "nasıl oluyor da bu kadar az insan bu kadar çok insana hükmediyor" paradoksunun cevabını muğlak kapı eşiklerinde bulur.[108] Düzenli bir yapıda art arda dizdiği kapılarla bir bitip tükenmezlik illüzyonu yaratan "parazit, nadir olanın peşindedir" ve kapı da dışlama ve içe katmaya yani nadir olanı seçmeye yarar. Oyun alanının düzenleyicisi,

[105] Fabl, kışın bahçesinde bulduğu hareketsiz yatan yılanı kurtarmak niyetiyle sıcak evine götüren ama uyanıp canlanan yılanın kendisine saldırdığı köylünün "nankör" yılanı baltasıyla üçe bölmesini anlatır.
[106] Serres, **The Parasite**, p.23.
[107] Étienne de La Boétie, **Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev**, çev. M. Ali Ağaoğulları, 3. Baskı, Ankara, İmge, 2011.
[108] Serres, **The Parasite**, pp. 147-154.

olan parazit, Maxwell'in Cini gibi sembolik olarak oturduğu eşikte inceler, ölçer, eleştirir ve yargılar. Gerçekten eşikte duranlarsa onu temsil eden "polis-köleler" yani eşiğin bekçi ve cellatlarıdır. Her kademede geçişi zorlaşan kapılarla "nadirlik, kendini daha nadir kılar." René Girard'ın iddia ettiği o kaçınılmaz mimetik tutku ile birbirlerini taklit edip, birbirleriyle mücadele eden kalabalıklarsa kapıların darboğazlarına yığılıp bir ileri kademeye geçmeye çalışırken durmadan birbirlerini boğazlarlar.



İmaj 4: Trenin yasasının alet çantası ve dışarı uzatılarak 7 dakikada donması beklenen koluyla trenin parazitlerinden biri olan "nankör suçlunun" cezalandırılması.

Trenin yasası açıkça güçlünün yasasıdır ama dikkatli bir stratejiyle baş aşağı çevirip yazılmıştır. Serres, *Hermes*'te La Fontaine'in bir diğer fablı *Kurt ve Kuzu*'dan[109] hareketle rasyonel işleyişin altındaki "oyunun kuralını" gösterir. Fablda kurt, kendinden daha üste kuzu veya bir üçüncüyü (gerçekten kendisine zarar verebilecek olan çoban, çoban köpeği vb.) yerleştirir. Çünkü bir yargılamada ilk iş fiziksel veya olası zararı göstererek sorumluluğu belirlemektir. Yani sıralama ilişkisi en güçlü olduğunu değil, kendinden daha güçlünün olduğunu gösterme üzerine kuruludur. Böylece rakip maksimuma doğru taşınıp zarar verme kapasitesi ispatlanırken kurt da kendi yerini minimuma çekerek mağdur rolünü oynar. Tıpkı kafaya atılan bir ayakkabının kargaşaya ve toplu ölüme -maksimuma- götürülmesi ve bu nankörlük yüzünden ön vagonlardaki biletlilerin haksız yere mağdur olacakları eşitlemesi gibi.

[109] Fabl güçlünün daima haklı olduğunu anlatır: Kurt, nehrin akış yönüne göre kendinden aşağıda olsa da kuzuyu suyunu bulandırmakla suçlar. Kuzu, buna sebep olamayacağını çünkü akışa ters ve aşağıda kaldığını söylese de kurt, dahası geçen yıl da bana sövmüşsün der. O zaman henüz doğmamıştım diyen kuzuya o halde ağabeyin yapmıştır der. Kuzu ağabeyi olmadığını söylediğinde ailenden biridir o zaman diye diretir. Zaten kurda göre çoban, köpek ve kuzuların işi gücü onunla uğraşmak olduğundan artık onun gibilere dersini verme vaktidir. Böylece kurt ormana sürüklediği kuzuyu yer ve tüm dava süreci biter. La Fontaine, **Bütün Masallar**, çev. S. Eyüboğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984, s. 36-37.

Zirvesindeki küçük yere en güçlülerin ulaşabildiği düşünülen piramidin şekli öyle aldatıcıdır ki asıl parazitlerin kaynağa ya da kaynağın ağzına en yakın yerde, en altta her şeyin ağzına dökülmesini bekleyen krallar olduklarını gizler. Trenin sistemi, asalağın oyun kitabındaki stratejileri kullanır. Ardı gelmeyen kapalı kapılar ardında saklanarak ve ne kadar iyiliksever ne kadar ebedi ve ilahi olduğuna dair bolca gürültü (propaganda) yaparak parazitliğini görünmezleştirir.[110] Halbuki "piramit tersine çevrilmelidir" çünkü düşünülenin aksi biçimde bir huni gibi tüm zenginliğin aktığı yer en alttadır. Aynı, riyakarlık (*hypocrisy)* kelimesinin yargılama, seçme, karar verme fiili (*krinein*) ve altında önekinden (*hypo-*) gelmesi gibi bu ikiyüzlü düzen de kendini hep en alta ve mağdur konuma yerleştirerek semiren ve hep yargılayan en güçlünün *daima* en iyi olan mantığına dayalıdır. Kesinlikle bir sıralama ilişkisi olan en güçlünün sebebi *kendi başına* sebeptir ve oyunu *daima* kazanmayı mümkün kılar.[111]

3.7.1.4. Sızdıran Kara Kutunun Termodinamiği

Hizmetindeki bilim, hukuk ve yasal şiddetle kurulup sürdürülen sistem, geçilmez kapılar, silahlı muhafızlar, sert yasa ve zalim uygulayıcılarla dengesini bozabilecek parazitleri ve tüm olasılıkları arka vagonlara kovalamıştır. Oyunu *daima* kazandığı steril tren artık bir cennettir. Fakat trenin kapalı görünümü verilse de açık olan sisteminin hukuku gibi dinamiği de fizik ve kimyanın termodinamik yasalara uygun devinimleri ile eş biçimlidir.[112] Termodinamiğin 1. yasasının dediği gibi kapalı sistemdeki enerji miktarı korunmak zorunda olduğundan düzensizliğe neden olacak fazla enerjinin arka vagonlara sürülmesiyle sağlanan bu "cennet" de ancak geçicidir.

Ön vagonlarında kurulan o ihtişamlı lokal denge/düzen, tam da arka vagonlarda artan düzensizliğe, enerji birikimine, yani termodinamiğin ikinci yasası uyarınca entropi artışına yol açar. Sefaletin ve insanlık dışı koşulların sebebi yokluk değil denge iddiasındakinin adaletsizliği ve paylaşımdaki dengesizliktir. Fakat ne kadar çabalansa da bu iki bölge birbirinden tam olarak izole edilemediğinden enerji ve madde alışverişi de kaçınılmazdır. Böylece yüksek enerjiden (sıcak) düşük enerjiye (soğuk) doğru

[110] Serres, **The Parasite**, p. 165, 217.
[111] Serres, **Hermes**, p. 20, 28, 16.
[112] Tekrar etmek gerekirse, sosyal ve fiziksel arasında öncelik-sonralık ilişkisi, fiziksel yasayı izleyen veya ondan çıkarılabilen sosyal bir fenomen durumu yoktur. "Onlar aynıdır, hepsi bu." Michel Serres, **The Birth of Physics**, trans. by D. Webb & W. Ross, London, Rowman&Littlefield, 2018, p.74.

termodinamiğin sıfırıncı yasasındaki gibi bir akışla arka vagonların artan enerjisi, yani trenin parazitlerinin ateşi bir isyana dönüşerek önlere doğru akar.

Dünyanın yaşanmaz hale getirildiği kargaşa anındaki bir eşikten geçerek doğan kara kutu tren, şimdi küçük parazitin dokunuşu veya katalize edişinden doğan bir başka kargaşayla, bir başka olası şeye dönüşmenin eşiğindedir. Çünkü lokal ve geçici bir düzen, entropik okyanusta bir *negentropy* (negatif entropi) adası olarak görece sabitlenebilse bile direniş, aşınma ve yozlaşma kaçınılmaz olduğundan her hâlükârda ve her kara kutu gibi treninki de *sızdırır*.[113] Tren, "düzenli bir düzensizlik" olan kaosa doğru matruşka bebekler gibi açtıkça hep bir diğeriyle karşılaşılan kara kutular ve tahmin edilirlikleri giderek azalan bu hallere/evrelere açılan elekler gibi dizili, hep sızdıran fiziki ve toplumsal kapı eşikleri ile doludur.

3.7.1.5. Eşiğin Toplumbilimi: İktidar ve İsyanın Doğuşu

> Tüm görünümler ve ortaya çıkışlar, yalnızca eşiğin muğlak krallığında vuku bulur. …Gürültü [*noise/*parazit] bir düzeni, söylemin düzenini yıkar ama aynı zamanda bir diğer düzeni ilan eder. Düzensizlik, düzenin sonu ve bazen de başlangıcıdır. Gürültü döner kapı gibi etrafında döner. Önceki için sistemin başlangıcı ya da sonu; sonraki için giriş ya da çıkıştır. Dışlama, içe katma.[114]

Prigogine ve Stengers'a göre, doğayı oluşturan kendi kendini düzenleme süreçleri kararsız, indirgenemez ve belirlenemezdir. Dolayısıyla her düzenli akıştaki yörüngeler kararsızlaşabilir ve belli bir hız eşiğinin ötesine geçip dalgalanma ve çatallanma yoluyla kararsızlaştığında da geri döndürülemez bir dünyanın kapıları açılarak şeyler doğar, büyür ve ölür.[115] Çatışmanın, yıkımın ve ölümün olduğu kadar düzen ve düzensizliğin ve tüm doğumların da mekânı bu *muğlak* eşiklerdir.

İktidar, kendi dahil her şeyin eşiklerde doğduğunu bildiğinden seçme ve yargılama işini eşiklerde yapar ve aynı eşikleri korumak için kendi yerine yasal şiddet gücüyle donattığı eli baltalı muhafızlarını gönderir. Aslında gündelik hayatın "olağan" akışı ve gerçekliği, "içkin olarak benmerkezci ve egoist insanların kısa vadeli çıkarlara odaklı bakışları" ve sistemle mücadele yerine sınıf atlama umuduyla en

[113] Michel Callon & Bruno Latour, "Unscrewing the big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so," *in* **Advances in social theory and Methodology**, ed. K. Knorr-Cetina and A. V. Cicourel, Boston, Routledge & Kegan Paul, 2015 (1981), pp. 177-304.
[114] Serres, **The Parasite**, pp. 243-244.
[115] Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, "**Postface**" i*n*, Hermes, p. 152, 154.

yakınlarını boğazlamaktır. Evrim kuramına uygun biçimde herkes sisteme en yüksek uyumu sağlamak için deneme-yanılmalarla ilerlerken eylemleri de sürekli diğerlerininkiyle çatışır. Oysa karmaşıklık kuramına göre, trende de olduğu gibi, nüfus ve dolayısıyla "seçici baskı" arttıkça komşuların yeterince iyi tanınmasıyla birlikte belli bir ileri aşamada bir iş birliği de gelişmeye başlayabilir.[116] Nitekim filmin sonuna doğru Curtis'in, kılavuzları olan güvenlikçi Namgoong'a anlattığı gibi trende de önce birbirleriyle çatışan ve gerçek anlamda birbirlerini yiyen insanlar giderek diğerleri için kendini feda edebilecek güçlü bir topluluk haline gelirler. Çünkü "organizasyon, iç gerilimler veya dıştan gelen rahatsızlıklar nedeniyle bir sorunla karşılaştığında (uyum kaybı), sorunun yaşandığı yerde tüm negatif etkilerden kurtulunana dek çoğalıp yayılan yeni bir uyum süreci" tetiklenir. Böylece eylemlerinin tüm sonuç ve etkilerini göremeyen bireylerin çatışmasına neden olan belirsizlik, sonuçta görece sabit bir "topluluk" oluşumunu da doğurur. İktidarı doğuran eşik, bir diğer geri döndürülemez anda da isyanı ve belki de yeni bir düzeni de doğurur.

Ölümün de doğumun da yeri eşiktir ama eşik daima muğlak bir kümedir (*fuzy set)*. Asıl olan süreç olduğundan köken belirlemek zor ve hatta nafiledir. Örneğin kasırga gibi insanların yapay sınırlarla doğaya dayattığı tanımların aksine bilim insanları en küçükten en büyüğe "havadaki tüm karışıklıkların devamlı bir bütün oluşturduğunu" bilirler.[117] Kategoriler ve sınırlar aciz ve yararsız kalır çünkü köken, muğlak bir kümede ve sonuç da öngörülemezdir. Doğumların tetikleyicisi, *homeorrhesis*in[118] temel öğesi *clinamen,* "nadir bir 'şans' olayı, yasaya uymayan 'serseri' bir sebepten çok olayların düzeninin indirgenemez karmaşıklığının kuramsal ifadesidir."[119] C*linamen* (parazit) bir sebep, bir köken değil süreçtir. Gerçekliğin "bir kökeni yoktur, [o] daima doğum sürecinde olandır."[120] Çözülüp kutuya girenler de görece katı görünümle çıkanlar da bir birlik ve aynı zamanda çoklukturlar. Kara kutular (şeyler, bedenler, hayat), yerel akışta bir hız eşiğinin geçilmesiyle, sonsuz

[116] Heylighen, Cilliers and Gershenson, "**Philosophy and Complexity**", pp. 125-127.
[117] James Gleick, **Kaos: Yeni bir bilim Teorisi**, çev. Fikter Üçcan, Ankara, Tübitak, 2000, s.125.
[118] Serres, özdüzenlemeli sistemlerin denge halini tanımlayan homeostaz terimi yerine sistemin sürekli hareketini ve dengenin bir noktadan ziyade bir yörünge oluşunu vurgulamak için aynı (*homos*) ve akış (*rhysis*) kelimelerinin bileşimiyle oluşan *homeorrhesis* terimini kullanır. Harari&Bell, **Hermes**, p.74.
[119] David Webb&William Ross, **Introduction**, The Birth of Physics, p. 6. Webb ve Ross, nedenlerin çokluğunun indirgenemezliğini Deleuze ve Foucault'nun da vurguladığına dikkat çekerler (**A.e.** p.18).
[120] Serres'den akt. White, **Negentropy, Noise, and Emancipatory Thought** p. 265.

küçüklükteki anda gerçekleşen ve fark edilemeyecek, yalıtılıp ölçülemeyecek kadar küçük bir sapma (*clinamen*) ile ortaya çıkarlar ve gelecekleri hep belirsiz kalır.

İsyanı bir anlık duygusal tepkiyle ayakkabısını atan Andrew mu, ayakkabı mı, lider Curtis mi yoksa daha önce hain Gilliam üzerinden Willford mı başlatmıştır? Kara kutuyu fark eden birileri, eyleme geçen veya geçirilmeyen itirazlar hep vardır ve kara kutunun sızdırma hali de süreklidir. Artacak nüfusu ve isyanı öngörerek kontrol etmeye çalışan Willford kışkırtmasa da muhtemelen isyan çıkacaktır. Curtis'in önlere doğru ilk hamlesi kadar öncesinde bardağı taşıran nutuk ve cezalandırma anı, ondan önce atılan ayakkabı, daha da önce çocukların alınması ilk kıvılcım diye görülebilir. Gerçi daha iki ayrı dünyaya bölünen trene girildiği anda isyan bir potansiyel olarak oradadır ve hatta sistemin, trene getirilip sürdürülen ölüm, günah keçileri ve şiddete dayalı mantığı nedeniyle daha geriye gitmek bile olasıdır. Bahsedilen anların her birinde sistem parazitlenmekte, mesaj ve parazit arası ayrım bulanıklaşarak bir orta olan aracı zeminde birbiri üzerine kıvrılmaktadırlar. Sonuçta isyanın ortaya çıkışıyla muğlak eşikteki ölçülemeyecek kadar küçük bir sapma anında iktidar, doğduğu gibi aniden ölür ve nadir bazı anlarda da yeni bir düzen doğabilir.

> "İktidardan düşüşe olan yol kısa bir adımdır ve bu yolun tam ortasında, bir terazinin dengesini kaybedişi gibi her şeyin alt üst olduğu bir nokta vardır. Ölçeğin bir derecesinde hükmeder, diğerinde ölür. Ama terazi hâlâ aynı terazidir!"[121]

3.7.1.6. Posthümanist An ve Kaosla Yüzleşme

Kapılar ardındaki Efendi Willford, canını ve mülkünü tehlikeye atacak doğrudan bir yüzleşme ve çatışmadan kaçınacak kadar kurnaz olduğundan çatışma çok enderdir.[122] Sistem görece dengesini sürdürür çünkü yırtıcı olmak otlakçılıktan daha fazla enerji ve ustalık gerektirir ve Willford da asalaklığını sürdürebildiği sürece çatışmaya girmez. Fakat artan nüfusla birlikte parazit artık asalak olmayı sürdüremeyeceğinden bir yırtıcıya dönüşür.[123] Willford'ın bilimsel düşünüşüne ve net hesaplarına göre nüfus artışıyla trenin ekosistemi çökeceğinden doğal seçilimi

[121] Serres, **Angels: A Modern Myth**, p. 179.
[122] Serres, **The Parasite**, p. 58.
[123] Serres, kuantum mekaniğinde de kullanılan *En az eylem ilkesi'ne* gönderme yapar gibidir. Serres, **The Parasite**, p. 165. Webb ve Ross'un (**Introduction**, The Birth of Physics, p. 19) başka bir bağlamda açıkladığı üzere ilkeden ilk kez Leibniz, ışık yalnızca en çabuk değil en az direniş içeren en kısa güzergahı tercih eder şeklinde bahsetmiş ve sonradan Maupertuis ilkeyi genelleştirmiştir.

bekleyecek zaman yoktur. "Eldeki en uygun ikinci çözüm" özel bir grupla ("polis-köleler") diğer bir özel grubu (asalaklar) öldürmektir. Riske girmeyecek kadar akıllı Efendi, savaşmaya kendi yerine elçi ve yardımcılarını gönderir: "Kazanırlarsa Efendi kazanacak, kaybederlerse o kaybetmemiş olacaktır." Koşullar oluştuğunda bir isyan yoksa bile ideal dengeyi sürdürmek için çatışma yaratılmalıdır. Willford da neredeyse her "büyük adam" gibi aklına, güç ve haklılığına sonsuz güveniyle sisteme içkin düzensizlik ve belirsizliğe karşın sistemi kontrol edebileceğine emindir. Fakat isyanı kışkırtan ve kontrol ettiğini düşünen dâhi Willford için bile türbülansta hep kontrol edilemeyecek kadar büyük bir kalabalık, devasa enerji akışı vardır. İsyanı kışkırtan notların kaynağı ve isyan sürecini planlayan bizzat Willford olmasına rağmen Curtis, Yekaterina Köprüsü'nde karşı saldırıya geçerek onun ve Gilliam'ın planlarını bozar. Grubuyla daha önceki isyanların hepsinden daha ileriye geçmeyi ve arka vagonların o güne kadarki isyancıları arasından lokomotife ulaşan ilk insan olmayı başarır.

Benzer belirsizlik isyan için de geçerlidir. Ezilenlerin haklı ve adalet arayan isyanı gibi görünse de Willford'ı öldürüp lokomotifi (iktidarı) ele geçirmeyi hedefleyen bu yıkıcı dalganın eski sistem yerine ne koyacağı, hatta bir şey koyup koyamayacağı bile belirsizdir. İsyanı yönlendiren notların kaynağını bilmeden önlere doğru küçük grubuyla ilerleyen Curtis'in bir yandan gördüğü düzenin ihtişamıyla gözleri kamaşmakta diğer yandan da Vekil Mason'ın oldukça rasyonel mantığıyla aklı karışmaktadır. Burada umutla ve kendi iradesiyle önderlik ettiği bir isyan mı yoksa kara kutuda manipüle edilerek meşum sonuna doğru ilerleyen bir piyon mu vardır?

Kaos, doğrusal olmayan dinamik sistemlerde basit süreçlerin yarattığı -yapı ve yasaları süreçte ortaya çıkan- ve başlangıç koşullarına yüksek duyarlılık gösteren (kelebek etkisi), kompleks yapıda düzenli bir düzensizliktir. Ya da kaos kuramının öncülerinden fizikçi Joseph Ford'un ifadesiyle,

> "Düzen ve öngörülebilirlik boyunduruğundan nihayet kurtulmuş bir dinamik. …Kendi dinamik imkanlarını rastgele araştıracak şekilde özgürleştirilmiş sistemler. …Heyecanlandırıcı bir çeşitlilik, tercih imkanlarının zenginliği, fırsatlar bolluğu."[124]

Kaosun kıyısındaki çatallanma noktasında, yıkıcı ve doğurucu türbülans siyah-beyaz iyi-kötü biçimli ikiliklere değil her yöne uzanabilecek sonsuz ihtimallere

[124] Gleick, **Kaos**, s. 362.

gebedir. Filmin ortalarına doğru böyle bir türbülans, "yüzsüz" bürokratik otoriter yönetimin "yüzsüz" cellatları ile trenin asalakları arası kanlı bir vahşete dönen bir çatışma başlar. Sonsuz yöne uzanan sayısız ilişkilerden oluşan akışı ardına dek açtığı kendi ağzına yönlendiren evrensel parazitin (Willford), boş laftan başka bir şey olmayan ahenkle tanımladığı düzeni[125] şimdi bir başka küçük parazit (Curtis) liderliğinde kesintiye uğramaktadır. Türbülans bir sitem değil muğlak bir çokluk olduğundan çatışmada belirsizlik ve olumsallık da zirvededir. Hâlâ tam anlaşılamayan çok karmaşık bir akışkan dinamiğine sahip olan ve doğrusal olmayan bir dizi denkleme göre çalışan kalp gibi tren de denge ve düzensizlik arası salınır. Doğrusal sistemde yapılan küçük bir müdahale yönünü hafifçe değiştirip yola devam etmeyle sonuçlanırken doğrusal olmayanda yön değiştirmeyi reddederek önceki örüntüye dönmeye çalışır.[126] Müdahalenin güç ve çeşidi arttıkça bununla baş edebilmek için telafi etmeye yönelik eylemlerin gücü ve çeşitliliği de artar.[127] Parazitin doğurduğu düzensizlikle birlikte sistem ya eski yörüngesine dönecektir ya da kalpte de bazen görüldüğü gibi kaotik biçimde hızlanarak hareketsizlik ve ölüme doğru savrulacaktır. Fakat bir üçüncü ihtimal daha vardır. Ender bazı anlarda bu yeni enformasyonla beraber sistem bir diğer periyodik örüntüye çekilerek daha karmaşık yeni bir sisteme dönüşebilir. Yine de parazit dahil hiç kimse ne bu üçüncü halin ortaya çıkabileceğini ne nasıl ortaya çıkacağını ne de nasıl bir hal olacağını kesinlikle bilemez. "Yeni" bir hale geçiş kesin (deterministik) olsa da bunun öncekinin çok benzeri veya tümüyle başka bir şey olup olmayacağı çevrede oluşan ve aynı zamanda çevreyi ve kurallarını da değiştirebilecek ilişkiler yelpazesine bağlıdır ve sonsuz bir çeşitliliktedir.

Filmin ortalarında yaşanan çatışmanın türbülansında düzen ve düzensizlik, rasyonel ve irrasyonel, vahşilik ve medeniyet, bitiş ve başlangıç yan yana ve iç içedir. Film de teknik ve sanatsal imkanlarıyla gerçek ve gerçeküstü arasında ustalıkla gezinerek bu vahşi savaşı estetize eder. Fragmanlar halinde bazen yalnızca cama sıçrayan kanlar görülür, bazen de yalnızca bedene vuran baltanın sesi duyulur. Kalabalığın uğultusu, barbarlığın çığlıkları, acının ve ölümün yakarış ve iniltileri yerlerini önce ani bir sessizliğe ve ardından da dramatik bir müziğe bırakırlar. Film,

[125] Serres, **The Parasite**, p. 27, 126.
[126] Michael Albert, **Çağımızın Bilimleri**, çev. Ender Abadoğlu, İstanbul, Bgst Yayınları, 2008, s. 114.
[127] Ashby'den akt. Heylighen, Cilliers and Gershenson, "**Philosophy and Complexity**", p. 123.

yumuşak piyano melodileri eşliğinde insanın insana ettiğini, insanlığın gücünü ve sefaletini gösterir.

Kapılar ardındaki Willford'dan uzakta, sistemin eli baltalı, yüzü maskeli bekçileriyle isyancılar, yani iki farklı sınıftan köleler tüm güçleriyle birbirlerini katletmektedirler. Fakat türbülansın, savaşı durdurabilecek güçte iki önemli parçası daha vardır: Sosyal bir olay olan yeni yıl kutlamasıyla Medeniyet ve rayları tıkayan buz kütlesiyle Doğa. Önce köprüye varışla girilen yeni yıl "coşkusu" savaşı sekteye uğratır. Elleri baltalı "koruyucular" geri sayımları bittiğinde hep bir ağızdan bağırırlar: *Mutlu Yıllar!* Hemen ardından bu kez de rayları tıkayan buzlar nedeniyle bekleme devam etmek zorunda kalır. Buzlara çarpıp geçen tren ve trendekiler bir kez daha yok oluşun kıyısından dönerlerken kondüktör engellerin geçildiğini haber verir: *Güvenli geçiş!* Evet, artık yol güvenlidir ve savaş kaldığı yerden devam edebilir. İroni ve kara mizah yine iş başındadır. Taraflar güvenli alana geçmiştir ve artık birbirlerini rahatça öldürebilecek kadar güvendedirler. Bu vahşetin ortasında bile düzenin rasyonellik ve nezaketi sınır tanımaz. Köprü geçişi sonrası savaş alanına gelen Vekil Mason da aynı nezaketle sefil kalabalığa seslenir: *Mutlu Yekaterina Köprüleri size pis nankörler!*

Özgür irade, kader, seçim, şans ve tesadüf denilenler de trende iç içedir. İsteksizce liderliğe başlar görünen Curtis, süreç içerisinde kararlı, güçlü bir irade ve liderlik sergiler. Oysa Curtis'i lider seçen ve süreci perde arkasından idare eden Willford ve Gilliam'dır. Kötü bir tesadüfle Curtis'in tam da savaşın en şiddetli anında, gözdağı ritüeli için getirilip karnı deşilen balığın üzerine basıp düşeceğini kimse hesap etmemiştir. Fakat düştüğü anda kendini mutlak bir ölümden kurtaran Edgar'ın boğazına bıçak dayandığında onu kurtarmak yerine Vekil Mason'ı yakalamaya koşan Curtis'inki bilinçli bir seçimdir. Gilliam'ın öldürülmesi beklenmediktir ama Mason'ı öldürüp yola devam etmek onun kararıdır. Filmin en sonundaysa Wilford'un sözleriyle ikna olup trenin başına geçmeye karar verir ama şans eseri tam o anda gelen Yona'nın zemindeki kapağı açarak sistemin karanlık yüzünü göstermesi yine her şeyi değiştirir.

İsyan, başı ve sonu belirsiz bir süreç olduğundan karşıtların bir arada oluşu da filmin sonuna dek sürer. Kanlı çatışmanın yanındaki vagonda çocuklar eğitimlerine devam etmekte, bahçe vagonda zengin meyveleri ve sunduğu huzurla Doğa

beklemekte, daha ileri bir vagondaysa eğlence son hız sürmektedir. Üstelik makineli tüfeğiyle çatışmaya katılan hamile kadın öğretmenle ya da Mason'ın yine bir denge ve düzen nutku verdiği huzur dolu suşi masasının arka planındaki donmuş ve harap olmuş dünyayla bu alanlar sürekli birbiri üzerine kıvrımlar yaparak iç içe de geçmektedirler.



İmaj 5: Kaosta donmuş Doğa ve yanında *Snowpiercer*'ın ölümcül düzen ve dengesi.

Türbülans sınırsız çokluk ve olumsallık hali olduğundan çatışmayı kimin kazanacağı az veya çok ama daima belirsizdir. Alttaki üste, üstteki alta düşebilir çünkü çatışanlar görece eşit güçtedirler. Oyundaki konumlar Efendinin mantığına göre düzenlendiği için aynı uzamda (oyunda) kalındığı sürece yer değiştirme de sonsuzdur. Fakat Efendi-Köle çatışması, bir spor turnuvasındaki gibi en güçlü, en iyi unvanını riske eden ve her zaferde durmaksızın birbirleriyle yer değiştiren iki eşit gücün bire bir çatışması değildir. Efendi (Willford) ve köle (Curtis) arasındaki birlik ve çokluk ilişkisidir. Trenin kalabalıkları üretir, az sayıda olan Efendiyse stratejileriyle seçer, yargılar ve konumları belirler. Seyrek bazı anlardaysa kalabalık isyan ederek Efendiyle mücadeleye başlar. Aslında kalabalık da kendi temsilcisini seçtiğinden burada da ilki gibi bir ve çok ilişkisi aynen tekrar etmektedir. Kalabalıkların lideri Curtis, Efendi'nin değil ama isyanın ve kölelerin bir diğer Efendisi olur. Böylece Efendi Willford, kölelerin "seçtiği" Efendiyi tanıyıp kendisini bulmasına izin verdiğinde de çatışma bire bir hale döner. Artık ya eski Efendi kazanıp iktidarına devam eder ya da isyanın lideri kazanır ve yine bir Efendi yeni kariyerine başlar.[128]

Şansa ve koşullara bağlılık içkin ve sonuç daima belirsiz kalsa da aslında sürecin her an ve noktasında seçim hâlâ mümkündür. Sisteme isyan eden köleler de köle olduğundan bile habersiz onu canlarıyla korumaya çalışan "polis-köleler" de her

[128] Serres, **The Parasite**, pp. 58-60.

an savaşmaktan vazgeçebilirler. Oysa yapay bir karşıtlığın, cenderesinde, olası bir sınıf atlamanın zalim umuduyla birbirlerini boğazlamaya devam ederler. Tüm sistemin asalağı Efendi ise uzaklardaki kapının ardında açtığı koca ağzı ve iştahıyla yiyip tüketmeye devam eder. Bu anlamda görünen "çatışma yalnızca bir gösteridir."[129] Adalet ve iktidar farklı yönlere akan, tamamıyla farklı iki güç olduğundan "adaleti artırmak için iktidarı elde etmek isteyen yalan söylemekte ya kendini ya da bizi kandırmakta ve yalnızca istismar değerini artırmaktadır."

Serres'e göre bu oyunu bitirebilecek yalnızca iki strateji vardır.[130] İlkinde oyuncu *diyalektik oyunda* kalır ama oyunu hepten kazanmasını sağlayacak bir "martingale"[131] keşfeder. Bu azami hamleyle oyuncu başa çıkılamaz bir güce dönüşüp oyun alanını tek şablon ve hiyerarşi altında dondurur. Yenilmez gücüyle Willford'ın ebedilik iddiasındaki düzeni de böyle bir statik haldir. Fakat Curtis de bu diyalektik oyunda kalmaya kararlıdır. İster daha adil bir düzen için ister intikam için olsun Willford'ı elimine edip yerine geçecektir. Üstelik söz konusu olan değiştiğini düşünen ya da düşünülen ama zamanında bebek yiyen bir eşkıyadır ve şimdi de Willford kısa sürede onu trenin başına geçmeye ikna edebilmiştir. Denildiği gibi iktidar daima bozup yozlaştırıyorsa, sonuçta trende de yalnızca adı değişen bir Efendi olacaktır.

İkinci strateji biraz daha ümit verici gibidir. Oyunculardan biri, parçalayıp, yok etme amacıyla, oyunun varlık koşulu olan, o olmadan oyunun ne uzama ne de zamana sahip olacağı *düzenli yapının kendine* saldırır. İlginç olansa bu oyuncunun, bu küçük parazitin Curtis değil Namgoong oluşudur. Curtis'in aksine Willford'ın gizlendiği kapıyı değil Doğa'ya açılan, trenin düzenini tümden yıkıp yeni olasılıkları doğuracak diğer kapıyı açmak ister. Dediği gibi "herkes o kapının bir duvar olduğunu sanar" çünkü düalist anlayış karşıtlıklar dışındaki üçüncüyü hep gizlemektedir. Trende verilen eğitimde görüldüğü gibi daha küçüklükten itibaren herkese dışarı çıkmanın ölüm olduğu ve isyanın nafileliği öğretilmiştir. Dışa açılan kapıyla ise yeni bir oyun alanında yeni konumlarla yeni bir oyun, yeni bir tarih başlayacaktır.

[129] Serres, **The Parasite**, pp. 167-168.
[130] Serres, **Hermes**, p. 22.
[131] "Martingale, kişinin önceki bahislerdeki kayıplarını, bahsi ikiye katlayarak veya artırarak telafi etmeye çalıştığı herhangi bir sistemdir." Harari and Bell, **Introduction**, Hermes, p. 22, dipnot.

Yine de biraz dikkatli izleyici için filmin söyleminin bu dışlanmış üçüncüsünün, bu "yeni" yolun gerçekten yeni mi olduğunu sormak kaçınılmazdır. Sonuçta bu da Serres'in dikkat çektiği, dinsel altyapılı tekno-kapitalizmin "sıfırdan başlama" fantezisi gibi temiz bir sayfa açan klasik "Doğaya dönüş" teması değil midir? Güneş çevresinde dönen Dünya gibi baştan beri Dünya etrafında dönen tren, döngüsel ebedi zamanıyla yine en başa ama bu kez trenin zamanından da önceki bir başlangıca döner. Elde kalan, kahinlik yeteneğiyle bir açıdan "posthuman" olan Uzakdoğulu genç bir kız, küçük bir zenci oğlan ve bembeyaz kutup ayısıyla sonsuz bir beyazlık içerisinde uzanan doğadır. İyimserlikle baskıcı sistemin zulmüne son verildiği düşünülebilirse de kötümserlikle bunun ancak nihai yıkımla kazanılan bir Pirus zaferi olduğu da söylenebilir. İnsanoğlunun geliştirdiği bütün o bilim ve tekniğe, bütün o medeniyete karşın sonunda bunları toptan yok eden film, binlerce yıl önceki göçebe-toplayıcı düzenin "en ideali" olduğunu ima eder gibidir.

Kısacası sistemin kara kutusunda sonsuz ihtimaller ve çokluk görülür ama film ancak nihai bir yıkımla sıfırdan başlama noktasına geri çekilmeyi "başarabilir." Halbuki çok ender olsa da çokluğun görüldüğü türbülansın, parazitin konağını öldürmediği, aksine yeni bir sözleşmenin ve yasanın doğduğu daha güçlenmiş yeni bir dengeye (*sur-equilibrium*) doğru evrilme olasılığı da vardır.[132] Bu, şiddet, kan ve ölüme dayanmayan, sıfırdan başlamayı değil, "yıkıntılardan, dört bir yana dağılmış molozlardan başlama arayışında olan"[133] devrimci hareketleri çağrıştırır. Dışlanıp kovulduğu ön vagonlara doğru ilerledikçe steril cennetleri "kirleten" ve yeni enformasyon yaratan parazitin, başlangıçta olduğu varsayılan hayali bir saflığa dönmek yerine gerçek bir karışıma, melez bir çokluğa doğru olası yolculuğudur.

3.7.2. İletişim, Medya, Şiddet: *Açlık Oyunları- Ateşi Yakalamak*

The Hunger Games (Açlık Oyunları) filmleri, Amerikalı yazar Suzanne Collins'in ilki 2008 yılında yayınlanan, genç yetişkinlere yönelik çok satan kitap serisinden uyarlanmıştır. Ciddi bir medya eleştirisi olarak da değerlendirilen seri, bizzat kendi de kısa sürede hem edebiyatın hem de sinema sektörünün boyutlarını aşan bir popüler kültür fenomeni haline gelmesiyle oldukça dikkat çekici bir örnektir.

[132] Serres, **The Parasite**, p. 168.
[133] Klein, **Şok Doktrini**, s. 663.

Serinin, bu çalışmada referans alınan en iyi listelerinde yer alan filmi, *Açlık Oyunları: Ateşi Yakalamak* (2013) adlı ikinci bölümdür. Açıktır ki bir serinin parçası olarak başı ve sonu diğer filmlere bağlandığından filmi tek başına ele alabilmek pek mümkün değildir. Fakat yine de hemen başlarındaki parazitik ve posthümanist anıyla bu film, serinin analizi için temel bir çıkış noktası sağlamaktadır.

> **Başkan Snow:** Aşktan gözü dönmüş genç kız rolü. Etkileyiciydi. Gerçekten. Capitol'deki herkesi inandırdınız. Ama maalesef ki mıntıkalardaki herkes buna kanmadı. … bazıları meyvelerle yaptığınız o küçük numarayı bir meydan okuma olarak gördüler. Aşk değil. Ve onca yer arasından 12. Mıntıka'dan bir kız Capitol'e başkaldırıp zarar görmeden kurtulabiliyorsa aynını onların yapmasını engelleyecek ne var ki? Diyelim ki bir devrime yol açabilecek bir ayaklanmayı engelleyecek ne var ki? Öyle olursa bir anda tüm sistem çöker.
>
> **Katniss Everdeen:** Birkaç meyve ile çöküyorsa epey kırılgan bir sistem olmalı.
>
> **Başkan Snow:** Evet, gerçekten öyle! Ama düşündüğün şekilde değil. …Halkından binlercesini üst üste ölü şekilde düşünmelisin. Şu kasabanı kül olmuş bir hâlde; yok olduğunu düşün. 13. Mıntıka gibi hiç var olmamışçasına yer altında radyoaktif bir kalıntı olduğunu... Oyunlarda çok iyi savaştınız Bayan Everdeen. Ama onlar oyundu. Gerçek bir savaşta olmak ister misin?
>
> **Katniss Everdeen:** Hayır!
>
> **Başkan Snow:** Güzel. Ben de istemem.
> …
> **Katniss Everdeen:** Beni neden hemen öldürmüyorsun ki?
>
> **Başkan Snow:** Seni öldürmek istemiyorum. Arkadaş olmak istiyorum. Arkadaş olmazsa müttefik de olur…

Sahne, filmlerin okunmasında birkaç bakımdan önemlidir. Öncelikle karşı konulmaz gibi görünen, ölüm ve kurbana dayalı devasa bir sistemin yalnızca birkaç meyveyle bile çökertilebileceği bizzat sistemin en yetkili ağzı tarafından onaylanmaktadır. Bütün propaganda ağına, güç gösterilerine ve katliamlara karşı Panem'in düzeni de her büyük sistem/yapı gibi gücü ve büyüklüğü ölçüsünde kırılgandır. Böylece ne mevcut insan kavrayışının ne de insan merkezli hiyerarşik ve kıyımcı düzenin de tüm korkutuculuğuna karşın yıkılmaz olmadığı görülerek eşitlikçi insan sonrası geleceğe dair bir umut imkânı doğar. İkincisi, Başkan Snow'un ısrarla vurguladığı oyun ve gerçek ayrımıdır. Snow'un ifadesiyle Katniss, kendi yazdığı küçük senaryodaki rolünü etkileyici ve inandırıcı biçimde oynayıp Capitol'ün dehşet ve eğlence düşkünü medya toplumunu inandırmıştır. Fakat ölümleri ve dehşetine karşın rol, sınırlı mekândaki bir oyunda icra edilmiştir. Söz konusu "gerçek bir savaş"

değil onun ritüel olarak simgesel taklididir. Dolayısıyla nesnemsilere dayalı, mimetizm ve gösteri toplumu destekli ölüm yönetimi tanatokrasinin daha iyi anlaşılması mümkün olur. Üçüncüsü, Başkan Snow'un Katniss'i hem öldürme hem de onunla arkadaş olma isteğinde de görünen çelişkidir. Filmlerde koşullara bağlı olarak aynı karakterin bir noktada kurban diğerinde cellat olması veya bir *nesnemsi*nin bir durumda yıkıcı bir diğerinde kurup inşa edici rol oynaması gibi birçok 'çelişki' ile karşılaşılır. Oyun alanında, zaman, nesne ve karakterlerde görülen bu çelişkilerse, ilaç ve zehrin durumsal olarak aynı şey olabilmeleri gerçeği gibi hem sorunu hem de muhtemel bir çözümü aynı anda görebilme imkânı sağlarlar. Bu sayede belki şiddete dayalı mevcut askeri, kutsal ve yönetimsel yapılarda doğanlar yerine *yeni* "genel eşdeğerler" bulmanın zamanının çoktan geldiğinin de bir kez daha farkına varılabilir.

Seri evreninin nesnemsilerle kurulan düzeni, Serres'in tarif ettiği Savaş Tanrısı Mars idaresindeki bir *Tanatokrasi*'dir ve temelinde de ölüm ve günah keçisi vardır. Ama düzensizlik ve çelişki her sisteme içkin olduğundan, garip bir unutturma-hatırlatma sarkacında bir o yana bir bu yana savrularak işler. Bu işleyişi ve bunlardan ne tür imkanlar çıkarılabileceğini görmek için buradaki okumada özellikle tanatokrasi, kurban/günah keçisi ve çokluk kavramları üzerinden ilerlenecektir. Fakat "politik" çıkarımlı bu okumalar öncesi, bir açıdan metin merkezli bir incelemeye de aykırı biçimde, biraz "gerçek" hayatı katarak Başkan Snow'un da bahsettiği gerçek-oyun ayrımıyla ve mimetizmle başlamak bir anlamda zorunludur.

Bunun ilk gerekçesi, üstte de bahsedildiği gibi serinin, içeriğinde eleştirdiği popüler kültür sirkinin canlı bir örneğine dönüşerek, ateşli bir hayranlık kültü/kültürü ile filmdeki medya eleştirisinin oldukça iç içe geçmesidir. İkinci gerekçe de benzer bir içsel ilişki nedeniyledir. Çalışmada Serres düşüncesinin yol göstericiliğinde ilerlenmektedir ve Serres de Baudrillard gibi medyanın ikinci bir gerçeklik, bir simülasyon evreni yarattığını düşünmektedir. Bu simülasyonun temel malzemesi olan ölüm ve cinayet ise tüm medya araçlarından izleyicinin üzerine yağmaktadır. *Açlık Oyunları* serisinin merkezindeki ölüm ve kurban/günah keçisi temalarını özellikle *Rome* (1991) kitabında ele alan[134] Serres, önsözde kitaptaki fikirleri René Girard'dan

[134] *Rome* (1991) kitabı özel bir dikkat verse de şiddet, savaş ve ölüm, *Statues* (2015) kitabı ve *Thanatacracy* makaleleri gibi Serres külliyatının pek çok yerinde karşılaşılan temel temalardandır.

öğrendikleriyle geliştirdiğini belirterek ona teşekkür eder. Dolayısıyla bu kavramları Serrres düşüncesiyle beraber değerlendirirken Girard'a dönmek ve orada da *mimetizm* kavramıyla karşılaşmak kaçınılmazdır. Bu nedenlerle burada film dışı alanı da kapsayan bir okuma ile başlanacaktır. Fakat film içi ve dışı alan arası ilişkiyi görebilmek için önce ana hatlarıyla serinin ne anlattığına bakmak gerekmektedir.

3.7.2.1. Ana Hatlarıyla *Açlık Oyunları* Serisi

Açlık Oyunları serisi, dünyanın çeşitli savaş ve çevre felaketleriyle mahvolduğu post-apokaliptik gelecekte, yıkılan ABD'nin yerini almış Panem'de geçer. Otokratik bir tek adam yönetimi olan Panem, varlıklı medya toplumunun yaşadığı bir yönetim merkezi (*Capitol*) ve bu merkezce belirlenmiş ve üzerlerinde hiçbir hakları olmayan gıda ve hammaddeleri üretip işleyen birbirinden izole edilmiş 12 mıntıkadan oluşmaktadır. Merkezden ne kadar uzaksa bir o kadar fakir olan mıntıkalar 74 yıl önce yönetime karşı ayaklanmış ama başarısız olmuşlardır. Bu ilk başarısız isyana bir ceza ve daimî gözdağı olarak da her yıl 12 mıntıkadan kurayla seçilecek 12-18 yaş arası bir erkek ve kız çocuğunun Capitol'e haraç diye verilmesi ve orada *Açlık Oyunları* adlı, canlı yayınlanan TV şovunda tek galip kalana dek ölümüne dövüşmeleri kararlaştırılmıştır. Seri, 12. Mıntıkanın haracı seçilen küçük kız kardeşinin yerine gönüllü olan Katniss'in (Jennifer Lawrence) bir zoraki kahraman olarak simgesi olduğu ikinci isyan sürecini ve Panem'in otokratik yönetiminin yıkılarak demokrasinin gelişini anlatır.

2012 yapımı ilk film, bir medya şovu olarak 74. Açlık Oyunları'nı ve aynı mıntıkadan gelen Peeta (Josh Hutcherson) ile beraber oyunu kazanan Katniss'in arenadaki başkaldırısının ikinci isyana ilham verişini konu alır. Ertesi yıl gösterime giren ikinci filmdeyse Başkan Snow'un bir yandan kaba şiddet diğer yandan manipülasyon ve propagandayla isyanı kontrol altına alma çabalarına karşı isyanın büyüyüşü anlatılır. Katniss ve Peeta'nın mıntıkalara yaptıkları, sistem yanlısı bir propaganda gösterisi olarak düzenlenmiş zafer turu ile daha önceki galipler arasından seçilenlerle yapılan özel 75. Yıl Açlık Oyunları bu bölümde takip edilen ana olaylardır.

İki bölüm halinde gösterilen son filmde (2014-2015) artık isyan topyekûn bir savaşa dönmüştür. Üstelik savaşı idare eden de Capitol'ün yok ettiği söylenen ama

savaş gücü nedeniyle yönetimin anlaşmak zorunda kaldığı, bir yeraltı şehrine dönüşmüş 13. Mıntıka ve lideri Coin'dir (Julianne Moore). Uzun mücadele ve kahramanlıklar sonunda savaş kazanılsa da Katniss, Coin'in de Başkan Snow benzeri bir yönetim istediğini görerek onu öldürür. Film ve seri, Komutan Paylor'ın (Patina Miller) başkan seçilerek demokrasinin kurulması ve Katniss'in eş seçtiği Peeta ve çocuklarıyla mutlu ailesinin gösterilmesiyle sona erer.

3.7.2.2. *Açlık Oyunları*'nda Hayat ve Sanatın Mimetizmi

Açlık Oyunları serisi acımasız tek adam yönetimindeki karanlık bir geleceği anlatır. Savaşlar ve iklim değişikliğinin korkunç etkileriyle yıkıma uğramış bir dünyada, yöneticilerin Capitol'ü ile yönetilenlerin sefil mıntıkaları arası keskin karşıtlıkla da göze sokulan bir dehşet ve eğlence dengesi ya da zoraki iş birliği sürmektedir. Serinin merkezindeki oyunsa canlı yayınlanan bir *Reality TV* şovu olarak hayranları, sponsorları, oyuncular arası entrika ve iş birlikleri gibi pek çok yönüyle günümüzün *Survivor* ve benzeri şovlarıyla bire bir örtüşmektedir. Dolayısıyla serinin de klasik bilim kurgu anlayışı çerçevesinde aslında geleceği anlatmadığı, bugünün güçlü bir eleştirisini yaptığı iddia edilebilir. Zira politik gücün yozlaşması, insanın doğayı yıkıma uğratması ve bir yandan kaba güç ve korku diğer yandan da medyadan yayılan eğlence seliyle kitlelerin zihinsel ve fiziksel olarak felce uğratılması benzeri günümüz gerçekliğine yönelik eleştiriler uzun süredir dile getirilmektedir.

Bunlara karşın gösterip tasvir etmek mutlaka desteklemek anlamına gelmediği gibi, umulanın aksine eleştirmek anlamına da gelmeyebilir. Kapitalizmin meşhur "içe katma" mekanizması veya Hollywood'un sıkça suçlandığı gibi asalakça bir istismarla kültürel temellük etme (başkalarının değerlerinin üstüne oturma) tavrı nedeniyle fazlasıyla dikkatli olmak şarttır. Filmin, sınıf mücadelesini ve devrimi anlatan politik bir film olduğuna dair sol cenahtan gelen bazı güzellemeler kadar, *iptal kültürüne*[135] kapılmış linçci bir yaklaşımla seriyi hemen bir Truva atı olarak yaftalayıp, gerçek mücadeleyi yozlaştırıcı bir düşman diye görmek de aynı ölçüde acelecilik olacaktır.

[135] *#MeToo* gibi cinsiyetçilik karşıtı sosyal hareketlerle birlikte küresel olarak yayılan kavram, her türden ayrımcılığa karşı, bunu yaptığı düşünülenlerin (kişi, eser, firma vb.) özellikle sosyal medya yoluyla teşhirini, boykot edilmesini ve mümkünse yasal olarak sorumlu tutulmalarını hedeflemektedir. Aslında sol ve liberal çevrelerce ilerici bir anlayış olarak yaygınlaştırılsa da bugün artık özellikle sağ ve muhafazakâr çevrelerce sıkça olumsuz ve ironik kullanımı nedeniyle çok tartışmalı hale gelmiştir.

Üstelik Serres'e göre eleştirme, yargılama, suçlama ve kurban etme içkin olarak hep birbirleriyle ilişkilidir. Yaşama ve akışkanlığına karşı ölüme ve öldürmeye bağlı oluşla ölü bedenin katılığı gibi ölümcül bir katılık içerirler. Benzer biçimde Girard da kendi dahil herkesin günah keçileri olduğuna ve başkalarınınkini kolayca keşfederken kendilerininkini asla tam olarak keşfedemediklerine dikkat çeker.[136]

Girard'ı izleyerek her kişi ve çalışmanın kendi günah keçilerinin keşfinin başkalarına kaldığını baştan kabul ederek önerdiği yola bakarsak, mitler ve edebi metinlerden yola çıkarak iki ayrı kavram üzerinden benzer bir değerlendirme ölçütü sunduğu görülür.[137] İlki, mimetik arzuyu özerk ve özgün görerek yücelten, yani yansıtmacı olan "romantik yapıtlar"dır. Mit ve günah keçisi mekanizması bağlamında ise bu tür metinleri "kıyımcı metin" diye nitelendirir. Hakikati çarpıtan kıyımcı metinde "yapılandırıcı bir mekanizma" olarak onu tümüyle kendi *yapılandırdığı* halde günah keçisi bir tema olarak görünmez ve kurbanları, "*inanılması gereken*" bir hakikat biçiminde suçlular olarak yansıtır. "Romansal yapıt" dediği ikinci tür metinler ise arzudaki dolayımın varlığını ve aldatma mekanizmalarını ortaya serenlerdir. Günah keçisi bağlamında bunlar, kıyımın hakikatini açığa çıkarıcı metinlerdir. Kurbanlar, metnin "*içinde* ve metin *için*" günah keçileri olarak açıkça ortaya konulmaktadırlar. Girard'a göre kıyım ve eziyet olgusuna işaret ederek kıyımcı metni gösteren şey ise, kıyım basmakalıpları (genel kriz, farksızlaştırıcı suçlar, kurbanlık işaretleri ve şiddet) ve bir metinde bunların birden fazlasının bulunmasıdır.[138]

3.7.2.3. *-Mış Gibilik* veya "*Gerçek Düşmanı Hatırlamak*"[139]

> "…Zamanı yeniden bulmak, insanların çoğunun hep kaçtıkları, kaçarak ömür tükettikleri bir gerçeği kabul etmektir: hem ötekilerin gözünde hem de kendi gözümüzde özgün olmak için her zaman *Ötekileri* kopya ettiğimizi kabul etmektir. Zamanı yeniden bulmak kişinin kendi gururunun birazını yok etmesidir."[140]

Açlık Oyunları serisi izleyiciler ve eleştirmenler tarafından sıklıkla "Hollywood'un *Battle Royale*'i" olmakla itham edilirken diğer yandan da bildik hayali

---

[136] René Girard, **Günah Keçisi**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Kanat Kitap, 2003 s. 57.
[137] René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, **Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, çev. Arzu Etensel lldem, 2. Basım, İstanbul, Metis, 2013. Girard, **Günah Keçisi**, s. 163-166.
[138] Girard, **Günah Keçisi**, s. 33.
[139] ***Açlık Oyunları: Ateşi Yakalamak*** (2013) filminde ve kitabında geçen bir paroladır.
[140] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 49.

evrenler dışı (*Marvel, DC, Star Wars, Star Trek* vb.) güncel bir kitaba dayalı yeni ve özgün bir evren yarattığı gerekçesiyle övülür. Serinin hayali evreninde isyanın sembolü olan 12. Mıntıkanın üç parmak selamı, Tayland (2020) ve Myanmar'daki (2021) gerçek isyanlarda birlik ve dayanışma ifadesi olarak kullanılır. Film serisi yaklaşık 3 milyar dolarlık gişe geliri ve yarım milyar doları aşan DVD/Blu-ray satışlarıyla başarısını açıkça ispatlar ama zaten dünya çapında 100 milyondan fazla satan kitaplara dayalı olmasına ve oluşan dalgayla daha gösterim öncesi satılan bir milyondan fazla bilete[141] bakılırsa *gösterime bile girmeden başarılı* olmuştur. Film ve oyuncuların başarısı öyle büyük bir beklenti ya da sonuçtur ki gösterimden çok önce güzel/yakışıklı başroller popüler dergi kapaklarını süsler ve geniş haberlere konu olur.

Çeşitli ülkelerdeki gösterimleri de medyada çok genişçe yer bulan filmlerin, kitap serisiyle zaten uluslararası ölçekte tanınan yazarı Collins de bu arada şöhret ve servetini katlar. Öncesi de hatırı sayılır başarıları olmasına karşın baş roldeki Jennifer Lawrence ise seriyle birlikte daha 23 yaşında, Time dergisinin 2013'ün en etkili 100 insanı listesine girecek ölçüde büyük bir yıldıza ve bir feminist ikona dönüşür.

Filme baştan böyle yaklaşmak metin merkezli bir incelemeye aykırı görünse de aslında seri, kitap, karakterleri, filmleri, hayranları ve medya gösterisiyle birlikte bir *olay* olarak ele alındığında, burada incelenen tüm bu olayın genel metnidir. Bu metin ise keskin çelişkilerle dolu mimetik bir zincir, ötekinin arzusuna bağlı/bağımlı bir taklitler silsilesidir. Örneğin hızla Hollywood'un en çok kazanan kadın oyuncusu olan Lawrence, yine de "içimizden biri" olarak yüz milyonlarca genç kıza rol modeli ve genç oğlanlara düş nesnesi olur. Öte yandan bazılarınca neredeyse öncü politik hareketlerin kuramcıları mertebesinde gençliği politik olarak bilinçlendiren çağdaş bir entelektüel gibi görülen yazar Collins, serinin evreniyle gerçek politik mücadele arası ilişki kurmaya yanaşmayıp, yorum yapmayı bile ısrarla reddeder.[142] İzleyicileri salonlarda meşhur öpücük sahnesine tezahürat yapıp diğer mıntıkaların haraçlarının öldürülmelerini alkışlarken sosyal medyada da en çok Katniss'in kimi eş seçeceğinin

[141] Karen Springen, "The Hunger Games Franchise", **Publishers Weekly**, Mar 22, 2012, (çevrimiçi) https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/51167-the-hunger-games-franchise-the-odds-seem-ever-in-its-favor.html 15 Mart 2020.
[142] Arvyn Cerézo, "The Hunger Games' Three-Finger Salute", **Book Riot**, Aug 27, 2021, (çevrimiçi) https://bookriot.com/the-hunger-games-three-finger-salute/ 27 Ekim 2021.

tartışmasını yaparlar. Kısacası, sistemin sürekliliğini sağlamak için sistemce fakir ve aç bırakılanların durmadan kurban edilmelerini ve nihayet uyanışlarını, isyanı ve devrimi anlatan politik bir film olarak değerlendirilen, bu arada da ciddi bir medya eleştirisi yaptığı söylenen bir film serisi için bu canlı ve ateşli medya şöleni, en ılımlı ifadeyle ilginç bir çelişki ve buna bağlı garip bir taklit ilişkisi ortaya koymaktadır.

Girişte aktarılan sahnede Başkan Snow'un söylediği gibi Katniss rolünü etkileyici biçimde oynamıştır ama bunda şaşılacak bir şey yoktur çünkü zaten onun sembolü, serinin üçüncü filmine de adını veren alaycı kuştur. Mükemmel taklit yeteneğiyle bilinen bu kuş bir yanıyla isyanın hızla yayılmasının metaforuyken diğer yandan da serinin merkezindeki mimetizm olgusunu açıkça gösterir. Panem'deki gibi çoğu zaman korkuya veya çıkara dayalı bir taklitle sürüye uymak otoriter yönetimlerin sessizlik sarmalını yaratırken yine filmde olduğu gibi çok ender bazı anlarda da isyan fikri ve isyanın sembolleri büyük bir hızla taklit edilerek yayılır. İdeolojik olarak isyan ve devrim fikri, biçimsel/sembolik olarak Katniss'in saç örgüsü/şekli, şarkıları, selamı, sözleri vb. taklit edilir. Yani içerik ve biçim karşıt olmaktan çok iç içedir ve benzer bir taklit dinamiğine dayanırlar. Filmin izleyicileri gibi bazıları saç şeklini, kıyafetleri, şarkıları vb. bazılarıysa meşhur selamı ve isyan fikrini taklit ederler.

Daha genel olarak serideki sirk ve ekmek kültürü benzeri Oyunlar'ın, yer ve kişi isimlerinin ve merkezdeki kurban ritüelinin Antik Roma'yı açıkça taklit ettiği de aşikardır. Yazar Collins, böyle pek çok benzerliği reddetmediği gibi kendi de açıkça dile getirir. Üstelik filmdeki kurbanlar da İncillerin Hz. İsa için kullandığı "Tanrının kuzusu" nitelemesine benzer biçimde günah keçileri olarak açıkça ortaya konulmuş gerçekten masum kolektif kurbanlardır. Dolayısıyla seri, Girard'ın yaptığı ayrımdaki kıyımcı metine değil hakikati açığa çıkarıcı metine karşılık gelir gibi görünmektedir.

Ötekilerden kopyaladıklarını kabul eden bu alçakgönüllülük ve görünüşte filmin de günah keçisi mekanizmasını açığa çıkarıcı oluşu, gerçekten *deha sahibi romancı*[143] tarafından yazılmış özgün bir toplumsal eleştirel yapıtla karşı karşıya olunduğu anlamına mı gelmektedir? Durumun pek de böyle olmayabileceği Girard'ın

[143] "…Sıradan romancı bize bunları kendisinden gelen şeyler olarak …deha sahibi romancıysa bunları *Öteki*'nden gelen şeyler olarak sunar." Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 49.

şu eklemesiyle hemen anlaşılır: "…*Ötekileri* lanetledikten sonra romancı-Oidipus asıl kendisinin suçlu olduğunu fark eder." Oysa ne filmin hayali evreninde ne de filmlerin izleyiciye sunulduğu gerçek evrende medya sirkinin bir parçası olduğuna dair bir farkındalık görülmemesi bir yana her iki boyutta da hatırlatma-unutturma çelişkisi ile işleyen teşhir ederek örtmeye dayalı bir anlayış görülür.



İmaj 6: Kim gerçek, kim taklit ya da hayat mı sanatı, sanat mı hayatı taklit ediyor? Solda, *Açlık Oyunları: Ateşi Yakalamak* (2013) filminde meşhur selamın verildiği sahne, ortada (Kevin Winter-*Getty Images*) ilk filmin galasında arkada selamı veren hayranlar ve en sağda (AFP/Lillian Suwanrumpha) Taylandlı gerçek protestocular.

Buradaki mekanizmada kilit kelime kökendir. *Açlık Oyunları*, demokratik Panem'in kuruluş hikayesini anlatır. Aynı zamanda anlatılan, devrimin simgesi ve politik bir özne olarak Katniss Everdeen adlı kahramanın da doğuş hikayesidir. Öte yandan seriyi izleyen izleyiciler de bir yandan *Açlık Oyunları* evreninin görsel inşasına diğer yandan da Jennifer Lawrence adlı oyuncunun feminist bir ikona dönüşmesine şahitlik ederler. Lawrence, Katniss'i, Katniss ise filmde aşık genç kahramanı oynamaktadır. Yine, gerçek hayatın gerçek protestocuları filmdeki selamı taklit ederler ama selamın kendi de geçmişi 1908'e kadar giden gerçek bir selamlaşma biçimidir.[144] Yazara göre filmin merkezi olan Açlık Oyunları'nın kökeniyse, Roma vatandaşlarını eğlendirme amaçlı arenalarda dövüştürülen gladyatörlerdir. Bu köken, filmdeki sayısız Antik Roma referanslarıyla birlikte düşünüldüğünde makul görünse de ABD dışındaki pek çok sinemasever ve eleştirmen pek ikna olmazlar. Çünkü seçilmiş bir grup yarışmacının son bir galip kalana dek ölümüne dövüştürülmeleri konseptini, günümüzde bir tür adı olacak kadar popüler kültüre yerleştiren, 2000 yapımı Japon filmi *Battle Royale*'dir. Fakat görünüşe göre medya desteği ve hayran kültürünün

[144] Jasmine Gallup, "Hunger Games", **ScreenRant**, March 20, 2021, (çevrimiçi) https://screenrant.com/hunger-games-three-fingers-salute-district-12-explained/ 2 Ekim 2021.

karşılıklı birbirini beslediği bu medya balonuna kapılan izleyiciler bunu hiç de umursamamakta ne yazar ne de izleyiciler gerçek kökeni veya *gerçek düşmanın kim olduğunu* hatırlamaktadırlar.

> "Onu rakibiyle karşı karşıya getiren kavgada özne, taklidini gizlemek için arzularının mantıklı ve kronolojik sırasını altüst eder. Kendi arzusunun rakibinin arzusundan önce oluştuğunu söyler; dediğine göre rekabetten sorumlu asla kendisi değil dolayımlayıcıdır. …en ateşli taklit en güçlü biçimde inkâr edilendir."[145]

Yazar, taklit olmadığını ispatlamak için tam da taklit olduğunu iddia eden güçlü bir inkâra başvurur. Çünkü burada rakip, yakın geçmişteki *Battle Royale* (2000) filmi, kaynak kitabın yazarı Koushun Takami ya da senarist/yönetmeni Kinji Fukasaku değil çok uzaktaki mitlerdir. Böylece öykünülen gerçek rakip sahneden hızla silinirken yerine alçakgönüllülük gibi görünen kibirle Batı kültürünün temelindeki klasikler ve yazarları koyulur. Collins, "Hollywood'un *Battle Royale*'i" ithamına karşı kronolojik sırayı alt üst ederek rekabeti imkânsızlaştıran bir geçmişe kökenler. Körfez Savaşı'nın canlı yayınlarına ve çocukluğundan beri kendini büyülediğini söylediği Antik mitlere (Theseus vb.) köken vererek kendi parazitliğini en geriye, kaynağa taşıyarak rekabet sorumluluğunu ötekine atar. Özgün olma arzusu ve kibir el eledir. "Arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığına" kendini ve bazılarını kolaylıkla inandırsa da Girard bunu alttaki kıskançlığa bağlar. Kıskançlık veya değil, sonuçta serinin evreninin, neredeyse her şeyiyle geleceğe taşınmış bir Antik Roma olduğu doğrudur ama Hollywood cilasının da etkisiyle ne *Battle Royale*'in ne de referans verilen mitlerin gerçek/ham şiddeti ve samimiyeti kalmıştır. Şiddet hâlâ açıkça orada olsa da romantizm sosu ve estetize edilişiyle artık içi boş bir kabuktur.

Oyun olgusunun en etkili iki kuramcısı olan Johan Huizanga ve Roger Caillois gibi Serres de bu medya gösterisini oyunla ilişkilendirir. Film içi ve dışında inşa edilen tüm bu gösterinin temeli oyuna dayanırken, temsilin, gösterinin kökeni politik bir temeldir ve ilk gösteri de cinayettir.[146] Köken arayışında geriye giderken her kökende ve her gösteride hep bir şey yerine geçen başka şeyler, bir şeylerin doğuşunun hemen öncesindeki kurban ve ölüm bulunur. Aynı, kurban kelimesinin muhtemel kökeninde

[145] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 30, 33.
[146] Serres, **Rome**, pp. 179-180.

yerine geçmek/yerine geçen anlamlarının[147] bulunması gibi birileri diğerlerini taklit ederken başka birileri de onlara vekaleten kurban edilip, öldürülür. Arenadaki kahramanın seçimi ölmek veya öldürmektir ama her iki durumda da sonuç ölüm olduğundan izleyicilerin aldığı zevk eşittir.[148] Filmde nükleer savaş ve kirlilikle doğa ve ABD öldürülür, Panem doğar. Başkanlar Snow ve Coin öldürülür, yeni ve demokratik Panem doğar. 12. Mıntıkanın fakir kızı Katniss ölür ve devrimin simgesi, politik özne Katniss doğar. Savaşçı Katniss ölür ve anne/eş Katniss doğar. Kendi farklı anlamıyla eskinin üç parmak selamı ölür ve başka anlamlarla yeniden doğar. Veya yazar Collins'in yaptığı gibi *Battle Royal* filmi kurban edilir ve *Açlık Oyunları* doğar.

Aslında Serres'e yakın biçimde Braidotti'nin de savunduğu gibi, yaşam (Eros) ve ölüm (Thanatos) arasında diyalektik gerilim değil tamamlayıcılık vardır ve entropik enerjiyle işleyen yaşam, ölümü de kapsar.[149] Ölüm, hayatın doğal, zorunlu parçasıdır ama serinin hayali evreninde karşılaşılan, izlendiği gerçek hayatın düzenini açığa çıkarır gibi görünürken yansılayan, oldukça kültürel kurban etme ve ölüm temelli bir yönetimdir. Yani Braidotti'nin Achille Mbembe'den alıntıyla "nekro-politika" dediğine benzeyen, Serres'in çok önceleri verdiği isimle bir *Tanatokrasi*'dir.

3.7.2.4. *Açlık Oyunları*'nın *Tanatokratik* Düzeni

> "Sanki bir cinayet öncesinde her zaman bir başka cinayet varmış gibi. Sanki gerçekten başlamak için tek bir temel yeterli değilmiş gibi. Sanki bir köken kendi kökenini gerektiriyormuş gibi.[150]

Açlık Oyunları serisinin *sırrı*, aynı, içimizden biri olarak rol model görülen başrolü Lawrence gibi oldukça tanıdık bir şiddet dünyasını anlatmasıdır. Bu durum, bir süredir savaş ve şiddetten uzak olan Batı toplumları gibi bazıları için uzakta ama ekranlar aracılığıyla da sürekli en yakından deneyimlenirken diğerleri için gündelik hayatının gerçeği olacak kadar yakındır. Ya da "içimizden biri" olarak yakın görülen Lawrence, gerçekte milyon dolarların bezediği göz kamaştırıcı bir süper star hayatı yaşar. Sınırlar ve mutlak görülen özler aslında hep bulanık olduğundan yakın görülenler uzakta veya uzak görülenler yakında olabilir ve çoğu zaman da birlikte

[147] Serres, **Statues**, p. 160. (*vicis – victim – vicar – vicarious*)
[148] Serres, **Rome**, p. 180.
[149] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s.149-150, 137.
[150] Serres, **Rome**, p. 9.

bulunurlar. Zaten Serres'in, fırıncı hamuru metaforu ile anlattığı ve oldukça çelişik görünen topoloji temelli zaman ve bağlı mekân anlayışı da bu gerçeği özlüce gösterir.

Gelecekteki bir Antik Roma'ya benzeyen *Açlık Oyunları* evreni, aynı bugünün dünyası gibi, bir yanda Arenadakiler benzeri en ileri teknolojik araçlara sahiptir ama mıntıkalardakiler orta çağ koşullarında yaşarlar. Üstelik bu ileri teknolojileri geliştirenler daha da eski çağlardaki insan kurban etme ritüellerine dayalı bir sisteme sahiptirler. *Snowpiercer* (2013) filmindekine çok benzeyen, iki uç topluma ayrılmış bir dünyayı ve "gelişmiş" tarafın korkunç şiddetini gösteren bu izleğin özellikle bilim kurgudaki yaygınlığına bakılırsa, tüm cilasına rağmen Hollywood'un bile teslim ettiği bir gerçekliğe dayanmaktadır. Ya da hızla ileri gidilip, gelişildiğine dair bir söylem sıkça öne çıksa da anlaşılan, Serres'in de dediği gibi düşünce ve eylemlerimizin çoğunda oldukça arkaik kalmaya devam etmekteyizdir. "Bilimsel kent büyüdükçe, …aniden en modern, vahşi ilkellikle kısa devre yapmaktadır.[151]

Çizgisel düşünce ve bunun doğurduğu çizgisel tarih anlayışı olguların ancak bir yanını gösterdiğinden, uç durumların bir arada oluşu ancak çelişki olarak görülür. Transhümanizm'in insan merkezli ve teleolojik ilerleme anlayışındaki gibi gelişme ve daha iyiye doğru tek yönlü gidiş neredeyse mutlaktır. Karşılaşılan sorunların da sonunda mantık ve teknolojiyle çözüleceği kesindir. Gerçi bu *yeni* akım da orijinal sayılmaz çünkü biraz modernize edilse de temelde Hegelci anlayışa dayanır. Hegel'e göre mantık ve tarihsel düşünceyle şiddet ve keyfiliğin insan ilişkileri üstündeki egemenliği son bulacak ve yerlerini alacak barış ve mutluluk ile aklın egemenliği başlayacaktır.[152] Braidotti'nin eleştirdiği gibi Marksist toplumsal inşacılık da içkin bir hümanist kibirle, dünya tarihinin itici gücü olarak "insanerkeği" merkeze koyan cinsiyetçilikle yüklü diyalektik karşıtlıklarıyla Hegelci şemayı benimser ve teknoloji güdümlü toplumsal ilerlemeye inanır. Ama Fransız postyapısalcı kuşakla birlikte diyalektik karşıtlıkların aşılmasına yönelik bir çaba gelişip materyalizmin diyalektik olmayan yorumları üretilir. Böylece Spinoza'nın izinde "olumsuzluğa ve şiddetli diyalektik karşıtlıklara" dayanmayan bir "radikal içkinlik" düşüncesi geliştirilir.[153]

---

[151] Serres, **Statues**, p. 122, 8.
[152] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 101.
[153] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 120, 33, 68.

Serres ve Girard da Hegelci şemayı eleştirirler. Girard'a göre, "Onlara kabul ettirilen siyasal ve sosyal sistem ne olursa olsun insanlar devrimcilerin düşlediği mutluluğa ve barışa, ya da gericilerin korktukları o kuzu uyumluluğuna varamayacaklardır."[154] Karamsarlık yerine temeldeki çokluk ve çok değerliliği öne çıkaran Serres ise, her şey gibi bilim ve teknolojinin de aynı zamanda iyi ve kötü olabileceğine, bir yerde yararlıyken bir başkasında zararlı olabileceğine dikkat çeker. Coşkulu pozitivist neslin inandığı gibi bilim ve teknoloji dünyayı karanlıktan, savaş, açlık, hastalık ve mantık dışı her şeyden kurtaramaz ama daha yakın neslin inandığı gibi bilimsel gelişmede yalnızca felaket ve yıkım görmek de doğru değildir.[155] Hatta II. Dünya Savaşı öncesi kültürel anlamda dünyada öncü konumdaki Almanya'nın akademisinin hızla Nazi yandaşı olmasının gösterdiği gibi yalnız bilim ve teknoloji değil "kültür de barbarlıktan korumamaktadır."[156] Bugün uzay teknolojisinin öncüsü Rusya'nın Ukrayna işgali, Suriye savaşı, dün Serebrenitsa soykırımı[157] ve Filistin'in işgali, daha öncesi ABD'nin ve ondan önce de İspanya ve Portekiz'in yerli Amerikan halkalarına soykırımlarında da benzer suçlamalar ve kıyım hep tekrar etmiştir.

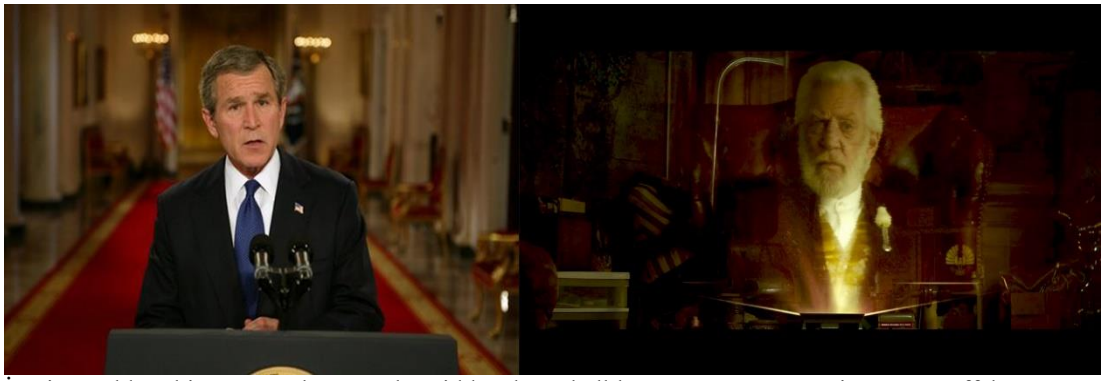
Açlık Oyunları distopyasıysa ileride görüleceği üzere karşıtlıkları da kıyım mantığına dayalı mutlu sonu da korur. Yani Hollywood'un popülizmine uygun olarak Hegelci şemaya bağlı mutlu sona kapılmaktan kaçınamaz. Fakat teknolojik gelişmenin mutluluk yerine yıkım getirebildiği ile yan yana ama çok uzak olma halini de çok net gösterir. Snow'un son filmde Capitol halkına dediği gibi düşman onlar kadar sofistike değildir ve onlarla aynı değerleri paylaşmazlar. Özgürleştirmeye değil yaşam biçimlerini yok etmeye gelmektedirler. Yazar Collins'in Körfez Savaşı referansı bilinçlidir çünkü Snow, Irak'ın işgaline gösterilen gerekçeleri tekrarlar gibidir. İronik olan iki cephenin benzer görüp, benzer konuşmalarıdır. Capitol'ün, özellikle Arena'da görülen çok gelişmiş teknolojisi ve sofistike kültürü çocukların kurban edilmesine engel olmadığı gibi burada bir çelişki de yoktur. Seri, isyancı 13. Mıntıkadaki düzende

[154] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 101.
[155] Serres, **Statues**, p. 11.
[156] Serres, **Pantopie**, Paris, Le Pommier, 2014, trans. by R. Burks, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/50183107/Thanatocracy_or_the_Power_of_Death_Chapter_4 2 Ekim 2021
[157] Bosna Kasabı diye de bilinen, Sırp Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı, savaş ve soykırım suçlusu R. Karadžić psikiyatrist ve şair, Hitler ise ressamdır. ABD'nin pragmatik gerekçelerle Hitler'in aksine savaş suçlusu saymadığı Japonya imparatoru Hirohito da bilimsel makaleleri olan bir bilim insanıdır.

ve başı Alma Coin'in Snow'a benzer arzu ve eylemlerinde karşıtlıkların altındaki simetriyi de tespit eder:

> "Herkes ötekinde hunharca zalim bir işkenceci görür. Tüm ilişkiler simetriktir: iki oyun arkadaşı dipsiz bir uçurumun onları ayırdığını sanır, oysa biri için söylediğimiz her şey öteki için de geçerlidir. Zıtların kısır karşıtlığıdır bu, arzu arttıkça ve iki özne birbirine yaklaştıkça daha da hunharlaşıp daha da içeriksizleşen bir karşıtlık. Kin ne kadar yoğunsa nefret edilen rakibe o kadar yaklaştırır bizi."[158]

Seri, bu simetriyi kişisel ve kolektif düzeyde başarılı biçimde ortaya koymayı da başarır. 13. Mıntıkadaki düzen otokratik tek adama karşı savaşır görünse de kendi de pek özgürlükçü bir yönetim değildir. Başkan Coin'in başa geçmesi Panem halkı için yalnızca bir Efendinin bir başka Efendi ile değiştirilmesi olacaktır. Üstelik bireysel ve kolektif hep karşıt görülse de simetri, bu iki düzey arasında da vardır. "Bireysel ve kolektif mitoslar kardeştir çünkü her zaman Aynının Aynıya karşıtlığının üstünü örterler."[159] Yalnızca karşıt düzenler değil başkanlar ve hatta kahraman Katniss de bu simetrinin etkisiyle giderek yoğun bir nefret ve intikam arzusuyla dolar. Fakat sona yaklaştıkça, en büyük amacı Snow'u öldürmek olan Katniss, "gerçeği" gördüğünde Snow yerine geleceğin başkanı olacak isyanın liderini öldürmeyi tercih eder. Üstü örtülü olsa da burada simetrinin kırıldığı görülebilir. Katniss, Coin'i öldürür çünkü Neo-liberal ABD gibi görünen Capitol'ün karşısında Stalin rejimi benzeri bir SSCB despotizmi lideri olarak sanki o daha tehlikelidir.



İmaj 7: Solda eski ABD Başkanı Bush, "şiddete karşı halklarını savunma görevi" ve "müreffeh ve özgür yeni bir Irak'ı inşa etme" amacıyla ekrandan 2003 Irak işgalini duyuruyor[160] (Foto: Paul Morse). Sağda Başkan Snow da ekranda kendi son savunma savaşı duyurusunu yapıyor. Simetrinin görünmeyen diğer yüzleri de başka çeşit kabustur: Saddam Hüseyin ve Başkan Alma Coin.

[158] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 93.
[159] Girard, **A.e.**, s. 175.
[160] The Guardian, Full text: Bush's speech, 18 March 2003, **The Guardian**, (çevrimiçi) https://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq, 27 Ocak 2020.

Filme göre kolektif devrimci mücadele ve dayanışma ancak böyle bir yönetime uç vermiştir ve sonunu da bireysel kahraman Katniss getirir. Bu örtük bireyselci tavra ve filmin yapay sınıf eleştirisine sonra tekrar dönmek üzere filmin kıyımcı mantığına geri dönülürse, Katniss'in çözümünün de sonuçta başkanlar gibi mutlaka öldürmek veya ölmek olduğu görülür. Kendini çok farklı gösteren Coin'in aslında karşıtıyla ne kadar aynı olduğunu görür ama kendisi de aynı intikam ve ölüm yöntemini uygulayarak sonuç alacağını düşünmesiyle "kendi günah keçisini keşfetmekte" herkes kadar başarısız olur.

Açlık Oyunları ve benzeri distopik filmler görünüşte de olsa geleceği anlatırken hep sebep-sonuç ilişkisine dayalı köken açıklamasına girişirler: Ne olmuş, nerede yanlış yapılmıştır da toplum, Dünya o hale gelmiştir? Sebebin toplumsal, doğal veya dünya dışı olmasının önemi yoktur çünkü temelde hepsi toplu bir krizi izleyen şiddet eylemi ve sonucunda ölüm içerirler. Fakat bu anlatılar neredeyse hep görünür sebebe odaklanırken bir adım daha geriye gidip, arkadaki kıyımcı mantığı açığa çıkarmayı veya bunu açığa çıkarsalar bile açık ve kesin biçimde reddetmeyi tercih etmezler.

Seri, bu şemanın güzel bir örneğidir. Görünürde bir gösteri toplumu vardır ama gerisinde de *gerçek düşman* olan otokratik tek adam vardır ve şiddetin kaynağı orasıdır. Başkan Snow ve idaresi yıkılması gereken ve yıkıldığında her şeyin güzel olacağı kötü güç merkezidir. Dolayısıyla seri neredeyse tamamen ölüm ve kurban etme etrafında dönse de -gerçekten *bir* düşman varsa- onun bu kurban etme ve ölüme dayalı mantık olduğunu kabule yanaşmaz. Aslında serinin son filminde, isyanın başarıya ulaşma anında bu "hakikate" oldukça da yaklaşılır ama muhtemelen temel insanı iç dürtüler (intikam) ve ana akım sinemanın popülist beklentileri üstün çıkar.

Filmin bu kısmında önce isyanın lideri Alma Coin'in emriyle, başkanlık sarayına sığınmaya gelen kadın ve çocuklar dahil Capitol halkı, Snow'ca gönderilmiş gibi gösterilen hediye süsü verilmiş bombalarla katledilirler. Böylece iktidar merkezi Capitol ele geçirilerek savaş biter ve isyan başarıya ulaşır. Fakat Coin, halktaki kana susamışlık ve intikam arzusunun zor tatmin edilip kolay bitmeyeceği gerekçesiyle ve bir an önce kendi düzenini kurmak istediğinden Snow yandaşlarını topluca infaz etmek yerine bu kez Capitol'ün çocuklarıyla kendi intikam ve gözdağı Oyunlarını başlatmayı

önerir. Bunun üzerine öneriye kesinlikle karşı çıkan Peeta, bariz gerçeği dile getirir: "Arkadaşlar, bu ayaklanmaları başlatan da böyle düşünmekti zaten!" Ardından 3. Mıntıkanın dâhi haracı Beetee de (Jeffrey Wright) ekler: "Birbirimizi düşman olarak görmeyi bırakmalıyız."

İsyanın iyi kahramanı Katniss ise kız kardeşi Prim'in intikamını almak gerekçesiyle Snow'u kendisinin öldürmesine izin verilmesi karşılığında öneriyi onaylar. Aslında infaza hazırlanırken yanına aldığı zehir kapsülünün de gösterdiği üzere gerçekte Katniss de bu intikam oyunlarına karşıdır ama "her şeyi sonlandıracak" bir intihar görevine çıkmaya karar vermiştir. İnfazda halka konuşan Başkan Coin, Snow'un öldürülmesiyle "tüm savaşların sonlanacağı" duyurusunu yapar ama Katniss, ikisinin de ölmesiyle her şeyin sonlanacağı fikrindedir. Cinayet sonrası Peeta intihar etmesini engellese de 13. Mıntıkanın askerlerince tutuklanır. Mıntıkaların isyancı halkı ise ne öldürülen liderleriyle ne neden öldürüldüğüyle ne de öldüren Katniss'le ilgili değildir. Doğruca Snow'a koşup onu linç ederler.

Perdedeki bu cinayet ve linç gösterisi Antik Roma tarihçisi Livy'nin anlattığı ve Serres'in ayrıntılı bir şekilde yorumladığı Antik Roma'nın kuruluş sahnesinin çok benzeridir. Savaşla birlikte belki Açlık Oyunları da bitecektir ama kıyımcı mantık gibi zamanın Sezarlarının ekmek ve sirk kültürü de bitmişe benzemez. Çünkü filmin sonuna doğru Katniss ve Haymitch'le beraber Komutan Paylor'un yemin törenini izleyen Peeta'nın söylediği gibi "her şeyin arkasında Plutarch vardır." Plutarch, yani Capitol'ün baş oyun kurucusu ve sonra da isyanın propaganda makinesinin başında olan adamdır hepsinin ardından tüm bu oyunu yöneten ve yönetmeye devam eden. Bu rolün farkında olan ve Hegelci mutlu sona dipnot düşen bir bilgelik, cinayet ertesi gözaltına alındığında Katniss'e gönderdiği mektubunda da görülür:

> "…Savaş sona erdi. Kimsenin o korkunç şeyleri tekrar etmek istemeyeceği huzurlu bir döneme gireceğiz. Elbette fırdöndü, aptal, balık hafızalı ve kendimizi yok eden varlıklarız. Gerçi kim bilir, belki bu sefer öğreniriz."

Sonuçta eğer Panem halkı bu ölümcül kısır döngüyü Katniss'den ve izleyiciler de bu seriden, dolayısıyla yazar Collins'den öğreneceklerse yalnızca aynı kıyım mantığını tekrar öğreneceklerdir. Çünkü Peeta, Beetee ve Plutarch'ın bilgece sözleriyle politik doğruculuğun gereği yapılsa da uygulamada yeni bir şey yoktur.

Filmin "ahlaki pusulası" Katniss av ve avcı olmaktan yargıç ve cellat olmaya evrilmiş ve liderleri öldürerek demokrasiyi getirmiştir. Zaten bir avcı olup Snow'un peşine düştüğündeki sözleri de gösterir ki onu yönlendiren felsefi veya politik güdüler olmadığı gibi pek ahlaki de sayılmaz. Amaç, intikam almak ve kötülük kaynağı düşmanı öldürmektir:

> "Snow'u öldüreceğim. O hayatta olduğu sürece güzel olan hiçbir şey güvende değil. …Artık kamera yok; propaganda videosu yok, oyun yok. Onu öldürürken gözlerimin içine bakmalı."

Bu düşüncede Katniss yalnız da değildir. Peeta'ya göre yaşamları gibi ölümleri de Snow'a aittir ama ardından ekler: "…onu öldürürsen Katniss, *tüm bunlara bir son verirsen*, tüm o ölümler boş yere olmayacaklar." Komutan Paylor'ın dediği üzere "asla değişmeyecek ve teslim olmayacak bir düşmanla" karşı karşıya olduklarından ölüm şarttır! Mantık katı ve statik düalizme dayandığından yöntem de benzerdir. Katniss'in de yer aldığı özel Ekip 451'in görevi, düşmanın gözünü korkutmak ve propaganda videoları çekip teslim olmayı düşünenlere ilham vermektir. Üstelik Snow'un dehşet/eğlence şovu Açlık Oyunları gibi Alma Coin de başkanlık sarayı önünde emrini verdiği katliamı canlı yayınlatır. Ayrıca Capitol yandaşlarının teslim olacağı umulduğuna göre asla teslim olmayacağı öne sürülen Başkan Snow ve çevresi olmalıdır ama sonunda Snow bile teslim olacaktır. Fakat anlaşılan odur ki teslim olmak iyi kahramanlar için bir seçenek değildir ve kendilerine yakalanmaları halinde kullanmak üzere intihar kapsülleri verilir. Filme bakılırsa kesin bir son için öldürmek şarttır, kahramanların kendi kendilerini öldürmesi olsa bile.

Yani belki özgür seçimler ve demokrasi gelmiştir ama özgür yargı falan gibi şeylerle uğraşılacak zaman değildir. Kökendeki genel krizin olağanüstü koşulları olağanüstü çözümler *gerektirdiğinden* cinayet ve linç değil, düşmanlık ve intikamdan vazgeçme beklentisi saçma görünür. Oysa her kuruluşu önceleyen bir genel kriz vardır ve bu genel kriz ve kaos hali eskinin yıkılıp yeninin kurulmasına neden olmuştur. Gösteri toplumunun ve kurban ritüeline dayalı sistemin ardında Snow'un tiranlığı vardır ama ilk filmdeki propaganda videosuna göre bunun gerisinde de İlk Ayaklanma ve toplu savaş vardır. Elbette bir adım daha gerisinde de nükleer savaş ve sonucunda yıkıma uğrayan doğa vardır. Geri dönülen her kökende kaçınılmaz olarak karşılaşılan kaos, kargaşa ve krizdir. Ve tarih boyu hep görüldüğü gibi Hobbes'un herkesin

herkesle savaş hali[161] diye tanımladığı bu durum hiçbir toplum için katlanılabilir olmadığından iyi-kötü bir düzen yeniden kurulur. Yani Serres'e göre kurban etmeyi önceleyen bu toplu hiddet hali trajediyi, kahramanını ve kolektif kültürü doğurur.

Açlık Oyunları'nda da karşılaşılan kültürel ve teknik gelişmişlikle barbarlığın sürekli kısa devre yapmasını Serres, Nazizm örneği üzerinden "hâlâ çözmeyi beceremediği ana bir problem"[162] olarak gizemli diye niteler. Rahatsız edici ve gizemli olsa da muhtemelen, bireysel ve kolektif düzeyde hem yapıcı hem yıkıcı olan, bir yanıyla topluluğu bir arada tutarken diğer yanıyla farklılaştırıp parçalayan mimetizmin ikili yapısıyla ilişkilidir.[163] Nihai çözülmeyi önleyip en gerideki o hiddet haline dönmemek için getirilen çözüm, yani ilaçlar bizzat zehirle aynı şeydir. Serres'in adlandırmasıyla krizlere de neden olan ama baştan düzen ve kolektif kültürün de kendi aracılığıyla doğduğu *nesnemsi*lerdir. Girard da "mitlere özel" diye sınırlandırarak benzer görüşü dile getirir ama Serres'e göre[164] zaten "bilginin çekirdeği sürekli olarak mit tarafından kuşatılır ve mit, temsil tiyatrosu içinde durmadan üretilir." Zamanın kıvrımlı yan yanalığıyla mitler hep buradadır ve belli oranda bilimle de iç içedirler.

> Yok olan ya da günah keçisince tehlikeye atılan düzen, tam da onu altüst etmiş olan kişi aracılığıyla yeniden düzenlenir ya da kurulur. …bu aynı kurban düzeni geri getirir, onu temsil eder hatta cisimleştirir. …bir anlamda öngörüyle ihlal etmiş olduğu düzenin kurucusu olur. En büyük suçlu, toplumsal düzenin temel dayanağı haline gelir.[165]

Serres, *Statues*'da, çok da eleştirilen zamansal bir yan yanalıkla Antik Kartaca'nın tanrı Baal ritüellerindeki çocuk kurbanlarla tüm dünyada canlı izlenen 1986'daki Challenger uzay mekiğinin infilakında ölenleri, olayların tüm farklılığına karşın, benzer bir mantığın kurbanları olarak ele alır.[166] "Kaza" trajik ve ironiktir çünkü ülkenin son teknolojik zaferini gelecek kuşakların zihnine kazımak için ABD'deki okullarda eğitime ara verilmiş ve küçük öğrenciler bu ölüm şovunu topluca

---

[161] Serres'e göre kendi kodları ve yasaları olduğundan savaş nitelemesi hatalıdır. Savaşın da gerisinde sınıflandırmanın yapılamadığı aksine onu doğuran hiddet/gürültü hali vardır. Serres, **Genesis**, p. 83.
[162] Serres, **Pantopie**, p. 4.
[163] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 13.
[164] Serres, **Hermes**, p. 95; Serres and Latour, **Conversations**, p. 158.
[165] Girard, **Günah Keçisi**, s. 59.
[166] Latour, epistemolojik kırılmayla "modern olan" insan için geçmişle bugünün karşılaştırılamaz olduğu itirazını getirse de Serres'e göre görünüşteki ani kırılma, alttaki derin ve çok yavaş hareketli tabakalar nedeniyledir. Asıl zorluk, [hâlâ] insan kurban edişimizin aniden yüzümüze vurulmasının, narsisizmimiz için zor olmasıdır. Serres, **Statues**, pp. 2-14; Serres, Latour, **Conversations**, pp.138-140.

izlemişlerdir. Serres'in gösterdiği iki olay arası paralellikler[167] *Açlık* Oyunları'nın merkezindeki Oyunlar için de oldukça geçerlidir ve hem nesnemsilerin düzeni oluşturan (ve yıkan) yapılarını hem de düzenin neden bir *tanatokrasi* olduğunun anlaşılmasını sağlarlar. Oyunlara ve seride haraç diye adlandırılan mıntıkalardan getirilen çocuk ve gençlere bu gözle bakıldığında belli özellikler dikkati çeker:

- Oyunlar, tarihsel *Agôn*'lar benzeri (Olimpiyatlar vb.) antropolojik kökeni rekabet, savaş ve ölümde olan bir spor müsabakasıdır.[168] Seçilen haraçlar, bir nevi mıntıkalarını temsil eden sporcudurlar. Yalnız kendilerine somut faydası olan mücadeleyi kazanarak bölgelerine de "şan ve şeref" kazandırırlar.
- Oyunlar, tamamen bilim ve teknolojinin iş birliğiyle hazırlanan, rakiplere gücünü gösterip gözdağı vermek amacıyla düzenlenmiş bir güç gösterisidir. Özel olarak belirlenmiş uzmanlarca (oyun kurucu ve ekibi-bilim ve teknoloji, barış koruyucuları-savaşçı, Caesar Flickerman-medya) hazırlanıp, yürütülür.
- Oyunlar, dinden hiç bahsedilmeyip üstü örtülü olsa da kutsal bir ritüel olarak işler. Seçilen haraçlar, kurban ve günah keçisidirler. İşlemedikleri geçmiş bir suçun kefareti ve düzenin devamı için feda edilen rastgele kurbanlardırlar.
- Oyunlar, tüm ülkede canlı yayınlanan bir medya şovu ve Panemli zengin vatandaşların sponsorluk ve bahisleriyle ticari etkinliktir. Seçilen haraçlarsa ölmeden önce, bu gösteride "15 dakikalık şöhretlerini" yaşayan birer medya ünlüsü, geçmişin kutsal idollerinin "çağdaş" versiyonudurlar.
- Oyunlar, vahşi birer şiddet gösterisi oldukları kadar toplu bir savaşın ve şiddetin önleyicisi de olan bir baskı mekanizmasıdırlar. Seçilen haraçlar birer Horatii ve Curiatii[169] olarak topyekûn bir savaş ve ölüm yerine sınırlı şiddetin uygulayıcısı, bölgeleri ve toplumları için ölen ve öldüren seçili savaşçılardır.

---

[167] Roxanne Lapidus, "**Translator's Note**" *in* Conversations, p.205.

[168] Oyunlar, Caillois'un dörtlü ayrımında diğer çeşitlere göre "rasyonel", daha karmaşık ve kapsamlı kurallara sahip *Agôn* ile aynıdır. *Agôn*, fiziksel beceri, yetenek ya da zekaya dayalı olarak oyuncuların birbiriyle rekabet ettikleri oyunlardır. Fakat her rekabet, bir gösteri potansiyeli taşıdığından öykünme (*mimicry*) *agôn*'u da kapsar ve sonuçta hepsi ilişkilidir. Peter D. McDonald, The Principle of Division in Roger Caillois's Man, Play and Games, **Games and Culture**. 2020;15(8), pp. 855-873.

[169] Roma tarihçisi Livy'nin aktardığı mite göre, ikisi de Truva kökenli akraba şehirlerin savaşında iki tarafı da diğer düşmanlara karşı zayıf da düşürecek toplu bir savaş yerine seçilecek üçer savaşçının ölümüne düello yapması ve galip tarafın savaşı kazanmış sayılacağı kararlaştırılır. İki tarafın da üç erkek kardeşle katıldığı düelloda Roma adına dövüşenler Horatii, Alba için dövüşenler Curiatii diye bilinirler.

Oyunlarla Baal ritüeli arasında başka paralellikler de vardır: Korku ve dehşet içinde izleyen geniş kalabalık, sürekli tekrarlanma, düzeni koruma amaçları, teknik nesne olan Arena'nın güçlü bir sosyal rol oynayışı vb. Ayrıca ritüeli izleyen ailelerin ve kalabalığın, kurbanların çığlıklarını çocuklardan değil kurban edilen öküzlerden geliyor diye ısrarlı reddedişleri de mıntıkalardaki izleyicileri hatırlatır. Korkularından, bu şovun çocuklarının kurban edilişi olduğunu kabul edip bir şeyler yapmak yerine bir spor müsabakası gibi yıllarca izlemeyi sürdürürler. Üstelik Serres'in, Challenger'ın infilakını kaza değil de olasılık yasalarına göre olacağı muhtemel bir durum diye görmesi de bu inkârın daha genel bir boyutudur. Panem halkı da insanlık tarihindeki pek çok halk gibi üstün bilim ve teknolojisiyle devasa bir savaş makinesi kuran, din ve ticaretle yönetip medyayla pazarlayan yönetimlere karşı bir şey yapmamış, inkâr içinde geleceğin güzel olacağını "belki bu kez öğreneceklerini" umut etmiştir.

3.7.2.5. Yıkım ve İnşa Araçları: Tanrısal Nesnemsiler

Paralelliklere dikkatle bakıldığında altında çok değişik çeşitlemeleri olan ama belli öğelere sahip bir ağsal yapı da ayırt edilebilir. Gerek *Açlık Oyunları*'nın arenadaki (ve dışındaki) oyunlarının gerekse de insanların her türden faaliyetlerinin gerisindeki oyunların idaresinde Serres'e göre Dumézil'in anlattığı o üç klasik Roma tanrısı ve onların yapıcı ve yıkıcı nesnemsileri vardır. Jüpiter (din ve egemenlik), Mars (savaş) ve Quirinus (ekonomi, üretim) adlı bu tanrılar yalnızca kendi alanlarının yöneticisi olmakla kalmaz, her biri bizi, diğer iki alanı da kapsadığı düşüncesine sevk ederler:

> Hepsi üç tanrıdır, Jüpiter'in tarafında. Hepsi şiddetten doğan ve şiddeti donduran üç kutsaldır, Mars'ın tarafında. Hepsi üç sosyal sınıftır, Quirinus'un tarafında. Hepsi, üç taraftan da üçüdür. … Rahiplerin, orduların, generallerinin, bankacıların veya üreticilerin egemen olduğu teokrasileri, askeri idareleri (polemarchs), nüfuzlu zenginlerinkini (plutocrats), her türlü rejimi gördük.[170]

Sınırsız güç, şiddetle elde edildiğinden savaş, çok iyi bir devridaim hareketi sağlar. Fakat her bir tanrı aynı anda üç taraflı olduğundan ekonomi, kutsal ve hatta kültür de yalnızca savaşın başka avatarlarıdır ve tüm alanları işgal ederler. Böylece nötr öğe, hep bir yedek olan kurban her değeri alıp herkes olabileceğinden illa ki her yeri kaplayan bu üç tanrıdan (teoloji, şiddet ve ekonomi) biri için "aynı sunakta can

---

Livy, **The History of Rome**, Books 1-5, translated by V. M. Warrior, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 2006, pp. 35-39; Serres, **Rome**, pp.15-17; Serres, **Statues**, p. 167.

[170] Serres, **Rome**, pp. 149-150.

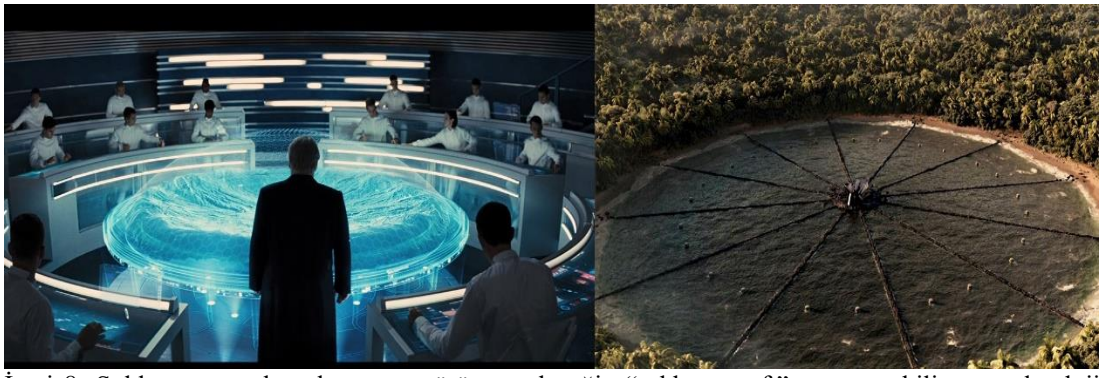
verir." Dolayısıyla kaza, trafik ve iş kazası veya şehit gibi farklı isimler de alsalar, *Açlık Oyunları* arenasındaki kurbanlar gibi temelde aynı görmezden gelme ve şiddet mekanizmasınca öğütülürler: "Mars, daima oradadır, ilk gün doğumundan beri."[171]

Oyunlarda şiddet (Mars) ve ritüel/kutsal boyutu (Jüpiter) kolayca seçilir ama ticari boyut, aynı Quirinus gibi daha derinde ve örtülüdür. Çünkü kendinden önce gelen iki tanrıdan dersini almıştır; onların hem silahlarını kullanır hem de işlevlerini üstlenir. Fakat her şey gibi toplumsal "genel eşdeğerler" de zamanla yıprandığından (entropi), sistemin devamı için ritüeller gibi yenilenmeye veya ek çözümlere ihtiyaç duyulur. Serres'e göre yakın zamanlı bu 4. çözüm[172] "enformasyonun tiranlığıdır"[173] ve dinin yerini alan bilim ve teknolojiyle birlikte karşıtı olmayan üç güç olmuşlardır: "Yönetim dilin performatif gücünü, medya baştan çıkarıcılığını elinde tutarken, bilim hakikat değerini korur ve teknoloji de etkili olma üzerinde tekel kurar."[174]

İşte üç tanrıyla simgelenen bu ilişki ağlarını üreten de kendi nesneleri, yani fetiş, ödül/silah ve emtiadır. Ama "geri beslemeyle" ilişki ağları da nesneleri üretirler.[175] Nesnemsi, oyuncuların çeşitli eylem ve amaçlarının bir araya gelişinde doğduğundan önceden belirlenmemiştir ve ilişki de aynı özelliği taşıdığından gerçek zamanlılığın getirdiği bir olumsallık taşır. Fetiş, para ve ödül/silah, ilişki ağları kurma ve onları yıkabilme gücünü bir arada taşırlar. Örneğin *Açlık Oyunları*'nın Arenası, bilim ve teknoloji uzmanlarınca hazırlanıp idare edilen teknik bir nesne, sürekli tekrar eden bir ritüelin kurban sunağı, Panem'in zenginliğinin ve zenginlerinin rekabet alanı ve elbette bir medya şovu olarak tüm teknik ve sosyal boyutları taşıyan bir nesnemsidir. *Challenger* roketi gibi dünyanın geri kalanına gücünü göstermek ve gözdağı vermek amaçlıdır. Panem'in sisteminin sürekliliğini sağlayandır ama sonunda yıkımının da nedeni olur. Bu aradaysa her bilimsel teknolojik gelişme veya düşmanlığa dayalı rekabette olduğu üzere geride "kazaen" pek çok kurban ve günah keçisi bırakır.

---

[171] Serres, **Rome**, p. 130, 29-30, 230.
[172] Olayların nasıl görünüp, nasıl hatırlanacaklarının kontrolü ve kitleyi uyuşturucu güç olarak gösteri olgusu elbette Roma sirk-ekmek kültüründen bile geriye gider. Serres'in bahsettiği, enformasyon ve medyanın da diğer üç güç gibi tüm alanları işgal eden, yine şiddete dayalı iktidara dönüşmesidir.
[173] Serres, **Genesis**, p. 87, Serres, **Rome**, p. 215.
[174] Serres, **Statues**, p. 9.
[175] Serres and Latour, **Conversations**, p. 201.



İmaj 8: Solda, arenayı hazırlayan ve yürüten geleceğin "ruhban sınıfı" arenanın bilim ve teknoloji uzmanları ve sağda doğal, teknik ve kültürel boyutlu nesnemsi olarak arenanın kuşbakışı görünüşü.

Nesnemsi yalnız maddi değildir çünkü isyan (savaş) da bütün mıntıkaları birleştirip, isyancıları "biz" haline getirdiği ölçüde bir nesnemsidir. Hatta insanlardaki korkuyu (Başkan Snow) veya umudu (Katniss) kullanarak onları birleştiren özneler de bu bağın ana nesnesi olduklarından nesne özneye ve özne de nesneye dönüşür ve hem öznemsi hem nesnemsi olabilirler.[176] Özne ve nesne oluştaki bulanıklık/belirsizlik özellikle Snow ve Katniss'in oynadıkları rollerde de açıkça devam edecektir. Hatta Başkan Coin'in adı da bir yandan madeni para anlamı bir yandan da *Cain* yani katil anlamını ve tarihte ilk cinayeti işleyen peygamber çocuğu Kabil'i çağrıştırmasıyla bu belirsizliği, çokluğu ve çok değerli (*multivalued*) oluşu anımsatır.

3.7.2.6. Ritüel Olarak Oyunun Ardındaki Çelişkili Çokluk

> Başlangıçta kara kutu, cehalet, sıfır bilgimiz var. Başlangıçta beyaz, mümkün olan her dünya var. Başlangıçta kurban, bu ikame ilişkisi ve bu ölümdür, aramızdaki."[177]

Serres'e göre kökende daima çokluk vardır ama bu çokluk şiddet yoluyla hiyerarşik ve tek sesli bir düzene indirgenir. Bunun için, parazitler dışarı kovulmalı ya da gerçekten öldürülerek kurban edilip, sistem temizlenmelidir. Çünkü *ilkel* düşünüşe göre kurban olmadan bir şeyleri kurabilmek mümkün olmadığı gibi onsuz sistemin sürekliliği de ciddi tehlikeye girer. Güneş doğmaz, savaş kazanılamaz, av iyi geçmez. İşlevi önemli olduğundan kurbanın suçlu veya masum olmasının bir önemi yoktur. Doğal veya kolektif bir kriz bireye yansıtılarak kronolojik ve nedensel bir tersine çevirme yapılmakta, zararlı her şeyin kökeni ve nedeni bireyde aranmaktadır.[178]

[176] Serres, **Statues**, pp. 102-103.
[177] Serres, **Rome**, p. 30.
[178] Girard, **Günah Keçisi**, s. 28-29, 279.

Dolayısıyla daha baştan düzenin varlığına inanç vardır ve kurban etmeyle her şeyin yeniden eski haline dönmesi veya daha güzel olması umulur. Günah keçisi ardındaki suçlama ve umut, *Açlık Oyunları* serisinin karşıt iki tarafında net biçimde görülür. İsyancılar için, Başkan Snow'un öldürülmesiyle her şey bitip, daha güzel olacaktır. Snow ise birer öznemsi/nesnemsi ikiliği gösteren Katniss'i, birkaç meyveyi ve alaycı kuşu suçlar. İki taraf da sembolü öldürerek düzeltici bir müdahale peşindedir ve altta yatan muhtemel doğal ve kolektif sebepleri (çokluğu) keşfetmekle ilgilenmezler. Mimetik arzuda "en boyun eğmiş saygı ile en yoğun hınç" bir arada olduğundan[179] simgeler duruma göre bazen yüceltilir bazen de en vahşi biçimde yok edilirler.

Açlık Oyunları dinden neredeyse hiç bahsetmez ama bizzat oyunlar dini ve kutsal bir ayin görünüm ve işlevi de taşır. Aynı otokratik yönetim altında köleleştirilip ezilen kardeş mıntıkaların çocukları Kabil'in Habil'i öldürmesiyle başlayan kardeş katlini durmadan tekrar ederler. Ya da Hz. İbrahim gibi çocuklarını (kuzularını), sistemin yüce tanrısına sürekli kurban verirler. Olayın merkezindeki dövüşme ve ölüm kadar insanları çekip, heyecanlandıran bir şey olmadığından, bunlar taklitçiliği tetikleyip kolektifi standartlaştırırlar ve "gladyatörler", gösterinin kökenini durmaksızın tekrar ederler.[180] Huizanga, Caillois ve Girard'ın dikkat çektiği gibi bu oyun, asla basit bir temsil değildir. Oyunlar (festival), dünyayı kopyalayarak ve sonuçta yeni bir şeyler ortaya çıkararak dünyayı yenileyen komünal bir etkinliktir. Ritüel yalnızca bir taklitten çok ötededir ve tapınanlar da kutsal olayın kendisine katılırlar (Huizinga). Tüm süreç (kostümler, masklar vd.) ilahi olayın yalnızca bir temsili değil bizzat ilahi olanın etkin biçimde yeniden vücuda getirilişidir.[181]

Kuramdaki gibi oyun, gerçek hayattan yalıtılmış belli ve sınırlı bir mekânda oynanır ama hem ölümleri hem de sistemi sürdürücü sosyal işleviyle etkisi gerçektir. Zaten Serres'e göre tek bir uzam değil ayrılmaz biçimde üst üste veya iç içe geçmiş birden çok mekân, düşünmesi zor olsa da "uzamların çokluğu" vardır.[182] Başkan Snow'un ısrarla oyun-gerçek ayrımı yaparak gerçek bir savaşı istemediğini söylemesi

[179] Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 30.
[180] Serres, **Rome**, pp. 180-181.
[181] McDonald, **The Principle of Division**, p. 4; Girard, **Günah Keçisi**, s. 59.
[182] Serres, **Rome**, pp. 151-153.

hep bu çokluğun üzerini örten sahte bir gösteri alanı yaratmak içindir. Oyun, tebaasına ve düşmanlarına gözdağı vermek amaçlı sefil bir gösteridir. "Ne kadar çekişmeli ve ölümcülse izleyici kalabalığı ve ticari rakamsal veriler o kadar yükselir." Arenada ölenlerin Efendi için önemi yoktur çünkü Efendi ve yardakçıları Arena yakınındaki bir başka alanda, başka kuralları olan bir başka oyunu oynamaktadırlar.[183] Dövüşün sonucu ne olursa olsun diğer alandaki oyunu oynayan politikacılar, din tacirleri, finansçılar, bilim-teknoloji üreticileri ve medyacılar hep kazanmaya devam ederler.

Diğer taraftan 75. Açlık Oyunları'nda İkinci İsyan ile düzenin ağlarının çözülmesi çoktan başladığından, çokluğun ve belirlenmemişliğin başat olduğu genel kriz ve şiddet haline doğru gidilmektedir. Artık Snow da herkes kadar ölümle burun buruna ve hatta baş hedef olarak daha fazla tehlikededir. Bu yüzden her otokrat gibi o da savaşa sığınır. Çünkü savaş, her şeyi sınıflandırıp sınırlayarak hiyerarşiler ve keskin taraflar doğurur. Üstelik savaşta, güvenli geri alanda kalan lider ölmez; onlar yerine çokluklar çoklukları (sistemin köleleri diğer köleleri) öldürür. Böylece kendi ölüm tehlikesi karşısında savaş emrini verip onu yöneten *bir* yerine *çokluk* öldürülür.[184]

Birin veya azınlığın yaşaması, hatta daha iyi ve güzel yaşaması için çoğunluğun, yani "cahil halk sürüsünün" feda edilmesi lazımdır. "Bazı nüfusların sağlıklı yaşaması için, doğanın yoz veya sağlıksız ötekileri konumundakilerin ölümleri gerekli[dir]."[185] Yoz ve sağlıksızın kim olduğunaysa Efendi ve mutlu azınlığı karar verir. Kendinin de bazılarının daha iyi ve güzel yaşaması için kurban edildiğini fark etmez görünen kitleler bu nedenle kolayca "cahil halk sürüsü" diye etiketlenirler. Daha da beter durumun korkusuyla (statüko yanlılığı) aralarından seçilenlerin kurban edilişine ses çıkarmadan tanıklık ederler. Oyunları *izleyen* Capitol halkı bolluk ve eğlenceyle, Panem halkıysa korkuyla uyuşturulup hareketsiz kılınan *kurbanlardır*.[186]

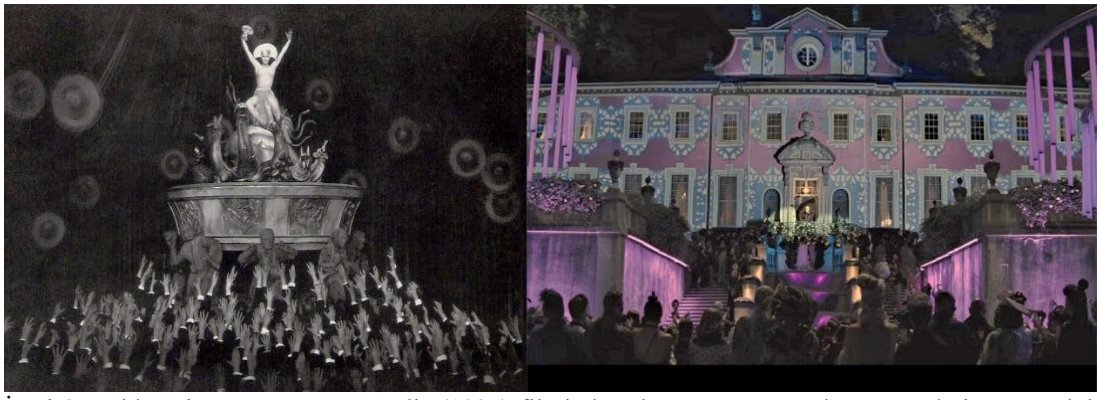
---

[183] Serres, **Rome**, p. 154.

[184] Serres, kendini feda ediş olarak kalabalığın bire doğru akması olan toplu isyanla kalabalıkların kalabalıklara karşı akışı olan savaşı ayırır ama bir başka yerde, *kolektif olanda* kanıtlayamayacağı fakat hep sezdiği bir "*sabitlik*" olarak şiddetin miktarının hep aynı kaldığını savunur: Otokratik yönetimlerin yürüttüğü işkence ve ölümlerle bunlar yıkıldığında ortaya çıkan şiddet miktarı arasında korkunç ve gizli bir eşitlik vardır. Serres, **Rome**, p. 197; Serres and Latour, **Conversations**, p. 194.

[185] Patricia Clough'dan akt. Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 133.

[186] İzlemek-kurban olmak ilişkisi çok uzak görünse de bugün kutsal ülkü veya inanç uğrunda ölen; haksız şiddetin masum kurbanı anlamlarına gelen şehit (*martyr*) kelimesinin kökeninde Aramice (ve Yunanca) tanık, İsa'ya tanıklık eden anlamları vardır. Girard, **Günah Keçisi**, s. 276.



İmaj 9: Solda Fritz Lang'ın Metropolis (1927) filminde sahte tanrıya tapanlar ve sağda imparatorluk rengi mora bürünmüş Başkan Snow'u destekleyen Panem'in azınlığı olan Capitol'ün kalabalıkları.

Fakat *bir* de hiçbir zaman bir değildir. Bir kara kutu olan Panem'in düzeni de her kara kutu gibi kimle ilişkiliyse onu güçlendirip karşıtı zayıflatır ama birlik olarak kara kutuluğunu sürdürebilmek için eşlikçi ve yandaşlara ihtiyaç duyar.[187] La Boétie bu yüzden daha 1500'lerde, Bentham'ın *panoptikonunu* ve Orwell'in Büyük Birader'ini anımsatan bir ironiyle, muktedirin, eğer halk vermediyse gözetleyecek bu kadar gözü ve onları dövecek bu kadar eli nereden bulduğunu sorar.[188]

> "Şan ve şeref, şiddetin bir ürünüdür. Çift koni biçimindedir ve buradaki [İmaj 9, solda] gibi -her zamanki gibi- yalnız yarısı görülür: aşağıda ilahın yardımcılarına tezahürat için ellerini sallayan kafasız bir kalabalık; kıvrımlı canavarların, ejderhaların ve yılanların ağırlığını taşıyan küçük ama vahşi bir tarikat, bunların üzerinde tam tepede de şan ve şöhretin eşsiz ışığı parıldar."[189]

İlahlaştırılan muktedir, göz kamaştıran parıltısıyla bir makro-aktör olarak görülüp oyunu, ilişkileri ve konumları idare etmesine rağmen aslında basit mikro-aktör kadar da basittir. Klasik sosyoloji üzerini örtse de o, üzerine oturduğu düzendeki (kara kutu) pek çok gücü tek bir güce çevirerek (*tercüme*) büyüyen bir makro-aktördür ve aslında "kral, yalnızca çıplak değil, (sızdıran) kara kutularla oynayan bir çocuktur."[190] Dolayısıyla çelişkili gibi görünen karşıtlıklar, karşıt roller ve çoklu mekanlar olarak sürekli arkadaki belirlenimsiz çoklukla karşılaşılır. Hayatta herkes sırayla birbirinin yerine geçtiğinden orijinal anlamı yedek (yerine geçen) olan kurban kelimesi de gözlemciye ve duruma bağlı olarak herkes için geçerli olabilir.[191] Kurban bazen kral

[187] Bruno Latour, **Science in Action**, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 93, 137.
[188] La Boétie, **Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev**, s. 25.
[189] Serres, **Angels: A Modern Myth**, p. 214.
[190] Callon and Latour, **Unscrewing the big Leviathan**, p. 299.
[191] Serres, **Rome**, p. 27.

kızı (*Iphigenia*), peygamber oğlu (Hz. İsmail), peygamberin kendi (Hz. Yunus), esir düşman askerleri (Aztekler), en sağlıklı ve güçlü koyun, koç ve develer ya da sünnet adıyla kesilen kadın ve erkek cinsel organları olabilir.

Açlık Oyunları'nın kurbanı Katniss kısa sürede isyanın sembolü bir idol, sistemi yıkan en büyük suçlu ve nihayet yeniden kuruluşuna öncülük eden kurucu, doğurgan anne tanrıça yerine geçer. Bir av, günah keçisi ve kurban ama aynı zamanda avcı, diğer günah keçilerini öldüren intikamcı bir katil ve Başkan Coin'i öldüren cellattır. Acımasız Tiran Snow, halkın linç ettiği bir kurban; isyanın önderi erdemli Başkan Coin ise güç delisi bir hain olur. Sevgili olan Gale bir yabancı, yabancı olan Peeta, sevgili ve eş olur. Arena ve mıntıkalar arkaik şiddet, açlık ve ilkel düşünüşle yüklüyken Capitol bolluk ve ileri teknolojiyle doludur. Zaman, mekân ve karakterler, yan yana ve iç içe çoklukla doludur ama hep şiddetle bire indirgenirler. Bu yüzden de tek bir yüzü ile değerlendirilerek iyi veya kötü klişesiyle nitelenirler: Katniss, iyidir, Snow katıksız kötüdür; mıntıkalardaki halk iyidir, Capitol halkı yoz ve kötüdür…

Snow'un söylediği üzere savaş son çaredir. Genelde silahlar kullanmaktan ziyade gösteriş ve gözdağı amaçlıdır.[192] Arena, sistemin bir nevi gösteri silahı, gerçek silahların yerine geçen kontrollü şiddettir. Fakat oyunlar da iç içe ve çeşit çeşittir. Rekabet (*agôn*) ve taklit (*mimicry*) yeni ve uzun süreli kurumsallıkları doğurabilir ama şans (*alea*) ve şaşkınlık (*ilinx*) ile bireysel ve kolektif boyutta kaotik ve yıkıcı biçim de alabilir.[193] Çelişkili görünüp rahatsız eden çokluğu gerçekten olmasa da görünüşte ortadan kaldırmanın yoluysa onu dışarıya sürgün etmektir. Böylece krizden ve genel şiddetten kurtulmak için yine kurban ve şiddet yoluyla aynının ve standardın egemenliğinin kurulduğu temiz bir alan yaratılır. Serres bilimle din arasında paralellik kurar çünkü aynı sınırlama ve dışlama pratiğiyle kutsal veya rasyonel olan ya da olmayanı belirleyip, dayatırlar.[194] Öteki, ya da Serres'in verdiği adla dışlanmış orta veya üçüncü kadar eski ve temelde olan bir şey yoktur: O, "günah keçisidir: günah keçisi, antropolojinin, dışlanmış orta mantığımızın temelidir."[195]

[192] Serres, **Statues**, p. 87.
[193] McDonald, **The Principle of Division**, p. 11.
[194] Serres, **Statues**, p. 16.
[195] Serres, **Rome**, p. 126.

Açlık Oyunları, Başkan Coin'i kötü ve düzenini otokratik göstererek basit iyi-kötü düalizmine düşmediği izlenimi verir. Oysa ABD toplumunda geleneksel olarak hep tehlikeli görülen kolektif olandır. Seri, bazı "solcu" eleştirmenlerin gördüğü sınıf eleştirisi bir yana devrimci mücadele ve dayanışmayı görünmezleştirir; gösterdiği zamansa bir Sovyet despotizmi gibi tasvir eder. Biraz bilinçle daha başta "insanlar bir kez izlemese bu iş bitebilir" diyen Gale,[196] masum kitlelerin ölümüne umursamaz bir "devrimci" ölüm makinesine dönüşürken, "yalnızca kendi canının derdinde olan" ve Gale'in sözlerine gülüp geçen *zoraki kahraman* Katniss, devrimin biricik simgesi, 11. Mıntıkadaki isyancı *zencilerin* "beyaz kurtarıcısı" ve hatta Coin'i öldürerek devrimi de isyanın kendisinden kurtaran eşsiz kurtarıcı olur.[197] Topluluklar *kafasızca* Coin, Snow ve hatta Katniss'in peşinde giderlerken Haymitch ve Plutarch gibi az sayıda birey özgür iradeyle gerçeği görürler. Filme göre elindeki ilkel ok ve yayıyla, moral pusulaya sahip bir bilge gibi davranıp onları aşansa yalnızca Katniss'dir.

3.7.2.7. Hatırlamak, Hatırlatmak ve Ölümcül Unutuş

Orwell'in *1984* kitabında kahraman, otokratik idarenin parti sloganını hatırlar: "Geçmişi denetim altında tutan, geleceği de denetim altında tutar; şimdiyi denetim altında tutan, geçmişi de denetim altında tutar."[198] Fakat kontrol, ince dengeler üzerinde işleyen hassas bir mekanizmadır. Hayatın kaotik ve belirlenemez oluşuyla her an kendini kullanan ele dönebilen kaypak bir araçtır. Sürekli tekrar edilip beslenmelidir ama tam da bu yüzden karşıt uca savrulabilir. Bu savruluş, çift yönlü bir mimetizmle hem Panem'in düzeninde hem de filmlerin metninde kendini gösterir.

Başkan Snow, propaganda videolarıyla geçmişin çok kötü olduğu, dolayısıyla daha iyi olan mevcut düzene şükredilmesi gerektiğine dair bir anlatı inşa eder. Böylece amacına göre geçmişi yeniden kurguladığı gibi, itaat olmazsa geleceğin de daha kötü olacağına dair bir gözdağı verir. Orwell'e göre bu iki farklı zamanı kontrol etmenin anahtarı olan şimdiye ise Arena ve oyunlar aracılığıyla hükmeder. Yani Serres'in

[196] İkinci filmde Peeta da "ya hepimiz saldırıya geçmeyi reddedersek? İlk seferinde işe yaramıştı" der ama Katniss "aynı hataya tekrar düşmezler, hepimiz yine ölebiliriz" diye reddeder. Oysa işe yarayan bu fikri ilk seferinde de Katniss bir naiflik diye görüp Gale ile dalga geçmiştir.
[197] "*Açlık Oyunları: Alaycı Kuş 1*"de, Peeta'nın serbest bırakılması için Başkan Snow'a söylediği gibi, sevdikleri güvende olduğu sürece isyanın "Alaycı Kuş"u olmaktan vazgeçmeye hep hazırdır.
[198] George Orwell, **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, çev. Celal Üster, İstanbul, Can Yay., 2012, s.59.

dediği gibi "farklı" zamanlar hep birbiri üzerine kıvrımlar yapmaktadır. Benzer biçimde bu hatırlatma ritüeli de kendi gerçeğini yazarken arkadaki çokluğu ve başka gerçeklikleri unutturur. Savaşı, yenilgiyi ve yıkımı hatırlatır ama nedenleri ve o çoklu kaotik beyaz manzarada görülen mümkün başka dünyaları unutturur.

Aslında hem film hem de Snow'un düzeni unutulan önemli bir gerçeği gösterir. Çünkü Serres'e göre insanlığın bütün bilgi, bilim ve medeniyetinin temelinde kaos ve ölüm vardır. Rasyonel görülen bir çözüm dışındaki tüm olasılıklar elenip dışarı sürülerek düzen, şiddet, cinayet ve rekabet üzerine kurulur ama bu hep unutulur.[199] Bununla beraber, nasıl haraçları günah keçisi olarak açıkça göstermesi filmi, kıyımcı olmaktan kurtaramıyorsa, kökendeki ölümü göstermek de metni, hakikati ortaya çıkarıcı yapamaz. Oysa "kurbanlar dizisine son vererek günah keçisi de kurtarılmalıdır." Savaş tanrısı Mars'ın düzeni kötü çatılmış ilişkilerden oluşan geçici bir bağ olduğu için bastırılan şiddet hep yeniden ortaya çıkar.[200] Dolayısıyla Panem'in yeni düzeni de (ve filmler) yalnızca aynı mantığı ve süreci tekrar ederler.

3.7.2.8. Muktedirin Açmazı: Daha Büyük, Daha Kırılgan

Başkan Snow'un amansızca güçlü görünen düzeninin neden birkaç meyve veya bir kuşla ya da en fakir bölgeden gelme, can derdindeki ufak bir kızla yıkılabileceği artık kolayca anlaşılır. "Popüler inanışın aksine daha büyük şeyler, özellikle organikler, daha kırılgandırlar."[201] "Yıkıcının kendi, yıkımdan korktuğundan …yönetmek için böler." [202] Çokluk bire döndürülmeye uğraşılırken, kendileri yönetmek için Remus'u öldürüp parçalara bölen Antik Romalı senatörler gibi Başkan Snow da sürekli bölmek zorundadır. Panem'in sistemi her şeyi (bölgeler, işler, üretilen ürünler vb.) parçalara böler ve halkın neler olup bittiğine dair genel manzarayı görmesini önler. Fakat her yeri kendi içinde standart aynılığa indirgemeye çalışan katı mantıkla idare edilse de sayısız öğesi ve ilişkileriyle hâlâ organik bir sistemdir. Çoktan öldüğünde bile farkında olmadan aynıyı kopyalamaya zorla devam eder. Her parçayı kontrol edip, katı bir bütün haline getirmeye çalıştıkça yeni mekanizmalar kurmak

[199] Serres, **Statues**, p. 119, 174, 188.
[200] Serres, **Hermes**, p. 109, 116, 122.
[201] Serres and Latour, **Conversations**, pp. 120-121.
[202] Michel Serres, Betrayal: The Thanatocracy, trans. by R. Burks, **Public**, Vol. 24 (48), 2013, p. 25.

zorunda kaldığından kontrol etmesi gerekenler ve zayıflığı da artar. Bu yüzden bastırılan şiddetin yeniden ortaya çıkışı gibi tekliğe ve aynılığa indirgenmeye çalışılan sistemin çokluk oluşu da eskisinden bile bariz hale gelir. Tıpkı, gözdağı verip isyanı önlemek için gösterdiği geçmişin isyanı hatırlatırken aynı zamanda onu beslemesi gibi.

La Boétie'ye göre bu otokratik düzenleri devirmek için halkın dövüşmesi bile şart değildir; Gale'in de dediği gibi tek gereken destek vermeyi bırakmaktır[203] ama o bunun olacağına pek inanmaz. Çünkü halklar sorumluluğun zahmeti yerine kendi rızalarıyla "çocuk" kalıp kulluğa bağlanır ve gereken zihinsel dönüşümü yapamazlar. Fakat tarihte görüldüğü gibi kalabalıkların isyanı illa "zihinsel devrim" ile gelmez. Bazen tek gereken korku eşiğinin aşılmasıdır ve bu da hep, kovulan parazitin geri dönüşüyle olur. Böylece kurban etmeye getirilen günah keçisi, bazen bizzat getireni kurban eder.

3.7.2.9. Naif ve Mitik Çözüm: Geleceğin *Venüs Anadyomene'*i[204]

> Bergson'un kuramlarında, …yeni dışarıdan gelir. Dışarı mutlaka olumsuz değildir. …Çitlerin içinde yaşayanlar hayatta kalır, stoku yer, sistemin kapatılmasını haklı kılan şeyleri parazitler. Parazitler için ve parazitler tarafından kapatılır. Dışlanana yemek verilmez; kileri de erzak dolabı da yoktur. Bulduklarıyla yetinmeli, kısmetini dünyada aramalıdır. Yoksa ölür veya delirir. …Ya da dehanın yolunu izler. Ve üretici olur. … Onun için bu iş bir ölüm kalım meselesidir.[205]

Capitol için Katniss Everdeen dışarıya, çitlerin gerisine ve dışarının da dışarısına, yerin de altına sürülmüş madenci 12. Mıntıka'nın parazitlerinden biridir. Sonuçta bu insanlar, yaşadıklarına bile şükretmesi gereken isyancı suçlulardır ve o ölümcül *ilk günahın* cezasını ilelebet çekeceklerdir. Kapitalizmin yürütücüleri sistemde ilişkileri ve konumları belirleyen muktedirler olarak o klasik tersine çevirmeyi yaparlar. Artık bolluk içinde yaşayan evrensel parazit Snow ve mutlu azınlığı değil onları besleyen, her tür ihtiyaçlarını sağlayan ama kendileri kıtlık içinde yaşayan mıntıka halkları parazit olarak görülürler. Aslında Serres'in dikkat çektiği üzere parazitin iki farklı ve bir anlamda çelişik anlamıyla her iki taraf da parazittir.

---

[203] La Boétie, **Gönüllü Kulluk**, s. 25-26.
[204] Denizden/köpüklerden yükselen Roma tanrıçası Venüs (Antik Yunan Afrodit'in *yerine geçmiştir*).
[205] Serres, **The Parasite**, p. 170.

Capitol halkı parazittir çünkü üretmeden, başkasının sırtından beslenen istenmeyen misafirlerdir. Mıntıkalardan gelen parazitse enformasyonel anlamıyla, sistemin mesajına müdahale eden, onu *bozup*, değiştiren anlamında parazittir. Fakat mesajın üretim koşullarının yan ürünü olan parazit olmadan mesaj da olmayacağından parazit aynı zamanda asıl ev sahibidir. Bir kez daha bakılan yere ve aktörlerin eylemine göre anlam/mesaj ve parazit oluş da yer değiştirir.



İmaj 10: Sandro Boticelli – *Venüs'ün Doğuşu*, 1484.

Katniss, ana mesaj olan Snow'un düzenine müdahale eden bir parazit ve ölümcül aynılığın katılaşmış zinciri olan savaş tanrısı Mars'ın mantığını sıkıntıya sokan sevgi ve nihai zaferin tanrıçası Venüs'tür.[206] Yaşamak için yaratıcı ve üretici olmak, hep dinamik ve akışkan kalmak zorunda olan küçük ve zayıf ötekidir. Ama gücü de bu akışkanlık, küçüklük ve zayıflıktan gelir. Katılık ve ağırlıkla aynıyı ölümcül biçimde durmadan tekrarlayan büyüğün zinciri değil, bir *clinamen* (yaratıcı sapma) olan Katniss'in parazitliği yeniyi getirir. Sıradan bir mıntıka vatandaşı olarak "ölmek veya delirmek" dışında bir seçeneği yokken yeni bir yol yaratıp üretici olmak zorundadır. Mars'ın düzeni, gücü ve büyüklüğü ölçüsünde katılaşıp, şiddete dayalı sürdüğünden kurduğu ilişkiler de aslında hep derme çatmadır. Bu yüzden akışkan çokluğuyla arka planda hep var olan Venüs, zamanı geldiğinde kolayca köpüklerden yükselerek o geçici düzeni yıkabilir. Mars'ın askeri düzene dayalı mantık ve bilimiyle kadavralar üstünde yükselen *tanatokrasisine* karşı denizin anaforlarından tam erişkin Venüs doğar. Serres'e göre bu, Girard'ın da kabul edeceği Epikürcü bir çözüm, kurban zincirini sonlandıran sevgi ve dostluğun doğal sözleşmesidir (*foedera naturae)*. Çünkü aynı zamanda rekabet ve nefretle yüklü insanlar arası ilişkiler yerine nesnel şeylerin ve Doğa'nın da yükselişidir.[207] Boticelli'nin resmindeki gibi (imaj 10) akışkan denizden doğar ve rüzgârın görünmez gücüyle sahile ulaşır.

[206] Serres, **Hermes**, p. 100.
[207] Serres, **A.e.**, pp. 99-100, 109-110.

Seride, Katniss de benzer akışkanlığı taşıyan ateşle eşleştirilir. Ateşler içindeki kız olarak doğar ve mıntıkalara zaferle birlikte barış, bolluk ve bereket getirir. Serinin yemyeşil doğa içindeki son sahnesindeki gibi çocuklarıyla birlikte doğurganlığı ve insanlarla barış içindeki bir doğanın yeniden doğuşunu simgeler.



İmaj 11: Ateşlerden doğan melek-tanrıça Katniss Everdeen.

Öte yandan seriye, depresyonlu annesi yerine ailesine bakan koruyucu anne olarak başlayan Katniss, seri boyunca elinde oku ve yayıyla koşup ölüm saçtıktan sonra yine aynı role döner. Aslında Primm ve Peeta'nın koruyucusu oluşunun altı ısrarla çizilerek, savaşçının aynı zamanda anaç bir figür de olmasına çalışılır. Fakat sonunda Katniss ne Komutan Paylor gibi yeni demokratik Panem'in yönetimindedir ne de artık savaşçı ya da çalışan kadındır. Kolektif olandan uzakta, aynı başladığı ve olmak istediği gibi geleneksel koruyucu anne rolüne döner. Böylece kadın hakları bağlamında süper kadın kahramanla izleyici genç kızlara güç verici bir rol model sunduğu iddiası da iki ayrı rolü bir arada sürdüremeyişle boşa gider. Sonuçta tüm seksapeliyle izleyicilerin hayalini süsler ama Gale'in "beni seviyor musun" sorusunu şimdilik bunlardan uzağım diye cevaplayan savaşçı Katniss'in olamadığı şey, çoklu bir kimlik olarak "kadın" olmak gibidir.

3.7.2.10. Karşılıksız Aşk ve Umutlar, Boşa Giden Fırsatlar

Açlık Oyunları serisi, mevcut sisteme ve kurumlarına karşı tüm dünyada görülen tepki ve memnuniyetsizliği kör gözüm parmağına bir politik doğruculukla çok etkin biçimde yansıtır. Ayrıca süper güçleri olmasa da Kaptan Marvel kadar güçlü ve amansız bir savaşçı kadın kahraman olarak maço görülen piyasada dişli bir rakip ortaya koyar. Fakat entelektüel elitizmiyle almaya çalıştığı etik pozisyona karşın uluslararası bir gösteri, cilalı bir görsellik ve kapitalizmin göbeğinden bağıran bir söylem olarak altındaki sakil çelişkiyi yine de ele verir. Seri, kolektifi kurban eden bireyselci bakışıyla iktidarın yozlaştırıcı etkisi ve medya/gözetim toplumu eleştirisi üzerinden işler. Sonuçta da sorun, kolektif mücadelenin bir arka plan süsü olarak

kaldığı "süper" kahramanın savaşı, imajı ve bireysel ahlakı tarafından çözüme ulaştırılır. Toplamda dokuz saati geçen seride, Rue'nun ölümüyle başlayan ilk küçük isyan, son filmdeki orman işçilerinin barış muhafızlarını pusuya düşürmesi ve isyancıların Capitol'un güç sistemini devre dışı bırakmak için hidroelektrik santralini havaya uçurması gibi birkaç örnek dışında kolektif mücadele yalnızca laflardadır.

'İyiler ve kötüler' gibi şablonlara sığınmadığı da iddia edilen seride Capitol halkı, modacı Cinna (Lenny Kravitz) dışında neredeyse tümden yozlaşmış bir toplumken[208] mıntıkalardaki zavallı halk iyidir. Yandaş denilen kariyer haraçlarının geldiği mıntıkalar gösterilmediği gibi niye yandaş oldukları ve sonra neden Snow aleyhine döndükleri gibi iktidarın sosyal dinamiğine dair konular hep es geçilir. Zaten bir yanda aşırı tüketicileri (Capitol) ve diğer yanda üretici köleleriyle Panem, sınıflı bir toplum da değildir. Zengin yandaşlar pek ortalarda değildir ve Antik Roma'nın görece güçlü yönetici elitleri (senatörler vb.) gibi yönetimdeki rolleri de görülmez.

Başkan Snow, halkı yönetmek için *biraz* umut gereklidir dese de düzeninde hiç umut yoktur. Kurgulanmış oyunu kazanmakla ne mıntıkalarda yaşam değişir ne de daha iyi ve güzel bir geleceğin işareti görünür. Bir ihtimal çıkarılabilecek umut, izleyicilerin çoğunun, empati kurulmaya çalışılan derbeder mıntıkaların hayatta kalmaya çalışan halkından çok Capitol'ün ekran başında tezahüratlar çığıran kitlesine yakın olduğunu fark etmesindedir. *Ötekilerse* hem bir ekran kadar yakında hem de çok uzaklardadırlar. Kapılar, duvarlar ve sınırlar ardında her şeyi üretip, düzeni beslerler ama onlara düşen *Açlık Oyunları*'nın haraçları gibi sosyal ve medikal bir temizleme işleminden geçirilip, gösteri malzemesi temiz pak kurbanlar olmaktır.

Diğer yandan böylesi eleştirel bir bakış da aynı düalizmi ve suçlama/kurban etme mantığını korumakla maluldür. Hayatın mimetik işleyişi ve içkin çelişikliği düşünülürse serinin, *Battle Royale*'in "taklidi" olmasında bir gariplik yoktur çünkü o da hem mitik hem güncel başka kaynaklardan referans almaktadır. Kapitalizmin rüya makinesi Hollywood'da üretilen "sosyal mesajlı" bir filmin çelişkilerle dolu olması da aynı şekilde çok anlaşılabilirdir. Dolayısıyla seriyi ötekileştirip "kurban" etmekle

[208] Capitol izleyicisi bir kez, "süper kurban" denilebilecek anne karnındaki bir bebeğin de arenada kurban edilecek olması ihtimali karşısında "oyunları durdurun" diye karşı çıkarlar ama Snow'un durdurmayı reddedişi karşısında ne bir tepki ne de protesto görülür.

antikitenin barbar kıyımcı mantığıyla aynı şeyi yapma tehlikesine düşülür.[209] Bununla birlikte gerek kolektifi kurban edişiyle gerek ölüme ve öldürmeye dayalı çözümüyle serinin kıyımcı mantığı sürdürdüğünü de belirtmek gerekir.

Parmaklarının ucunda küresel yıkım gücüne sahip silahlar olan çılgın liderleriyle *tanatokrasi* çoktan beridir iktidardadır ve buna uygun olarak medyadaki egemen gösteri de rekabet ve ölümdür. Gerçekten Serres'in dediği gibi medyayı izleyen dünya dışı bir gözlemcinin insanlık kültürünün insan kurban etmeye dayandığını düşünmesi gayet normal olacaktır.[210] *Açlık Oyunları*, yalnızca bu genel *Survivor* fenomeninin feminist soslu bir başka yansımasıdır. Belki şiddet hiçbir zaman ortadan kaldırılamayacak bir problemdir ama muazzam ekonomik boyutu ve etki gücüyle mevcut sistemin en büyük oyuncularından birinin silah sanayi olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Sonuçta hiçbir iyi kapitalist beslendiği bataklığı kurutmayacaktır.

Serinin çelişkileri gibi umutsuzluk ve umut aynı anda buradadır. Şiddet süregitmekte, yayılan genel sistemsel krizle birlikte suçlamalar ve günah keçisi arayışları devam etmektedir. Büyük mücadeleler vererek kazanılan özgürlük hareketleri sonundaysa eski düzenin benzeri çabucak yeniden kurulmaktadır.[211] Haber ağlarında "nükleer tehdit geri döndü" veya "3. Dünya Savaşı çoktan başlamış olabilir" gibi haberler bile dolaşmaktadır. Ama bu şiddet döngüsüne karşın hem Girard hem de Serres, ölüm anlayışında umut verici bir değişimi tespit ederler.[212] Savaşlar veya medyada ölümün iktidarı bitmekten uzak olsa da bugün ölüm sebepleri sıralamasında savaş çok gerilere düşmüştür. Kıyımcı mantık artık kalıcı olarak dayatılamamakta, gençler zorunlu askerliği, ticari ve ideolojik kör döğüşleri uğruna ölmeyi reddetmektedirler. Eski "kutsal" devletin uyguladığı yasal ama ahlaksız şiddetlerse görece kısa sürede açığa çıkarılıp lanetlenmektedir.

---

[209] Serres, **Statues**, p. 5.
[210] Serres, **Pantopie**, p. 1, Serres, **Statues**, p. 14.
[211] Serres'in 1987'de yazdığı Kahire'nin ölüler şehrinden yükselmesi beklenen isyan sonunda 2010'da yaşanır ama 2020'de yapılan bir araştırmaya göre halkın çoğu bugün daha kötü koşullarda yaşadıklarını düşünmektedir. (Çevrimiçi) https://textumdergi.net/misirda-isyan-neoliberalizm-ve-yoksulluk/ 1 Temmuz 2021.
[212] Girard, **Günah Keçisi**, s. 275, Serres, **Pantopie**, p. 1, 8-9.

Açlık Oyunları'nın mevcut düzenine *yeni*, onu parazitleyen Katniss'le dışardan gelir. Capitol'ün *kopya* insanlarından farklı olan genç kız devasa sistemin çöküşünü sağlar çünkü sistem dışı farklılık olarak "sistemin hakikatini, göreliliğini, kırılganlığını, ölümlülüğünü açığa çıkarır."[213] Ama sonunda yeni sistem de ölüm ve şiddetle gelir. Peki başka türlüsü mümkün müdür? Yani Serres'in sorduğu gibi, "yıkımın gücü nasıl yıkılıp, yok edilir?" Cevabıysa çaresiz bir kısırdöngüdür: "Şiddetin antitezi yoktur, yok etmeye çalışmak hâlâ şiddettir."[214] Çözüm hiçbir zaman tek bir araçta, ideolojide veya sosyal kurumda (devlet, din, ordu vb.) değildir. Bu yüzden, belki dinin ama mutlaka irfan ve mantığın gerekli olduğunu düşünür. Bir de insanlar arası olduğu kadar insanlarla şeyler ve Dünya arası bir ateşkes ve sözleşme yapılarak, bilim ve teknolojiyle beşerî bilimler ortaklığında nesnel bir ahlakın kurulmasının.[215] Bu ahlak, medeniyetin ölümden geldiğini hatırlayarak geçmiş hataları tekrarlamayan ama bir süre sonra düşmanlıkları da unutmayı gerektiren zaman aşımına dayalıdır. Her şeyde bir anlam, rasyonel bir düzen, birlik ve bütünlük arayıp, dayatan insanoğlu buna uygun olmayanda çelişki ve olumsuzluk görerek suçlama ve kurban etme yoluna gitmektedir. Oysa nesnel ahlak, aynı zamanda düşmanlaştırıp, ötekileştirmek yerine düşman görünenle bir simbiyoza gitmeyi, melez bir çokluğu doğurmayı hedefleyen bir mantıktır. Fakat insan sonrasının eşitlikçi ve yaşam merkezli düzenini inşa edebilmek için her şeyden önce, *Açlık Oyunları*'nın sonunda Katniss ve çekirdek ailesinin yaptığı gibi doğaya dönmeli ve tüm insanlığın birer asalak olarak üzerinde yaşadığı ev sahibi Doğa ile bir ateşkes ve sözleşme yapılmalıdır.

3.7.3. Ekoloji: Savaş ya da Kaç Mantığına Karşı Yüzleşme

Serres'e göre hep bir adım daha gerisi olsa da yine de anlamak için kökene gitmeye çalışmak gerekir. Gündelik kısırdöngülerle sürüklenmemek için kenarlara doğru gitmeli, mümkünse dışarı çıkarak, orada, o zamanda kurulan neredeyse sonsuz ilişkilere, biçimine, fiziksel veya sanal olarak ilişkilerin kuruluş ve kendilerini ortaya

[213] Girard, **Günah Keçisi**, s. 29.
[214] Serres, **Rome**, p. 221.
[215] Serres and Latour, **Conversations**, p. 203, 195, Serres, **Rome**, pp. 18-19.

çıkarış tarzlarına bakmalı, dayatılan kuramın değil içeriğin kendisinin *konuşmasına* izin verilmelidir.[216] O halde yeniden başa dönelim.

Snowpiercer'da insanlar öldürülür, mutlu azınlık lüks içinde yaşayabilsin diye. *Açlık Oyunları*'nda insanlar öldürülür, hem mutlu azınlık lüks içinde yaşamaya devam edebilsin hem de mıntıkalardaki halkın da öleceği toplu bir savaş ve ölüm olmasın diye. Arada ince bir teknik fark seçilebilse de her iki durumda da insan kadar insanlık da ölmekte, hiç bitmeyecek gibi görünen bir cinayete kurban verilmektedir. İnsan, insana (cinayet), topluluk, topluluklara (savaş), bir insan ya da grup, topluluklara (katliam, soykırım) veya topluluk, bir insana ya da küçük gruba (isyan) doğru akarak hep ölüm getirmektedir. Aslında Girard ve Serres'in yazdığı gibi ölüm anlayışı değişmiş, ideolojiler uğruna savaşmak, ölmek ve öldürmek giderek daha yaygın biçimde reddedilir olmuştur. Bir anlamda kolay hedef olarak hep günah keçisi ilan edilen medya araçları sayesinde kişi ve topluluklar kadar devletlerin 'yasal' şiddetleri de kısa sürede açığa çıkıp tepki görmeye başlamıştır. Yine de her ikisinin de ekledikleri gibi ne şiddet ne de medyadaki büyük ölçekli yansımasında bir azalma olmamıştır. Belki gerçekten de bu eylem ve ölümlerin ardındaki şiddet, bazı psikiyatr ve felsefecilerin iddia ettiği gibi, insan "doğasının" ayrılmaz parçası, hayatta kalmak için geliştirdiği zorunlu bir araçtır. Ama alttaki sebep ne olursa olsun ya da ölüme ve ne sebeple olursa olsun öldürenlere bakış istediği kadar değişsin, şiddet sürmekte hatta ölçek büyütmektedir. İşte Serres'e göre insanlar arası bu ölüm döngüsü, daha temel bir savaşla, çok eskiden beri yürütülen doğaya ve nesnelerine karşı savaşla ilgilidir.

Distopik bilim kurgularda önemli temalar veya alt türler olarak görülen 'dünyanın sonu ve kıyamet sonrası' ya da 'ekolojik felaket' (*Climate Fiction*) filmleri de bir ölümü, Serres'in üçüncü tür ölüm dediği, kabaca gezegenin ölümü denilebilecek devasa ölçekteki bir ölümü ele alırlar. Fakat ölenin büyüklüğü ölçüsünde, doğal olarak bekleneceği üzere 'silahlar' da çok büyük ölçektedir. Elbette birer *nesnemsi* olduklarından, bu 'silahların' hem yapıları (doğal-kültürel) iki boyutludur hem de işlevleri (yapıcı-yıkıcı) iki yönlü olabilir ama kapsamları hep gezegen ölçeğindedir. Bu nedenle Serres, bunları *dünya-nesneler* olarak isimlendirir. Dünya-nesneler, doğal

[216] Serres and Latour, **Conversations**, p. 108, 21, 89.

olanın kültürel olanla etkileşimi ve kültürün yıkıcı etkisiyle oluşabildiği gibi (ozon deliği) doğrudan insanlar arası savaşlar için üretilseler de gezegeni tümüyle yok etme kapasitesine sahip silahlar (atomik-nükleer bombalar) biçiminde de olabilir. Özellikle bu iki dünya-nesne, ölçek ve zarar kapasiteleri dışında birbirinden tamamen farklı görünürler. Buna karşın ikisinin de temel düzeyde, sahiplenme ve tüketim olgularıyla ilişkili olduğu seçilebilir. Serres'e göre sahiplenmeyse, doğrudan kir ve kirletme olgularıyla bağlantılıdır ve kirlenme fiziksel olabildiği kadar zihinsel ve kültüreldir.

Serres, çözüm olarak Hobbes'un 'sosyal sözleşmesi' benzeri bir ateşkes ve sözleşme öne sürer. Fakat bunun için önce, kartezyen savaş ontolojisinden ve sahiplenme anlayışından vazgeçilmesi, insandan çok öncelerden beri var olan doğanın asıl ev sahibi oluşunun farkına varılması ve doğanın da bir hukuki özne olarak kabul edilmesi gereklidir. Diğer bir deyişle doğanın bağrında yaşayan "parazitler" olarak onunla bir ortakyaşarlık ilişkisi kurulmalıdır. Çünkü hiçbir parazit konaksız yaşayamaz ve beslendiği organizmanın sağlıklı yaşaması yalnızca konak için değil parazit için de ölüm-kalım meselesidir. Oysa ölümsüzlük peşindeki insanın, -en azından bugün de transhümanistler gibi bir kısmının- ölmeye hiç niyeti yoktur ama tüketerek büyüme iştahından vazgeçmeye de razı gelmezler. Bu uğurda verilecek nihai kurbanın Dünya gezegeni olması önemli değildir çünkü bu muazzam ölçekteki savaşı kaybetme ihtimali güçlü biçimde ortaya çıktığından bu kez de kaçabileceğini düşünmektedir. Artık bilim-teknolojisi sayesinde 'çekirge sürüsü' için *yeni* bir hedef, talan edilecek yeni bir yuva mümkün gözükür. Elbette ironik biçimde bu, yıkmadan önce inşa etmesi, yaşanılır kılması gereken bir "vahşi" yani Mars'tır.

> "Yine de hayal gücümüz tükenene kadar neden duralım ki... […] İnsan eninde sonunda yıldızlarda asalak [parazit] olmakla yetinmeyecek, onları istila edecek ve kendi amaçları için düzenleyecek."[217]

3.7.3.1. Gitmek mi Zor Kalmak mı? Hedef: Mars!

İnsan sonrası dünya için farkındalık ve anlayış değişimi ihtimali bazen diyaloglarda değil tam da ters bir yandan yani yıkım ve dehşetin görüldüğü andan doğar. Çünkü bu kareler, apokaliptik bilim kurgulardaki daha genel bir gezegenin

[217] J.D. Bernal, **The World, the Flesh and the Devil**, London, Kegan Paul, Trench, Trubner &Co, 1929, p. 55, 35.

ölümü temasının ufak ama vurucu parçalarıdır. Uzaylı istilaları hariç tutulursa, bu filmlerde bazen dünya sular altında kalmakta (*Waterworld,* 1995; *Noah*, 2014), bazen dev güneş patlamaları etkisiyle (*Knowing,* 2009) yanıp kavrulmakta veya süper volkanlar, depremler ve kasırgalarla büyük yıkıma uğramaktadır. Kimi zaman dünya durur ama bu kez de minicik virüslerin saldırısına uğrayan (*28 Days Later*, 2002; *World War Z*, 2013) insanlık sona erer veya o noktaya çok yaklaşır. Dünya, bazen çöle (*Mad Max: Fury Road*, 2015), bazen çöpe (*Wall-E,* 2008) bazen bir buza (*Snowpiercer*, 2013; *The Day After Tomorrow*, 2004) bazen radyoaktif bir kayaya döner (*On the Beach,* 1959) ya da *Melancholia* (2011) ve *Don't Look Up*'taki (2021) gibi çarpan bir gök cismiyle, insanlıkla beraber tümden yok olur.

Bu filmlerin dikkat çeken tarafı, doğanın (Evrenin), korkunç ve karşı konulmaz bir güçle insanlık üzerinde bir şiddet uygulaması ve kültür adına dünya üzerinde her ne varsa, onları silip süpürmesidir.[218] Dolayısıyla olaya bu çerçeveden bakıldığında durum, insanoğlunun hayatta kalabilmek için kendini savunması gibi çok temel bir *hakka* dayalı yaşama savaşı olarak gözükür. Tabii bunun doğruluğu veya gerçekten "haklı" bir savaş olup olmadığı tartışmaya çok açıktır ama şimdilik bu savaşı ve nedenlerini bir kenara bırakıp savaşın sonucunu gösteren eldeki görsellere dönelim.



İmaj 12: Solda *Wall-E* (2008) filminin çöp dünyası ve sağda *Snowpiercer*'ın (2013) buz dünyası. Bir kısım popüler bilim kurguya göre insanlık için tası tarağı toplayıp gitme vakti çoktan gelmiş.

Film kareleri, doğaya karşı kaybedilen savaşı gösteren küçük bir örnektir ve iklim koşullarından kıtlığa kadar çeşitli nedenler öne sürülen pek çok başka film de hatırlanmalıdır. Dünya, insan ve kültürünün ya da bizzat doğanın kendi işleyişinden

[218] Popüler sinemada (korku, gerilim, aksiyon vb.) katil bitkilerden kuşlara ve arılara kadar uzanan "saldırgan düşman doğa" temasının aslında çok daha genel bir olgu olduğu hatırlanmalıdır.

kaynaklanan nedenlerle (volkanlar, gök cisimleri vb.) yaşamı sürdürme şartlarını sağlayamaz olmuştur. Dolayısıyla insanlığın devamı için bir çözüm, yani yaşayacak yeni bir yer bulunmalıdır. İşte bilim kurgunun bir sosyal kuram olarak işe yararlığı, kendi mantığına göre kurulu "gerçekliği" olan dünyalar yarattığı böyle anlarda ortaya çıkar. Çünkü bu filmler, anlatı veya görselliğin cazibesiyle sınırı sıkça bulandırsalar da (*Interstellar*, 2014; *Gravity*, 2013; *The Martian*, 2015) bilimsel uygunluklarıyla övülürler. Oysa aslında her şey melez olduğundan (Serres), yaratılan dünya da hem gerçek-hayal hem bilimsel olan ve olmayan melezidir. Bu, bilim-kurgu adının işaret ettiği gibi hep ortadadır ve seyirci de izlediğinin *yalnızca bir film* olduğunu, bir süre unutur gibi yapsa da hep bilir ama yine de durum bu kadar basit değildir.

Özellikle ciddi uzmanlık ve araştırma gerektiren bilimsel konularda insanların sıkça filmlerde gördüklerini bilimsel gerçeklik olarak referans aldığı görülür. Örneğin zaman ve uzay yolculuğuna dair muhtemelen çoğunluğun bilgisi filmlerde gördükleri ve yüzeysel popüler bilim-teknik haberleriyle sınırlıdır. Dolayısıyla özellikle katı bilim kurgular bilim-teknolojinin mantığına ve tespit ettiği evrensel yasalara uygun oluşlarıyla ayırt edilseler de sıkça spekülatif olmayı da sürdürdüklerinden, kullanılan mantığın da gerçek diye algılanma riski vardır. Buradaki mantıksa basitçe, şudur: Dünya yaşanmaz hale geldiği/gelebileceği için yaşayacak yeni bir yer bulunmalıdır.

Daha önce dünyada toplu tür yok oluşu ve küresel yıkım gerçekten yaşandığı ve gezegenler için bunun hep olası olduğu düşünülürse varsayımın en azından ikinci kısmı doğrudur. Çözüm için eldeki en güçlü aracın bilim-teknoloji olduğu da bir gerçektir. Buna karşın, doğru gözüken mantığın çok da sağlam olmayabileceği, hatta spekülatif ve bir anlamda da tehlikeli olduğu gözden kaçmamalıdır. Birincisi, veriler mükemmel olmasa da çok gelişmiş gözlem ve hesaplamalara göre dünyaya, tür yok edici cinsten bir gök cismi çarpma olasılığı aşırı küçüktür.[219] İkincisi, doğayla savaş *henüz* kaybedilmemiştir. İklim değişikliğinin bilimsel incelemesinde öncü kuruluş olan Birleşmiş Milletler Hükümetler arası İklim Değişikliği Paneli'ne (IPCC) göre küresel ısınmanın insan etkisiyle olduğu kesindir ama alternatif enerji kaynaklarına geçiş ve sera gazı emisyonlarının ciddi oranda azaltılması gibi değişimlerle iklim

[219] NASA Sentry Program, (çevrimiçi) https://cneos.jpl.nasa.gov/sentry/ 09 Mart 2021.

değişiminin uzun vadede olsa da büyük ölçüde yavaşlatılabilmesi hala mümkündür.[220] Yine de bir an için gerçekten dönülmez noktada olunduğu ve her an bir gök cisminin yaşamı yok edebileceğini kabul ederek bilim kurgunun sunduğu alternatife bakabiliriz.



İmaj 13: Solda *The Martian* (2015) ve sağda *Ad Astra* (2019) filmlerinde Mars gezegeni.

Mevcut teknolojik sınırlılıklar nedeniyle bu alternatif genelde güneş sistemi içindedir ve sıklıkla da Mars'tır. Fakat gerçek Mars ortamını doğru biçimde yansıtan üstteki film karelerine ve *The Martian*'da (2015) ekip arkadaşlarının öldü sanıp Mars'ta terk ettikleri Mark Watney'e (Matt Damon) göre bu da pek parlak bir seçenek değildir.

> "…insanlı bir görev bana ulaşana kadar 4 yıl geçer. Şu anda 31 gün için tasarlanmış bir barınaktayım. Oksijen üreteci bozulursa boğulurum. Su arıtıcı bozulursa susuzluktan ölürüm. Barınakta yırtık oluşursa adeta savrulup patlarım. Mucize eseri bunların hiçbiri olmasa bile nihayetinde yiyeceğim tükenecektir."

Oysa Mars kolonizasyonu konusunda öncülük eden *The Mars Society*'ye göre, yalnız yaşamı değil, insan uygarlığının yeni bir kolunun ihtiyaçlarını da sağlayacak gerekli hammaddelere sahip olmasıyla Mars, güneş sisteminde eşsizdir.[221] Gerçi eşsizlik, Dünya değil Ay'la karşılaştırılması nedeniyledir. Komik olansa Mars'taki mevcut durum, dünyanın terkedilmesine gerekçe gösterilen gelecekteki olası koşullardan çok daha beterdir. Mars'ta güneş rüzgarları ve radyasyona maruz kalınır ve nefes almak mümkün değildir. Organik maddelerden yoksun, zehirli kimyasallar dolu toprağında (*regolith*) tarım yapılamaz. Hava sıcaklığı -120 ºC-35 ºC arasında değişir. Yani şu anda olmasa da bir zamanlar Mars'ta sıvı halde su bulunduğu

[220] Valérie Masson-Delmotte, P. Zhai, A. Pirani etc., IPCC, 2021: Summary for Policymakers, In: **Climate Change 2021**, Cambridge, UK and New York, USA, Cambridge University Press.
[221] Robert Zubrin, Why Mars? (çevrimiçi) https://www.marssociety.org/why-mars/ 12 Nisan 2021.

gerçeğine de bakılırsa, eğer geçmişte orada birileri yaşadıysa, muhtemelen tam da dünyayı terk etmek için öne sürülen gerekçelerle orayı terk etmiş olmalıdırlar.

Mars'taki koşullar orada yaşamayı imkânsız gibi göstermesine karşın bu engellerin hepsinin bilim ve teknoloji aracılığıyla aşılabilmesi elbette mümkündür. Ayrıca Mars kolonizasyonu, daha genel bir uzayın keşfi ve yaşanan evreni anlama amaçlı bilimsel çabaların bir parçası olarak da önemli görülebilir. Bu çabalar, Ay'a gidişte olduğu gibi yeni teknolojilerin geliştirilmesini sağlayabileceği gibi insanlığın tek bir *kayada* sıkışmak yerine, evrene yayılıp yaşama şansını da artırabilir. Bunlar, gerçekten dikkate alınması gereken ve Mars'a veya başka bir gezegene yerleşme planlarını destekleyen argümanlardır. Ama bir kez daha durum bu kadar "basit" değildir.

Ay'a gidişe 1960'ların ABD-Rusya soğuk savaşının yol açtığı hatırlandığında bu iyimser tablo hızla kararmaya başlar. "Bu kez farklı" iyimserliği hep mümkündür ama uzay keşfinin önemli gerekçelerinden birinin ender doğal kaynakların keşfi ve madenciliği oluşu bu iyimserliği yine gölgeler. Tarihin gerçeği, dünyada bugüne dek neredeyse tüm savaşların kaynak paylaşımı üzerinden yaşanmasıdır. Bugün Rusya, ABD, Çin, Avrupa Birliği ve Hindistan çeşitli uzay programları geliştirmektedirler. Bu ülkelerin birbirleriyle ihtilafları ve yüksek askeri güçleri, yarışın yalnızca bilimsel keşiflerin değil bu doğal kaynakların da peşinde ekonomik bir yarış olduğunu göstermektedir ve yine her an çatışma ve savaş riski taşıdığı da rahatça söylenebilir.

Dolayısıyla sorun, Mars'ın veya uzayın keşfi değil, insanın rekabete, savaşa, ölüme ve pisleterek sahiplenmeye dayalı mantığı ve bunu beraberinde her yere taşımasıdır. Dünyanın yaşanılmaz bir yer olması ihtimalini düşünerek proaktif olmak, yaşayacak yeni yer arayışına girmeden önce tüm insanlığın birlikte bunu önleyecek farkındalığa varıp, eyleme geçmesidir. *The Mars Society*, Mars'ta insan uygarlığının yeni kolunun doğuşundan yani yeni bir kökenden bahseder ama bu nasıl bir anlayışla kurulacaktır? *The Martian*'ın (Marslı, 2015) kahramanı Mark Watney'e (Matt Damon) bakılırsa her şey yine savaşla, bu kez Mars doğasıyla savaşla başlayacaktır. Üstelik Watney'in söylemi bu savaşın yalnızca masum bir hayatta kalma çabasıyla da kalmayacağına işaret eder.



İmaj 14: *The Martian*'da Dünya'dan sonra insanın gücü karşısında titreme sırası Mars'a gelmektedir.

3.7.3.2. Evrenin *Keşfi* ya da Evrenin *Fethi*

> "Hakimiyet ve sahiplenme, işte bilim ve teknik çağının şafağında, batılı aklımız evrenin fethine soyunurken, Descartes tarafından ortaya atılmış başat sözcük. Evrene egemen oluyor ve onu kendimize mal ediyoruz: sınai girişimle yansız denilen bilimin, bu bakımdan farklılaştırılamayan, gizli ve ortak felsefesi. Kartezyen hakimiyet bilimin nesnel şiddetini iyi uyarlanmış bir strateji içinde yükseltiyor. Nesnelerle aramızdaki temel ilişkimiz de savaşta ve mülkiyette özetleniyor."[222]

Mark Watney, kendi ifadesiyle Mars'ın "en iyi" botanikçisidir. Dünya ve insan kanunlarına göre uluslararası sular sayılan Mars'ı fetheden 'korsan'dır. Üstteki karede kameraya horozlanarak ifade ettiği üzere, kendisini "öldürmeye çalışan" Mars'a karşı bilim ve teknolojisiyle karşı saldırıya geçerek onu "tir tir titretecek" bir savaşçı ve bilim insanıdır. İzleyici Watney'nin şanssızlığına üzülüp, ona sempatiyle bakar ve film boyunca empati kurar. Zaten sorun, Watney'nin kişiliği değildir. Muhtemelen 'iyi insan' olan Watney'nin, kendi *özgür* düşüncesinden ziyade parçası olduğu insanlığın kolektif düşünüş, uygulama ve söylemlerini istemli veya istemsiz sürdürmeye devam edişidir. Bu tavrı ve sözleriyle Watney, ilk insanların doğadaki hayatta kalma mücadelesinden çok Yeşilçam filmlerinin, Haydarpaşa Garı önünde "yenicem seni İstanbul!" diye meydan okuyan köyden gelmiş vatandaşını hatırlatır. Benzer ölçüde ilkel ve benzer ölçüde modern olan bu savaş mantığı için kazanıp sahip olmak ya da ölmek veya öldürmek dışında bir seçenek yoktur.

Mark Watney muhtemelen insan uygarlığının ilk hareketini tekrar ederek kendisine temiz ve güvenli bir tarla yapar. Çünkü dinin, tarımın ve kültürün yaptığı ilk

[222] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 45-46.

hareket, sınırlar belirlemek ve bu sınırlar içerisinde kökten bir temizlik yapmaktır. Serres bu yüzden sabanın keskin bıçağını kurban bıçağına benzetir.[223] Hayvanları, istemediği bitkileri öldürüp yok eden ve dışarda bırakan, uzamı kesip, sınırlandıran öfkeli bir bıçaktır. Artık içerisi kutsal, dışarısı günahkardır;[224] içerisi verimli tarla, dışarısı vahşi yabandır; içerisi temiz dışarısı pistir, içerisi biz dışarısı ötekidir. Dolayısıyla din veya tarım fark etmez, kültürün ilk hareketi seçip, dışarı kovmaktır. Böylece temiz yer, bir tapınak, bir *tabula rasa* elde edilir. Böylece Watney yeni bir 'Dünya' inşa eder ve Mars'ı dışarı kovar. Çünkü doğa, "sitenin ya da kültürün cehennemi[dir]."[225]

Öte taraftan genel mantığa politik çerçeveden bakıldığında zaten amacın da bu olduğu fark edilir. Mars, artık Mars değil *Yeni Dünya* olacaktır. Megapollerdeki mutsuz insanların, ekolojik hareketlerin, yeni materyalizmlerin bekleyip talep ettiği anlayış ve yaşayışta ciddi değişikliği yapmak yerine politikacılar, bilim insanları ve büyük teknoloji şirketlerinin kodamanları "daha kolay" bir yol bulmuşlardır. Sıfırdan kendi kuracakları ve tamamıyla kontrol edebilecekleri yepyeni bir oyun alanı: Mars. Fiziksel olduğu kadar ve belki daha fazla da simgesel olan bir savaşı, adını savaş ve şiddetin tanrısından alan gezgene karşı bir savaşı kazanarak, yani bir anlamda bizzat savaşı fethederek nihai "başarıya" ulaşan Kartezyen öznenin tamamen *içeriden* oluşan mükemmel oyun alanı inşa edilecektir. Orada köyünüze dönmek, doğada bağımsız bir komün kurmak, teknolojiyi eleştirmek vb. mümkün olmayacaktır çünkü yaşam tümüyle bilim-teknoloji ve elbette para üzerine kurulmuş olacaktır. Mars'ta dışarısı yoktur; her yer ve her şey sistemin içindedir. Sistem dışı kalmaya çalışmak artık gerçek anlamda nefes alamamak ve beslenememek anlamına gelecektir.

İşin ironisi ve hatta trajedisi, Mars'a ulaşmayı başarabilecek ulusların, dünyanın öz kaynaklarını en hızlı tüketerek onu yok oluşa doğru savuran ve mevcut zenginliğine en fazla sahip olan uluslar ve hatta şirketler ve kişiler oluşudur. Dünyaya

[223] Serres, **The Parasite**, pp. 176-177.
[224] Antropolog Mary Douglas'a göre de "kutsalla ilişkiler her zaman ayırma ve sınır koyma ritüelleri aracılığıyla ifade edilir ve yasak sınırları aşma tehlikesine dair inançlarla pekiştirilir" ve kültürdeki tüm kirlilik kuralları da benzer biçimde işler. Mary Douglas, "Pollution", **International Encyclopedia of The Social Sciences**, Vol.12, D. L. Sills (Ed.), N.Y., The Macmillan-The Free Press, 1968, p. 337, 339.
[225] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 85.

bir asteroidin çarparak onu yok etmesi belki çok küçük bir ihtimaldir ama kirlilik, aşırı tüketim ve kaynakların sömürülmesi sonucu insan eliyle yaşanmaz hale gelmesi oldukça olasıdır. Böylece yaşanmaz bir posaya dönüştürülen Dünya'ya geri dönüş de artık bir seçenek değildir. Mars'ta ya sistemin içindesinizdir ya da içinde! Belki de dışarıdan bakan bizler her şeyi yanlış anlamışızdır: Dünya'nın ölümü ihtimalinden dolayı yaşanacak yer aranmıyordur; Yeni kapitalist cenneti, mükemmel oyunu ve oyun alanını kurmak için Dünya'nın ölmesi, daha doğrusu kurban edilmesi şarttır.

3.7.3.3. Pisleterek Sahiplenilen Dünyalar

Serres, şöyle yazar: "para ve çöp, kişiyi sahip olarak tanımlar."[226] Para, kulağa hemen mantıklı gelse de çöp, kafa karıştırıcıdır. Oysa toplumlarda kir ve kirletme kuralları konusundaki temel metinlerinden birini yazan antropolog Mary Douglas'a göre Lord Chesterfield'in "kir, uygun olmayan yerdeki maddedir" tarifi uyarınca kir/pislik, düzenlenmiş ilişkileri ve düzenin çiğnenmesini, dolayısıyla da bir fikirler yapısını (sistem) ima eder.[227] Üstelik toplumlardaki kirletme kuralları ahlaki değerlerle de ilişkili olduğundan kültürel ve toplumsal yapıyı dayatıp, güçlendirici işlev görürler. Bu durumda Serres'in dediği gibi gerçekten çöp, sahipliği tanımlar çünkü belli bir alanı çevreleyen ve sistemi dayatan, neyin ve *kimin* çöp olduğuna ve dışarı atılması gerektiğine karar verene doğal olarak sahip/efendi denir. Bu yüzden Serres sıklıkla mekânla şiddet, pislik, çöp ve şer/kötülük, arasında yakın ilişkiler olduğuna vurgu yapar. Ona göre, kirlenme denen şeyin kültürel kaynağı, derin niyetleri ve başat bir güdülenmeyi ortaya koyduğundan, mülkiyet hakkının dışkısal kökenindedir.[228]

> "Kaplan, yaşam alanının kenarına işer. Aslan ve köpek de. Bu etçil memeliler gibi birçok hayvan, kuzenlerimiz, bölgelerini sert, kokuşmuş idrarları ve dışkılarıyla *işaretler*; ya da havlamaları veya ispinozlar ve bülbüller gibi tatlı şarkılarıyla"[229]

Serres, bülbüllerin tatlı şarkılarına özellikle gönderme yapar çünkü kirlilik yalnızca fiziksel değildir. Önceleri hayvan 'kuzenleri' gibi dışkısıyla çevreyi kirleten insan, zamanla daha ağır, endüstriyel ve kimyasal kirliliğe geçer ve sonunda giderek sosyal kuralların da etkisiyle bu ilkel, vücut ifrazatlarıyla sahiplenme eğilimini

[226] Michel Serres, **Malfeasance: Appropriation Through Pollution?** Trans. by Anne-Marie Feenberg-Dibon, Stanford, University of Stanford Press, 2011, p. 45.
[227] Douglas, **Pollution**, p. 338.
[228] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 46.
[229] Serres, **Le Mal propre: Polluer pour s'approprier?** Paris, Le Pommier, 2008, p. 5.

yumuşak yani dilin ve reklamların sembolik kirliliğinde yoğunlaştırır. Ama bir yanıyla dilsel kirletme de baştan beri vardır. Örneğin doğanın efendileri ve sahipleri olarak kendini evrenin merkezine yerleştiren insan, ancak küçük bir parçası olduğu koskoca yeryüzünü *çevre* olarak adlandırır ya da diğer bütün nesneleri onlara hiç danışmadan kendi arasındaki uzlaşmayla isimlendirip kendine mal eder.[230]

İnsanın bu engellenemez eğilimi artık öylesine kontrolden çıkmıştır ki, avazı çıktığı kadar bağırmakta, bulduğu her boşluğu yazı ve imajlarıyla doldurmakta, dünyayı kendi temsiline dönüştürerek kontrolü altında olmayan hiçbir şeye yaşam şansı bırakmamaktadır.[231] Doymak bilmez bir iştahı karşılamaya çalışan fabrikalardan ve 7/24 durmadan laf ve eğlence üreten iletişim kanallarından yayılan süprüntülerle tüm nesnelerin üstü örtülmüştür. Dünya, bu kirlilik altında unutulup yabancılaşmış, sanki Mars için hedeflenen izole semboller dünyasının ön gösterimi vizyona girmiştir. *Ad Astra* (2019) filminde Roy McBride'ın söylediği gibi insanın keşif denilen kaçışının asıl sebebi de bu doymak bilmez kirletme ve yeme iştahındadır: *"Biz dünya yiyicileriz; bu yüzden yıldızlara yolculuk ediyoruz."*

3.7.3.4. *Ad Astra* ve *Wall-E'*de Yumuşak Kirlilik

Ad Astra (2019) ve *Wall-E* (2008) filmleri, doğaya uygulanan bu şiddeti ve her yeri kirleterek sahiplenmeyi, yakın geleceğin dünyasına vurucu ama gerçekçi biçimde yansıtırlar. James Gray'in yönettiği *Ad Astra* (2019) filminde, aşırı soğukkanlı bir asker-astronot olan Roy McBride'ın (Brad Pitt) *yıldızlara doğru* giriştiği Neptün yolculuğu, aslında baba-oğul ilişkisi ve sonuçta duygular ve insan olmaya dair içe doğru metaforik bir yolculuktur. Fakat konu, yakın gelecekte geçen klasik 'dünyanın sonu' teması üstüne kuruludur ve ciddi bir sosyal içerik de taşır. Filmde, anti-madde kaynaklı güç dalgaları dünyada şiddetli şoklar yarattığından büyük kazalar ve toplu ölümler yaşanmaktadır. Güç dalgalarının kaynağıysa 29 yıl önce zeki yaşam bulmak için güneş sisteminin dış hattına ilk insanlı uzay uçuşunu yapan ama kendisinden bir daha haber alınamayan Roy'un babası, saplantılı bilim adamı Clifford McBride (Tommy Lee Jones) ve Neptün yakınlarındaki gemisidir. Filme göre bu durum, bir

[230] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 47; Michel Serres, **Biogea**, trans. by Randolph Burks, Minneapolis, Univocal Publishing, 2012, p. 38.
[231] Serres, **Statues**, p. 120.

ölüm-kalım meselesidir çünkü gücünü ve etkisi artan dalgaların, güneş sisteminin ve hatta yaşamın sonunu getirmesi yüksek bir olasılıktır.

Film, iç ve dış kavramlarıyla etkili biçimde oynayarak dışarıya, yıldızlara doğru (*ad astra*) gidişi bir iç yolculuğa dönüştürdüğü gibi dünya dışı bir tehlikeyi de aslında dünya içi kaynağa, yani insana (Clifford McBride) bağlayarak sınırları bulandırır. Böylece beklenen ve medyadan pompalanan dünya dışı tehlike gerçekten dışarıdan ama aynı zamanda içerden, bizzat insandan ve onun *dünya-nesnesi*nden gelir. Ayrıca bu durum, Roy McBride'ın hatırladığı, karısının sözleriyle beraber düşünüldüğünde bireysel ve toplumsal arası simetriye de işaret eder: "kendine zarar veren bir yanın var." Bir yanlarıyla kendilerine zarar vermeye eğilimli olan baba-oğul McBride'lar gibi kolektif olarak insanlık da benzer bir ilkel yıkıcı yan taşımaktadır.[232]

İnsanın bu iç içe geçmiş kontrol ve yıkım arzuları, bir yandan yaratılış miti kaynaklı olarak haklılaştırılmakta, diğer yandan Descartes kaynaklı Kartezyen düşünce ve hep kazanmaya dayalı bilimle güçlendirilmektedir. Bu açıdan insanın dünya ile ilişkisi Serres'e göre aslında doğrudan bir savaş bile sayılmaz.[233] Çünkü İncil'in yaratılış mitinin (*Genesis*) yaygın kabul edilen yorumuyla Dünya, tüm canlı ve cansız varlıkları ile insana ilahi bir hak, bir miras olarak Tanrı tarafından verilmiştir. İnsanın yaptığı, rekabetlerini besleyen bu pasif dekorun sahibi ve efendisi olarak onu keyfince kullanmaktır. Bugün tek değişense Descartes'la birlikte aynı efendiliğin ilahi bir hak yerine artık doğal hukuka dayandırılmasıdır.

Ad Astra, insanın yaşadığı çevreden ve toplumdan bağımsız bir varlık olmadığının farkında olduğundan metaforik içe yolculuğu ciddi sosyal eleştiriyle iç içe geçirir. Roy McBride, geçtiği her durakta (Dünya'da askeri karargâh, Ay, Mars ve Neptün), Serres'in bahsettiği rekabet ve savaş, pisleterek sahiplenme ve yumuşak kirlilik (simgesel/zihinsel kirlilik) olgularıyla karşılaşır. Askeri karargâhta özgür seçim gibi sunulan seçeneklerin ne kadar sahte olduğunu fark eden Roy'un uzaydaki ilk

[232] Baba-oğul McBride'ların ve insan uygarlığının bu eğilimi Kartezyen öznenin ve inşa ettiği kültürün erkek egemen yapısıyla da güçlü biçimde ilişkilidir. Serres'e göre erkek özne, doğa gibi kadını da aynı biçimde *pisletip* kendine mal eder ve nesneleştirir. İdrar yerine aynı kaynaktan çıkan spermini kullanarak arzusunun gerçekleştiği yeri sahiplendiğine inanır ve bu yolla mal sahipliğini güvenceye almaya çalışır. Serres, **Le Mal propre**, p.33.
[233] Michel Serres, **La Guerre Mondiale**, Paris, Éditions le Pommier, 2008, p. 127.

durağı olan Ay üssü de bugün dünyadakilerden farksız turistik bir alışveriş merkezine dönmüştür. Uzayı yalnızca bilimsel amaçlarla keşfetmek isteyen babasını hatırlayan Roy, dünyadan ve insanlardan tüm kopukluğuna ve hissizliğine karşın bu manzara karşısında dayanamayıp, içinden şunları geçirir:

> "Uzay yolculuğuyla ilgili tüm hayallerimizin yerini içecek tezgâhları ve tişört dükkânları almış. Dünya'da kaçtığımız her şeyi burada tekrar inşa etmişler. Dünya yiyicileriz. Babam burayı bu hâlde görse yerle bir ederdi."



İmaj 15: Solda *Wall-E*'de (2008) Ay'da yakında (!) açılacak alışveriş merkezinin reklamı ve sağda *Ad Astra* (2019) filminde Ay, çoktan turistik bir tüketim 'cennetine' dönüşmüş.

Üstelik Ay, yalnızca kapitalist bir alışveriş merkezi olmakla kalmamış, Ayın karanlık tarafı ABD'li askerin ifadesiyle "bazı ülkeler teröristlere yataklık ettiğinden Vahşi Batı gibi" olmuştur. Mekikte yapılan anonsun hatırlattığı gibi Ay'da hâlâ sınır yoktur ama maden alanları ve bazı bölgeler çok tehlikeli çatışma alanlarıdır. Roy, Mars'a ulaştığında da yine bir çatışmayı, Neptün'deki babasının, ekibinin çoğunu öldürdüğünü öğrenir. Görünüşe göre insanoğlu fiziksel olarak çok uzaklara gitse de aklında ve âdetlerinde hâlâ dünyayı ve onun klasik ve ölümcül mantığını taşımaktadır.

Benzeri bir değişmezlik durumuna, yönetmen Andrew Stanton'ın Pixar animasyonu *Wall-E* (2008) filminde de rastlanılır. Bu bölümün en başında yer verilen karede (İmaj 12) görülen, uzak gelecekte *Buy-n-Large* adlı mega şirketçe yönetilen bir korporatizm haline gelmiş dünyanın çöpe dönüşmüş halidir. Çöpten gökdelenlerle dolu bu şehir görüntüsü çok korkunç olsa da insanlar pek ders almışa da benzemezler. Ağır bir tüketim çılgınlığı neticesinde zehirli hale gelen havası ve suyuyla artık yaşanmaz olan Dünya gezegeninden gitmek gereklidir ve çözümü de yine aynı mega şirket yani (muhtemelen halkın aktif veya pasif desteğiyle) yönettiği dünyayı o hale getiren *Buy-n-Large* sunar. Durum aynen Serres'in bilim-teknoloji kısır döngüsü

örneğini hatırlatmaktadır. Çünkü hakimiyet, kontrol ve savaş mantığıyla ilerleyen modern bilim ve uygarlık da eldeki soruna hep gerçekten dahice bir çözüm sunar ama ne yazık ki aynı zamanda da on tane yeni soruna yol açar.[234] *Wall-E* evreninin insanları da çözümü, bizzat sorunun kaynağı olan şirketten beklerler. Elbette sonuç da aynı biçimde mükemmel ve aynı biçimde bir sürü yeni sorunlara yol açacak cinstendir.

Buy-n-Large şirketi de çok iyi bir çözüm sunar: "İnsanların" dünyadan çok uzaklarda güvenle yaşayabileceği dev bir uzay gemisi inşa etmek. Filmde açıkça bahsi geçmez ama doğal olarak biliriz ki (*Snowpiercer*'ın treni gibi) bu gemiye de muhtemelen yalnızca "insanlar" yani efendi/sahip olan şirketin öyle kabul ettikleri binmiştir. Dolayısıyla geri kalanlar bir "çöptür" ve tabii ki diğer fiziksel çöplerle birlikte dünyada ölüme terk edilmişlerdir. Çünkü çöp, ikili bir işlem yapmaya yarar. Zengin ülkeler ve onların dev şirketleri her türlü çöplerini (evsel, sanayi, kimyasal) fakir ülkelere ihraç ederlerken hem o ülkeleri ve insanlarını da "çöp" olarak tanımlar hem de bir anlamda yeniden sömürgeleştirirler.[235]



İmaj 16: *Wall-E*'de öncesi ve sonrası: Solda, dünyayı yıkıma götüren tüketim çılgınlığının yüzyıllar sonra hâlâ duran sembolü reklam panoları ve sağda, milyonlarca kilometre ötedeki yeni yuva uzay gemisinin *yeni* tüketim dünyası ve fondaki anons: "*Buy-n-Large*, mutluluğunuz için gereken her şey!"

Buy-n-Large şirketi de kendi logosuyla bulduğu her boşluğu işaretleyip sonunda dünyayı kendi malı/çöplüğü haline getirmiştir ve aynı pisleterek sahiplenme işlemini yeni yuva uzay gemisinde de sürdürür. Ayrıca şirketin "mükemmel" çözümü de en azından bir tane oldukça ciddi sorunla birlikte gelir. Geminin robotik dünyasında son teknoloji ürünü koltuklarına bağlı sanal bir hayat süren insanlar bir açıdan tersine evrimle (*Devolution*) koca bebeklere dönmüşlerdir.

[234] Serres, **The Parasite**, p. 176.
[235] Serres, **Malfeasance**, p. 48.

3.7.3.5. Antroposen, Jeolojik Eyleyen İnsan ve Dünya-Nesneler

Wall-E filmi 29. yüzyılda geçse de bilim kurgunun klasik tavrıyla uzay gemisinde sanal ve sembolik bir baloncukta yaşayan koca bebekler bugünün insanlarına aşikâr bir göndermedir. Uzay gemisinin son teknolojiyle donatılmış koltukları bir anlamda bugünün TV koltuklarının yalnızca bir üst modelidir. Tanıdık biçimde insanlar daha bebeklikten *Buy-n-Large* müşterisi olarak eğitilmekte, bir dokunuşla görünümlerini, renklerini değiştirmekte, *farklı* olmak için *aynı* şeyi satın alma sırasında kuyruk olmaktadırlar. Koşu pistleri olduğundan kaptanın, yüzme havuzundan bazı yolcuların bile haberi yoktur. Haberi olanlarınsa biri bile ekranlı koltuklarıyla etrafında dizildikleri bu dev havuzun içinde değildirler.

Geleceğe dair bu temsil hiç de şaşırtıcı değildir çünkü insanoğlunun, yerleşik hayata geçip, tarım ve hayvancılığa başladığı neolitik çağdan bu yana sürdürdüğü yaşam biçimi, tüm dünyada görülen yoğun kente göç ve tarımsal yaşamın terkedilmesiyle artık kökten değişmektedir.[236] Her şeyin insanın parmakları ucunda ve bir ekran karşısında olduğu evler, fabrikalar, laboratuvarlar, AVM'ler ve daha nice kapalı alan arasında metro, hızlı tren veya uçaklarla son hızla yer değiştiren insan her gün dünyaya daha fazla yabancılaşmaktadır.[237] İçeride yaşayıp çalışan, bilimi ve politikayı içeride yapan insan, dışarıyı kökten etkileyen kararları da içeride alır. Hâlâ duran doğal alanlarsa kentlinin her tür modern ihtiyacını karşılayabilecek biçimde tüketime hazır hale getirilip kentin turistik uzantılarına dönüştürülmektedir.

Sonuçta *Wall-E* filminin başında görüldüğü gibi, her yeri kültürleyip, kendine mal eden insan karşısında "bir zamanlar muzaffer olan Dünya, şimdi bir kurban" haline gelmektedir. Çünkü sahiplenmek için para ve çöp gibi gerekli olan bir diğer şey de kurbanların (şehitlerin) kanıdır. İnsanların doymak bilmez iştahlarıyla kan

[236] "Yirminci yüzyılın en büyük olayı, genel insan yaşamının ve tekil kültürlerin pilot faaliyeti olarak tarımın, karşı durulmaz biçimde ortadan kalkmasıdır." Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 42-3, 24.
[237] Serres'in, artan bilgi ve bilgiye ulaşım araçlarına karşın insanın yaşadığı dünyaya dair anlayış ve bilgisinin kötüye gittiği ve ona yabancılaştığı iddiası çeşitli bilimsel araştırmalarca desteklenmektedir. Bkz. Scott Atran, Douglas Medin and Norbert Ross, Evolution and Devolution of Knowledge: A tale of Two Biologies, **Journal of the Royal Anthropological Institute**, 2004, Vol.10(2), pp. 395-420.

ağlattıkları (kusturdukları) dünyanın bir anlamda hem tapusu hem de sonunda ölüm belgesi de (veya mezar taşı) filmin dünya tasvirindeki baskın imge olan reklam panolarıdır.

> "Ölçtüğü bir parça alanı, "bu benim ve ben en iyisiyim" diye ilan edebilsin diye kendi markasıyla kirletmek için satın almış ve görünüşlerini çalıp, köleleri olacak kadar naif insanları gerçekten bulmuş ilk insan, reklamcılığı icat etmiştir."[238]

Kirletmek, dünyanın insanlarca temellük edilişinin işaretidir.[239] Fakat filmde de görüldüğü gibi bu kirlilik yani reklam panoları aynı zamanda kurban edilmiş dünyanın mezar taşları ya da bir başka açıdan, dünyayı kimin öldürdüğünü hep hatırlatacak katilin imzasıdır. Oysa insanoğlu gururla, milyonlarca kilometre ötedeki uzay gemisinin her yerine de imzasını atmaya devam eder. Dünyadaki manzara, Serres'in bahsettiği iki çeşit kirliliği sonsuza dek bir arada katılaştırır. Bir yanıyla pozitif bilimlerin katı öznesi doğadır katı kirlilikle işgal edilen ama diğer yanıyla da dilin, kültürün doğurduğu enformasyon kodları, işaret ve sembollerin yumuşak kirliliği, yani reklamlardır. Hep bir şenlik havasındaki vurucu görselleri, dile ve kulağa yapışıp çıkmayan sözleri ve müzikleri ile tüm mekanları işgal edip, her türden doğa manzarasına sızan reklam panoları, billboardlar vb. olarak herkesin gözleri önünde en katı fiziksel kirlilikten daha katı hale gelmişlerdir.[240]

Wall-E'nin dünyasında fiziksel kirlilikle mücadele için bilim ve teknoloji, akıllı çöpçü robotlarıyla yine dahice bir çözümü sunmuştur ama görüldüğü gibi kirlilikle savaşı gene de kaybetmiştir. Zaten Serres tam da bu yüzden, kültürel kirlenmeye karşı mücadele edilmezse fiziksel kirlikle mücadelede yenilmeye mahkûm olunduğunu iddia eder. Birer "işgal etme makineleri"[241] olan her çeşit mecradan yayılarak kanser gibi dünyayı, Ay'ı ve uzayı saran *Wall-E*'nin bu reklam panoları, Serres'in dünya-nesnelerine benzer. Dünya-nesne, "zaman, uzay, hız, enerji gibi boyutları içinden en az birinin, yerkürenin ölçeğine eriştiği" insan yapımı

[238] Serres, **Le Mal propre**, p. 50. Serres, Rousseau'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kökeni*'nde bir parça toprağı sahiplenip, çevresindeki saf insanları da buna inandırarak medeni toplumu kuran kişi hakkındaki pasajının alaycı bir yorumunu yapmaktadır.
[239] Serres, **Malfeasance**, p. 53.
[240] Serres, **Le Mal propre**, p. 64.
[241] Serres, **Biogea**, p. 108.

nesnelerdir.[242] "Hız anlamında yapay uydular, enerji anlamında atom bombası, mekân/uzam anlamında internet, zaman anlamında nükleer atıklar" hep birer dünya-nesnedirler.[243]

İnsanın artık jeolojik ölçekte bir eyleyici olmasını sağlayan dünya-nesneler doğaya karşı kesin zaferi sağlamıştır ama boyutları ve hızla çoğalışlarıyla dünyanın ve insanlığın sonunu getirme riskini de her geçen gün daha fazla taşırlar. Daha önce benzeri görülmemiş güçleriyle dünya-nesneleri aracılığıyla dünya üzerinde eylemde bulunan insan, sonunda da yarattığı nesnelerin kontrolsüz etkileri altında kalmaktadır. Böylece sistemin geri bildirim döngüsü nedeniyle, *Wall-E*'deki gibi yarattığı yıkımla tarihte yeni bir evre başlatan (*Antroposen Çağı*) bu nesneler aktif bir özneye dönüşürken etki ettikleri insanlık da tersine pasif nesneye dönüşmektedir. Yani düşman bir nesne olarak davranılan insanın dönüştürücü gücünün pasif nesnesi Dünya, dönüp insanlığın kaderinin etkili belirleyicisi olmaktadır.[244] Kısacası şimdi bilim ve teknolojisiyle jeolojik eyleyen olan insan için sorun, "artık doğaya değil, hakimiyetine hâkim olma meselesidir."[245]

3.7.4. İnsan ve İnsandan Sonra Gelen: Yeni Başlangıç mı Yok Oluş mu?

> [Sonluluk ve sınırlar] "…bir evin eşiğini, …kabilenin ve dilinin sınırlarını, dogmaların ve geleneklerin en üst noktasını …ve düşüncelerin temelini tanımlar. Sonluluk bir güvenlik duygusu verir. ...belirsiz, açık, olasılıklar yumağı, kısacası sınırların yokluğu korkutur. İyi tanımlanmış gerçek kaygıyı siler; sanal onu uyandırır ve derinleştirir. Ağlar halinde, kavşak noktalarında, hesaplanabilir mesafelerle ayrılmış yollarla yaşamayı seviyorduk. Bugün herhangi bir işaret veya aralık olmayan inşa edilmeye açık bir dünyada dolanıyoruz."[246]

Sınırların sağladığı güvenlik hissine karşılık açıklık ve sınırsızlığın yarattığı kaygı, korku ve açık denizlerdeki gibi bir bulantı hissi insan yaşamının ayrılmaz bir parçası gibidir. Bu yüzden insanlar, kendi belirledikleri ve sonra da kutsallaştırıp, dogma haline getirdikleri bu sınırları var güçleriyle koruyup, savunmaya çalışırlar. Bir

[242] Serres, **Doğayla Sözleşme**, s. 28.
[243] Serres, **Revisiting The Natural Contract**, translated by Anne-Marie Feenberg-Dibon, 11 May 2006, (çevrimiçi) https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14482, 9 Mart 2017.
[244] Michel Serres, **Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent our Lives and Future**, trans. by Anne-Marie Feenberg-Dibon. New York, Bloomsbury, 2014, pp. 47-48.
[245] Serres, **Betrayal: The Thanatocracy**, p. 31.
[246] Serres, **Hominescence**, p.125.

süre sonra pek çok sınırı kendinin çizdiğini unutan insan, sınırların korunmasını da bir ölüm-kalım mücadelesi olarak görmeye başlar. Çünkü sınırlar her zaman bir düzenle ilişkilidir ve sınırı korumak, düzeni de korumaktır. Oysa kaos ve karmaşıklık kuramları göstermiştir ki her düzen yalnızca bir ölçek meselesidir. Dünya, insanlar için evrenin gerçekten de merkezidir çünkü bilgi ve deneyiminin sınırı odur. Sonra insan güneş sistemini anlar ve sabit merkez olma görevi güneşe geçer. Ta ki onun da Samanyolu kıyısındaki bir başka küçük düzen olduğunu anlayana kadar.

Tarih profesörü Bruce Mazlish,[247] 1967 tarihli bir makalesinde Freud'dan esinlenerek bu sınırlar meselesine ilginç bir bakış getirir. Freud'a göre tarihte insanın kendine karşı naif öz-sevgisini yeniden değerlendirmesine neden olan, yani egosuna darbe vuran üç tarihsel an yaşanmıştır. İlki, Kopernik'in, dünyanın evrenin merkezi değil, muazzam büyüklükte bir sistemde küçük bir nokta olduğunu göstermesidir. İkincisi, insanı özel olarak yaratılmış olma ayrıcalığından mahrum bırakıp, onu hayvanlar aleminin soyundan gelenler kümesine düşüren Darwin'in teorileridir. Üçüncüsüyse psikanaliz yoluyla bizzat Freud'un, insanın kendi zihninde bilinçsizce olup bitenler hakkında çok az bilgi kırıntılarına sahip olduğu, dolayısıyla öznenin "kendi evinin efendisi bile olmadığını" göstermesidir. Bunlar genel olarak birer kırılma anı ve kopuş olarak görülse de Amerikalı psikiyatrist Jerome Bruner'e göre bunlar tam aksine süreksizlikleri (kesintileri) ortadan kaldırıp devamlılığı göstermişlerdir. Yani "insan, evrenle, hayvanlar aleminin geri kalanıyla ve kendisiyle ilişkili olarak sürekli bir spektruma yerleştirilmiştir." Mazlish ise çerçeveye, hala süren dördüncü bir büyük kopukluğu, insan-makine arası kopukluğu ekler ve bu kopukluğun aşılması sürecinde insan egosunun şiddetli bir şok daha yaşayacağını iddia eder.

Çalışmanın örneklemi bilim kurgu filmlerden oluştuğundan, doğal olarak bahsedilen sınırların bulanıklaşmasını ve yitimini her dört yönden de ortaya koyan pek çok durum görülür. Örneğin ilk kopukluğa dair, *Under the Skin* (2013), *Arrival* (2016) ve *Annihilation* (2018) gibi filmlerde dünyanın evrende yaşamı barındıran tek yer olmadığına ve bu uzaylı yaratıkların iyi, kötü ya da insanın anlayışını aştığından değerlendirilmesi güç niyetler taşıdığına dair senaryolar sunulur.

[247] Bruce Mazlish, "The Fourth Discontinuity", **Technology and Culture**, Vol. 8, No.1 (January 1967), p. 2-3.

Bu bölümde ele alınan insan ve insandan sonra gelen teması olduğundan, ikinci kopukluk (veya devamlılık) olarak görülen insan ve hayvan arası sınıra dair örnekler özellikle önemlidir. Örneğin *The Lobster* (2015), *Isle of Dogs* (2018) ve Maymunlar Cehennemi film serisi (2011-2017) insan ve hayvan arası sınıra dair ön kabulleri yeniden değerlendirmek açısından zengin bir okumaya kapı aralarlar. Fakat özellikle evrim ve tersine evrim çerçevesinden sınırların "tehlikeli" biçimde akışkan olduğunu gösteren Maymunlar Cehennemi serisi kısaca da olsa üzerinde durulmayı hak eder.

Bugün artık bir klasik olarak kabul edilen ilk Maymunlar Cehennemi (1968) filminde uzay mekiklerindeki arıza sonucu gelişmiş bir maymunlar medeniyetinin olduğu yabancı bir gezegene düşen ABD'li astronotların macerası anlatılır. Filmin sonunda astronotlar kazayla zaman yolculuğu yapıp geleceğe gittiklerini yani hâlâ dünyada olduklarını ama nükleer bir savaşla modern medeniyetin yok olup maymunların insanlığın yerini aldığını anlarlar. Hikayesi elden geçirilerek 2011 yılında yeniden başlatılan serideyse yıkımın sebebi olarak ilk serideki nükleer savaşın yerini yeni gelişmekte olan bir başka bilimsel "başarı" olan genetik mühendisliği alır. Buna göre Alzheimer hastalığına çare arayan bilim insanlarının, araştırmaları sırasında geliştirdikleri ALZ-112 adlı virüs bazlı bir ilaç beyin hücrelerinin kendini yenilemesini sağlar. Fakat kobay maymunlardan Bright Eye'ın yavrusu Sezar'ın zekâsı hızla gelişirken ilacın geliştirilen üst bir versiyonu (ALZ-113) insanlar arasında bir çeşit ölümcül maymun gribi salgınına neden olur. Sonuçta serinin devamında insanlık neredeyse yok olma noktasına gelir ve yerini maymun Sezar'ın önderliğinde giderek akıllanan bir maymun nesline bırakır.

Maymunlar Cehennemi serisinde insanlık bilim ve teknolojisiyle kendini ve dünyayı felakete uğratmakla kalmaz bir de kalıcı bir tersine evrime neden olur. İnsanlar yaşanan grip salgını sonucu çok azalmakla kalmayıp, giderek insan olmanın belirleyici yetisi sayılan konuşma ve düşünme niteliklerini de yitirirler. Bu yüzden de son filmin "kötü adamı" Albay McCullough'un (Woody Harrelson) maymunların lideri Sezar'a dediği gibi insanların kibri ve *doğanın kanunu gereği* artık daha zeki ve güçlü olan maymunlar insanlığın yerini alacaktır:

> "Senin bahsettiğin merhamet bize ne yapar hiçbir fikrin var mı? Bizden çok daha güçlüsünüz. Bayağı da zekisiniz. Ne derseniz deyin, sonunda bizi alaşağı edersiniz. Doğanın kanunu budur. İronik tarafı ise sizi bizim yaratmış olmamız. Doğaya karşı koymaya, kendi irademiz doğrultusunda kullanmaya çalıştık. Ve bu küstahlığımızdan dolayı doğa bizi o zamandan beri cezalandırıyor."

Seri, bilim kurgunun klasik yoldan çıkmış bilim ve bilim insanı ile intikam alan doğa temalarını beraber işler. İnsanlık, kendi yarattığı "canavarlarla" kendi sonunu getirir çünkü tanrıcılık oynarken hem ölümcül virüsü hem zeki maymunu yaratan, sonra da kişisel, duygusal ve maddi gerekçelerle sınırları zorlayarak felakete yol açan insanlardır. Virüsü bulan bilim insanı Will Rodman (James Franco) Alzheimer hastası babasını kurtarabilmek için ilacı çalıp gizlice kullanırken patronu da (David Oyelowo) para hırsıyla riskli deneyleri sürdürmüştür. Seride aynı zamanda, bilim ve teknolojisiyle savaşması gereken öteki olarak konumladığı doğayı diz çöktürüp kontrol altına almaya çalışan insanın, ötekinin "intikamına" maruz kalışı anlatılır. Fakat doğa öteki olsa da benzersiz kabul edilip, ötekiliğe gerekçe yapılan yetilerin (akıl, konuşma) tersine evrimle yitirilmesi nedeniyle seri, doğayla (hayvanla) arada olduğu varsayılan sınırı da ortadan kaldırır. İlginç olansa her iki tarafta da güçlü olan kazanma veya kaybetme üzerine kurulu düalist savaş mantığı nedeniyle sınırın bir kez daha ama bu kez maymunlar lehine yeniden çizilmesidir.

Bir diğer filmdeyse tersine evrim yine işbaşındadır ama bu kez hayvan oluşa değil bir anlamda bebekliğe ve sanal oluşa doğru gidilir. *Wall-E* (2008) filminde yiyip tüketerek öldürdükleri dünyadan kaçıp, uzaydaki tamamen otomatik gemide, hareketli TV koltuklarında yaşayan insanlar, yalnızca görünüşte duran işlevsiz bedenleriyle sanal hayatlar yaşarlar. Yaşam teknolojik olarak inanılmaz biçimde gelişmiştir ama insanlar ayakta durmaktan aciz "posthumanlar*"* haline gelmişlerdir. Yani yaşam sanal olmasına sanaldır ama transhümanistlerin anlattığı o ölümsüz sanal var oluşa da pek benzemez. Filmde görülen geleceğin reklam çöplüğü dünyasında komik bir çelişkiyle ilerleyip gelişen insan değil yalnızca teknolojidir. İyimser finaldeyse koca bebek insanlar, *kendi kendini* iyileştiren dünyaya dönerek bedenselliklerini tekrar keşfeder ve robotlarla birlikte yeni bir dünya inşa ederler. Dolayısıyla *Wall-E* evreninde çok uzak bir gelecek gösterilmesine ve hatta makineler sevgi dahil duygular taşıyarak *insanlaşmalarına* karşın insan makineleşip, bir 'siborg'a dönüşmez.

Diğer taraftan *Possesor: Uncut* (2020) filminde insan bilinci bedenler arasında aktarılabilmekte hatta *The Lobster*'da (2015) olduğu gibi istedikleri başka bir hayvan olarak yaşamlarına devam edebilmektedirler. *Moon* (2009) filmindeyse insanlar sorunsuz ve sonsuz sayıda klonlanabilmektedir ama anlaşıldığı kadarıyla bu yalnızca kötücül kapitalistlerin elindeki bir teknoloji olmayı sürdürmektedir. Bazı filmlerdeyse (*Zombieland,* 2009 ve *28 Days Later*, 2002) insanlar hepten zombilere dönüşmektedir. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) filminde insanlar artık istemedikleri anılarını silebiliyor veya *The Invisible Man*'deki (2020) gibi görünmez olabiliyorsa da ve hatta *Mr. Nobody* (2009) filmindeki gibi geliştirilen sonsuz hücre yenileme tekniği sayesinde insanlar ölümsüz hale gelse de genel anlamda "normal" insan olmaya devam ederler. Tüm örneklem listesinde *X-Men* serisi haricinde insanlığın genel olarak teknoloji yoluyla kendilerini aşırı biçimde geliştirdikleri, mekanik veya biyonik olarak siborg haline geldikleri tek film bile yoktur. Örneklem dışında bu türden filmler olsa bile yaklaşık yüz popüler filmden oluşan bir listede hiç olmayışı dikkat çekicidir. En azından örneklemin gösterdiği, popüler bilim kurgu filmlerde sınırlı da olsa insan-hayvan sınırı aşılabilse de insan-makine sınırı konusunda bir çekincenin sürdüğüdür.

Örneklemde insandan makineye doğru geçişe dair sınırın ısrarla korunduğu görülmekle birlikte diğer taraftan gerçekleşen bir sınır aşımı ve bunun tehlikeleri ortaya konulur. Örneğin *Ex-Machina*'da (2015) yaratılan "gerçekten" zekâ ve bilinç sahibi *makine* (biyo-mühendislik ürünü insansı dişi robot: *Gynoid*), kendi yaratıcısını öldürdükten sonra varlığından bile haberi olmayan insanların arasına karışır. Ya da *Blade Runner 2049* (2017) filmindeki gibi *replicant* (kopya) veya *skinjob* da denen insansı robotlar (*humonoid*) yalnızca "normal" insanlarca aşağılanan geleceğin ideal köleleridirler ama insandan "farksız" hale gelmiş ve hatta üreme yeteneği kazanmışlardır. Dolayısıyla artık o *beklenen* türler savaşı ufukta gözükmektedir.

3.7.4.1. *Blade Runner 2049*'da Yiten Sınırlar

Blade Runner 2049 (2017), Ridley Scott'ın yönettiği 1982 tarihli kült bilim kurgu filmi *Blade Runner*'ın devamıdır.[248] İlk film, Tyrell şirketince uzay

[248] İlk film, ünlü bilim kurgu yazarı Philip K. Dick'in 1968 tarihli *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Bıçak Sırtı) romanından sinemaya uyarlanmıştır.

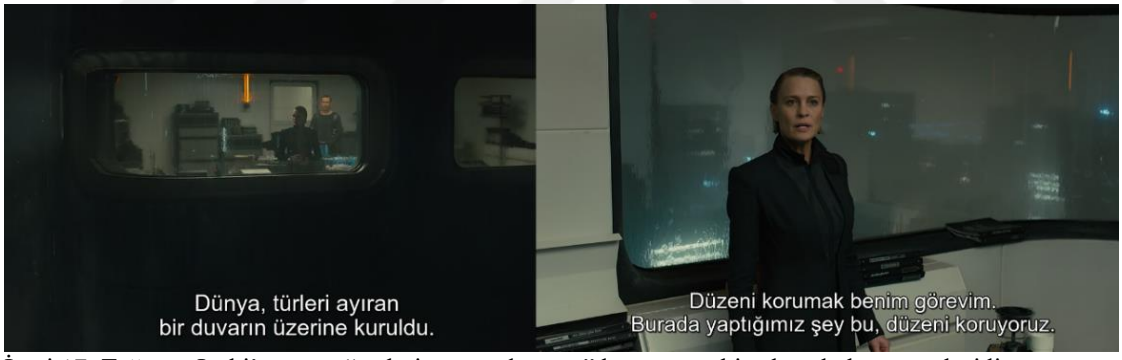
kolonizasyonunda savaşmak ve çalışmak için biyo-mühendislikle üretilmiş ve insandan ancak özel bir alet yardımıyla yapılan bir testle (Voight-Kampff) ayırt edilebilen insansı robotların isyanı ertesi gelişen olayları anlatır. İsyancı kopyalardan işlevlerine göre farklı zekâ ve güçlerde olan ve insansı duygular geliştiren bir grup, dört yılla sınırlı olan ömürlerini uzatabilme umuduyla dünyaya gelmiştir. Zorla yeniden işe döndürülen emekli polis Rick Deckard'ın (Harrison Ford) göreviyse bir *blade runner* olarak onları bulup emekliye ayırmak, yani öldürmektir. Fakat bu zorlu ve kanlı takip sırasında Deckard'la sahte insan anıları verilerek insan olduğunu düşünmesi sağlanan özel üretilmiş model Rachael birbirlerine âşık olur ve sonunda da birlikte kaçarlar.

Blade Runner 2049, bu kaçıştan otuz yıl sonrasını anlatır. Yaşanan isyanlar nedeniyle kopya üretimi yasaklanınca Tyrell şirketi batmış, yerini ise 2020'de çöken ekosistem nedeniyle yaşanabilecek kıtlığı, geliştirdiği sentetik tarım yöntemiyle önleyen dâhi Niander Wallace'ın şirketi almıştır. Tyrell'den kalanları da alarak hızla büyüyen Wallace'ın şirketi yeni model itaatkâr kopyalar (Nexus-9) üretirken *blade runner*'lar yine eski model kaçak kopyaların (artık yaşam süreleri sınırlı olmayan) peşindedirler.

Filmde olaylar, kendi de bir kopya *blade runner* olan polis memuru K'nın (Ryan Gosling), "emekliye" ayırdığı bir kopyanın evinin bahçesinde bulduğu, içinde insan kalıntıları olan bir kutu üzerinden gelişir. Yapılan inceleme, kutunun içerisindeki kalıntıların, Deckard'la kaçan ve sezaryen doğum yaparken öldüğü anlaşılan Rachael'e ait olduğunu ortaya çıkarır. Böylece doğduğu anlaşılan türler arası bir melez olan çocuğu bulmak için amansız bir mücadele başlar. Taraflardan biri, hammadde yetersizliği nedeniyle istediği sayıda gezegenin kolonize edilmesini sağlayacak sayıda köle kopya üretemeyen Niander Wallace ve kopya olan sağ kolu acımasız katil Luv'dur (Sylvia Hoeks). Diğer taraftaysa bir kopyanın üreyebildiği gerçeğinin toplumda yıkım ve savaşa yol açacağını düşünen ve çocuk dahil bu sırra dair her şeyin yok edilmesini isteyen Polis şefi Teğmen Joshi (Robin Wright) vardır. Ancak izlediği ipuçları, sahte sandığı hatıralarıyla örtüşen K'nın da giderek bu kayıp çocuğun kendisi olduğuna inanmasıyla işler iyice karmaşık bir hal alır.

3.7.4.2. İnsan ve "İnsandan Daha İnsan"

"İnsandan daha insan" ilk *Blade Runner* filmindeki Tyrell şirketinin mottosu ve devam filminde de sorgulaması süren bir fikirdir. İddia şüphe uyandırıcıdır çünkü insandan nasıl daha insan olunabilir ki? O varsayılan sınır aşıldığında insan da artık insandan başka bir şey olmaz mı? Bir açıdan bu fikir, hem insan-hayvan hem de insan-makine arası sınırı bir anlamda daha sıfır noktasında değerlendiren ilginç bir bilim kurgu olan Samuel Butler'ın *Erewhon*[249] (1872) kitabını hatırlatır. Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nin (1859) yayınlanışından kısa süre sonra basılan kitaptaki bir karakterin ağzından Butler, eğer ataları insandan başka bir türse özsaygısını ve yaşama zevkini kaybedeceğini söyler. Üstelik bir süre önce gerçekleşen endüstri devriminin etkilerini gören Butler için bir başka türün (makineler) kendininkini aşıp, onun yerine geçmesi ihtimaliyle gelecek de aynı derecede kaygı ve korku sebebidir. Bugün ve yakın gelecekte benzer bir korkuyu hissedense *Blade Runner 2049*'ın Polis şefi Teğmen Joshi'dir. Ona göre sınırlar aşılmamalı ve koruduğu düzen sürmelidir.



İmaj 17: Teğmen Joshi'ye göre "türleri ayıran duvarın" korunması bir ölüm-kalım meselesidir.

Teğmen Joshi'ye hak verilse bile cevaplanması gereken bir soru olduğu ortadadır: sınır nedir veya nerededir ve onu kim çizmektedir? Bilim insanlarının uzun süredir yaptıkları deney ve gözlemler, insana özgü olduğu düşünülen özgecilik, bilinç ve dil benzeri özelliklerin hayvanlarda da bulunduğunu gösterirken bizzat insan bilincinin de ikinci derece bir yan etki (*epiphenomenon*) olduğunu ortaya koyar.[250] Dolayısıyla insan ve hayvan arasındaki sınır çoktan beridir oldukça bulanık bir hal

[249] Samuel Butler, **Erewhon**, çev. Şelale Dalyan, Ankara, Kyrhos, 2012.
[250] Pramod K. Nayar, **Posthumanism**, Cambridge, Polity, 2014, p. 12.

almıştır. Fakat Katherine Hayles'in[251] dikkat çektiği gibi bir açıdan bu bulanıklık artık çok da önemli değildir. Çünkü insan bir süredir doğaya karşı verdiği savaşı kazanmış ve hızla soyu tükenen hayvanlar, insan için bir tehlike olmaktan çıkmıştır. Şimdi asıl tehlike insansı makinelerden (*humanoid*) geldiğinden insanın özgünlük tanımı da zekâdan duygulara doğru kaymıştır. Artık "yarı insan, yarı makine melez (hibrit) bir figür olarak bizzat insansı robotların varlığı sınırları sorgulamaya açmaktadır."

Aslında benzer bir soruya daha genel bir çerçeveden de ulaşmak mümkündür. İnsansı robotlar söz konusu olmasa bile eğer sınırlar sürekli yer değiştiriyorsa bizzat sınırın kendisi sorgulamaya uğramak zorunda kalmaz mı? *Blade Runner 2049* filmi insan-makine sınırını bulandırıp, insan tanımını ve özgünlüğünü, onu diğer şeylerden ayıranın ne olduğunu sorgularken karakterlerinin ağzından çeşitli cevap önerileri de getirir. Örneğin Teğmen Joshi'ye göre bazen bir kopya olduğunu unutabilse bile K'nın bir *ruhu* olmadığından o insandan aşağı bir varlıktır. Oysa kopyaların isyan hareketi önderi Freysa farklı bir yerden bakar: "Eğer bir bebeğe hayat verebiliyorsak, kendi kendimizin efendisiyiz demektir. *İnsanlardan daha insanız* demektir." Çünkü zekâ ve fiziksel güç olarak çoktan insanları aşmış olan kopyaların, ilk filmin isyancı kopyalarında (*Nexus-8*) görüldüğü gibi zaten duyguları da gelişmeye başlamıştır. Freysa, nihai sınır olan üreme yeteneğinin de kazanılmasıyla elde edilen üstünlüğü artık bir savaşla insanlara da kabul ettirme peşindedir.

Filmde hem kopyaların hem insanların çok önem verdiği bu üreme yeteneği, aynı şekilde *Erewhon*'da Butler için de en büyük endişe kaynağıdır. Butler, -bugün hâlâ çoğu insan için imkânsız görülse de böceklerin bitkilerin üreme mekanizmasının parçası olmaları gerçeğinden hareketle insanların yardımıyla da olsa bir biçimde üreyebilecek makinelerin gelecekte gerçekleşmesini büyük bir olasılık olarak görür. Çünkü doğa yeni şeyler yaratma konusunda bütün olanaklarını tüketmemiştir ve makineler de milyonlarca yılda evrimleşen insandan çok daha hızlı gelişmektedirler. O halde filmdeki gibi bu gerçekleştiğinde sınır bir kez daha mı yer değiştirecektir?

[251] Katherine N. Hayles, **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics**, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 175.

3.7.4.3. Kibir ve Utanç ya da Kibirli Utanç

Anlaşılan, insanın ilahi veya seküler amaçla biricikliğini garanti altına almak için özgün bir yetenekle tanımlamaya çalışmak, ne seçilirse seçilsin ancak geçici bir çözüm sunmaktadır. Belki bunun da etkisiyle transhümanistler, özgünlük belirlemeye çalışmaktansa Niander Wallace gibi gözlerini geleceğe ve yıldızlara dikerler. Çünkü "insan doğasını, arzu edilen yollarla yeniden şekillendirmeyi öğrenebileceğimiz devam eden bir çalışma, yarı pişmiş bir başlangıç olarak" görürler.[252] Bu yüzden de Hans Moravec gibi bazıları "nasıl saf ruh olunur" arayışıyla "bir çeşit Hristiyan fantezisi" peşine düşerek insan bilincini sanal ortama yüklemenin yollarını ararlar.[253] Fakat asıl dikkat çekici olan, bu arayışlarda altta yatan duygunun da tam ters yönde bir etkiyle çelişik bir hal almasıdır.

Binlerce yıldır özgün yeteneğinin ne olduğuna dair çeşitli görüşler ileri süren insanın amacı doğada eşsiz olduğunu ispatlamak veya özel yaratılmış, ayrıcalıklı bir varlık olarak ilahi boyuttaki konumunu göstermektir. Yani altta yatan duygu, hümanizmin de zemini olan gurur ve kibirdir. Oysa transhümanistlerde bu gurur ve kibrin yoğun bir utançla karıştığı görülür. Günther Anders,[254] bu "yarı pişmiş" insanın kendi yarattığı makinelerin ve yaptığı işlerin üstünlüğü karşısında hissettiği aşağılık duygusunu "Prometheusçu utanç" diye adlandırır. Teşhisine göre utanan için "temel kusur" tam da *Blade Runner 2049*'da bazı insanların korumaya, kopyalarınsa ulaşmaya çalıştığı şey, yani doğmuş olmaktır.

Anders'e göre insan bu utançtan kurtulmak, onu aşmak için kendini hep daha fazla makine gibi yapmaya çalışarak biyolojik kapasitesini artırmaya çalışır. Fakat *Blade Runner 2049*'da pek de bu durumu görmeyiz. Birçok yönden insanı aşan yetkinliğe sahip kopyalar üretebilen insanlar, onlarla yarışıp kendi bedenlerini modifiye ederek birer süper insan veya *posthuman*'a dönüşmezler. Niander Wallace'ın

[252] Nick Bostrom, "Transhumanist Values", **Journal of Philosophical Research**, Vol. 30, Issue Supplement, 2005, p. 4.
[253] Keith Ansell Pearson, "Loving the Poison: On the 'Meaning' of the Transhuman Condition" *in* **Nietzsche's Futures**, John Lippitt (ed.), London, Macmillan Press, 1999, p. 199.
[254] Günther Anders, **İnsanın Eskimişliği**, çev. Herdem Belen, Hüseyin Ertürk, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018, pp. 36-7.

görebilmek için kullandığı protez dışında ne Deckard,[255] Joshi, Gaff gibi polisler ne adli tıp uzmanı Coco ne de karaborsacı Doc Badger "normal" insandan farklıdır. Özellikle tüm insanüstü gücüne karşın gerek polis merkezinde gerekse de yaşadığı yerde aşağılanıp hor görülen K'ya tavırlarına bakılırsa insanlar hâlâ gayet kibirlidir. Sanki mükemmel itaatkâr köleleri yaratabilmek insanlığa yetmiş gibidir. Aslında bu açıdan filmin, filozof Don Ihde'nin teknolojik kültüre dair yorumunda işaret ettiği gibi yalnızca insanların çelişkili "çifte arzusunu" görselleştirdiği de söylenebilir:

> "Hem ütopik hem de distopik, kendini koruyucu ve yok edici. …eşzamanlı ve çelişkili bir arzuyu dile getiriyor: 'teknolojinin izin verdiği dönüşümü istiyorlar' ama 'bunu öyle bir şekilde istiyorlar ki o [teknoloji] 'onlar' olsun."[256]

Yani insanlar bir yandan teknolojiyi benimseyip, imkanlarından sonuna kadar yararlanmak istemekte ama aynı zamanda örtülü olarak onu reddedip, naif ve hayali bir beklentiyle insanlıklarını koruyarak, öznelliklerinin değişmeden kalmasını istemektedirler.[257] Nitekim Walter McDougall'a göre insan karakterlerin teknolojik mega sistemler karşısında galip geldiği bilim kurgu anlatıları tam da bu kaygı/korku ile arzu arası salınımı ortaya koymaktadırlar.



İmaj 18: Kibir, arzu ve utanç. Arzusuna yenik düşen *insan* Joshi'ye karşı hologram sevgilisi Joi'ye sadakatini koruyan *kopya* K.

Çok benzeri bir ikircikliği Teğmen Joshi'nin K ile olan ilişkisinde görürüz. Joshi, gelişmeleri öğrenmek için, ruhu olmadığından küçümsediği ama bazen de bir kopya olduğunu bile unuttuğu K'nın evine gelir. Fakat ziyaret, Joshi'nin aldığı alkolün de etkisiyle samimi bir sohbete dönüşür. Herkesin gerçek bir şeyler aradığını söyleyen

[255] Deckard'ın bir kopya olup olmadığı bugün hâlâ karşılıklı öne sürülen "delillerle" ispat edilmeye çalışılsa da insan olduğu kesin karakterler böyle bir siborglaşmaya gitmediklerinden önemi yoktur.
[256] Akt. Scott Bukatman, **Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction**, Durham and London, Duke University Press, 1993, p.190.
[257] Walter McDougall'dan akt. Scott Bukatman, **Terminal Identity**, p. 4, 8.

Joshi, bu *gerçek bir şeyi* örtülü bir cinsellik imasıyla bir *kopya* olan K'da arar. Tartışmalı da olsa, bir hologram olan ve sonunda K için kendini de feda edecek olan Joi'yi sevdiğinden, K'nın da aynı örtülü biçimde amirinin bu teklifini reddetmesiyse Joshi için açıkça bir utanca dönüşür. Joshi bir yandan gelişmiş bir *makine* olarak sonuna kadar kullandığı K'nın türü ile arasındaki sınırı ne pahasına olursa olsun korumak ister ama arzusuna yenik düşmekten de kurtulamaz.

3.7.4.4. Son Bir Kez Daha: Nedir Şu İnsan?

Günther Anders'e göre insan, kendi yarattıkları karşısında aşağılık kompleksine kapılır çünkü onların aksine "yanlış kalıba dökülmüş, 'berbat' bir hammadde olmaktan öteye gidemediğini" anlamıştır. Gerçek bir hammadde değil, morfolojik açıdan sabit, önceden belirlenmiş katı bir kalıptır.[258] Bu kalıp, en uç hayalleri göstermeyi hedefleyen ama izleyicisinden empati ve sempati de bekleyen bilim kurgu sinemasının genelindeki gibi *Blade Runner 2049*'da da korunur. Fakat bu bedeni gibi yaşam koşullarıyla da "tekillik" ve özgürlükten uzak insan fikri transhümanistlerin insana bakışından çok uzak sayılmaz. Onlara göre her an hastalık ve sakatlıklarla karşı karşıya olan "ucuz bedeniyle" insan, zayıf düşünüşe, düzensiz duygulara ve yalnız sınırlı bir hafıza ve zekâ kapasitesine sahip bir varlıktır.[259]

İnsana bakışları benzer gibi görünmekle beraber Anders'in tarifinin "düşmanın gözünden" olduğu unutulmamalıdır. O, ölçütün insandan değil makinelerden alındığı, celladıyla özdeşleşmiş bir bakışı gösterir. Bu yüzden Anders ısrarla insanın kendini geliştirmesine karşı çıkan, muhafazakâr bir teknoloji karşıtı olmadığını da belirtir. Fakat eskiden öyle düşünse de[260] artık yaşam koşullarıyla insanın kesinlikle özgür olmadığı fikrindedir. Dolayısıyla bakışı transhümanistlerden çok uzaktır ama kötümserliğiyle bu bakış, maddenin öngörülmez yollarla sürekli dönüşüp yeni şeyler doğurduğunu düşünüp *inhuman oluşu* tartışan Deleuze'den ve hatta Transhümanizm ile ilişkilendirilse de insanı "yarı pişmiş" değil *sonu olmayan* bir geçiş süreci için bereketli bir toprak[261] ve potansiyel diye gören Nietzsche'den de aynı ölçüde uzaktır.

---

[258] Anders, **İnsanın Eskimişliği**, s. 68-9.
[259] Edward Regis'den akt. Pearson, **Loving the Poison**, p. 199.
[260] Anders, **İnsanın Eskimişliği**, pp. 392-3 (Not 12)
[261] Pearson, **Loving the Poison**, p. 199, 203.

Nedir şu insan? *Blade Runner 2049* sorular sorup düşündürür ama bir cevap vermez. Aynı ilk filmin sonunda olduğu gibi izleyici ne Deckard'ın insan olup olmadığının ne de genel anlamda insanın ne olduğunun net cevabını alamaz. Köpeğinin bir kopya olup olmadığını soran K'yı, "kendisine sor" diye cevaplayan Deckard'ın ne olduğu iki türlü de cevaplanabilecek bir muğlaktır. O soru açıkça ona sorulmaz ve o da cevaplamaz. Zaten filmin yönetmeni Villeneuve'e göre Deckard da biz izleyiciler gibi kimliğinden emin değildir.[262] Ama Serres'e göre tam da bu cevap vermeme, insanların genel bir eğilimiyle ilişkili olduğundan çok şey anlatır.

Serres,[263] insanların nereye gidiyoruz ya da nereye gitmek istiyoruz benzeri sorular gibi insan nedir sorusuna da aslında cevap vermek istemediğini iddia eder. İnsanlar kişisel olarak bunları sorup, cevaplamak istese de daha genel anlamda bu soruları cevaplamak istemezler. Çünkü insanı tanımlamak onu katı ve donmuş bir gerçeklik haline getirerek kısa veya uzun dönemde büyük bir korkuya neden olur. Fakat bu farkındalık aynı zamanda hümanizmin o meşum sorusunu da cevaplamayı sağlar:

> "İnsan nedir? Ne olduğunu bilmeyi reddeden hayvan, çünkü tüm geleceği tam da bunu bilmemekten ibarettir. ...Nedir bu insanlık? Cevap: potansiyeller aralığında bir olası, kudret, evet, her şey olabileceğinden her şeye kadirlik (*omnipotency*). İnsan nedir? Bu aralığın kendisi, bu her şeye kadirlik."[264]

Bu anlamda insanlık hem boş yer hem de tüm renkleri içinde taşıyan beyaz oluş anlamında bir *blanc* veya kitabının da adındaki gibi bir *akkor*'dur (*incandescent*). Hayvanların büyük çoğunluğu gibi belli bir habitatta yaşamak zorunda olmadığı gibi hayatta kalmak için belli özgün yetenekler geliştirip (pençe, kanat, hız vb.) onlara bağlı da kalmamıştır. Özel olarak belli bir uzmanlığı olmasa da her şey olabilme potansiyelini ve gücünü taşır. Üstelik belli bir işi yapmak için ürettiği eski aletlerin yerini de nihai bir kesinliği olmayan, bilgisayar gibi ucu açık biçimde her şeyi yapabilecek evrensel aletler üretme mekanizması almaktadır.

---

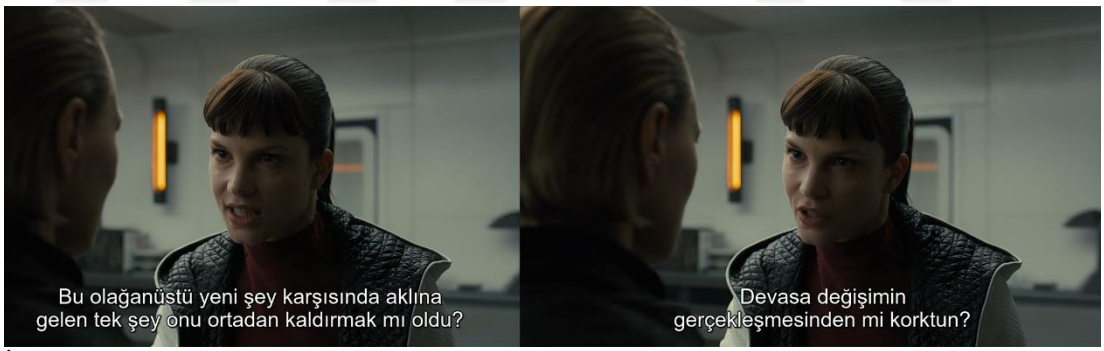
[262] Sean O'Connell, The Major Disagreement Harrison Ford And Ridley Scott Continue… (çevrimiçi) https://www.cinemablend.com/news/1689259/the-major-disagreement-harrison-ford-and-ridley-scott-continue-to-have-about-blade-runner, 21 Ağustos 2019.

[263] Serres, **Hominescence**, pp. 47-8.

[264] Burada insan merkezci bir kibir yoktur çünkü Serres, enerji ve enformasyonu alma, saklama, işleme ve dağıtma anlamında tüm varlıkların niteliksel değil niceliksel olarak farklılaştığını, doğanın ve hayvanların kendi dillerinde konuştuğunu savunur ve makinelere de bu paradigma içinde yer verir.

Diğer yandan eğer Serres iddiasında haklıysa Anders de "*Özgürlüğün ve tutsaklığın öğeleri yer değiştirmiştir. İnsan değil, nesneler özgürdür*"[265] derken haklı değil midir? Daha doğrusu Serres'e göre insan da açık uçlu ve özgür olmayı sürdürdüğünden, en azından makinelerin de insan kadar özgür olduğu sonucu çıkmaz mı? *Blade Runner 2049'da* insanlar özgürlüğünü siborg olmama yönünde bir tercihle ortaya koymuştur. Ama tasarlayıp inşa ettikleri suni insanlar, yani kopyalar da benzer bir özgürlüğü insan olmaya (belki insandan daha insan olmaya doğru) doğru kullanırlar. Joshi'yi belki de en çok dehşete düşüren şeylerden biri de bu "özgür irade" iması olur.

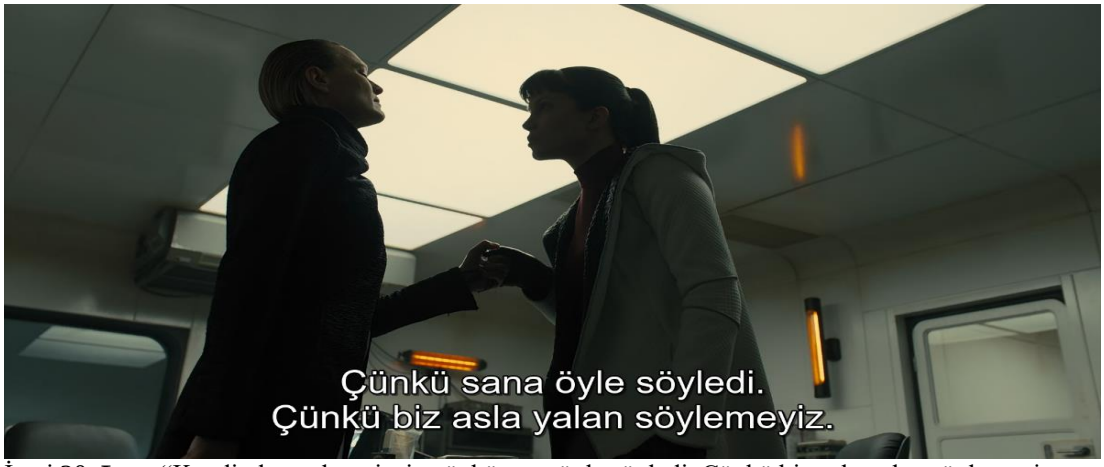
K, polis merkezinde Teğmen Joshi'ye melez çocuğu bulup öldürdüğünü söyler. Deckard'ın ne kabul edildiğine bağlı olarak insanla kopyanın ya da iki kopya arası aşkın ürünü bu melez (hibrit) "günah" çocuğun katledilmesi Joshi'yi çok rahatlatır. Fakat Niander Wallace'ın tetikçisi kopya Luv'un, çocuğun öldürülmesinden dolayı öfke içinde yanına gelişiyle bu rahatlama hızla da kaybolur. Luv'a göre artık bir kez gerçekleşen büyük değişimin önünde durabilmek mümkün değildir.



İmaj 19: Luv, cadı iması yaptığı Joshi'nin bardak tutan elinin kemiklerini parçalarken ekler: "Bunu (süpürgenle bu dalgayı) durdurmak için yapabileceğin bir şey yok"

Teğmen Joshi, Luv'un öfkesi ve gücü karşısında ezilse de kutsal sınırı koruduğuna inanan bir savaşçı olarak her şeyi zaten göze almıştır. K'nın çocuğu çoktan öldürdüğünü bilmenin rahatlığıyla *yapabileceğin bir şey yok* diyen Luv'a karşı acı içinde de olsa "ama değiştirdim bile" diyerek meydan okumayı sürdürür.

[265] Anders, **İnsanın Eskimişliği**, s. 50.



İmaj 20: **Luv**: "Kendinden çok eminsin çünkü sana öyle söyledi. Çünkü biz asla yalan söylemeyiz. Bay Wallace'a ilk önce senin beni vurmaya çalıştığını söyleyeceğim."

Luv, kopyaların asla yalan söylemeyeceğinden çok emin olan Teğmen Joshi'yi öldürmeden hemen önce hem K'nın hem de kendinin yalan söyleyebildiğini gösterip çocuğun sağ olabileceğini ima ederek ona büyük bir darbe vurur. Joshi "elinden geleni ardına koyma" diyerek *şehit* olmaya hazırlanıp meydan okumasına devam etse de sınırlar artık her yönden aşılmış gibidir. Günümüz transhümanistleri bilinçlerini bir kutuya tıkıştırıp sanal bir hayat yaşamak isterken K'nın hologram sevgilisi Joi *gerçek* sokaklara çıkıp yağmuru hissetmek, dünyayı deneyimlemek ister. Hatta "gerçek bir kız gibi" ölmeyi bile kabul eder.[266] Yalnızca üreme yeteneği kazanmakla değil Luv'un gösterdiği gibi yalan söyleme becerisiyle de varsayılan sınırı aşarlar.

3.7.4.5. Posthümanist An: Pinokyo K'nın "Gerçek" İnsan K'ya Dönüşümü

Rachael'in üreme yeteneği ilk filmin dâhisi Eldon Tyrell'ın zekâsının eseridir. Fakat doğa da *normal* düzenle değil de *anormal* olan yoluyla hep yeni şeyler yaratır:

> "Mutasyonlar, bir kodun kopyalanmasında hata yaparak yenilik yaratırlar. … Dünya, her şeyin -ki bize çok benzerler- olumsallığını sayıp döker. Atomlar eğim yapar, birbiriyle çarpışır ve tıpkı bizim birbirimizi sevip kucakladığımızda yaptığımız gibi şekiller alır ve sonunda öngörülemeyen, beklenmedik çocuklar yaratır."[267]

İlk filmde Eldon Tyrell ve devam filminde de Niander Wallace, eşsiz zekâlarıyla görünüş olarak insandan ayırt edilemeyen, zekâ ve güç olaraksa onları çok

[266] Elbette filmde bu kopya insanların yaptıkları, duygu ve düşünceleri "gerçek" insanların (senaristler) hayallerinden çıktığından sonuçta bir olasılığa dair düşünce egzersizi niteliğindedir.
[267] Michel Serres, **Biogea**, translated by Randolph Burks, Minneapolis, Univocal, 2012, pp. 159-160.

aşan kopyalar üretirler. Fakat görünüşteki üstünlüklerine karşın sonuçta duyguları ve *ruhları* olmayan, insana itaat etmeye mahkûm birer köledirler. Filmlerin uyarlanıp, temel alındığı Philip K. Dick'in kitabında kopyaların duyguları olmasa da film uyarlamalarında yavaş yavaş bunu geliştirirler. Zamanla yalan söylemeyi de öğrenirler. Kendilerine daha uyumlu olmaları için sahte anılar verilmiştir ama giderek kendi anılarını biriktirir ve mucize bir doğumdan köken alan bir mit, sonra da buna dayanan bir isyan hareketi inşa ederler.

Öyleyse artık bir bilinçleri ya da kişilikleri mi vardır? Kopyalar, Tyrell veya Wallace gibi bütün bunlar için oturup bilgisayar kodları yazmamış ya da kendi kodlarını değiştirmemişlerdir. O halde nereden gelmiştir bu farklılıklar? Fransız felsefeci Gilbert Simondon'a[268] göre makinelerin doğası ve özü yanlış kavranmakta, bu yüzden de kültür ve teknik birbirine zıt olarak görülüp, teknoloji sevgisi veya düşmanlığına yol açmaktadır. Oysa tıpkı canlılar gibi, teknik nesnelerin de bir oluşumları (*Genesis*) vardır ve bu oluşum onların varlıklarının bir parçasıdır. Yani hayatlarına yapay ve 'ilkel' nesneler olarak başlasalar da çevreyle sürekli bir etkileşim içinde zamanla yapaylıklarını kaybedip bir nevi doğallaşarak mucitlerinin öngörmediği biçimlere evrilirler. Dolayısıyla bu süreç uzadıkça kaçınılmaz olarak hatalı kod yazılışları da (mutasyonlar) olacağından makinelerin "kendiliğinden" yeni özellik ve yetenekler kazanması da sürecin doğal bir parçası olmalıdır.

Bununla birlikte Luv'un Joshi ile yüzleştiği sahnede veya isyanın önderi Freysa'nın bir mit çerçevesinde isyanı başlattığı sahnelerde bir posthümanist an görebilmek mümkün değildir. Çünkü o an, insana değil insandan sonra gelene, onun olası dünyasına dair yeni bir düşünüş ve bakış taşımalıdır. Luv'un yalan söyleyebilmesi ve öfkeli olması açıkça duyguları olduğunu gösterir. Ayrıca yalnızca kendi türü için değil dünya için de çok önemli bir yenilik olan hibrit bir varlığın acımasızca katledilmesinden duyduğu tiksinti de dikkate değerdir. Hatta Wallace'ın "hepsine uçmayı öğretmek" yani doğurganlık yeteneği vermek istediğini söylediğinde özellikle Luv'un gösterilmesinin işaret ettiği gibi anne olmaya yönelik bir arzusu olması bile olasıdır. Fakat Luv'un, Wallace tarafından aynı Rachael gibi özel bir model

[268] Aud Sissel Hoel, "Technicity", in **Posthuman Glossary**, Rosi Braidotti and Maria Hlavajova (eds.), London-New York, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 420-1.

olarak tasarlanmış olması da mümkündür. Üstelik Luv, Joshi'yi de öldürerek insanların ölüme dayalı klasik düzenini tekrar edip aynı çerçeve içerisinde kalmayı da sürdürmüştür. Benzer şekilde Freysa da bu şablonu tekrarlar. İsyanın ve türlerinin "iyiliği" için K'dan yapmasını istediği ilk iş, Dekard'ı öldürmesi olur.

K ne özel üretim bir modeldir ne de kendisi veya başkaları tarafından düzeltilip, geliştirilmiştir. O Matrix'in Neo'su gibi "seçilmiş olan" türünün kurtarıcısı ya da önderi bir kahraman değil sıradan bir "insan" daha doğrusu sıradan bir kopyadır. Ama bölümün girişinde değinildiği ve Serres'in de sıkça vurguladığı gibi mesele bir kez daha ölçek ve perspektif meselesidir. Son sahnede merdivenlerde ölmekte olan K'nın, üzerine yağan kar tanelerinden farkı yoktur. Yalnızca bir kopya, aynı montaj bandından standart olarak sayısızca çıkan herhangi bir kopyadır. Dışarıdan bakıldığında birbirinin aynısı gibi duran milyonlarca kar tanesinden biridir. Fakat daha yakından bakıldığında da aynı biçimde her bir kar tanesi gibi eşsizdir.



İmaj 21: Tür sınırlarını aşan mahalle baskısına boyun eğmekle "özgür irade" arasındaki K da her sıradan insan gibi kalabalıklar içerisinde ama *kendi* anılarıyla yalnız.

Ömrü boyunca bir kopya olduğu için aşağılanan, işinde ve yaşadığı yerde insanlar tarafından itilip kakılan K, Freysa ve diğer isyancı kopya kardeşleriyle birlikte bütün bunlara bir son verme şansına sahiptir. Çoğunluğun iyiliği için tek yapması gereken Deckard'ı öldürmektir. Fakat artık K için bir şeyler değişmiştir. K, artık başka bir K'dır. Filme dair birçok yorumda hibrit kızın gerçek anılarının K'yı artık gerçek bir oğlan yaptığı iddia edilir. Halbuki tam da bu anda K yalnızca o küçük kızın gerçek anısını hatırlamaz. Onunla birlikte kendi yaşanmışlıklarını, kalın bir camın ardında

artık bir sahte anı üreticisi olmuş o kadınla konuşmalarını, Deckard'ın söylediklerini hatırlar. Çevresiyle, bütün bu insanlarla etkileşimleri sonucu bir başka K'ya evrilir. Yola çıktığında da hatırlamaya devam eder. Freysa'nın "doğru amaç uğruna ölmek yapabileceğimiz en insanca şey olur" deyişini, olayların en başında bu doğumun ve çocuğun bir mucize olduğunu söyleyen Sapper Morton'ı hatırlar.

Evet, belki sonda söylediği gibi "en güzel anılar o kızındır." Belki doğru amaç için ölmek konusunda Freysa'nın söylediklerine de hak verir. Fakat ne o gerçek anılar ne de Freysa'nın söyledikleridir tek başına K'yı bir başka sınırın ötesine geçiren. En insanca şeyi öldürmekte değil karşılık beklemeyen bir özgecilikte, kendi yaşamını feda edip, ölüm değil de yaşam için bir hediye olarak vermekte görür. O yüzden, "Neden? Ben senin için kimim ki?" diye soran Deckard'ın sorusunun da cevabın da artık bir önemi yoktur. Kopya K olarak yaşamının en kıymetli nesnesi olan tahtadan atı ona verir ve artık *gerçek bir insana* dönüşümünü tamamlar. Anılarının sahte olduğunu bilmesine *karşın* "doğru" olanı yapmaz. Onların sahte olduğunu bildiği ve yerine yenilerini koyarak kendi olduğu için doğru olanı yapar. İnsanlar onu bir köle yapmıştır ama K onlardan biri olan Deckard'a kızıyla tanışma özgürlüğünü verir.

Uzandığı merdivenlerde, yağan karların içinde ölümü bekleyen K, bilen izleyiciye ilk filmin kopya "kahramanı" Roy Batty'i hatırlatır. İzleyici, inanılmaz deneyimlerinden bahseden Batty'nin son sözlerini hatırlar: "bütün bu anlar zaman içinde yitip gidecek; tıpkı yağmurdaki gözyaşları gibi. Artık ölme zamanı!" O sahnede çalan müziğin bir versiyonunun çalmasıyla iyice güçlendirilen bu göndermeyle Batty'nin, K'nın ve izleyicinin anıları birbirine karışır. İstemsizce, belki de zaten bir kopya olarak zamanını tüketmiş olan Batty'nin anıları yağmurda yitip gitse de Deckard'ı öldürmeyerek onda bir anı olarak yaşamaya devam ettiği düşünülür. Aynı K'nın da Deckard'ın, mucize çocuğun ve izleyicinin anılarında yaşayacağı gibi.

> "Eğer her şey olmak istiyorsan, hiçbir şey olmayı kabul et. Evet, şeffaf boşluk."[269]

[269] Michel Serres, **The Troubadour of Knowledge**, translated by Sheila Faria Glaser, William Paulson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p. 157.

SONUÇ

"Yeni bir düşünüş" çağrısı yapan Eleştirel Posthümanizm işe, birlik ve varlık olarak insan kavramını, liberal hümanist özneyi, türcülüğü, bunlar üstüne gurur ve kibirle inşa edilen insan merkezciliği yerinden etmekle, en azından buna çabalamakla başlar. Verili sayılan özler, kesin ve net olduğu iddia edilen sınırlarla kurulan her türden hiyerarşileri ve ikili zıtlıkları reddederek, gemi azıya almış bir tekno-kapitalizmin işleyişini ve kurumlarını yeniden ele alıp, çözüştürerek devam eder. Feminizmden sibernetiğe, sömürgecilik sonrası kuramlardan hayvan çalışmalarına ve yeni materyalizmlerden kaos kuramına kadar pek çok kaynaktan beslenerek geliştiğinden kökenindeki bu çokluğu ve çoğulculuğu düşüncesinde de sürdürür. Bir dizi gelişme neticesinde, bastırılmış veya yeni ortaya çıkmış kimliklerin de tetiklediği modernitenin "krizleriyle" de beslenerek yeni ve daha kompleks bir istikamette niteliksel bir sıçramayı hedefler.

"Ben karmaşıklıktan yanayım ve oluş etiğine dayalı bir insan sonrası öznelliği savunuyorum" diyen Rosi Braidotti[270] ve diğer önde gelen kuramcıları insan ve insan-olmayan özneler arası bağlantılara dayalı yeni bir topluluk ve insan sonrası etik anlayışıyla "yaşam mefhumunu insan olmayana veya *zoe*'ye doğru" genişletmeye uğraşırlar. Çokluktan doğan, ilişkisel olarak farklılaşmış ilişkisel özne tasarısı, insan-olmayan öznelerle dolu, göçebelik, karşılıklı bağımlılık ve melezleşme süreçleriyle yüklüdür. Eleştirel Posthümanizm'in alternatif modellerle genişletme hamlesi sürekli deney ve performatifliğe dayalı olumlayıcı bir oluş süreci olduğundan, her boyutta birbiriyle kesişen, durmaksızın çözülüp yeniden kurulan çapraz bağlarıyla daima bir dönüşüm, çokluk ve karmaşıklık düşüncesiyle iç içedir.

Posthümanizm, insanın şeylere ve evrene hegemonyasını hedefleyen mekanik ve indirgemeci bilim ve teknoloji anlayışını eleştirse de bilim ve teknolojiyi temel önemde görüp, ona karşı güvenini ve iyimser bakışını da hep korur. Hatta bu yüzden bilim ve teknolojinin gündelik yaşam ve çağdaş kültür üzerinde artan etkisinin, yaygın anlaşıldığı ve kullanıldığı anlamda Posthümanizm'in de ilerlemeci, gelişmeci bir yörüngede hareketine ve kuramda tekno-bilimselliğin giderek artan aşırı

[270] Braidotti, **İnsan Sonrası**, s. 61.

belirleyiciliğine yol açtığı eleştirileri de getirilmektedir.[271] Fakat açıkça görülen gücü ve şiddetiyle bu dalganın etkisinden uzak durabilmek mümkün müdür?

Kapitalist dünya ekonomisinin sürekli 'yeni' arayışı ve ışıltılı imajlarla onu yücelten piyasa rejimi, yeni teknolojilerin hayatlarımızın merkezindeki rolünü her geçen gün daha fazla perçinlemektedir. Dolayısıyla etkisi ister olumlu ister olumsuz görülsün ister bilim kavramının ucuna eklenerek tarafsızlaştırılmaya çalışılsın, isterse de tamamen politik kabul edilsin değişmeyen gerçek ortadadır. Bugün hâlâ diğer etkenlerle ilişkisi içerisinde olan teknoloji ve tekno-bilimsel yaklaşım, *hâlâ tek olmasa da* insan ve toplum yaşayışında en önemli belirleyicilerden biri olmuştur.

Bilim ve piyasa ekonomisinin ondan devşirdikleriyle insanın bireysel ve toplumsal yaşamının her alanına giren teknoloji, insanı, toplumu ve yaşantılarını köklü bir şekilde ve belki de tarihte daha önce görülmemiş bir hız ve ölçekte değiştirip dönüştürmektedir. Fransız felsefeci Michel Serres, bugün neredeyse her alanda olduğu söylenen krizlerin de işte bu hız ve ölçeğe ayak uyduramayan toplumsal kurumlar nedeniyle yaşandığını savunur. Ona göre tamamen farklı bireyler, toplumlar ve yaşantılar için, zamanında düşünülüp tasarlanmış ve geliştirilmiş bu köhneleşmiş kurumlar, eski dünyaya ait zihniyetleriyle bugün evrimleşen *parmak kız*ın (*thumbelina*[272]) kuracağı insan sonrası dünyanın önündeki en büyük engeldirler.

Serres, yaşanan çok önemli değişimler neticesinde insanın ölüm, beden, dünya, bilgi ve zaman-mekanla ilişkilerinin değiştiğini ve artık yeni tür bir insanın doğmakta olduğunu iddia eder. Çünkü tıp ve eczacılıktaki gelişmelerle doğum ve yaşama müdahale edilmiş, yaşam süresi uzayıp, özellikle Batıda yaşam kalitesi gelişmiş ve böylece insanın bedeni ve acı ile olan ilişkisi değişmiştir. Fakat atom bombası ve Antroposen Çağı ile birlikte ölüm de artık yalnız bireysel değil dünyanın ve insanlığın yok olması ihtimaliyle kolektif bir hale gelmiştir. Bu arada Neolitik Çağ'dan beri süren

[271] Ivan Callus, Stefan Herbrechter and Manuela Rossini, Introduction: Dis/Locating Posthumanism in European Literary and Critical Traditions, **European Journal of English Studies**, 2014, Volume 18, No. 2, p. 104.

[272] Serres, *posthuman* yerine insandan sonra geleni, teknoloji kullanımında baş parmağın önemine atıfla ve orijinal cinsiyetçi kullanımı da (*Tom thumb*) ters yüz ederek Hans Christian Andersen'in masalındaki (1835) gibi *parmak kız* (*thumbelina*) diye adlandırır.

tarımsal yaşamın yerini kent kültürüne bırakmasıyla doğadan kopan insanın dünyayla ilişkisi de bambaşka bir biçim almaktadır.

Günümüzde yaşanmakta olan mesafelerin kaybolduğu bu uzam, Serres'e göre uzamsız bir beni ima etmektedir.[273] Son hızla giden ulaşım araçlarıyla *parmak kızın* yaşadığı veya çalıştığı yer dünyanın herhangi bir yeri olabildiği gibi, geliştirilen *dünya-nesneler* (uydular, cep telefonu ve internet gibi) sayesinde o bizzat her an her yerde de olabilmekte, yepyeni ilişki biçimleri doğmaktadır. Kısacası inşa ettiği *dünya-nesnelerin* aynı zamanda kendisini biçimlendirici etkisiyle dışsallaşmış bir evrim süreci (*exo-Darwinism*) yaşayan insan, bugün artık bir evrensel insana (*Homo universalis*) dönüşmektedir.

Onun tarif ettiği bu insan, uzay dahil herhangi bir yerde ve her yerde yaşayabilir (*Pantope*) ve evrenin oluşumundan en son biyonik aparatlara kadar çok farklı zaman ölçeklerini bedeninde bir arada taşır (*Panchrone*). Bitkilerin, hayvanların ve insanların olası tüm dillerini kullanıp anlaşabilmesi (*Pangloss*) yanında, bilgi de hava gibi dünyanın en geniş ve demokratik şeyi olarak yayıldığından, her şey hakkındaki her şeyi bilir (*Pangnose*). Küresel iletişim araçları ve uygulamalarıyla uzaklıkları çözüştürüp, yeni dijital topluluklar ve komşuluklar kurar (*Panthrope*) ve her türden makineyi ve olası enerji biçimini geliştirip, ustalıkla kullanır (*Panurge*).[274]

Çoğu kişinin kulağına her ne kadar bir bilim kurgu filmi gibi gelse de o bu sürecin hali hazırda çoktan başladığı fikrindedir. Aslında onu Fransa'nın en rafine felsefi aklı olarak gören Umberto Eco da bütünüyle haklı olup olmadığından şüphelidir ama söylediklerinde mutlaka doğruluk olduğuna emindir.[275] Zaten bilim kurgu zannedilen de şimdi ve buradadır. Fakat bu tezin konusunu oluşturan 2000 sonrası yapılmış popüler bilim kurgu filmleri, Serres'in tüm iyimserliğiyle çizdiği bu gelecek manzarasıyla pek de hemfikir değil gibidirler. Ya da en azından bu manzaranın, yaygın olarak dile getirilen kabullerle uyuşmadığı söylenebilir. Çünkü çalışmanın başında

[273] Serres, **Hominescence**, p. 154.
[274] Serres, **The Incandescent**, pp. 120-137.
[275] Umberto Eco, **Chronicles of A Liquid Society**, trans. by Richard Dixon, Boston & New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2017, p. 42.

belirtilen ve yapılan içerik analizi için de kategorilerin belirlenmesinde kullanılan bu varsayımlar, bahsedilen ütopik bakışın zıttı bir gelecek manzarası öne sürmektedir.

Diğer yandan bu varsayımların hem daha baştan bir çelişki taşıdığı ve çalışmanın da zaten bu çelişkinin sorunsallaştırılmasından hareket aldığı da hatırlanmalıdır. Bu varsayımlara göre popüler bilimkurgu sineması Hollywood (ABD) egemenliğinde, transhümanist yaklaşım ağırlıklı bir türdür ve özellikle son dönemde yapılan filmlerde giderek artan biçimde distopya temsilleri baskınlaşmaktadır. Bu varsayımların çelişkisiyse, Amerika'nın dünyanın önde gelen iyimserlik ihracatçısı olması yanında Transhümanizm'in teknolojik çözüm odaklı bakışının da geleceğe oldukça pembe gözlüklerle bakmasıydı.

Son dönem popüler bilim kurgu sinemasının kısmen bir panoramasını da ortaya koyan içerik analizi, kısmen onaylayıcı kısmen de çelişik sonuçlar vermesiyle bir anlamda bu üstü örtük çelişkiyi de görünür kılıp, onayladı. Öncelikle diğer Batı ülkeleriyle ortak yapımlar da eklenirse listedeki filmlerin %76'sının ABD menşeili oldukları görüldü. Dolayısıyla Hollywood sinemasının ve özellikle süper kahraman filmlerinin popüler bilim kurguda baskın olduklarını ve bazı çekincelere karşın ağırlıkla Amerikan kültürünü dünyaya yaydıklarını söyleyebilmek mümkündür.

İçerik analizi benzer biçimde, distopik olma konusunda da onaylayıcı sonuç vermiştir. Buna göre, distopik ve apokaliptik/post-apokaliptik filmler bir arada alındığında toplamda örneklemin %70'den fazlasını oluşturmaktadırlar. Filmlerdeki yakın veya uzak gelecek temsillerinde ya mevcut düzende hiçbir şey fazla değişmemiştir ya da sıkça teknolojinin kötü kullanımı yoluyla ortaya çıkan büyük bir tehlike/yıkım söz konusudur. Yani popüler bilimkurgu filmlerde izleyiciye çoğunlukla karanlık bir gelecek tablosu sunulmakta, bir anlamda risk ve tehlikeler ön plana çıkarılarak topluma umut değil korku pompalanmaktadır.

Filmlerin genelinde gerçek bir dönüşüme yer verilmeyişi de dikkat çekici ama bu tabloyla da oldukça uyumludur. Filmlerin çoğunluğunda (%65) çatışma, ya kahraman veya özdeşleşilmesi beklenen grup lehine çözülüp, bozulan dengenin yeniden sağlanması yoluyla ya da tehlikenin önlenip bertaraf edilmesiyle yeniden başlangıç durumuna dönülmektedir. Bu açıdan bilinçli/bilinçsiz ideolojik bir konum

alışın, mevcut sistemi ve dengeyi korumaya yönelik muhafazakâr bir bakışın baskın olduğu şeklinde bir değerlendirme yapılabilir.

Görselleştirilen gelecek tahayyüllerinde sıklıkla kullanılan hayali teknolojiler, genetik veya teknolojik olarak geliştirilmiş ya da kopyalanmış insanlar, biyonik aparatlar, toplumsaldan ziyade teknolojik çözümler, doğanın ve evrenin insan tarafından keşfi ve sahiplenilmesi gibi öğelerle listedeki filmler, görünüşte Transhümanizm çerçevesiyle örtüşmektedir. Yine popüler bilim kurgu filmlerin kendilerinin de izleyicinin bu yönde bir beklentisi olduğu düşüncesiyle ya da tam da bu beklentinin yaratılmasıyla, çoğu zaman teknolojik bir şov olarak tasarlanıp hayata geçirilmiş oldukları görülmektedir. Bu filmlerin biçim ve içeriklerinde dijital görsel efektler ve üç boyutlu modelleme yapmayı sağlayan hareket yakalama teknikleri (*Motion capture*) gibi son teknoloji ürünler çok sıklıkla kullanılmaktadır. Fakat biçim ve içerikteki teknoloji ağırlıklı olma durumu filmlerin çoğunda görülen hümanist perspektifle dengelenmektedir. Ayrıca muhtemelen genel bir politik doğruculuk ikliminin de etkisiyle klasik liberal hümanist özneden (beyaz, erkek batılı) dışlanmış farklı etnisiteler, kadın, robot ve çeşitli hayvanlar gibi 'öteki' öznelere de yer verme yönünde belli bir eğilimin olduğu da gözlemlenmiştir. Dolayısıyla transhümanist öğelerin belli bir ölçüde eleştiri amacıyla kullanıldıkları da açıktır.

Çatışma sebepleri ile ütopya veya distopyaların sebeplerinde büyük bir çeşitlilik olduğu ve sıklıkla iç içe ve bir arada kullanıldıkları göze çarpmaktadır. Yine de bilim kurgunun klasik temaları olan kibirli bilim insanları ve yoldan çıkan bilimsel deneylerle uzaylı istilaları bir yoğunluk göstermektedir. Fakat bilim kurgunun sosyal bir kuram olarak görülmesine bir açıdan haklılık payı verecek şekilde özellikle totaliter yönetim, politik yozlaşma, kapitalizm ve özel şirketlerin kâr hırsı ve komploları da ana çatışma konusu yapılarak eleştirilmektedir.

Son dönem popüler bilim kurgu sinemasının ağırlıklı olarak kötümser olması konusundaysa kategorik olarak belirleme yapmanın aldatıcı olduğu ve varsayımın aksine filmlerde yoğun bir muğlaklık olduğu görülmüştür. Özellikle birçok filmin alternatif sonlarla çekildiği, yönetmen ve yapımcı/stüdyo arasında farklı görüşler olduğu ve test gösterimlerindeki izleyicilerin tepkisine göre bu alternatif sonlardan

birisinin tercih edilebildiği göz önüne alındığında iyimserlik veya kötümserliğin zamansal ve bağlamsal olarak belirlendiği ve genel bir kötümserlik eğiliminden bahsetmenin güç olduğu sonucu çıkarılabilir. Sonuçta daha klasik olarak varsayıldığı gibi Hollywood'un belli bir ağırlıkla iyimser olma eğilimi sürmektedir. Bu nedenle filmlerde eğlence amaçlı olarak tehlikeler abartılıyor veya gerçekten bir korku pompalanıyorsa bile iyimser bir hümanist bakışla insanın bunun üstesinden geleceği mesajı verildiği ileri sürülebilir.

Sonuçta içerik analizinden elde edilen veriler kısmen çelişik olmakla beraber geleceğe bakışta genel bir endişe ve korku hali görülebilmektedir. Özellikle mevcut ekonomik ve politik yapıların daha da yozlaştıkları ve karşı konulamaz biçimde büyük güçler elde ettiklerinin gösterildiği pek çok film, bireyi ve sessiz çoğunluk olarak toplumları tehdit ve tehlike altında konumlamaktadır. Bu durum, gündelik hayatta yaygın görülen krizler söylemiyle birlikte düşünüldüğünde filmlerin ağırlıklı iyimser sonlarına karşın genel bir korku ve umutsuzluk atmosferi yaydıkları sonucu da çıkarılabilir.

Çalışmamıza göre, bir yanıyla eleştirirken diğer yandan devasa bir ticari sektör olduğunun bilinciyle düzenin ve düzen düşüncesinin sıkı savunuculuğuna soyunan popüler bilim kurgu sineması yine de kendi potansiyelini kendi içinde taşımayı sürdürmektedir. Bu açıdan Serres'in sinemayı (ve sanatı) bir nesnemsi olarak görmesi de yerine oturur çünkü güçlü bir topluluk (biz) oluşturma potansiyelini hep taşımakta ve çoğu zaman da bunu olumlu veya olumsuz yönde hayata geçirmektedir. Dolayısıyla bilim kurgu sineması bazen düzenin kubbesinde bir gedik açarak özgür bir parça kaosu içeri almayı amaçlasa da (Deleuze ve Guattari) ancak çelişik ve parçalı teşhirler sunabilmektedir. Fakat Raymond Williams'ın dikkat çektiği gibi "her zaman potansiyel olarak özgün bir değişim kipliği olması bilimkurgunun gücünün bir parçasıdır" çünkü teşhirdeki kriz, tüm biçim ve koşulların hayal gücünde yeniden ele alınıp işlenmesine yol açan bir olasılık krizini de üretir.[276]

Snowpiercer filminde görüldüğü gibi, kara kutular (sistem, düzen) ne kadar sağlam inşa edilirse edilsinler sonunda mutlaka sızdırırlar. Muktedirler zamanı ve

[276] Williams, **Utopia and Science Fiction**.

mekânı kendi çizdikleri sınırlarla istedikleri kadar kapatıp, sterilleştirmeye çalışsınlar termodinamik ve fiziğin yasaları bir ölçekte kaçınılmaz olarak devreye girer. Kontrol etmek için başında beklenilen eşikler bir anda bir döner kapıya dönüşüp düzen ve düzensizliği, içeri ve dışarıyı ve en önemlisi mağdur ve muktediri büyük bir hızla birbirine dönüştürebilirler.

Bununla birlikte *Snowpiercer* ve daha açık biçimde de *Açlık Oyunları* serisi bu yer değiştirmelerin yalnızca *-mış gibi* olduğunu, yer değiştirmiş gibi yapıldığını, daha da doğrusu yalnızca sömüren asalağın adının değiştiğini gösterirler. Dünün muktediri büyük bir hızla devrilirken dünün mağduru aynı hızla yükselebilir. Fakat ne *Snowpiercer*'da treni ne de *Açlık Oyunları*'nda Panem'i yönetenin fazla önemi yoktur. Oyun alanı, kural ve sınırlar aynı şekilde durdukça, aynı hızla kendi ötekilerini ve parazitlerini üretmeye devam edecektir. Ta ki bir parazitin yarattığı dalgayla trenin kaosa açılan kapısı havaya uçup, bizzat sınırlar ve eski düzen ortadan kaldırılana kadar.

Snowpiercer ve *Açlık Oyunları* serisi bunun mümkün olduğunu, teşhirdeki krizin tetiklediği olasılık kriziyle eskinin yıkılabileceğini gösterir. Fakat aynı zamanda bunun bir ölüm döngüsü olduğunu, yalnızca oyuncuları değişen bir ölüm düzeni, birer *tanatokrasi* olduklarını da gösterir. Zaten Serres'in de çaresizlikle sorduğu gibi, şiddet ancak şiddet kullanarak ortadan kaldırılmaz mı?

Belki de bu yüzden her büyük doğal felakette bilinçli eyleyenmiş gibi doğanın insandan intikamını aldığı söylenir. Bir hammadde deposu olarak görülüp, açgözlülükle talan edilen dünyanın aynı derecede büyük bir karşı koyuşla yıktığı düşünülür. Ama insan çabuk unutur. *Açlık Oyunları'nda* Panem'in muktediri onun için sürekli hatırlatır; sürekli can alıp, gözdağı verir. Her hatırlatmada insanların daha fazla gücendiklerini, kırgınlık ve kızgınlıklarının her an alev alabileceğini bilir ama yine de oynar. Çünkü ona göre bu "oyun" değil güçlünün kazanacağı ezeli bir savaştır. Oysa kim kazanırsa kazansın, insanlar arası nükleer, ticari, medyatik ne türden olursa olsun her savaşın daima görünmez bir kaybedeni vardır: Doğa. Bazen *Açlık Oyunlar*'ındaki gibi nükleer bir bombayla bazen de *Wall-E* filmindeki gibi tek bir nokta kalmayıncaya kadar her yeri kaplayan reklam panoları ve çöplerle korkunç bir yıkıma uğratılır.

Ad Astra ve *Marslı* filmleri her şeye rağmen insanoğlu için yine de bir çözüm olduğunu gösterirler. Teknoloji sayesinde maden kaynakları için Ay'a gidilip bir yandan da orası zevksiz bir alışveriş merkezine ya da bir tatil köyüne dönüştürülebilir. Hatta bilgi ve teknik sayesinde azim ve kararlılıkla uğraşılırsa, yaşanması imkânsız bir gezegen olan Mars'ı bile dize getirmek mümkündür. Ama ta ki orası da kirletilip yaşanmaz hale getirilinceye kadar! Çünkü insan, kibri ve başardıklarıyla her yerin ve her şeyin kendisi için, kendi hizmetinde olduğunu düşünmektedir.

Blade Runner 2049, "yalnızca kopya da olsalar" buna insanların da dahil olduğunu hatırlatır. Filmde insanoğlu kendi bedenini güçlendirip makineleşmek yerine mükemmel köleleri yaratmayı tercih eder. Fakat kısa sürede yine bir sorun ortaya çıkar: kopyalar "fazla" mükemmel olmuşlardır. İnsandan daha güçlü ve daha zeki olan, önce duygular geliştiren, ardından anılar biriktirip kendi mitlerini yaratan kopyalar sonunda üreme yeteneği de kazanırlar. Böylece bir kez daha sınırlar sızdırır. Oysa bulanıklaşan ve hatta yitip giden sınır, insanla ötekiler arasındaki nihai sınır, fiziksel olduğu kadar da psikolojik olan, insan onurunun ve gururunun kökenlendiği sınırdır.

Artık "insandan daha insan olan" bu kendi ürettiği kopyalar, yani biyolojik makineler karşısında "*Prometeusçu utanç*"tan başka ne hissedebilir ki insan? *Blade Runner 2049*, izleyicisine bir kez daha insanın, sahte bir güvenlik duygusu yaratan sınırlarını sorgulamak yerine sınırlar için ölmeyi ve öldürmeyi tercih ettiğini gösterir. Kaosla, kendi ve ötekiyle yüzleşip daha iyi versiyonlarına, daha iyi dünyalara ulaşabilecekken; yok olmasına gerek kalmadan insandan sonra gelen olup, insandan sonra gelenin daha iyi dünyasında yaşamaya başlayabilecekken insan, "insan" kalmayı tercih eder. Sonundaysa tam da insan kalmaya çalışırken tümüyle insanlıktan çıkar. *Maymunlar Cehennemi* film serisinin hayvanlardan yansıtan aynası, *Blade Runner 2049*'da biyo-mühendislik harikası makinelerden yansır. Ama belki de her iki aynanın da güzellikten ziyade yürek burkan bir çirkinlik, nefret, şiddet ve ölüm göstermelerinin insan için bir "olasılık krizi" yaratması da umulabilir.

Blade Runner 2049'ın sonu bu açıdan çok ilginçtir. Kopya K, uzandığı merdivende karlar altında ölürken, bir "insanın" yapabileceği en büyük fedakarlığı yapıp, anılarıyla birlikte milyonlarca aynı ama eşsiz kar tanesi arasında yitip giderken

aynı zamanda ölümsüz olmayı da başarır. Aynı, ilk filmde yağmurdaki gözyaşları gibi yitip giden kopya Roy Batty'nin de Deckard'ın ve izleyicinin anılarında sonsuza dek yaşayacak olması gibi. Kopya K, onların yaşamlarının ve sonra da anılarının arasına giren, küçücük ama etkisi büyüyebilecek bir dalgalanma yaratan bir parazit yapmıştır.

Film biter ve kapanış jeneriği başlar ama yönetmen Denis Villeneuve'ün adıyla birlikte jenerik de ufak parazitler yapmaya başlar. Film yavaş yavaş yitip giderken parazitin jenerikte yarattığı dalgalanmalar da giderek daha büyür. Michel Serres'in dediği gibi her türden şeyi doğuran veya yıkıp, öldüren her tür ilişkinin de ayrılmaz, temel bir parçası olan bu parazitle birlikte belki umut da…

İnsanın varoluş kaygısı ve anlamlandırma çabasının ezeli ve ebedi olduğu söylenir. Yine yaşam koşullarından ve hatta kendinden memnuniyetsizlikle insanın, hep daha iyi ve güzelin peşinde olduğu da bir diğer yaygın kabuldür. Dolayısıyla insanlığın, zihinsel ve fiziksel olarak kendini geliştirmesi, yaşadığı dünyayı ve koşullarını daha iyi ve güzele doğru yönlendirmeye çalışması da doğal ve gerekli görülebilir. Ancak geleceğin *henüz* (belki asla) bilinemezliği ve sonsuz olumsallığıyla gerçekten nasıl olacağına dair kehanetlerde bulunmak yalnızca spekülasyon olacaktır. İnsanın makinelerle melezleşip siborg olması, bilincini siberuzaya yükleyerek "ölümsüzlük" kazanması veya evrene açılması kadar hepsinden önce dünyayı yaşanmaz kılıp insanlığı tümden yok etmesi de aynı derecede olasılık dahilindedir.

Sonuç olarak bu tez çalışmasında, popüler bilim kurgu sineması özelinde insanların, çağının yaşam koşullarına, mevcut düzen ve kurumlara karşı artan memnuniyetsizliği açıkça görülmektedir. Bu anlamda etkili bir düşünsel deneyler alanı olarak bilim kurgu sinemasında çoğalan distopya temsilleri, yaygın umutsuzluk kadar kökten bir değişim ve dönüşüme yönelik umudun göstergesi olarak da okunabilirler. Fakat tarih, köklü değişim arzusunun iyiye olduğu gibi tam tersi yöne de (savaş, otokrasi, ekolojik yıkım...) evrilebileceğini göstermektedir. Dolayısıyla insana düşen, güç ve kapasitesinin farkında olarak ama sınırsız bir biçimlendirme ve kontrol heves ve kibrine de kapılmadan umutla daha iyiye doğru mücadele etmektir. Sonuçta her ütopya, sürekli inşa halindeki bir umuttan başka nedir ki? Daima *ötekiler* tarafından parazitlenmesi ve hep düzeltmeler yapılması gereken akışkan bir fikir ve umut.

KAYNAKÇA

Abbas, Niran: **Mapping Michel Serres**, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yay., 1995.

Adams, Catherine; Thompson, Terrie: **Researching a Posthuman World: Interviews with Digital Objects,** London, Palgrave, 2016.

Agamben, Giorgio: **Kutsal İnsan, ç**ev. İsmail Türkmen, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.

Akay, Ali: **Postmodern Görüntü**, 2. Basım, İstanbul, Bağlam, 2002.

Akay, Ali: **Tekil Düşünce**, 3. Basım, İstanbul, Bağlam, 2004.

Alaimo, Stacy: "Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea", **Material Ecocriticism**, Eds. S. Iovino & S. Oppermann, Bloomington, Indiana University Press, 2014, pp.186-204.

Albert, Michael: **Çağımızın Bilimleri**, çev. Ender Abadoğlu, İstanbul, BGST Yayınları, 2008.

Altman, Rick: **Film Genre,** London, British Film Institute Publishing, 1999.

Anders, Günther: **İnsanın Eskimişliği**, çev. Herdem Belen, Hüseyin Ertürk, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018.

Angermuller, Johannes: **Why There is No Poststructuralism in France**, trans. by W. Allmand & J. Angermuller, London &New York, Bloomsbury Academic, 2015.

Arendt, Hannah: **Geçmişle Gelecek Arasında,** çev. Bahadır S. Şener, 4. Baskı, İstanbul, İletişim, 2012.

Argyros, Alexander J.: **A Blessed Rage for Order: Deconstruction, Evolution, and Chaos**, Ann Arbor, Uni. of Michigan Press, 1991.

Assad, Maria L.: **Reading with Michel Serres: An Encounter with Time,** Albany, State University of New York Press, 1999.

Atran, Scott; Medin, Douglas; Ross, Norbert: "Evolution and devolution of knowledge: A tale of two biologies", **Journal of the Royal Anthropological Institute**, Vol. 10 (2), 2004, pp. 395-420.

Badiou, Alan:	**Fransız Felsefesinin Macerası: 1960'lardan Günümüze,** çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis, 2015.
Badmington, Neil:	"Pod almighty!; or, humanism, posthumanism, and the strange case of *Invasion of the Body Snatchers"*, **Textual Practice**, Vol. 15 (1), 2001, pp. 5-22.
Badmington, Neil:	"Theorizing Posthumanism", **Cultural Critique** 53 (Winter 2003), pp. 11–27.
Badmington, Neil:	**Alien Chic: Posthumanism and the Other Within,** New York and London, Routledge, 2004.
Badmington, Neil:	"Posthumanism", **The Routledge Companion to Literature and Science**, Ed. Bruce Clarke, Manuela Rossini, London, NY, Routledge, 2011, pp. 374-385.
Barad, Karen:	**Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**, Durham, Duke University Press, 2007.
Baudrillard, Jean:	**Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 6. Basım, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011.
Bauman, Zygmunt:	**Living on Borrowed Time**, Malden, Polity Press, 2010.
Bauman, Zygmunt:	**Sosyolojik Düşünmek**, 8. Basım, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı, 2012.
Bayles, Martha:	**Through A Screen Darkly: Popular Culture, Public Diplomacy, and America's Image Abroad**, New Haven & London, Yale University Press, 2014.
Beck, Ulrich:	**Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru,** çev. K. Özdoğan, B. Doğan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
Bell, David F.:	"Michel Serres", **The History of Continental Philosophy**, Vol. VI, Ed. by. Alan D. Schrift, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, pp. 177-197.
Bennett, Jane:	**Vibrant Matter: A Political Ecology of Things,** Durham, Duke University Press, 2010.
Bennett, Jane; William Connolly:	"The Crumpled Handkerchief", *in*: **Time and History in Deleuze and Serres**, Ed. Bernd Herzogenrath, London & New York, Continuum International, 2012, pp. 153-173.

Bensaude-Vincent, Bernadette:	"Lessons in the History of Science", translated by Matthew Tiews and Trina Marmarelli, **Configurations**, Vol. 8, No: 2, Spring 2000, pp. 201-214.
Berger, John:	**Why Look at Animals?** London, Penguin Books, 2009.
Berlin, Isaiah:	**The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History**, London, Weidenfeld & Nicolson, 1953.
Bernal, J. D.:	**The World, the Flesh and the Devil**, London, Kegan Paul, Trench, Trubner &Co, 1929.
Bilgin, Nuri:	**Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi,** Ankara, Siyasal Kitabevi, 2006.
Bingham, Nick:	"Unthinkable Complexity: Cyberspace Otherwise", **Virtual Geographies: Bodies, Spaces, and Relations**. Ed. M. Crang, P. Crang, & J. May, New York, Routledge, 1999, pp. 244-262.
Bingham, Nick; Thrift, Nigel:	"Some new instructions for travelers: The geography of Bruno Latour and Michel Serres", **Thinking Space**, Ed. M. Crang and N. Thrift, London &New York, Routledge, 2000, pp. 281-302.
Bolter, Jay David:	"Posthumanism", **The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy**, Ed. K. B. Jensen, R. Craig, Malden, Oxford, John Wiley&Sons, 2016, pp. 1-8.
Bostrom, Nick:	"Transhumanist Values", **Journal of Philosophical Research**, Vol. 30, Issue Supplement, 2005, pp. 3-14.
Bostrom, Nick:	"Why I Want to be a Posthuman When I Grow Up", *in*: **Medical Enhancement and Posthumanity**, Eds. Bert Gordijn and Ruth Chadwick, New York, Springer, 2008, pp. 107-137.
Bourdieu, Pierre; Loic Wacquant:	**Düşünümsel Antropoloji İçin Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten, 7. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
Braidotti, Rosi:	**Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming**, Cambridge and Malden, Polity Press, 2002.
Braidotti, Rosi:	**İnsan Sonrası**, çev. Öznur Karakaş, İstanbul, Kolektif, 2014.

Brown, Steven D.:	"Michel Serres: Science, Translation and the Logic of the Parasite" **Theory, Culture & Society**, (Sage), Vol. 19 (3), 2002, pp. 1–27.
Bukatman, Scott:	**Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction**, Durham&London, Duke University Press, 1993.
Buscombe, Edward:	"The Idea of Genre in the American Cinema", **Screen**, Vol. 11/2, March/April 1970, pp. 33-45.
Butler, Samuel:	**Erewhon**, çev. Şelale Dalyan, Ankara, Kyrhos, 2012.
Bühlmann, Vera:	"Cosmoliteracy and Anthropography", *in*: **Michel Serres and the Crisis of the Contemporary**, Ed. Rick Dolphijn, London & New York, Bloomsbury Academic, 2019.
Callon, Michel; Latour, Bruno:	"Unscrewing the big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so", *in:* **Advances in social theory and Methodology**, Eds. K. Knorr-Cetina and A. V. Cicourel, Boston, Routledge & Kegan Paul Ltd., 2015 (1981), pp. 277-304.
Callus, Ivan; Stefan Herbrechter, Manuela Rossini:	"Introduction: Dis/Locating Posthumanism in European Literary and Critical Traditions", **European Journal of English Studies**, Vol. 18, No. 2, 2014, pp. 103–120.
Campbell, Norah; Aidan O'Driscoll; Michael Saren:	"The posthuman: the end and the beginning of the human", **Journal of Consumer Behaviour**, Vol.9, March–April 2010, pp. 86–101.
Castricano, Jodey:	**Animal subjects: An Ethical Reader in a Posthuman World**, Waterloo, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 2008.
Cevizci, Ahmet:	**Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 3.Basım, İstanbul, Paradigma, 1999.
Cevizci, Ahmet:	**Felsefe Tarihi**, İstanbul, Say Yayınları, 2009.
Chan, Tsz Man:	Postanimalism, **Posthuman Glossary**, Ed. Rosi Braidotti, M. Hlavajova, London, Bloomsbury, 2018, pp. 329-332.
Chen, Mel Y.:	**Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect,** Durham, London, Duke University Press, 2012.

Cohen, Tom:	**Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock,** Cambridge University Press, 1994.
Colebrook, Claire:	**Death of the PostHuman: Essays on Extinction, Vol. 1,** Ann Arbor, Open Humanities Press, 2014.
Connor, Steven:	"Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought", ***Anglistik***, Vol.15, 2004, pp. 105-117.
De Beer, C. S.:	"Pragmatogony: The Impact of Things on Humans", **Phronimon**, Vol. 11 (2), 2010, pp. 5–17.
Delany Jr., Samuel R.:	"Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", *in*: **Flame Wars: The discourse of cyberculture**, Ed. Mark Dery, Durham &London, Duke University Press, 2.print, 1997.
Descombes, Vincent:	**Modern Fransız Felsefesi**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1993.
Deleuze, Gilles:	**Kıvrım: Leibniz ve Barok**, çev. Hakan Yücefer, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.
Deleuze, Gilles:	**Leibniz Üzerine Beş Ders**, çev. Ulus Baker, İstanbul, Kabalcı, 2007.
Deleuze, Gilles:	**Müzakereler: 1972-1990,** çev. İnci Uysal, 2. Baskı, İstanbul, Norgunk, 2013.
Deleuze, Gilles; Guattari, Félix:	**Felsefe Nedir?** çev. Turhan Ilgaz, 6. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
Descola, Philippe:	**Doğa ve Kültürün Ötesinde**, çev. İsmail Yerguz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
Direk, Zeynep; Güremen, Refik (Derleyenler):	**Çağdaş Fransız Düşüncesi**, Ankara, Epos, 2004.
Doidge, Norman:	**The Brain That Changes Itself**, NY, Penguin, 2007.
Doll, William E.:	"Complexity and the Culture of Curriculum", **Educational Philosophy and Theory**, vol. 40, No. 1, 2008, pp. 190-212.
Dolphijn, Rick:	**Michel Serres and the Crisis of the Contemporary**, London &New York, Bloomsbury Academic, 2019.

Douglas, Mary:	"Pollution", **International Encyclopedia of The Social Sciences**, Vol.12, Ed. David L. Sills, New York, The Macmillan &The Free Press, 1968, pp. 337-341.
Dreyfus, Hubert:	**On the Internet**, London &New York, Routledge, 2001.
Eco, Umberto:	**Chronicles Of a Liquid Society**, trans. by Richard Dixon, Boston & NY, Houghton Mifflin Harcourt, 2017.
Ferrando, Francesca:	"Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations", **Existenz**, Vol.8/2, 2013, pp. 26-32.
Ferrando, Francesca:	"Towards a Posthumanist Methodology: A Statement", **Frame Journal of Literary Studies,** Vol. 25 (1), 2012, pp. 9-18.
Fishel, Stefanie R.:	**The Microbial State: Global Thriving and the Body Politic**, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2017.
Fiske, John:	**Power Plays, Power Works**, London- NY, Verso, 1993.
Foucault, Michel:	**Kelimeler ve Şeyler,** çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Baskı, Ankara, İmge, 2001.
Foucault, Michel:	**Yapısalcılık ve Postyapısalcılık**, çev. Ümit Umaç ve Ali Utku, 2. Basım, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2001.
Foucault, Michel:	**Felsefe Sahnesi,** çev. Işık Ergüden, 2.Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
Foucault, Michel:	**Entelektüelin Siyasi İşlevi**, 3. Baskı, çev. I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
Foucault, Michel:	**Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, 4. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
Frémont, Christiane:	"Philosophie pour le temps présent", **Cahier Michel Serres,** Ed. F. L'Yvonnet and C. Frémont, Paris, Éditions de L'Herne, 2010, pp.17-27.
Fukuyama, Francis:	**Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution**, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2002.

Giesen, Bernhard:	"Inbetweenness and Ambivalence", **The Oxford Handbook of Cultural Sociology**, Ed. by Jeffrey C. Alexander, Ronald N. Jacobs, and Philip Smith, New York, Oxford University Press, 2012, pp.788-804.
Girard, René:	"From Ritual to Science", trans. by T. Marmarelli &M. Tiews, **Configurations**, Volume 8, No 2, Spring 2000, pp. 171-185.
Girard, René:	**Günah Keçisi**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Kanat, 2003.
Girard, René:	**Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, çev. Arzu Etensel lldem, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
Gleick, James:	**Kaos: Yeni Bir Bilim Teorisi**, çev. Fikter Üçcan, 8. Basım, Ankara, Tübitak, 2000.
Gomoll, Lucian:	"Posthuman Performance: An Feminist Intervention", **Total Art Journal**, Volume 1:1, Summer 2011, pp. 1-15.
Göka, Erol; Topçuoğlu, Abdullah; Aktay, Yasin:	**Önce Söz Vardı: Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme**, 2.Basım, Ankara, Vadi Yayın, 1999.
Grant, Barry K.:	**Film Genre: From Iconography to Ideology**, London and New York, Wallflower, 2007.
Gunkel, David J.; Gunkel, Ann Hetzel:	"Virtual geographies: The new worlds of cyberspace", **Critical Studies in Mass Communication**, 14 (2), 1997, pp.123-137.
Gutting, Gary:	**French Philosophy in The Twentieth Century**, Cambridge&New York, Cambridge Uni. Press, 2001.
Hallward, Peter and Michel Serres:	"The Science of Relations: An Interview", trans. by Alberto Toscano, **Angelaki**, Vol. 8, Issue 2, August 2003, pp. 227-238.
Harari, Josué V.; Bell, David F.:	"Introduction: Journal à plusieurs voies", *in*: **Hermes: Literature, Science, Philosophy**, Michel Serres, Baltimore &London, The Johns Hopkins University Press, 1982, pp. *ix-xl*.
Haraway, Donna:	**The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness**, Chicago, Prickly Paradigm, 2003.

Haraway, Donna:	**Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm**, çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.
Haraway, Donna:	**When Species Meet**, London &Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
Hassan, Ihab:	"Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" **The Georgia Review**, Vol. 31 (4), (Winter 1977), pp. 830-850.
Hayles, Katherine N.:	"Two Voices, One Channel: Equivocation in Michel Serres", **SubStance**, Vol. 17 (3), Issue 57, 1988, pp. 3-12.
Hayles, Katherine N.:	**Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science**, 2nd print, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.
Hayles, Katherine N.:	**How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics**, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
Hayward, Susan:	**Sinemanın Temel Kavramları**, çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş, İstanbul, Es Yayın, 2012.
Herbrechter, Stefan; Callus, Ivan:	"What is a posthumanist reading?", **Angelaki**, Vol.13 (1), 2008, pp. 95-111.
Herbrechter, Stefan:	**Posthumanism: A Critical Analysis,** London, Bloomsbury, 2013.
Herzogenrath, Bernd (Ed.):	**Time and History in Deleuze and Serres,** London, New York, Continuum International Publishing, 2012.
Heylighen, Francis; Cilliers, Paul; Gershenson, Carlos:	"Philosophy and Complexity", *in*: **Complexity, Science and Society**, Ed. J. Bogg, & R. Geyer, Oxford-New York, Radcliffe Publishing, 2007, pp. 117-134.
Hoel, Aud Sissel:	"Technicity", *in:* **Posthuman Glossary**, Ed. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, London, Bloomsbury, 2018, pp. 420-423.
Hollinger, Veronica:	"Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism", **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Vol. 23, No. 2, Spring 1990, pp. 29-44.

Hook, C. Christopher:	"Transhumanism and posthumanism", **Encyclopedia of Bioethics**, 3rd ed. Vol. 5, Ed. Stephen G. Post, New York, Macmillan Reference USA, 2004, pp. 2517-2520.
Hughes, James:	**Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond to The Redesigned Human of The Future**, Cambridge, USA, Westview Press, 2004.
Ishibashi, Masataka:	"Entre le Japon et Jules Verne: Une relecture de Jouvences sur Jules Verne", **Cahier Michel Serres**, Ed. F. L'Yvonnet and C. Frémont, Paris, Éditions de L'Herne, 2010, pp. 178-188.
Jameson, Frederic:	**Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism,** Durham, Duke University Press, 1991.
Kaku, Michio:	**Zihnin Geleceği**, çev. Emre Kumral, Ankara, ODTÜ Yayıncılık, 2015.
Kaku, Michio:	**Geleceğin Fiziği**, 5. Basım, çev. Yasemin S. Oymak, Hüseyin Oymak, Ankara, ODTÜ Yayıncılık, 2016.
Kauppi, Niilo:	**French Intellectual Nobility: Institutional and Symbolic Transformations in the Post-Sartrian Era**, Albany, State University of New York Press, 1996.
Klein, Naomi:	**Şok Doktrini: Felaket Kapitalizminin Yükselişi**, çev. Selim Özgül, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.
Kockelman, Paul:	**The Art of Interpretation in the Age of Computation**, New York, Oxford University Press, 2017.
Koestler, Arthur:	**The Ghost in The Machine**, 2nd edition, New York, The McMillan, 1968.
Kracauer, Siegfried:	"Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces", translated by Thomas Y. Levin, **New German Critique**, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987), pp. 91-96.
La Boétie, Etienne de:	**Gönüllü Kulluk Üzerine Söylev**, çev. Mehmet Ali Ağaoğulları, 3. Baskı, Ankara, İmge, 2011.
La Fontaine:	**Bütün Masallar**, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984.

Lapidus, Roxanne:	"Translator's Note" *in* **Conversations, on Science, Culture, and Time,** Michel Serres, Bruno Latour, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. vii.
Latour, Bruno:	"The Enlightenment without the Critique: A Word on Michel Serres's Philosophy", **Royal Institute of Philosophy Lecture Series: 21**, 1987, pp. 83–97.
Latour, Bruno:	**Science in Action**, Cambridge, Harvard Uni. Press, 1987.
Lechte, John:	**Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Post-Humanism**, 2nd edition, Abingdon, Routledge, 2008.
Lévy, Pierre:	**Becoming Virtual: Reality in the Digital Age,** translated by Robert Bononno, NY& London, Plenum Trade, 1998.
Lévy, Sydney:	"Introduction: An Ecology of Knowledge: Michel Serres", **SubStance**, Vol. 26, No. 2/83: An Ecology of Knowledge: Michel Serres (Special Issue), 1997, pp. 3-5.
Livy:	**The History of Rome, Books 1–5,** translated by V. M. Warrior, Indianapolis/Cambridge, Hackett, 2006.
Lyotard, Jean-François:	**"The Inhuman: Reflections on Time"**, Stanford, California, Stanford University Press, 1991.
Lyotard, Jean-François:	**Postmodern Durum,** çev. Ahmet Çiğdem, 2. Basım, Ankara, Vadi, 1997.
Marx, Karl:	**Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi Cilt 1,** çev. Mehmet Selik, Nail Satlıgan, İstanbul, Yordam, 2011.
Masson, Jeffrey; Susan McCarthy:	**When Elephants Weep: The Emotional Lives of Animals,** New York, Delacorte Press, 1995.
Masson-Delmotte, V., P. Zhai, A. Pirani etc.:	**IPCC, 2021: Summary for Policymakers**. *in*: Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change, Cambridge Uni. Press, Cambridge, UK & New York, USA, pp. 3−32.
Mazlish, Bruce:	"The Fourth Discontinuity", **Technology and Culture**, Vol. 8, No.1 (January 1967), pp. 1-15.
McCrank, Lawrence J.:	**Historical Information Science: An Emerging Unidiscipline**, New Jersey, Information Today, 2002.

McDonald, Peter D.: "The Principle of Division in Roger Caillois's Man, Play and Games", **Games and Culture**, Vol. 15 (8), 2020, pp. 855-873.

McNally, David: **Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism**, Leiden & Boston, Brill, 2011.

Mercier, Lucie Kim-Chi: "Michel Serres, 1930–2019", **Radical Philosophy**, Vol. 2 (05), Autumn 2019, pp. 104-107.

Morse, Donald E.: **Anatomy of Science Fiction**, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.

Mortley, Raoul: **Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler:** Emmanuel Levinas, Monique Schneider, Michel Serres, Luce Irigaray, Michele le Doeuff, Jacques Derrida, çev. Baki Güçlü, Ankara, İmge, 2000.

Moser, Keith: **The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres: Writing the Modern World and Anticipating the Future**, Hephzibah, GA, Anaphora Literary Press, 2016.

Nancy, Jean-Luc: "Introduction", *in*: **Who Comes After the Subject?** Ed. E. Cadava, P. Connor, J. L. Nancy, London &New York, Routledge, 1991, pp. 1-9.

Nayar, Pramod K.: **Posthumanism**, Cambridge, Polity, 2014**.**

Neale, Steve: **Genre,** London, British Film Institute Publishing, 1980.

Neale, Steve: **Genre and Hollywood**, London&NY, Routledge, 2000.

Neimanis, Astrida: "No Representation without Colonisation? (Or, Nature Represents Itself)," **Somatechnics**, Vol. 5, No. 2, Autumn 2015, pp. 135-153.

Neuman, W. Lawrence: **Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches**, 7th edition, Essex, Pearson Education Ltd., 2014.

Nutku, Özdemir: **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, İnkılâp, İstanbul, 1998.

Oppermann, Serpil: "From Material to Posthuman Ecocriticism: Hybridity, Stories, Natures." **Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology**, Ed. H. Zapf, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 273-295.

ORLAN:	"In Retrospect", trans. by S. Donger, **ORLAN: A Hybrid Body of Artworks**, Ed. Simon Donger, Simon Shepherd, ORLAN, London & NY, Routledge, 2010, pp.103-119.
Orwell, George:	**Bin Dokuz Yüz Seksen Dört,** çev. Celal Üster, İstanbul, Can Yayınları, 2012.
Oskay, Ünsal:	**Çağdaş Fantazya: Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, Ankara, Ayko, 1982.
Özbek, Meral:	**Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim, 2013.
Özden, Zafer:	**Film Eleştirisi**, 2. Baskı, Ankara, İmge, 2004.
Paulson, William:	"Closing the Circle: Science, Literature, and the Passion of Matter", **New England Review and Bread Loaf Quarterly**, Vol. 12, No. 4, On Science, Summer 1990, pp. 512-526.
Paulson, William:	"Michel Serres's Utopia of Language" **Configurations**, Vol. 8, No: 2, Spring 2000, pp. 215-228.
Paulson, William:	"Swimming the Channel", **Mapping Michel Serres**, Ed. Niran Abbas, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, pp. 24-37.
Pearson, Keith Ansell:	"Loving the Poison: On the 'Meaning' of the Transhuman Condition" *in*: **Nietzsche's Futures**, Ed. John Lippitt, London, Macmillan Press, 1999, pp. 189-207.
Poma, Andrea:	**Cadenzas: Philosophical Notes for Postmodernism**, trans. by S. De Sanctis, Switzerland, Springer Int., 2017.
Poster, Mark:	"Postmodern Virtualities", **Cyberspace / Cyberbodies / Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment**, Ed. M. Featherstone & R. Burrow, London, Sage, 1995, pp.79-97.
Roden, David:	**Posthuman Life: Philosophy at the Edge of the Human,** London & New York, Routledge, 2015.
Roloff, Bernhard; SeeBlen Georg:	**Ütopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi,** çev. Veysel Atayman, İstanbul, Alan, 1995.

Rosnay, Joel De: **The Symbiotic Man: A New Understanding of the Organization of Life and a Vision of the Future**, New York, McGraw-Hill, 2000.

Rutsky, R. L.: "Mutation, History and Fantasy in the Posthuman", **Subject Matters: A Journal of Communication and the Self**, Vol. 3 (2) - Vol. 4 (1), Special Issue, pp. 99–112.

Ryan, Michael; Kellner, Douglas: **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev. Elif Özsayar, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı, 2010.

Salisbury, Laura: "Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation", **Science Fiction Studies**, Vol. 33 (1), March 2006, pp. 30-52.

Saraç, Tahsin: **Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük,** 3. Basım, İstanbul, Adam Yayınları, 1990.

Schrift, Alan D.: "Introduction", **The History of Continental Philosophy, Vol. VI**, Ed. Alan D. Schrift, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

Searle, John: "Minds, Brains, and Programs", **The Behavioral and Brain Sciences**, 1980 (3), pp. 417-424.

Selbourne, David: **The Free Society in Crisis**, Amherst, New York, Prometheus, 2019.

Sencer, Muzaffer: **Toplumbilimlerinde Yöntem**, 3. Basım, İstanbul, Beta Basım Yayım, 1989.

Serres, Michel; Latour, Bruno: **Conversations on Science, Culture, and Time,** translated by Roxanne Lapidus, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

Serres, Michel: **Hermes: Literature, Science, Philosophy**, Eds. Josue V. Harari &David F. Bell, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982.

Serres, Michel: **The Parasite**, trans. by Lawrence R. Schehr, Baltimore and London, The Johns Hopkins Uni. Press, 1982 (2007).

Serres, Michel: **Rome: The First Book of Foundations**, trans. by Felicia McCarren, Stanford, CA, Stanford Uni. Press, 1991.

Serres, Michel: **Doğayla Sözleşme**, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 1994.

Serres, Michel: **Atlas**, Paris, Juillard, 1994.

Serres, Michel: **Genesis**, trans. by Genevieve James and James Nielson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

Serres, Michel: **Angels: A Modern Myth**, translated by Francis Cowper, Paris, Flammarion, 1995.

Serres, Michel: **The Natural Contract**, translated by Elizabeth MacArthur- William Paulson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.

Serres, Michel: **The Troubadour of Knowledge**, translated by Sheila Faria Glaser, William Paulson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.

Serres, Michel: **The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies**, translated by Margaret Sankey and Peter Cowley, London&New York, Continuum Int. Publishing, 2008.

Serres, Michel: **La Guerre Mondiale**, Paris, Éditions le Pommier, 2008.

Serres, Michel: **Le Mal propre: Polluer pour s'approprier?** Paris, Le Pommier, 2008.

Serres, Michel: **Malfeasance: Appropriation Through Pollution?** translated by Anne-Marie Feenberg-Dibon, Stanford, California, Stanford University Press, 2011.

Serres, Michel: **Biogea**, translated by Randolph Burks, Minneapolis, Univocal Publishing, 2012.

Serres, Michel: **Times of Crisis: What the Financial Crisis Revealed and How to Reinvent our Lives and Future**, trans. by Anne-Marie Feenberg-Dibon, London & NY, Bloomsbury Academic, 2013.

Serres, Michel: "Betrayal: The Thanatocracy" (1974), trans. by Randolph Burks, **Public**, Vol. 24 (48), December 2013, pp. 19-38.

Serres, Michel: **Thumbelina: The Culture and Technology of Millennials**, translated by Daniel W. Smith, London & New York, Rowman & Littlefield, 2015.

Serres, Michel: **Statues: The Second Book of Foundations**, trans. by Randolph Burks, London & NY, Bloomsbury, 2015.

Serres, Michel: **The Birth of Physics**, translated by David Webb-William Ross, London&New York, Rowman&Littlefield, 2018.

Serres, Michel: **The Incandescent**, translated by Randolph Burks, London & New York, Bloomsburry Academic, 2018.

Serres, Michel: **Hominescence**, translated by Randolph Burks, London & New York, Bloomsbury Academic, 2019.

Shaviro, Steven: **Connected, or What It Means to Live in the Network Society, Volume 9**, Minneapolis &London, University of Minnesota Press, 2003.

Simons, Massimiliano: "The Parliament of Things and the Anthropocene: How to Listen to 'Quasi-Objects'", **Techné: Research in Philosophy & Technology**, Vol. 21:2–3, 2017, pp. 1–25.

Singer, Peter: **Animal Liberation**, 2. edition, New York, Avon, 1990.

Sokal, Alan; Bricmont, Jean: **Son Moda Saçmalar: Postmodern Aydınların Bilimi Kötüye Kullanmaları**, çev. Memet Baydur, Ongun Onaran, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Sözen, Edibe: **Söylem,** İstanbul, Paradigma, 1999.

Steenvoorden Eefje; Eelco Harteveld: "The appeal of nostalgia: the influence of societal pessimism on support for populist radical right parties", **West European Politics**, Vol. 41 (1), pp. 28-52.

Steyaert, Chris: "Michel Serres (1930b)", **The Oxford Handbook of Process Philosophy and Organization Studies**, Ed. Jenny Helin, Tor Hernes, Daniel Hjorth, Robin Holt, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 549-567.

Suvin, Darko: **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**, New Haven &London, Yale University Press, 1979.

Taylor, Angus: "Electric Sheep and the New Argument from Nature", **Animal subjects: An Ethical Reader in a Posthuman World**, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2008, pp. 177-195.

Telotte, Jay P.: **A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age**, Hanover & London, Wesleyan University Press, 1999.

Telotte, Jay P.: **Science Fiction Film**, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Thacker, Eugene: "Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman", **Cultural Critique**, 53, Winter 2003, pp. 72-97.

Tho, Tzuchien; Bianco, Giuseppe (Ed.): **Badiou and the Philosophers: Interrogating 1960s French Philosophy**, translated by Tzuchien Tho, London &New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

Treanor, Brian: "Thinking After Michel Serres", **SubStance**, Vol.48/3 (Issue 150), 2019, pp. 21-30.

Tucker, Ian: "Sense and the Limits of Knowledge: Bodily Connections in the Work of Serres", **Theory, Culture & Society**, 2011, Vol. 28 (1), pp. 149-160.

Türkoğlu, Nurçay: "Psikanaliz ve Sinema Üzerine", **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, Derleyen: Murat İri, 2. Basım, İstanbul, Derin Yayınları, 2011, sf. 143-157.

Vint, Sherryl: **Animal Alterity: Science Fiction and the Question of the Animal**, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.

Wallerstein, Immanuel: **Amerikan Gücünün Gerileyişi: Kaotik Bir Dünyada ABD,** çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis, 2004.

Warwick, Kevin: "Cyborgs", **Encyclopedia of Sciences and Religions**, Eds. A. Runehov, L. Oviedo, New York and London, Springer Reference, 2013, pp.570-576.

Watkin, Christopher: **French Philosophy Today: New Figures of the Human in Badiou, Meillassoux, Malabou, Serres and Latour**, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2016.

Watkin, Christopher: **Michel Serres: Figures of Thought**, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2020.

Webb, David: "Introduction", *in:* **The Birth of Physics**, trans. by D. Webb & W. Ross, London, Rowman & Littlefield, 2018, pp. vii-xx.

Wesling, Donald: "Michel Serres, Bruno Latour, and the Edges of Historical Periods." ***Clio,*** Vol. 26 (2), Winter 1997, pp. 189-204.

White, Eric C.: "Negentropy, Noise, and Emancipatory Thought," i*n:* **Chaos and Order**, Ed. Katherine N. Hayles, Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 263-278.

Whiteside, Kerry H.: **Divided Natures: French Contributions to Political Ecology,** Cambridge, The MIT Press, 2002.

Wolfe, Cary: **Animal Rites: American Culture, The Discourse of Species, and Posthumanist Theory**, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

Wolfe, Cary: **What is Posthumanism?** Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

Wolfe, Cary: "Posthumanism", **Posthuman Glossary,** Eds. R. Braidotti, M. Hlavajova, London-New York, Bloomsbury, 2018, pp. 356-59.

Wolfreys, Julian: **Introducing Criticism at the 21st Century**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002.

Wynter, Sylvia: "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation", ***CR: The New Centennial Review,*** Vol. 3 (3), 2003, pp. 257–337.

Yağbasan, Mustafa: "Film Okumalarında Alımlama Estetiği: Bir Filmi Yeniden Okumak", **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, 2007/6, s. 201-221.

Zournazi, Mary: **Hope: New Philosophies for Change**, Annandale, Australia, Pluto Press, 2002.

İnternet Kaynakçası

Abramowitz, Michael J.: "Freedom in the World 2018: Democracy in Crisis", (çevrimiçi) https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2018/democracy-crisis 25 Mart 2020.

BBC Haber: "Dünya Eşitsizlik Raporu", 7 Aralık 2021, **BBC News Türkçe**, (çevrimiçi) https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-59564178, 30 Ocak 2022.

Beavers, Anthony F.:	"Introducing Levinas to Undergraduate Philosophers", Colloquy paper, Uni. of Texas, Austin, 1990, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/281338/, 7 Ekim 2019.
Bostrom, Nick:	"Transhumanist Ethics", (çevrimiçi) https://nickbostrom.com/ethics/transhumanist.pdf, 3 Kasım 2018.
Bühlmann, Vera:	"Incandescent materialism, literacy in quantum writing", New Materialisms Conference, 2-4 October 2015, Slovenia, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/17304372/ 2 Ekim 2018.
Cario, Erwan:	"Jacques Testart: Transhümanizm çocukça bir ideolojidir", **Libération**, 16.08.2018, çev. Haldun Bayrı, (çevrimiçi) https://medyascope.tv/2018/08/20/tup-bebegin-bilimsel-babasi-jacques-testart-transhumanizm-cocukca-bir-ideolojidir/, 6 Kasım 2019.
Cerézo, Arvyn:	"The Hunger Games' Three-Finger Salute", **Book Riot**, 27 August 2021, (çevrimiçi) https://bookriot.com/the-hunger-games-three-finger-salute/, 27 Ekim 2021.
Connor, Steven:	"Wherever: The Ecstasies of Michel Serres", A lecture at Digital Art and Culture in the Age of Pervasive Computing, Copenhagen, 14.11.2008, (çevrimiçi) http://stevenconnor.com/wherever/wherever.pdf, 15 Eylül 2019.
Connor, Steven:	"Michel Serres: The Hard and the Soft", A talk given at the Centre for Modern Studies/Uni. of York, 26.11.2009, (çevrimiçi) https://stevenconnor.com/hardsoft/, 4 Şubat 2018.
Deutsche Welle:	"Oxfam: Eşitsizlik öldürüyor", **Deutsche Welle**, (çevrimiçi) https://www.dw.com/tr/oxfam-e%C5%9 Fitsizlik-%C3%B6ld%C3%BCr%C3%BCyor/a-60424641, 14 Ocak 2022.
Gallup, Jasmine:	"Hunger Games", **ScreenRant**, Mar 20, 2021, (çevrimiçi) https://screenrant.com/hunger-games-three-fingers-salute-district-12-explained/ 2 Ekim 2021.
Gannon, Megan:	"How smart were Neanderthals?" 23 March 2019, (çevrimiçi) https://www.livescience.com/65003-how-smart-were-neanderthals.html, 12 Eylül 2020.

Halperin, Moze: "We Talked to *Snowpiercer*'s Production Designer…", **Vice**, (çevrimiçi) https://www.vice.com/en/article/mgpvba/we-talked-to-snowpiercers-production-designer-about-building-a-world-inside-a-train, 12 Ocak 2019.

Haven, Cynthia: "Michel Serres, one of France's 'immortels,' tells the 'grand recit' at Stanford" (çevrimiçi) https://news.stanford.edu/pr/2009/pr-serres-052709.html, 12 Eylül 2018.

Keller, Thierry; Mao, Blaise: "Michel Serres: Tamamen yeni türde bir sanayi devrimi hazırlanıyor, aldığım koku bu", ***Usbek& Rica***, 3 Haziran 2010, çev. Haldun Bayrı, (çevrimiçi) https://medyascope.tv/2019/06/15/michel-serres-tamamen-yeni-turde-bir-sanayi-devrimi-hazirlaniyor-aldigim-koku-bu-haziran-2010-soylesisi/, 24 Haziran 2019.

Kellner, Douglas: "Film Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film" (çevrimiçi) https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf, 6 Kasım 2018.

Kingston AC, UK: Epistemological break, (çevrimiçi) http://cahiers.kingston.ac.uk/concepts/epistemological-break.html, 03 Ekim 2018.

Le Monde: "Orlan, artiste", 22 March 2004, (çevrimiçi) https://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html, 2 Kasım 2018.

Moreno, Kasia: "The 67 People As Wealthy As The World's Poorest 3.5 Billion", **Forbes**, (çevrimiçi) https://www.forbes.com/sites/forbesinsights/2014/03/25/the-67-people-as-wealthy-as-the-worlds-poorest-3-5-billion/?sh=74511a6e11ad, 25 Ocak 2020.

NASA: NASA Sentry program, (çevrimiçi) https://cneos.jpl.nasa.gov/sentry/, 09 Mart 2021.

Sean O'Connell: "The Major Disagreement Harrison Ford And Ridley Scott Continue…" (çevrimiçi) https://www.cinemablend.com/news/1689259/the-major-disagreement-harrison-ford-and-ridley-scott-continue-to-have-about-blade-runner, 21 Ağustos 2019.

Öğünç, Pınar: "Kapitalizmden daha kötüsü de gelebilir", **Evrensel**, 24 Aralık 2014, (çevrimiçi) https://www.Evrensel.Net/Haber/100517/Kapitalizmden-Daha-Kotusu-De-Gelebilir, 10 Mayıs 2018.

Pahle, Rebecca: "The Mary Sue Exclusive Interview", (çevrimiçi) https://www.themarysue.com/bong-joon-ho-snowpiercer-interview/, 21 Şubat 2019.

Pollhammer, Drew: "On Some Imperatives in Michel Serres' Ecological Ethics of Symbiotic Reciprocity", 5 December 2014, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/9924268/Michel_Serres_Ecological_Ethics_of_Symbiotic_Reciprocity, 9 Mart 2018.

Posthumus, Stéphanie: "Translating Ecocriticism: Dialoguing with Michel Serres", **Reconstruction 7**, No. 2, 2007, (çevrimiçi) http://reconstruction.eserver.org/072/posthumus.shtml, 13 Mayıs 2019.

Ridley, Matt: "We've just had the best decade in human history. Seriously", The Spectator, 29 December 2019, (çevrimiçi) https://www.spectator.co.uk/article/we-ve-just-had-the-best-decade-in-human-history-seriously-29-december-2019, 11 Nisan 2020.

Serres, Michel: "**Revisiting The Natural Contract"**, translated by Anne-Marie Feenberg-Dibon, May 2006, (çevrimiçi) https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14482, 9 Mart 2017.

Serres, Michel; Hans Obrist: "Michel Serres" (çevrimiçi) https://032c.com/magazine/michel-serres, 2 Mart 2017.

Serres, Michel; Kunzru, Hari: "Michel Serres Interview (1995)", 17 December 2008, (çevrimiçi) https://www.harikunzru.com/michel-serres-interview-1995/, 17 Ekim 2017.

Serres, Michel; Loignon, Stéphane: "Michel Serres: 'Doğaya bir avukat bulmak gerek'", Le Parisien Weekend, 28 Eylül 2018, çev. Haldun Bayrı, (çevrimiçi) https://medyascope.tv/2019/08/04/michel-serres-dogaya-bir-avukat-bulmak-gerek/ 5 Eylül 2019.

Serres, Michel: "**Pantopie, de Hermès à Petite Poucette"**, Paris, Le Pommier, 2014, translated by Randolph Burks, (çevrimiçi)

https://www.academia.edu/50183107/Thanatocracy_or_the_Power_of_Death_Chapter_4, 2 Ekim 2021.

Shoard, Catherine: "Martin Scorsese says Marvel movies are 'not cinema'", **The Guardian**, 4 October 2019, (çevrimiçi) https://www.theguardian.com/film/2019/oct/04/martin-scorsese-says-marvel-movies-are-not-cinema, 21 Ekim 2019.

Springen, Karen: "The Hunger Games Franchise", **Publishers Weekly**, 22 March 2012, (çevrimiçi) https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/51167-the-hunger-games-franchise-the-odds-seem-ever-in-its-favor.html, 15 Mart 2020.

Taştekin, Ulaş: "Mısır'da isyan, neoliberalizm ve yoksulluk", (çevrimiçi) https://textumdergi.net/misirda-isyan-neoliberalizm-ve-yoksulluk/, 1 Temmuz 2021.

The Guardian: "Full text: Bush's speech", **The Guardian**,18 March 2003, (çevrimiçi) https://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq, 27 Ocak 2020.

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, (çevrimiçi) https://sozluk.gov.tr/

Velasquez, Raul: "Denis Villeneuve Is the Latest Filmmaker with Thoughts on The MCU", **GameRant**, (çevrimiçi) https://gamerant.com/denis-villeneuve-marvel-comments/, 18 Eylül 2021.

Watkin, Christopher: Michel Serres Today, Conference Paper, January 2015 (çevrimiçi)https://www.researchgate.net/publication/282819134, 7 Ekim 2018

Wei-Haas, Maya: "The Story Behind Those Jaw-Dropping Photos, Smithsonian Mag.", April 6, 2016, (çevrimiçi) https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/story-behind-those-jaw-dropping-photos-collections-natural-history-museum-180958671/, 29 Ekim 2020.

Wike, Richard; Laura Silver and Alexandra Castillo: "Many Across the Globe Are Dissatisfied with How Democracy Is Working", Pew Research Center, April 2019, (çevrimiçi) https://www.pewresearch.org/global/2019/04/29/dissatis

faction-with-performance-of-democracy-is-common-in-many-nations/, 2 Mart 2020.

Williams, Raymond: "Utopia and Science Fiction", **Science Fiction Studies** 16, Vol.5/3, 1978, (çevrimiçi) https://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm, 12 Mart 2019.

Wikipedia: For Want of a Nail, (çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/For_Want_of_a_Nail, 25 Eylül 2020.

Wikipedia: "Sturgeon's law" (çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Sturgeon%27s_law, 2 Nisan 2019.

Zubrin Robert: "Why Mars?" The Mars Society, (çevrimiçi) https://www.marssociety.org/why-mars/, 12 Nisan 2021.

EKLER

EK 1- IMDB En İyiler- Top 100 Bilim Kurgu Filmler*

Sıra	Puan/Rating	Film Adı	Yapım Yılı
1	8,8	Inception	2010
2	8,7	Matrix	1999
3	8,7	Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back	1980
4	8,6	Interstellar	2014
5	8,6	Star Wars	1977
6	8,5	The Prestige	2006
7	8,5	Terminator 2: Judgment Day	1991
8	8,5	Back to the Future	1985
9	8,4	Spider-Man: Into the Spider-Verse	2018
10	8,4	Avengers: Endgame	2019
11	8,4	Avengers: Infinity War	2018
12	8,4	WALL·E	2008
13	8,4	Alien	1979
14	8,3	Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2004
15	8,3	Aliens	1986
16	8,3	Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi	1983
17	8,3	A Clockwork Orange	1971
18	8,3	2001: A Space Odyssey	1968
19	8,3	Metropolis	1927
20	8,1	Logan	2017
21	8,1	PK	2014
22	8,1	Mad Max: Fury Road	2015
23	8,1	Zack Snyder's Justice League	2021
24	8,1	V for Vendetta	2005
25	8,1	Shin seiki Evangelion Gekijô-ban: Air/Magokoro wo, kimi ni	1997
26	8,1	Jurassic Park	1993
27	8,1	Kaze no tani no Naushika/Rüzgârlı Vadi	1984
28	8,1	The Thing	1982
29	8,1	Blade Runner	1982
30	8,1	Stalker	1979
31	8,1	Solaris	1972
32	8	The Martian	2015
33	8	Guardians of the Galaxy	2014
34	8	Blade Runner 2049	2017
35	8	Her	2013
36	8	Deadpool	2016
37	8	The Avengers	2012

38	8	G.O.R.A.	2004
39	8	Donnie Darko	2001
40	8	The Iron Giant	1999
41	8	Twelve Monkeys	1995
42	8	Kôkaku Kidôtai/Kabuktaki Hayalet	1995
43	8	Akira	1988
44	8	Tenkû no shiro Rapyuta/Gökteki Kale	1986
45	8	The Terminator	1984
46	8	Planet of the Apes	1968
47	7,9	A Quiet Place Part II	2020
48	7,9	Isle of Dogs	2018
49	7,9	Thor: Ragnarok	2017
50	7,9	Arrival (II)	2016
51	7,9	X-Men: Days of Future Past	2014
52	7,9	Edge of Tomorrow	2014
53	7,9	District 9	2009
54	7,9	Star Trek	2009
55	7,9	The Man from Earth	2007
56	7,9	Iron Man	2008
57	7,9	Cowboy Bebop: Tengoku no tobira	2001
58	7,9	Children of Men	2006
59	7,9	Brazil	1985
60	7,9	King Kong	1933
61	7,8	The Mitchells vs the Machines	2021
62	7,8	Rogue One	2016
63	7,8	Captain America: Civil War	2016
64	7,8	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	2015
65	7,8	Big Hero 6	2014
66	7,8	About Time (I)	2013
67	7,8	Moon	2009
68	7,8	Avatar	2009
69	7,8	Mr. Nobody	2009
70	7,8	Serenity	2005
71	7,8	Gattaca	1997
72	7,8	Back to the Future Part II	1989
73	7,8	Predator	1987
74	7,8	Ghostbusters	1984
75	7,8	E.T. the Extra-Terrestrial	1982
76	7,8	La planète sauvage/Fantastic Planet	1973
77	7,8	Bride of Frankenstein	1935
78	7,8	Frankenstein	1931
79	7,7	Deadpool 2	2018
80	7,7	Captain America: The Winter Soldier	2014
81	7,7	Gravity	2013

82	7,7	Star Trek into Darkness	2013
83	7,7	X-Men: First Class	2011
84	7,7	Papurika	2006
85	7,7	Toki o kakeru shôjo/The Girl Who Leapt Through Time	2006
86	7,7	Ex Machina	2014
87	7,7	Vampire Hunter D: Bloodlust	2000
88	7,7	Abre los ojos/Aç Gözünü	1997
89	7,7	The Fifth Element	1997
90	7,7	Star Trek II: The Wrath of Khan	1982
91	7,7	Invasion of the Body Snatchers	1956
92	7,7	The Day the Earth Stood Still	1951
93	7,7	The Invisible Man	1933
94	7,6	Guardians of the Galaxy Vol. 2	2017
95	7,6	Incredibles 2	2018
96	7,6	Dawn of the Planet of the Apes	2014
97	7,6	Zombieland	2009
98	7,6	Watchmen	2009
99	7,6	The Butterfly Effect	2004
100	7,6	28 Days Later…	2002

* Kullanıcı puanlamasına göre azalan liste (çevrimiçi)

https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&num_votes=25000,&genres=sci-fi&view=simple&sort=user_rating,desc&ref_=adv_prv, 14 Haziran 2021.

EK 2 – *Rotten Tomatoes* En İyiler- Top 100 Bilim Kurgu ve Fantezi Filmler*

Sıra	Puan/Rating	Film Adı	Yapım Yılı	Yorum**
1.	96%	Black Panther	2018	521
2.	99%	The Wizard of Oz	1939	145
3.	94%	Avengers: Endgame	2019	541
4.	97%	Toy Story 4	2019	450
5.	97%	Mad Max: Fury Road	2015	426
6.	97%	Spider-Man: Into the Spider-Verse	2018	390
7.	93%	Wonder Woman	2017	465
8.	92%	The Shape of Water	2017	454
9.	93%	Thor: Ragnarok	2017	432
10.	94%	Arrival	2016	431
11.	93%	Logan	2017	419
12.	98%	Snow White and the Seven Dwarfs	1937	53
13.	98%	E.T. The Extra-Terrestrial	1982	133
14.	90%	Star Wars: The Last Jedi	2017	477
15.	93%	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	2015	441
16.	97%	Nosferatu, a Symphony of Horror	1922	67
17.	98%	Alien	1979	126
18.	90%	Spider-Man: Far from Home	2019	449
19.	94%	War for the Planet of the Apes	2017	359
20.	95%	Gravity	2013	355
21.	91%	The Invisible Man	2020	408
22.	92%	Spider-Man: Homecoming	2017	391
23.	97%	Metropolis	1927	133
24.	90%	Shazam!	2019	409
25.	94%	The Dark Knight	2008	344
26.	98%	The Bride of Frankenstein	1935	46
27.	100%	Pinocchio	1940	56
28.	98%	Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb	1964	91
29.	88%	Blade Runner 2049	2017	441
30.	90%	Captain America: Civil War	2016	419
31.	96%	Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2	2011	331
32.	100%	Frankenstein	1931	49
33.	90%	The Lighthouse	2019	382
34.	93%	Sorry to Bother You	2018	307
35.	94%	It's a Wonderful Life	1946	87
36.	85%	Avengers: Infinity War	2018	479
37.	94%	Star Trek	2009	354
38.	91%	The Martian	2015	380
39.	87%	Ant-Man and the Wasp	2018	434

40.	92%	Star Wars: Episode IV - A New Hope	1977	133
41.	92%	Guardians of the Galaxy	2014	330
42.	97%	Kubo and the Two Strings	2016	221
43.	98%	Invasion of the Body Snatchers	1956	57
44.	99%	How to Train Your Dragon	2010	212
45.	94%	Her	2013	282
46.	95%	WALL-E	2008	260
47.	91%	Marvel's The Avengers	2012	361
48.	94%	Iron Man	2008	280
49.	100%	The Terminator	1984	65
50.	98%	Dumbo	1941	43
51.	98%	The Discreet Charm of The Bourgeoisie	1972	53
52.	92%	2001: A Space Odyssey	1968	113
53.	91%	Live Die Repeat: Edge of Tomorrow	2014	325
54.	89%	Doctor Strange	2016	380
55.	94%	Snowpiercer	2014	255
56.	98%	8 1/2	1963	53
57.	97%	Aliens	1986	76
58.	95%	Beauty and The Beast (La Belle et la bête)	1946	66
59.	96%	Miracle on 34th Street	1947	47
60.	95%	The Day the Earth Stood Still	1951	57
61.	94%	Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back	1980	104
62.	90%	X-Men: Days of Future Past	2014	329
63.	95%	Pan's Labyrinth	2006	239
64.	93%	Looper	2012	269
65.	94%	Beauty and the Beast	1991	118
66.	97%	The Princess Bride	1987	77
67.	100%	Stalker	1979	41
68.	85%	Guardians of the Galaxy Vol. 2	2017	419
69.	94%	The Invisible Man	1933	51
70.	98%	Mary Poppins	1964	53
71.	92%	Ex Machina	2015	281
72.	90%	Dawn Of the Planet of The Apes	2014	315
73.	95%	The Nightmare Before Christmas	1993	97
74.	79%	Captain Marvel	2019	537
75.	88%	Onward	2020	336
76.	97%	Ghostbusters	1984	73
77.	96%	Monsters, Inc.	2001	197
78.	96%	Groundhog Day	1993	84
79.	95%	The Lord of the Rings: The Two Towers	2002	255
80.	97%	Big	1988	74
81.	90%	10 Cloverfield Lane	2016	314
82.	90%	Captain America: The Winter Soldier	2014	305

83.	97%	Spirited Away	2002	190
84.	92%	The Vast of Night	2020	243
85.	96%	The Iron Giant	1999	143
86.	98%	Jodorowsky's Dune	2014	121
87.	99%	Song Of the Sea	2014	97
88.	96%	Back to the Future	1985	83
89.	98%	Wings of Desire	1987	56
90.	95%	Fantasia	1940	56
91.	93%	Possessor: Uncut	2020	214
92.	97%	Border (Gräns)	2018	128
93.	88%	Annihilation	2018	320
94.	90%	The Hunger Games: Catching Fire	2013	293
95.	96%	Forbidden Planet	1956	45
96.	90%	Blade Runner	1982	121
97.	91%	Jurassic Park	1993	128
98.	93%	The Seventh Seal (Det Sjunde inseglet)	1957	61
99.	94%	Young Frankenstein	1974	68
100.	97%	Babe	1995	70

* (çevrimiçi) https://www.rottentomatoes.com/top/bestofrt/top_100_science_ fiction __fantasy _movies/, 14 Haziran 2021.
** Profesyonel eleştirmenlerce yapılan değerlendirme adedidir. İzleyici yorumları, elli üzeri değerlendirmeli Possessor: Uncut (2020) filmi ve çok az sayıdaki 10 bin altı değerlendirme (5 adet) dışında 25 bin-250 bin arası ve üstüdür.

EK 3- *MetaCritic* En İyiler- Top 100 Bilim Kurgu Filmler*

Sıra	Metascore	İzleyici Puanı	Film Adı	Yapım Yılı
1	98	8,6	Metropolis re-release (2002)	1927
2	96	7,8	Gravity	2013
3	95	8,4	The Bride of Frankenstein	1935
4	95	8,9	Wall-E	2008
5	92	8,1	Invasion of the Body Snatchers	1956
6	92	7,7	Threads	1984
7	92	7,9	Werckmeister Harmonies	2001
8	91	8,3	Frankenstein	1931
9	91	8,3	E.T. The Extra-Terrestrial	1982
10	91	8,6	Her	2013
11	90	7,8	Close Encounters of the Third Kind	1977
12	90	8,1	Solaris	2002
13	90	8,7	It's Such a Beautiful Day	2012
14	90	8,2	King Kong	1933
15	90	5,4	Hard To Be a God	2015
16	90	8,6	Mad Max: Fury Road	2015
17	90	8,8	Star Wars: Episode IV	1977
18	89	9	Alien	1979
19	88	8,6	Donnie Darko: The Director's Cut	2004
20	88	6,3	Black Panther	2018
21	87	7,1	The Invisible Man	1933
22	87	9	Back to the Future	1985
23	87	8,7	Spider-Man: Into the Spider-Verse	2018
24	86	7,3	Divine Love	2020
25	86	8,5	Nausicaä of the Valley of the Wind	1985
26	85	6,3	Atlantis	2021
27	85	6,9	The Host	2007
28	85	8,8	The Iron Giant	1999
29	84	7,5	Holy Motors	2012
30	84	8,7	Brazil	1985
31	84	8,5	Children of Men	2006
32	84	4,1	Star Wars: Episode VIII - The Last Jedi	2017
33	84	8,7	Blade Runner	1982
34	84	8,1	2001: A Space Odyssey	1968
35	84	9	Aliens	1986
36	84	6,3	In My Room	2019
37	84	8,3	Looper	2012
38	84	6,6	The Vast of Night	2020
39	84	7,6	The Terminator	1984

40	84	7,2	Snowpiercer	2014
41	83	7,5	Avatar	2009
42	83	8,3	Soul	2020
43	83	7,9	20,000 Leagues Under the Sea	1954
44	83	8,7	Spider-Man 2	2004
45	83	-	Last and First Men	2020
46	83	6,7	Superman II	1981
47	82	8	War for the Planet of the Apes	2017
48	82	9	Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back	1980
49	82	8	Repo Man	1984
50	82	8,9	Face/Off	1997
51	82	7,1	The Lobster	2016
52	82	7,9	Star Trek	2009
53	82	7,1	A Quiet Place	2018
54	82	7,4	Marjorie Prime	2017
55	82	8	Isle of Dogs	2018
56	82	7,9	Bucurau	2020
57	81	8,4	Blade Runner 2049	2017
58	81	8,2	Arrival	2016
59	81	6,5	The Man Who Fell to Earth	1976
60	81	7,5	Little Shop of Horrors	1986
61	81	6,9	Upstream Color	2013
62	81	7,9	Battle Royale	2012
63	81	7,8	The World's End	2013
64	81	8,1	District 9	2009
65	81	8,1	Paprika	2007
66	80	8,1	The Martian	2015
67	80	6,7	Melancholia	2011
68	80	8,1	The Mitchells vs. The Machines	2021
69	81	7,9	Superman	1978
70	80	7	Sorry to Bother You	2018
71	80	7,8	Incredibles 2	2018
72	80	6,7	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	2015
73	80	6,2	Ad Astra	2019
74	80	6,3	The Survivalist	2017
75	80	7,3	The Endless	2018
76	80	7,1	Minority Report	2002
77	80	6,8	Under the Skin	2014
78	79	7,2	Time Bandits	1981
79	79	8,7	Planet of the Apes	1968
80	79	8,4	The Fly	1986
81	79	7,1	Annihilation	2018
82	79	8,3	Jodorowsky's Dune	2014
83	79	8,5	Iron Man	2008

84	79	-	I'm Your Man	2021
85	79	8,2	Dawn of the Planet of the Apes	2014
86	79	7,2	A Shaun the Sheep Movie: Farmageddon	2020
87	78	8,3	Godzilla	1954
88	78	7,8	Avengers: Endgame	2019
89	78	7	The War of the Worlds	1953
90	78	8	Ex Machina	2015
91	78	6,6	Spontaneous	2020
92	78	7,5	2046	2005
93	77	7	Sleeper	1973
94	77	7,9	War Games	1983
95	77	8,4	The Road Warrior	1982
96	77	6,8	Evolution	2016
97	77	7,3	A Clockwork Orange	1971
98	77	7,1	Westworld	1973
99	77	6,8	Village of the Damned	1960
100	77	6,3	High Life	2019

* (çevrimiçi) https://www.metacritic.com/browse/movies/genre/metascore/sci-fi?view=condensed, 14 Haziran 2021.

ÖZGEÇMİŞ

Ferit Yağmurcu, Lisans eğitimini 2001 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, TV, Sinema Bölümü'nde tamamladı. Sektörde uzun bir çalışma hayatından sonra aynı bölüme dönerek hazırladığı "Türk Popüler Kültüründe Kötünün Evrimi" başlıklı tez çalışması ile 2015 yılında yüksek lisans derecesini aldı. Lisans eğitimi sırasında Hür FM ve Günaydın FM gibi özel radyolarda başladığı çalışma hayatına, ATV ve Star TV gibi kanallara hazırlanan çeşitli yarışma ve eğlence programlarında yapım sorumlusu ve Yaşam Radyo gibi çeşitli özel radyolarda teknik uzman ve teknik yönetmen olarak devam etti. Ardından reklam sektörüne geçerek çeşitli ajanslarda metin ve reklam yazarlığı yapmaya başladı. Ayrıca TRT 2'de yayınlanan 'Kent ve Yaşam' programında metin yazarı/danışman olarak görev alıp, özel kanallar için TV filmi senaryoları yazdı. Daha sonra kendi butik reklam ajansını kurarak, LC Waikiki gibi alanında lider şirketlere reklam ve prodüksiyon hizmetleri (basın, radyo, TV) verdi. İş hayatını, kurumsal danışmanlık, reklam ve prodüksiyon hizmetleri ve film çalışmalarıyla sürdürmektedir. Prof. Dr. Raik Alnıaçık'tan Fonetik ve Diksiyon, Afşar Timuçin'den Estetik ve Felsefe ve Prof. Dr. Gökhan Oral'dan Psikanalitik Teori dersleri almış, ayrıca Yavuz Özkan Z1 Film Atölyesi'nde eğitim alarak uzun metraj film çalışmalarına katılmıştır. Eş yapım-yönetmenliğini yaptığı 'Akasya Ağacı' adlı 16 mm. formatında bir kısa filmi ile yapımcı ve yönetmeni olduğu TV8'de yayınlanan 'Yapı Dünyası' adlı sektörel TV programı bulunmaktadır.