



**POSTHÜMANİZMİN SİNEMADAKİ İZLERİ:
FİLM TÜRLERİ BAĞLAMINDA BİR
İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

Kader KAYA

Eskişehir 2025

POSTHÜMANİZMİN SİNEMADAKİ İZLERİ: FİLM TÜRLERİ
BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Kader KAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Görsel İletişim Tasarımı

Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Meltem CEMİLOĞLU

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Kader KAYA'nın "Posthümanizmin Sinemadaki İzleri: Film Türleri Bağlamında Bir İnceleme" başlıklı tezi 01/07/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Görsel İletişim Tasarımı Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Üye (Danışman):	Dr. Öğr. Üyesi Meltem CEMİLOĞLU	
Üye :	Doç. Dr. Başak AĞIN	
Üye :	Doç. Dr. Özgür ÇALIŞKAN	

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

POSTHÜMANİZMİN SİNEMADAKİ İZLERİ: FİLM TÜRLERİ BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Kader KAYA

Görsel İletişim Tasarımı

Yüksek Lisans Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Meltem CEMİLOĞLU

Günümüzde teknolojik ilerlemeler ve toplumsal değişimler, insanın insandışıyla ilişkisini yeniden ele almayı gerektirir. Bu durum, günümüzde tartışılan en yeni kavramsal çerçevelerden biri olan posthümanizmi işaret eder. Posthümanizm, insanmerkezciliği eleştirerek insanın teknoloji, doğa, diğer canlılar ve etik sorumluluklarla ilişkisini yeniden düşünmeyi amaçlayan geniş bir araştırma alanıdır. İnsan ve insandışı varlıklar arasındaki sınırların tartışılması, geleneksel normal veya doğal algılarına eleştirel bir bakış açısı getirmekte; bu da posthüman yaklaşımların politik, kültürel ve sanatsal boyutlarda ele alınmasını sağlamaktadır. Felsefe, edebiyat, bilim, teknoloji, çevre çalışmaları, antropoloji, sosyoloji ve medya gibi alanlarda ele alınan bu yaklaşım, sinemada da yeni bir araştırma alanı yaratır. Bu çalışma, söz konusu dönüşümlerin tür sinemasında nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin etik, politik, varoluş ve teknolojiyle nasıl bir ilişki kurduğunu analiz etmeyi amaçlar. Bu araştırma, posthümanist yaklaşımın söz konusu türlerin anlatı yapıları, karakter motivasyonları ve görsel üslupları üzerindeki dönüştürücü etkisini ortaya koymayı hedefler. İnsan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkilerin etik ve varoluşsal sorgulamaların ön plana çıktığı bir sinemasal evren olarak posthümanist sinema, bu çalışmanın odağını oluşturur. Araştırmanın temel problemi, posthümanist sinemanın tür sinemasında öznellik ve ilişkisellik kavramlarını nasıl yeniden şekillendirdiği; teknolojik, biyolojik, politik ve ekolojik dönüşümleri hangi görsel ve anlatısal araçlarla temsil ettiği sorunsalı etrafında şekillenir. Filmlerde incelenecek unsurlar posthümanizmin temel özellikleri olan kapsayıcılık, istisnacılığı

reddetme ve merkezsizleşme ilkeleri üzerinden belirlenir. Bu çalışmada, posthümanist sinemanın türler özelinde incelenmesi amacıyla nitel araştırma desenlerinden durum çalışması yöntemi benimsenir. Bu kapsamda, posthümanist yaklaşımlar içeren filmler seçilmiş ve yorumsamacı veri analizi yöntemiyle incelenerek sonuçlar raporlaştırılmıştır. Posthümanist yaklaşımları belirgin şekilde içeren ve farklı türlerden seçilmiş filmler, araştırmanın örneklemini oluşturur. Bu filmler, posthümanist düşüncenin temel kavramlarını, özellikle kapsayıcılık, istisnacılığı reddetme ve merkezsizleşme ilkelerini farklı türlerde nasıl ele alındıklarını göstermek amacıyla seçilmiştir. Analizler sonucunda elde edilen veriler, yorumsamacı bir bakış açısıyla değerlendirilerek, posthümanist sinemanın türe özgü anlatı ve görsel stratejileri sistematik bir şekilde raporlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Posthümanizm, Posthümanist Sinema, Tür Sineması, Anlatı, İnsanmerkezcilik Eleştirisi, Yeni Materyalizm

ABSTRACT

TRACES OF POSTHUMANISM IN CINEMA: A STUDY IN THE CONTEXT OF FILM GENRES

Kader KAYA

Visual Communication Design Programme of Master

Graduate School of Anadolu University, June, 2025

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Meltem CEMİLOĞLU

Today's technological advances and social changes necessitate a reconsideration of the human relationship with the nonhuman. This situation points to posthumanism, one of the most recent conceptual frameworks currently under discussion. Posthumanism is a broad field of research that aims to rethink humans' relationship with technology, nature, other living things, and ethical responsibilities by critiquing anthropocentrism. Discussing the boundaries between humans and nonhumans brings a critical perspective to traditional perceptions of normal or natural, enabling posthumanist approaches to be explored across political, cultural, and artistic dimensions. This approach, which has been explored in fields such as philosophy, literature, science, technology, environmental studies, anthropology, sociology, and media, also creates a new field of research in cinema. This study aims to analyze how these transformations are represented in genre cinema and how these representations relate to ethics, politics, existence, and technology. This research aims to reveal the transformative impact of the posthumanist approach on the narrative structures, character motivations, and visual styles of these genres. Posthumanist cinema, a cinematic universe where ethical and existential questions of the relationships between human and nonhuman beings come to the fore, forms the focus of this study. The fundamental research question is how posthumanist cinema reshapes the concepts of subjectivity and relationality in genre cinema and the visual and narrative tools it uses to represent technological, biological, political, and ecological transformations. The elements to be examined in the films are determined by the fundamental principles of posthumanism: inclusivity, rejection of exceptionalism, and decentering. This study adopts a case study method, a qualitative research design, to examine posthumanist cinema across genres. Within this scope, films featuring posthumanist approaches were

selected and analyzed using interpretative data analysis, and the results were reported. Films from diverse genres that prominently embody posthumanist approaches constitute the research sample. These films were chosen to demonstrate how the fundamental concepts of posthumanist thought, particularly the principles of inclusivity, rejection of exceptionalism, and decentering, are addressed across genres. The data obtained as a result of the analyses were evaluated from a hermeneutic perspective and the genre-specific narrative and visual strategies of posthumanist cinema were systematically reported.

Keywords: Posthumanism, Posthumanist Cinema, Genre Cinema, Narrative, Critique of Anthropocentrism, New Materialism



28/07/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Kader KAYA

TEŞEKKÜRLER

Bu tez zorlu emek isteyen ve keşiflerle dolu bir başlangıçtı. Danışmanımın yönlendirmesiyle birlikte yeni bir kavramla tanıştım yerleşik, çabasız, kalıplaşmış düşünce sistemlerimi alt üst eden posthümanizm yaklaşımı tezin dışına taşarak iş yapma üretme aşamalarımın kadar sirayet etti. Bu keşif süreci, çalışmanın en değerli kazanımlarından biri haline geldi. Her ne kadar tez yazımı büyük ölçüde bireysel bir çaba olarak görülse de bana destek olan çok kıymetli insanlar var. Bu vesileyle, isimlerini burada anarak teşekkür etmek isterim.

Başta, tez sürecim boyunca rehberliğini ve desteğini esirgemeyen, okuma ve düşünme süreçleri beraberce yaptığımız, özgün fikirlerimi metne aktarmada bana cesaret veren ve her zaman bana yol gösteren kıymetli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Meltem Cemiloğlu'na sonsuz teşekkür ederim. Her kafa karışıklığında, her soruyla kendisine başvurduğumda beni mutlaka bir çözümle karşılayan yaklaşımı, bu sürecin en kıymetli dayanaklarından biri oldu. Doç. Dr. Başak Ağın'a, tez konumun şekillenmesinde sağladığı yönlendirme ve yazım sürecindeki kıymetli desteği için teşekkür ederim. Geri bildirimleriyle sürece katkı sunan Doç. Dr. Özgür Çalışkan'a da teşekkür ederim. Her aşamada bana destek olan, her masada tez için sürekli sıkıştırdığım sevgili arkadaşım ve hocam Osman Şişman'a içtenlikle teşekkür ederim.

Her kararında bana güven veren, desteğini ve şefkatini hiç eksik etmeyen anneme, babama ve kardeşlerime özellikle ablalarım Hacer ve Gülay'a çok teşekkür ederim. Bu sürecin her anında desteğini hiç esirgemeyen ev arkadaşım Çiğdem Vitrinel'e; tez süreci boyunca, beni sakinleştiren, çalışmaya devam etmemde büyük payı olan Adem Dağlar'a da ayrıca teşekkür ederim. Akademik sürecimi her zaman önceliklendirdikleri ve sürece verdikleri destekleri için hocam Alper Elitok'a ve çalışma arkadaşım Özlem Zeydan'a teşekkür ederim. Motivasyonumu kaybettiğim anlarda yanımda olan ve desteğini hiç eksik etmeyen sevgili arkadaşlarım Tuba, Vuslat, Zelal, Coşkun, Semure, Doğuş ve Hande'ye de gönülden teşekkür ederim.

Adını yorgunlukla ya da dalgınlıkla burada anmayı unuttuğum bana destek olan herkese teşekkür ederim.

Kader KAYA

28/07/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken Chat GPT, DeepL isimli üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından çeviri, literatür önermesi desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Kader KAYA

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
TEŞEKKÜRLER.....	viii
İÇİNDEKİLER	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Amaç.....	2
1.3 Önem	3
1.4 Sınırlılıklar	4
1.5 Terimlerin ve Kavramların Tanımı	5
2. LİTERATÜR TARAMASI.....	7
2.1 İnsan Akıllı ve Rasyonel Düşüncenin Tarihi Rolü	7
2.2 Modernitenin Rolü	7
2.3 Hümanizm ve Posthümanizm Kavramlarının Kökleri	9
2.4 Transhümanizm ve Posthümanizm: Kavramsal Ayrılımlar.....	15
2.5 Posthümanizm ve Felsefi Yaklaşımlar	16
2.6 Ekoloji, Teknoloji İnsan İlişkisi ve Antroposantrizm.....	17
2.7 Posthümanizm: Etik, Kimlik ve Teknolojinin Dönüşümü	21
3. SİNEMADA TÜR KAVRAMININ KÖKENİ VE TEMELLERİ.....	24
3.1 Tür Kavramının Tanımlanması	24
3.2 Sanatsal Üretimde Türlerin Rolü	25
3.3 Sinemada Türler	26
3.4 Sinema Türleri ve Dinamik Yapısı	27
3.5 Sinemada Türlerin Önemi.....	29
4. BİLİMKURGU VE POSTHÜMANİZM.....	32
4.1 Bilimkurgu Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Yapısı	32

4.2	Bilimkurgunun Posthümanist Ögeleri	37
5.	BELGESEL SİNEMA VE POSTHÜMANİZM	42
5.1	Belgesel Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Yapısı	42
5.2	Belgesel Sinemanın Posthümanist Ögeleri.....	48
6.	DRAM TÜRÜ VE POSTHÜMANİZM	52
6.1	Dram Sinemasının Temel Yapıları ve Dönüşümü	52
6.2	Dram Türü ve Posthümanizm	59
7.	YÖNTEM	64
7.1	Araştırma Modeli.....	64
7.1.1	Nitel araştırma	64
7.1.2	Durum çalışması	65
7.2	Araştırmanın Kuramsal Temeli	65
7.3	Araştırma Alanı.....	66
7.4	Veri Toplama Araçları	67
7.5	Verilerin Toplanması.....	68
7.6	Verilerin Analizi.....	68
7.7	Araştırmanın Güçlü ve Zayıf Yönleri	69
8.	BULGULAR VE TARTIŞMA.....	70
8.1	High Life	70
8.1.1	Hümanizmin ve Antroposantrizmin eleştirisi	73
8.1.2	İnsandışı varlıkların eyleyciliği ve öznelliği	77
8.1.3	İnsan ve teknoloji etkileşimleri.....	81
8.1.4	Etik düşünce, çeşitlilik ve çoğulluk	83
8.2	Honeyland	85
8.2.1	Hümanizmin ve antroposantrizmin eleştirisi.....	87
8.2.2	İnsandışı varlıkların eyleyciliği ve öznelliği	91
8.2.3	İnsan ve teknoloji etkileşimleri.....	94
8.2.4	Etik düşünce, çeşitlilik ve çoğulluk	98
8.3	Border	100
8.3.1	Hümanizmin ve antroposantrizmin eleştirisi.....	103
8.3.2	İnsandışı varlıkların eyleyciliği ve öznelliği	104
8.3.3	İnsan ve teknoloji etkileşimleri.....	107
8.3.4	Etik düşünce, çeşitlilik ve çoğulluk	110

SONUÇ	112
KAYNAKÇA.....	117



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1	Leonardo da Vinci, Vitruvius Adamı (1492)	12
Görsel 2.2	Antroposantrik Genetik Determinizm	14
Görsel 4.1	Fritz Lang, Metropolis (1927)	33
Görsel 5.1	Sergei Eisenstein, Potemkin Zırhlısı (1925).....	43
Görsel 5.2	İşçilerin Lumière Fabrikası'ndan Çıkışı (1895).....	43
Görsel 5.3	Dziga Vertov, Man with a Movie Camera (1929).....	47
Görsel 5.4	James Marsh, Project NIM (2011)	50
Görsel 6.1	Georges Méliès, Le Voyage dans la Lune, 1902.....	57
Görsel 6.2	Bicycle Thieves, Vittorio De Sica, 1948	58
Görsel 6.3	Streetcar Named Desire, Tennessee Williams 1951.....	59
Görsel 6.4	Denis Villeneuve, Blade Runner, 2017	61
Görsel 8.1	Claire Denis, High Life (2018).....	71
Görsel 8.2	Claire Denis, High Life (2018).....	72
Görsel 8.3	Claire Denis, High Life (2018).....	74
Görsel 8.4	Claire Denis, High Life (2018).....	78
Görsel 8.5	Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)	86
Görsel 8.6	Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)	91
Görsel 8.7	Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)	94
Görsel 8.8	Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)	97
Görsel 8.9	Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)	99
Görsel 8.10	Ali Abbasi, Border (2018).....	101
Görsel 8.11	Ali Abbasi, Border (2018).....	106

1. GİRİŞ

1.1 Problem Durumu

Posthümanizm, insanmerkezciliği reddeden kapsayıcı, insan-doğa ve insan-teknoloji arasındaki ilişkiselliği sorgulayan ve özneliliği çok yönlü şekilde ele alan bir düşünce sistemidir. Posthümanist bakış açısı taşıyan filmler, tür sinemasında farklı türler arasındaki anlatım ilişkilerini inceleyerek, bu türlerin sinemasal anlatılarda nasıl etkileşim ve dönüşüm yaşadığını anlamak için bir çerçeve sunar. İnsan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkisellik, teknolojik ve biyolojik gelişmelerle normal ve doğal kavramlarının sorgulanmasına yol açar. Bu durum, posthüman düşüncenin politik, kültürel ve sanatsal boyutlarda incelenmesini sağlar. Posthümanist düşüncenin sinema türlerinde nasıl işlendiğini incelemek, insanmerkezli anlatıların ötesinde teknolojik, biyolojik ve ekolojik dönüşümlerin sinemada nasıl temsil edildiğini anlamaya katkı sunar. Bu çalışma, söz konusu dönüşümlerin tür sinemasında nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin kimlik, varoluş ve teknolojiyle nasıl bir ilişki kurduğunu analiz etmeyi hedefler. Özellikle karakterlerin tür sinemasındaki rollerinin, posthümanist anlatılar içinde gerçek bir dönüşüm sunup sunmadığı veya geleneksel anlatı yapılarını sürdürüp sürdürmediği sorusu önem kazanır. Alan yazına bakıldığında, posthümanist bakış açısının ve teknolojinin sinema türlerindeki temsillerini ele alan çalışmalara rastlansa da karakterlerin türler bağlamında posthümanist anlatılardaki işlevlerini ve bu anlatıların türler arasındaki ilişkilerde nasıl bir rol oynadığını inceleyen bir araştırma çerçevesine rastlanmamıştır. Çalışma, posthümanist filmlerde karakterlerin varlığını, kimliklerin nasıl şekillendiğini ve bu kimliklerin görsel anlatım araçlarıyla nasıl aktarıldığını araştırır. Posthümanist sinema; beden, kimlik ve teknoloji gibi kavramları insanmerkezciliğin dışında disiplinler arası bir sinemasal yaklaşım sunar. Mevcut literatür, posthümanist düşüncenin sinemadaki yansımalarını genel hatlarıyla ele alsa da insandışı varlıkların, sibernetik organizmaların, yapay zekanın ve karmaşık insan-teknoloji ilişkilerinin anlatı yapıları, karakter motivasyonları ve görsel üslup üzerindeki etkisinin derinlemesine incelendiği çalışmalara rastlanmamıştır. İşte bu bağlamda bu araştırma, posthümanizmin sinemada yarattığı dönüştürücü etkiyi, farklı türler üzerinden, insanmerkezci olmayan bir bakış açısıyla analiz etmeyi hedeflemektedir. İnsan, hayvan, makine, çevre ve teknoloji gibi varlıkların arasındaki ilişkilerin ve bu ilişkilerin doğurduğu etik ve varoluşsal sorgulamaların merkezde olduğu posthümanist bakış açısına sahip filmler, bu çalışmanın

odak noktasını oluşturacaktır. Bu inceleme posthümanist ögeler taşıyan sinemanın kimlik, bilinç, beden, öznellik, etik, doğa, teknoloji ve ekoloji gibi güncel tartışmalara dair yaklaşımlarının filmlerde nasıl temsil edildiği ve sinemasal estetiği karşılık bulduğunu ortaya koyar. Böylelikle, posthümanist felsefenin sinema aracılığıyla nasıl görselleştirildiği ve izleyiciye farklı varoluş biçimlerine dair ne sunduğu ortaya koyacaktır.

1.2 Amaç

Posthümanizm, insanmerkezciliği eleştirerek insanın teknoloji, doğa, diğer canlılar ve etik sorumluluklarla ilişkisini yeniden düşünmeyi amaçlayan geniş bir araştırma alanıdır. Posthümanizm, insanmerkezciliğe karşı çıkarak farklılıkları kapsayıcı, insan insandışı arasındaki ilişkiselliği irdeleyen ve öznelliği çok yönlü şekilde ele alan bir düşünce sistemidir. Bu tez, insanmerkezci anlatıların dışında teknolojik, biyolojik ve ekolojik dönüşümlerin nasıl temsil edildiğinin araştırarak söz konusu dönüşümlerin tür sinemasında nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin teknolojik, biyolojik ve ekolojik varlıklarla nasıl bir ilişki kurduğunu analiz etmeyi amaçlar.

Bu problem ve amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

A. Hümanizmin ve Antroposantrizmin Eleştirisi:

Film türlerinde, posthümanist sinema, hümanist ve insanmerkezci ideolojileri hangi görsel ve anlatısal stratejilerle sorgulamakta ve eleştirmektedir?

Farklı film türlerinde, insanmerkezci dünya görüşünün etik, ekolojik ve politik sonuçları nasıl temsil edilmektedir?

B. İnsandışı Varlıkların Eyleyciliği ve Öznelliği:

Seçili film türlerinde, insandışı varlıkların (hayvanlar, yapay zekalar, siborglar, çevre vb.) eyleyciliği, öznelliği ve potansiyel bilinç durumları nasıl temsil edilmektedir?

Farklı film türlerinde, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkilerde, karşılıklı tanıma ve etik sorumluluk nasıl ele alınmaktadır?

C. İnsan ve Teknoloji Etkileşimleri:

İncelenen film türlerinde, insan ve teknoloji arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiler nasıl temsil edilmektedir?

Seçili film türlerinde, teknoloji, insan doğasını, evrimini ve geleceğini nasıl şekillendirmekte ve bu süreç hangi etik, toplumsal ve varoluşsal soruları beraberinde getirmektedir?

D. Etik Düşünce, Çeşitlilik ve Çoğulluk:

İncelenen film türlerinde, posthümanist yaklaşım, biyoçeşitliliği, ekolojik dengeyi ve farklı varoluş biçimlerini nasıl vurgulamakta ve alternatif gelecek tasarımlarında bu kavramlara nasıl yer verilmektedir?

1.3 Önem

Bu çalışma, posthümanist düşüncenin sinemadaki yansımalarını film türleri bağlamında inceleyerek, alanyazına katkı sağlamayı hedefler. Posthümanizm, insanmerkezci paradigmayı eleştirerek kimlik, öznel, beden ve teknoloji gibi kavramları yeniden tanımlarken; sinema da bu tartışmaların görsel ve anlatsal olarak ifade edildiği etkili bir araç olarak sunulur. Bu alanda yapılmış çalışmalar incelendiğinde özellikle *Posthümanizm ve Bilimkurgu Sineması*¹ çalışmasında olduğu gibi tezlerin belirli bir türe odaklandığı görülür. Benzer şekilde, *Canavar Rahim: Türk Korku Filmlerinde İnsan-Dışı Olanı Doğuran Kadın*² başlıklı tez, Türk korku sinemasında kadınların insandışı varlıklar doğurması üzerinden toplumsal cinsiyet, feminizm ve korku temalarını incelerken; *Posthümanizm ve Cosmic-Horror Sineması*³ tezi ise Cosmic-Horror türündeki filmleri sınırlı bir çerçevede değerlendirir. Bu çalışmalar, posthümanizmin sinemadaki izlerini belirli türler üzerinden incelemenin önemini ortaya koyar. Ancak farklı film türlerini ele alan ve posthümanist sinemanın bu türlerde nasıl farklı şekillerde tezahür ettiğini ortaya koyan çalışmaların eksikliği göze çarpar. Bu bağlamda bu tez, dram, belgesel ve bilimkurgu gibi farklı film türlerini posthümanist bir perspektifle analiz ederek, posthümanist sinemanın türler üzerindeki etkisini ve bu etkinin görsel-anlatsal yapısını kapsamlı bir şekilde ortaya koymayı amaçlar. Böylelikle, bu çalışma, posthümanist sinema literatürüne özgün bir katkı sunarken, film çalışmalarında disiplinler arası

¹ Yasin Yeşilyurt, *Posthümanizm ve Bilimkurgu Sineması*, (Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Danışman: Doç. Dr. Özlem Oğuzhan, İstanbul, 2024).

² Esra Şura Görgün, *Canavar Rahim: Türk Korku Filmlerinde İnsan-Dışı Olanı Doğuran Kadın*, (Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Medya Araştırmaları Bilim Dalı, Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Erkan Bükler, İstanbul, 2024).

³ Baturalp Onrat, "Posthümanizm ve Cosmic-Horror Sineması" (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, 2022).

yaklaşımların önemini de vurgulayacaktır. Posthümanist yaklaşımın, sinema türlerindeki anlatı yapılarını analiz eden bu çalışma hem sinema çalışmaları hem de posthümanizm alanlarına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

1.4 Sınırlılıklar

Bu çalışmada elde edilen veriler, aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde analiz edilmiştir:

Film Türü Sınırlılığı: Araştırma, sadece dram, belgesel ve bilimkurgu türleri ile sınırlıdır.

Metodolojik Sınırlılıklar: Bu çalışma, posthümanist sinemanın türler özelinde incelenmesi amacıyla nitel araştırma desenlerinden durum çalışması yöntemi benimser. Bu kapsamda, posthümanist öğeler taşıyan filmler seçilmiş ve yorumsamacı veri analizi yöntemiyle incelenerek sonuçlar raporlaştırılmıştır. Dolayısıyla çalışmada kullanılan metodoloji, bulgular üzerinde belirleyici bir rol oynamakta olup farklı metodolojiler farklı sonuçlar üretebilir.

Kuramsal Çerçeve Sınırlılığı:

Posthümanizm, tekil bir düşünce şekli olmayıp analitik, teorik ve pratik çeşitli biçimlere ayrılarak çok katmanlı bir kuramsal alan oluşturur (Gladden, 2016, s.4). Bu çoğulluk, felsefi, etik, teknolojik ve estetik düzlemlerde şekillenen farklı posthümanist yaklaşımların varlığını ortaya koyar (Ferrando, 2013, s.26; Braidotti, 2013, s.2⁴). Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, posthümanizmin içinde yer alan farklı yaklaşımlar arasından yeni materyalizm perspektifiyle sınırlıdır. Yeni materyalizm, maddeyi sadece durağan bir nesne olarak değil, duysal, hareketli ve kültürel olarak şekillenen bir yapı olarak değerlendirir. Yeni materyalizm, kültürel yapıları sabiteler şeklinde tanımlamak yerine, bu yapıların zamanla doğaçlanan, içkin ve etkin bir sürecin parçaları olduğunu savunur. Maddi ve kültürel alanlar arasındaki karşılıklı etkileşime vurgu yaparak, düşüncenin yalnızca temsil değil, aynı zamanda etkili bir oluş süreci olduğunu öne çıkar. Böylece bilgi üretimi, kültürel ve maddi gerçekliklerin birlikte biçimlendiği bir dinamik çerçevede ele alınır (Barad, 2019, s.64). Posthümanizmin posthüman feminizm,

⁴ Rosi Braidotti'nin *The Posthuman* kitabının *İnsan Sonrası* adıyla Dr. Öğrt. Üyesi Öznur Karakaş hocamız tarafından Türkçe'ye kazandırılmıştır fakat orijinal kaynaktan kendi çevrimi kullanmayı tercih ettim. Takip eden 2013 tarihli Rosi Braidotti kayakları için de aynı tercih uygulanmıştır.

spekülatif posthümanizm, eleştirel posthümanizm gibi⁵ farklı düşünsel dalları bulunsa da bu tezde teknolojik, biyolojik ve ekolojik dönüşümleri analiz ederken özne-nesne, insan-insandışı ayrımlarını yeniden irdelemeyi mümkün kılan yeni materyalist yaklaşım benimsenir. Dolayısıyla ortaya konan analizler ve yorumlar, bu düşünsel hattın sunduğu kavramsal araçlar ve ontolojik öncüller doğrultusunda şekillenir.

1.5 Terimlerin ve Kavramların Tanımı

Posthümanizm: Posthümanizm, insan merkezli düşünce ve varlıkların ötesini araştıran bir kuramdır. Bu kuram, teknolojik ve biyolojik gelişmelerin insanın kendi sınırlarını nasıl genişlettiğini ve insandışı varlıklarla olan ilişkilerini yeniden tanımlayabileceğini inceleyerek, insanın antroposantrik (insanmerkezli) pozisyonunu sorgular (Braidotti, 2013).

Tekno-bedensellik: Tekno-bedensellik, teknolojinin insan bedeni ve kimliği üzerindeki etkisini inceleyen bir kavramdır. Bu, özellikle siborg (cyborg) gibi insan-makine birleşimlerinin, insanın fiziksel ve zihinsel yeteneklerini nasıl dönüştürebileceği üzerine odaklanır (Haraway, 1991).

Hibridite: Hibridite, farklı kültürel, biyolojik veya teknolojik unsurların birleşimi sonucu yeni bir varlık veya kimlik formunun oluşumu anlamına gelir. Posthümanist bağlamda, hibridite, insan ve teknoloji arasındaki sınırların aşılmasını ve yeni kimlik biçimlerinin yaratılmasını ifade eder (Latour, 1993).

Biopolitika: Michel Foucault tarafından geliştirilen biopolitika kavramı, modern devletlerin insan bedenleri ve nüfus üzerindeki kontrol ve düzenleme yöntemlerini analiz eder. Posthümanist sinemada, biopolitika, teknolojinin insan bedenini nasıl şekillendirdiği ve kontrol ettiği temalarını inceler (Foucault, 1976).

⁵ Posthümanizm bir kuramsal üst çatı olmakla birlikte altında farklı yönelimler barındırır. Bu yönelimler arasında posthüman feminizm, cinsiyet, beden ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkileri feminist bir bakış açısıyla yeniden irdeler. Geleneksel feminizmin insanmerkezli ve toplumsal cinsiyeti ön planda tutan yaklaşımlarını dışında madde, teknoloji ve doğa ile ilişkileri etik ve ontolojik düzeyde araştırır. Eleştirel posthümanizm ise, hümanist düşüncenin tarihsel varsayımlarını özellikle batı merkezilik, türçülük ve cinsiyetçilik gibi yapıları eleştirel teori çerçevesinde çözümler. Bu yaklaşım, insanın merkezde olmadığı bir etik ve bilgi anlayışı geliştirmeyi hedefler. Spekülatif posthümanizm ise daha çok kuramsal denemeler ve düşünsel olasılıklarla ilgilenir; insandışı varlık biçimlerini ve alternatif ontolojileri tartışır. Bu üç yaklaşım posthümanizmin farklı yönlerini temsil ederken, her biri farklı sorunsallar ve kavramsal araçlar üzerinden çalışır. Bu tezde ise, özellikle maddeyle düşünce arasındaki karşılıklı oluş süreçlerine odaklanan yeni materyalist yaklaşım tercih edilmiştir.

Sinema: Hareketli görüntüler aracılığıyla hikâye anlatma sanatıdır. Teknik, estetik ve anlatsal unsurların bir araya gelerek, gerçekliği veya kurgusal dünyaları yansıtan, izleyiciyi duygusal ve düşünsel olarak etkilemeyi amaçlayan bir iletişim aracıdır. Sinema, görsel ve işitsel unsurların yanı sıra, kültürel, sosyal ve politik bağlamları da içeren çok katmanlı bir yapıya sahiptir (Monaco, 2021).

Film Türü: Ortak temaları, karakterleri, anlatı yapılarını ve görsel stilleri paylaşan filmleri kategorize etmek için kullanılan bir kavramdır. Türler, izleyicilerin beklentilerini yönlendirir, filmleri sınıflandırmayı kolaylaştırır ve endüstriyel bir üretim modeli sunar. Ancak, metninizde de vurgulandığı gibi, türler durağan değil, dinamik oluşumlardır. Toplumsal değişimlere, teknolojik gelişmelere ve kültürel etkileşimlere bağlı olarak sürekli evrim geçirirler. Türler hem endüstriyel hem de sanatsal bir işlevi yerine getirirken, aynı zamanda toplumun değerlerini, korkularını ve arzularını yansıtır (Bergan, 2008).

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1 İnsan Akı ve Rasyonel Düşüncenin Tarihi Rolü

İnsanın varoluşunun başlangıcından bu yana aklını kullanarak hayatta kalma ve çevresini anlamlandırma yetisi, diğer canlılarla birlikte bugünkü dünyanın şekillenmesinde rol oynadığı görülür. Akıl ve düşünce, insanın dönüşümünde, çevresini geliştirmesinde ve kendisinden güçlü varlıklarla mücadele etmesinde en temel araçlardan olmuştur. Bu bağlamda rasyonel düşüncenin hem insanın geleceğini yönlendirdiği hem de dünya görüşünü biçimlendirdiği görülür; bu süreç aydınlanma düşüncesinin temellerini oluşturmaktadır. Aydınlanma dönemi, rasyonel aklın gücüne olan inançla ve ilerlemenin ancak akıl yoluyla mümkün olduğunu vurgulayarak modernite ve hümanizm düşüncelerinin gelişmesine zemin hazırlar. Bu akıl anlayışının yalnızca araçsallaştırılmış bir hale dönüşmesiyle, insanlığın başlangıçtaki idealine yabancılaştığı ve aydınlanmanın rasyonel akıl, insan özgürlüğünü artırma hedefiyle yola çıkmışken, bir süre sonra doğayı ve insanı kontrol altına alma aracı haline geldiği söylenebilir. Bu durum, moderniteye dair eleştirilerin temelini oluşturur ve bireyin anlam arayışını, etik kaygılarını ya da toplumsal sorumluluklarını geri plana iter. Araçsal akıl, insan yaşamını anlam ve değerlerden yoksun bir hale getirerek, bireyi modern dünyada yalnızlaştırır ve nihayetinde toplumsal bir akıl tutulmasına yol açar (Horkheimer, 2013). Aydınlanmanın rasyonel akıl bir süre sonra kendi kendine yabancılaşarak baskıcı bir güç haline dönüşmüştür. Bu yabancılaşma, insanın doğa üzerindeki hâkimiyetini artırmayı amaçlarken, aynı zamanda bireyi baskı altına alan ve özgürlüğünü sınırlandıran bir araçsallaştırılmış akıl sistemi yaratır. Bu durum kişinin özgürlük ve mutluluk arayışını engeller ve modern toplum otoriter eğilimlere açık bir hale gelir (Adorno&Horkheimer, 2010, s.1–32). Bu bakış açısı, günümüzün modern dünyasının şekillenmesinde belirleyici olur. Aydınlanma ile yüceltilen rasyonel akıl, aynı zamanda günümüz dünyasının içinde bulunduğu sorunların da kaynağı haline gelir. Bu sorunların zemininde yatan tutarsızlıklar hümanizmi bir eşitsizlik aracına, rasyonel akıl ise bir yıkım aracına dönüştürür.

2.2 Modernitenin Rolü

17. yüzyıl Avrupa'sında modernitenin ortaya çıkışı, aydınlanma düşüncesinin etkisiyle biçimlenmiş ve hem bilimsel hem de siyasal devrimler aracılığıyla hızla gelişir (Best, Kellner, 2016, s.45). Reform ve Rönesans'ın ardından Avrupa'da yaşanan ekonomik,

toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümler, modernitenin ve onun temel dayanağı olan hümanizmin temelini oluşturur. Hümanizm, insanı merkeze alan bu düşünce sistemiyle bireysel özgürlükleri ve rasyonel düşünceyi ön plana çıkarır; toplumu bu değerler etrafında yeniden inşa etmeyi amaçlar (Lyotard, 1984, s.102). Newton'un doğa yasaları ve evrensel kütle çekim teorisi, evrenin mekanik bir düzene dayandığı ve bu düzenin akıl yoluyla anlaşılabilceği fikrini yaygınlaştırır. Bu bilimsel dönüşüm, 18. yüzyılda Aydınlanma Dönemi'nin temelini oluşturarak hümanizmin özünde bulunan özgürlük ve akılcılık anlayışını pekiştirir (Foucault, 1977, s. 58).

Sanayi Devrimi, dünya için bir dönüşümü tetiklerken aynı zamanda yıkıcı sonuçlar da doğurur. Bu süreç, Aydınlanma döneminin ilerlemeci düşüncesini yeniden sorgulamaya yol açar ve kapitalist üretim modeli ile doğu-batı, işçi-patron gibi ikilikleri şekillendirerek yeni bir toplumsal kültür oluşturur. Toplumsal roller, bu çatışmalar üzerinden yeniden düzenlenir (Harvey, 1990, s. 58). Birinci Sanayi Devrimi (Endüstri 1.0), 18. yüzyılın sonlarında buhar gücü ve mekanik üretim sistemlerinin gelişmesiyle başlar. Bu yenilikler, fabrikalaşmanın ve çalışma koşullarının yeniden şekillenmesini sağlar; sosyal sınıf yapıları, işçi hakları ve sınıf çatışmaları gibi konuların temel tartışma alanları olmasına neden olur (Harvey, 1990, s. 58). Kapitalist üretim modeli, moderniteyi insanmerkezli bir düşünce yapısına yöneltir ve bireysel özgürlükler ile akılcılık gibi değerleri ön plana çıkarır (Jameson, 1991, s. 75).

Bu ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin bir sonucu olarak, siyasal yapılar da köklü bir değişime uğrar. Aydınlanma Çağı'nın insan hakları, demokrasi ve akılcılık gibi kavramları, siyasal düşüncede güçlü bir zemin hazırlar ve bu gelişmeler Fransız Devrimi'nde (1789) somutlaşır. Fransız Devrimi, ulus-devlet anlayışının temellerini atarak modern siyasal yapıları şekillendiren bir dönüm noktası olmuştur. Devrimin etkisi, Sanayi Devrimi'nin ekonomik ve toplumsal altyapısıyla yakından ilişkili olup, modernitenin yaşam biçimlerini dönüştürme gücünü artırır (Hassan, 1985, s. 120). Ancak Sanayi Devrimi'nin çevresel tahribat, şehirleşmenin kontrolsüz ilerlemesi ve emeğin makineleşme ile yer değiştirmesi gibi yıkıcı etkileri, modernite eleştirilerini beraberinde getirir. Bu durum mekanik evren anlayışını, bilim ve teknolojiyi olduğu kadar devlet yapısını ve uluslararası ilişkileri, özellikle de milliyetçilik akımlarını etkiler. Romantizm ile başlayan ve 19. yüzyılın sonlarına doğru derinleşen kırılmalar, aydınlanmanın

merkezinde yer alan akıl, hümanizm ve ilerleme kavramlarının sorgulanmasına neden olur (Heywood, 2013, s. 306).

2.3 Hümanizm ve Posthümanizm Kavramlarının Kökleri

Bu perspektifi daha açık bir şekilde irdelemek için kelimenin kökenlerinin incelenmesi gerekir. Kristeller (1979) Rönesans hümanizmini filolojik ve tarihsel açıdan tanımlarken özellikle humanitas ve humanus kavramlarının learned (öğrenmiş, kültürlü) anlamını temel alır. Ona göre hümanizm, ahlaki veya dinsel bir doktrinden çok, klasik latinceye dayalı entelektüel bir formasyon biçimidir. Bu kelime insancıl, medeni ve eğitilmiş gibi anlamlar taşır ve insanı merkeze alan bir dünya görüşünü ifade eder. Bu anlayışın kökleri Kristeller'in belirttiği gibi Rönesans döneminde Antik Yunan ve Roma kültürlerine duyulan hayranlık ve bu kültürlerin edebi ve felsefi eserlerine gösterilen ilgiyle güçlenir (Kristeller, 1979, s.15). Rönesans döneminde, *humanista* kelimesi klasik eserleri öğreten öğretmenleri tanımlamak için kullanılır (Grafton, 2009, s.34). Modern hümanizm ise bireyin eğitime ve gelişimine odaklanan bir akılcılık anlayışı ile bireysel özgürlükleri önemseyen bir düşünce akımına evrilir (Nauert, 2006, s.52). Bu düşünce, insanın değerini ve potansiyelini vurgulayarak insan onurunun ve bireysel yetkinliğin farkındalığını artırır ve toplumsal ilerlemenin temelini atar (Paine, 2014, s.78). Böylelikle, hümanizm insanlığın iyileştirilmesine yönelik bir taahhüdü temsil eder ve edebiyat, sanat, bilim ve felsefe alanlarında uzun vadeli etkiler yaratır (Heller, 1986, s.102).

Tarihsel süreç içinde ele alındığında, hümanizm Avrupamerkezli bir anlayış olarak öne çıkar. Husserl'e göre Avrupa, eleştirel düşüncenin merkezi olarak kendini konumlar ve bu nitelikleri hümanist normlara dayandırır. Eleştirel düşüncenin merkeziliğini vurgulayan Avrupa, buradan hareketle kendi evrenselliğini hümanist değerlere bağlı özgün bir bilinçle temellendirir (Husserl, 1970, s.4). Avrupa'nın evrensel yapısını sarsan bir yaklaşım olarak gördüğümüz posthümanist yaklaşımın var olduğu çağı, Braidotti (2013, s.13) içsel olarak çelişkili gelişmelerin sonunda insan kavramının artık eskiden bilinen ve kabul edilen, paylaşılan bir fikir olmadığını Avrupamerkezci bir kavramın sonu ve yeni perspektiflerin açılmasını sağlayan bir faktör olarak değerlendirir. Bu yeni perspektif insanı yücelten bir yapıya sahip değil; aksine bütün varlıkları ortak bir düzlemde bir araya getiren bir anlayışa sahiptir. Ağın'a (2022, s.18) göre, kökleri Rönesans ve Aydınlanma Çağı'na uzanan liberal hümanist anlayışa dayalı olan ve insanın evrensel özü ile erdemli bir doğaya sahip olduğuna inananlar için posthümanist

yaklaşımın sunduğu bu yeni düzlemin gerçekliğini kabul etmek oldukça güçtür. Çünkü Avrupamerkezci düşünce sistemleri, özne ve öteki arasındaki ayrımı evrensel hümanizmin yapı taşı olarak görür (Braidotti, 2013, s.13). Bu bakış açısında insan akılcı ve etik bir varlık olarak yüceltilir; farklılıklar ötekileştirilenler için aşağılayıcı bir kavrama dönüşür, bu kişiler cinsiyetçi ve ırkçı önyargılarla toplumun kenarına itilerek insan statüsünden soyutlanır. Burada ötekileştirilenler kadınlar, engelliler, hayvanlar ve marjinalize edilmiş kişilerdir. Böylece, tarih boyunca dışlanmış ve değersizleştirilmiş bu ötekiler, güç ve dışlanma sorunlarının merkezine yerleştirilir (Braidotti, 2013, s.13).

Braidotti posthümanizme ulaşıldığını anlamının yolunun hümanizmin insanın ne olduğuna dair sınırlandırılmış anlayışını kavramamızdan geçtiğini söyler. Bu kavrayış yolu oldukça zordur. Edward Said hümanist ideallerin, ilerleme ve medeniyet söylemiyle bu işgalleri meşrulaştırdığını böylece soykırım ve kültürel imha gibi şiddet içerikli politikaların temellendirilmesine olanak tanıdığını söyler (Said, 2014, s.37). Bu tespit tartışmanın odağındaki hümanizm eleştirisi açısından önemlidir. Hümanizm, bir yandan insan özgürlüğünü savunurken; diğer yandan soykırımlara ve suçlara ortak olmuştur. Bu değişkenler hümanizmin uzun ömürlü olmasından kısmen sorumludur (Braidotti, 2013, s.16).

Posthümanizm diğer birçok *-izmler* gibi çeşitli anlamlar içerir. *Post* ön eki genellikle iki farklı bağlamda kullanılır. İlk olarak, *sonrası* anlamında sosyal ve felsefi olarak hümanizm sonrasında gelişen yeni insanlık anlayışını ifade eder. İkinci olarak, *ötesi* anlamında kullanılır; bu bağlamda, hümanist düşüncenin köklerinden yola çıkarak, teknolojinin yardımıyla insanın temel niteliklerinin değişerek yeni bir varlık türüne dönüşmesi fikrini ele alır. Her iki perspektif de farklı vurgularına rağmen hem niteliksel hem de zamansal boyutları bünyelerinde barındırır (Sharon, 2014, s.18–19).

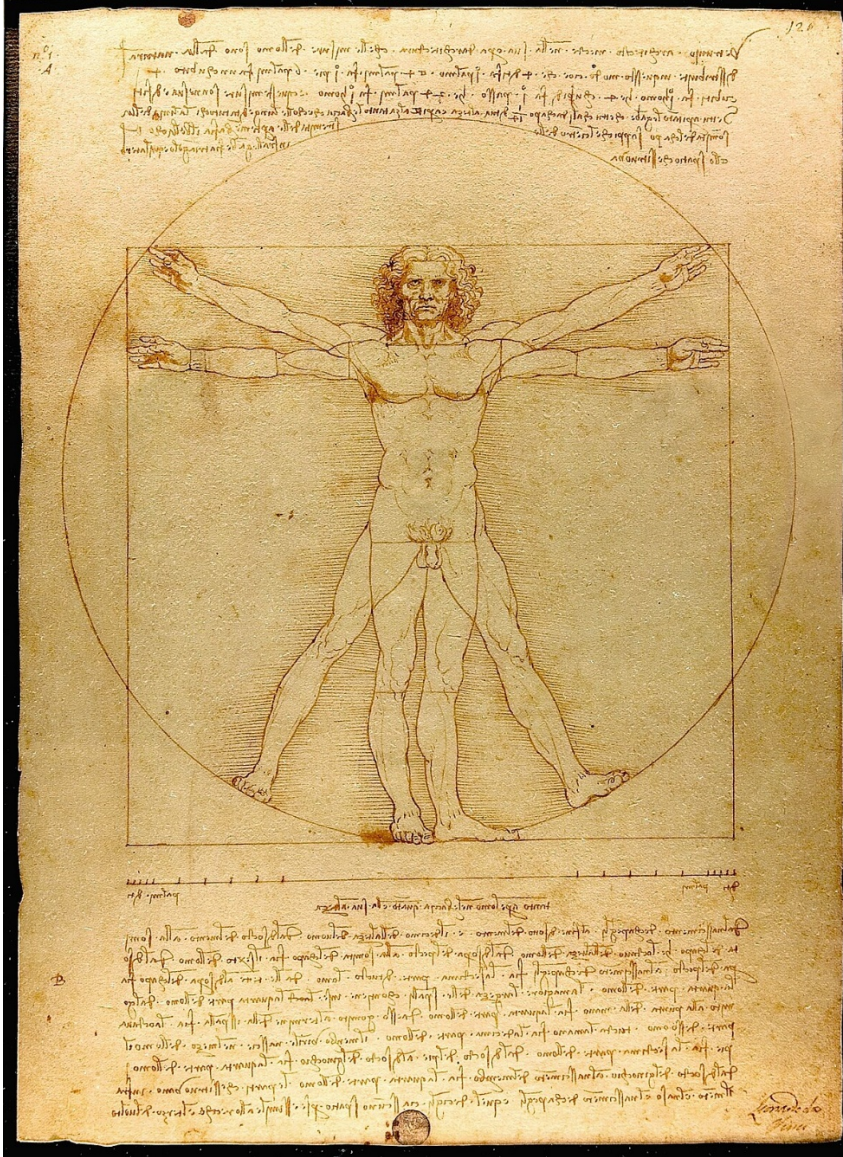
Posthümanizm kavramı, Türkçe kaynaklarda bir *sonralık* vurgusu ile çoğu zaman hatalı veya eksik bir biçimde ele alınır. Posthümanizm konusunda Türkiye'de çokça çalışmalara imza atan Ağın (2022, s.208), çeşitlenen kullanım ve araştırma alanı dolayısıyla posthüman ya da posthümanizm kavramının genellikle yanlış anlaşıldığını ve yanlış kullanıldığını belirtir. Çoğu zaman posthümanizm, insanın hiyerarşik bir düzenin zirvesine ulaştığı, teknolojik üstünlük yoluyla ölümsüzlük gibi ideallerin peşinden koştuğu veya doğa dahil tüm dünyayı kontrol altına alabileceği bir düzen olarak algılanır. Ancak Ağın'a göre bu bakış açısı, posthümanizmin özüne tamamen aykırıdır.

Posthümanizm, insanın doğa ve diğer varlıklar üzerinde egemenlik kurduğu bir laboratuvar senaryosu ya da belirli bir kesimin, diğer canlılar ve inorganik maddeler üzerinde tahakküm kurarak üstünlük elde ettiği bir hayal değildir. Aksine, posthümanizm, insanın bu hiyerarşik yapıyı sorguladığı ve kendisini doğanın bir parçası olarak yeniden konumlandığı bir düşünce biçimini temsil eder (Ağın, 2022, s.208).

Braidotti (2013) posthümanizmi açıklarken sıklıkla konu ettiği *Vitruvius Adamı'nın* (*Vitruvian Man*) her şeyin başında olduğunu söyler ve insanın klasik idealinin ilk olarak Protagoras tarafından her şeyin ölçüsü olarak formüle edildiğini daha sonra İtalyan Rönesansı'nda evrensel bir model olarak yenilenmiş ve insanın Leonardo da Vinci'nin (1452–1519) ünlü çalışması *Vitruvius Adamı* (y. 1492) tarafından temsil edildiğini belirtir (Görsel 1). Klasik bir deyim *mens sana in corpore sano* (sağlam kafa sağlam vücutta bulunur) ile uyumlu olarak, zihinsel, sözlü ve manevi değerlerin bir bütünü olarak insanın ne olduğuna dair özgün bir görüşü savunur. Burada Vitruvius Adamı'nın görüntüsünün mükemmel ölçülere ve tek bir cinsiyeti ve görünüş şeklini temsil etmesinin soyut birçok özelliği çağrıştırdığı söylenebilir. Braidotti'e (2013, s.13–14) göre, bu insanların bireysel ve toplumsal mükemmeliyete ulaşma kapasitesine işaret eder, bu ikonik imaj, insan yeteneklerinin biyolojik, sözlü ve ahlaki genişlemesini insan gelişiminin teleolojik olarak belirlenmiş, rasyonel ilerlemeye dayalı bir fikre dönüştüren Hümanizm'in sembolüdür.

Görsel 2.1

Leonardo da Vinci, *Vitruvius Adamı* (1492)



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg (Erişim Tarihi: 25.11.2024)

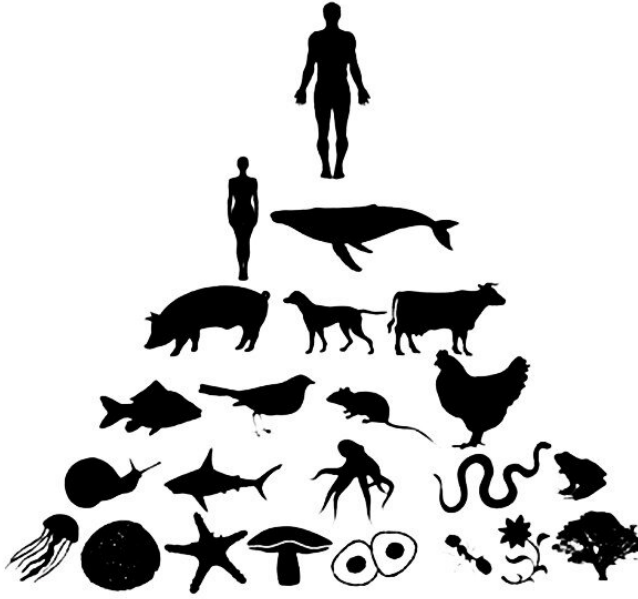
Hümanizm sonuçlarıyla mücadele ederken etik hesap verebilirliğin çok daha fazlasına ihtiyaç vardır. Davies, hümanizmin imparatorluğundan bahsederken insan hakkında, belirli bir sınıfın, cinsiyetin, ırkın, bir genin çıkarlarıyla aynı noktada konuşulduğunu söyler (1997, s. 141). 20. yüzyılda yaşanan savaşlar, nükleer felaketler ve ekonomik krizler gibi büyük travmalar, araçsal aklın ve hümanizmin sorgulanmasını zorunlu kılar, dünyayı anlama-açıklama biçimlerinde yeni teoriler ve yaklaşımlara yönelimi beraberinde getirir. Bu yeni yaklaşımlardan biri olan posthümanizm, hümanizmin

eleştirerek toplum, insan, doğa ve yaşamın karşılaştığı değişimleri inceler. Aynı zamanda, bu değişimlere nasıl tepki verildiğini ve sonuçlarının nasıl değerlendirildiğini de ele alır.

Posthümanist düşünce, insanmerkezli bakış açısını eleştirirken; insandışı varlıkların toplumsal gerçeklik perspektiflerine odaklanır. İnsandışı antroposantrik düşüncenin dışına çıkarak, yalnızca insanı değil, insandışındaki yaşam (zoe) ile sınırlı kalmış doğal ötekilerin statüsüne işaret eder (Braidotti, Hlavajova, 2018, s.2). Bu ötekiler, tarihsel olarak, Batı'nın kolonyal ve emperyalist söylemleri tarafından ötekileştirilen ve dışlanan etnik grupların üyeleri olur. Edward Said'in belirttiği gibi bu süreç, Batı'nın ötekini nesneleştirilmesi ve tahakküm altına almasıyla ilişkilidir (Said, 1978: 54). Ancak insandışı kavramı, günümüzde yalnızca etnik gruplarla sınırlı kalmayıp, bitkiler, hayvanlar, bakteriler, mineraller, robotlar vs. ve dünya üzerindeki tüm yaşamları ve giderek daha fazla gen ve genetik kodları da kapsar. Haraway'in siborg kavramıyla da desteklediği bu genişleme, insanın biyolojik ve teknolojik unsurlarla olan bağlantısını vurgular (Haraway, 1991, s.149). Haraway, posthümanizmin, insan ve insandışı varlıkların karşılıklı olarak birbirleri ile etkileşimleri ve bu etkileşimin küresel krizlere yanıt olarak nasıl değerlendirilebileceğine odaklanır. Haraway, posthümanist düşüncenin, savaşların, çevresel krizler ve ekonomik sorun gibi olaylar karşısında yeni anlamlandırma yolları sunma potansiyeline dikkat çeker (Haraway, 2016, s. 31). Bu bağlamda, insanın genetik düzeyde bile daha geniş maddi dünya ile bağlantılı olduğunu gösteren *epigenetik manzaralar*, antroposantrik genetik determinizmin eleştirisine katkıda bulunur (Görsel 2).

Görsel 2.2

Antroposantrik Genetik Determinizm



Kaynak: <https://quizlet.com/308150242/introduction-to-environmental-science-flash-cards/> (Erişim Tarihi: 15.12.2024)

Posthümanizm kavramı, çeşitli tanımlar ve teorik yaklaşımlar çerçevesinde şekillenmekte olup; bu alanda çalışmalar yürüten düşünürler tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınır. Hassan, posthümanizm kavramını tartışırken, insanın sabit bir öz olarak görülmesinin yerini sürekli bir dönüşüm sürecine bırakması gerektiğini ve posthümanizmin, insanın bir sınır figürü olarak yeniden tanımlanması ve insan kavramının ontolojik sabitlikten uzaklaşarak değişim ve akış içinde değerlendirilmesi anlamına geldiğini söyler (Hassan, 1977, s. 843). Diğer bir taraftan Posthümanizm, insanı yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil, aynı zamanda teknolojik sistemlerle iç içe geçmiş bir ağın parçası olarak görür (Hayles, 1999, s. 3). Posthümanist düşünce, insanı evrensel ve değişmez bir öz olarak değil, sürekli bir değişim ve etkileşim içinde olan, maddi, biyolojik ve teknolojik bir varlık olarak yeniden tanımlar (Braidotti, 2013, s. 2). Bu bakış açısı, posthümanizmin, hümanizmin özcü anlayışına yönelik eleştirisini ve insanın sabit bir kategoriden ziyade dönüşen bir varlık olarak görülmesi gerektiğini vurgular. Posthümanizm, bilim, felsefe ve edebiyat gibi farklı disiplinler üzerinden ele alınan, çok yönlü bir düşünce sistemi olarak karşımıza çıkar (Ağın, 2022, s. 17). Bu kuramsal yaklaşım, hümanizmin merkezine aldığı kapsayıcı olmayan bir yapıya sahip olan insan figürünü ve antroposantrizmi sorgular. Posthümanist düşüncenin kuramsal çerçevesini genişleten önemli katkılar arasında, Badmington'ın kültürel posthümanizm (2004), Soper'in antihümanizm (1986)

ve Ferrando'nun felsefi posthümanizm (2019) gibi yaklaşımlar öne çıkar. Bu tanımlar bağlamında, insanmerkezli düşünceyle ilişkisi iki temel çerçeve içinde değerlendirilebilir: *eleştirel posthümanizm* ve *destekleyici posthümanizm* olarak adlandırılan transhümanizm. Bu ikilem, posthümanist felsefenin hem hümanizme olan eleştirilerini hem de onu aşma girişimlerini net bir şekilde ortaya koyup ve posthümanizmin teorik çerçevesinin daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlar.

2.4 Transhümanizm ve Posthümanizm: Kavramsal Ayrımlar

Bu teorik ayrımları netleştirebilmek adına transhümanizm üzerinde durmak faydalı olacaktır. Transhümanizm, bilim ve teknolojideki son gelişmelere öncelik veren, hümanist düşüncenin temelleri üzerine kuruludur. *Posthümanizm ile neohümanizm arasındaki temel tartışma noktası insan kavramı ve bu kavramın anlamı üzerine odaklanırken, posthümanizm ile transhümanizm arasındaki ana tartışma ise teknolojinin rolü ve doğası üzerinedir* (S. Herbrechter vd., 2022, s. 10). Posthümanizm ve transhümanizm, temel meselelerde birbirleriyle çelişen farklı entelektüel okulları temsil eder (Ferrando, 2013, s. 27). Transhümanizm, insanın doğal sınırlamaları ve bu sınırlamaların ortadan kaldırılmasına yönelik potansiyel seçeneklerle ilgilenir. Buna karşın, posthümanizm, insandışı nesneleri de kapsar ve insan-insandışı, kültür-doğa veya hümanizm-antihümanizm gibi ikili karşıtlıkları reddederek etkinlik alanını genişletir (Kriman, 2019, s. 45). Transhümanizm, insanlığı daha yüksek seviyelere taşıma potansiyeline odaklanır. Transhümanistler, insan evriminin şu anki durumunun ötesine geçildiğinde daha iyi ve mutlu bir yaşamın mümkün olabileceğine inanırlar. Ayrıca maddenin maddesizliğe evrimleştiği bir doğa anlayışı çerçevesinde, bedenin terk edilmesiyle insanlık için yeni bir tasarım olanağının gerçeğe dönüşebileceği fikrini savunurlar (Bostrom, 2005, s. 273). Transhümanizm, yalnızca modern bilim ve teknolojinin getirdiği yeniliklerle sınırlı olmayıp aynı zamanda eski düşünce ve inanç sistemlerinden etkiler. Bostrom'un belirttiği üzere bu köklü düşünceler, tarihi inançlar ve ütöpik ideallerle beslenmiş olup zihinsel dönüşüm ve insanlığın iyileştirilmesi yönünde gerçekçi potansiyeller sunar. Transhümanizm, Antik dönemlerden gelen bu mirası teknolojik araçlarla birleştirerek insanın evrimini hızlandırma çabası içindedir ve bu yüzden sadece yeni bir bilim ve teknoloji sonucu olarak değil aynı zamanda kültürel ve felsefi bir devamlılık olarak ele alınabilir (Bostrom, 2005, s.2).

Transhümanizm ve posthümanizm sıkça birbirine karıştırılan iki kavram olmasına rağmen; aslında temelde farklı odaklara sahiptirler. Transhümanizm, insan kapasitesinin teknolojik yollarla genişletilmesine insan ötesine ulaşmaya yönelikken; posthümanizm, insanmerkezli düşünceyi ve varoluşu geniş felsefi ve kültürel perspektiften sorgular. Transhümanizm, biyoteknoloji, yapay zeka ve genetik mühendisliği gibi alanlar aracılığıyla insan bedenini ve zihnini iyileştirme hedefini önceler (Bostrom, 2005, s. 14). Transhümanizm, insanın teknolojik araçlarla üstün bir varlık haline gelmesini öngörürken, posthümanizm bu üstünlük anlayışını eleştirir ve insanın çevresiyle kurduğu ilişkilerde yeniden yapılanmalar öngörür. Buna karşın posthümanizm, teknolojik ilerlemeyi bir araç olarak değil, insanın merkezi konumundan uzaklaşmasına yardımcı olacak bir dönüşüm unsuru olarak görür (Ranisch & Sorgner, 2014, s. 15–16). Bu bağlamda, transhümanist düşünce, insanın sağlıklı ve gelişmiş bir yaşam sürerek süper insan ideali taşıdığını vurgular (More, 2013, s. 5). Örneğin, yaşlanmanın biyolojik süreçlerini tersine çevirmeyi hedefleyen projeler veya insan zekasını artırmayı amaçlayan beyin-makine arayüzleri bu paradigmanın somut uygulamaları olarak görülebilir (Kurzweil, 2005, s. 134).

Posthümanizm ise teknolojik gelişmelerden çok, insanın dünyadaki merkezi konumunu ve insandışı varlıklarla ilişkisini eleştirel bir şekilde inceler. Bu bakış açısı insanın ontolojik üstünlüğünü eleştirir ve insandışı varlıklar, teknolojiler ve doğa arasındaki bağlantıları yeniden irdeler (Hayles, 1999, s. 2). Posthümanist yaklaşım, insanı yalıtılmış bir varlık olarak değil; bir ağın parçası olarak konumlandırır ve bu bağlamda çevre, hayvanlar ve teknolojilerle ilişkisini yeniden yorumlar (Braidotti, 2013, s. 15).

2.5 Posthümanizm ve Felsefi Yaklaşımlar

Posthümanizm, disiplinlerarası bir yaklaşımla, farklı kuramsal çerçevelerde ve çeşitli düşünürler tarafından kapsamlı şekilde incelenen bir şemsiye kavramdır. Posthümanizm, insanmerkezli düşüncenin yerleşik sınırlarını çözerek, insan ve insan dışı varlıklar arasındaki ilişkileri yeniden değerlendiren bir kuram olarak öne çıkar. Bu bağlamda, insan/insan dışı, organik/inorganik ve doğal/yapay gibi ikiliklere meydan okurken, insanın teknolojik, biyolojik ve çevresel bağlamlarda dönüşümünü ön plana çıkarır ve normatif kimlik, beden ve cinsiyet kavramlarının dönüşümünü ele alarak, insan öznesinin yeniden tanımlanmasına olanak sağlar (Kümbet & Buran, 2022, s. 33). Neil Badmington, posthümanizmi eleştirel bir perspektiften incelerken hümanizmin *düzeltilmesi*'nde

önemli bir rol oynadığını belirtir. Ayrıca yapıbozumu hareketini posthümanizmin temel dinamiği olarak görür ve posthümanizmin hümanizmin geç bir evresi olduğunu öne sürer (Badmington, 2003, s.10–12). Donna Haraway, posthümanist görüşünü siborg kavramı üzerinden açıklar. Siborglar, sibernetik organizmalar olup makine ve organik madde birleşiminden oluşurlar ve cinsiyet sonrası bir varlık olarak ikiliklerin ötesinde tanımlanırlar (Haraway, 2010). Haraway (2003, s. 15–20), yoldaş türlerin sadece hayvanlarla sınırlı olmadığını, makineler ve diğer teknolojik varlıkların da bu kategoriye dahil edilmesi gerektiğini savunur. Braidotti ise eleştirel posthümanizmin iki ana eleştirisi konusunu tanımlar: birincisi, erkek insanı ideal ölçüt olarak kabul eden hümanizm; ikincisi ise türler arası hiyerarşi kuran antroposantrizm (Braidotti, 2021, s.24–29) Ayrıca Bios ve Zoe kavramları üzerinden doğa/kültür ikiliğini ele alan Braidotti, Bios'un antroposa bağlı çevreyi, Zoe'nin ise yaşamın insani olmayan yönlerini temsil ettiğini ifade eder (Braidotti, 2018, s.60–66).

Ağın'ın (2022, s.211) tanımlaması posthümanizm için iki ana doğrultuda ilerleyen bir eleştiridir. Bu eleştirinin ilk yönü, postantroposantrizmdir; yani insanın kendine bahsettiği homo sapiens unvanını sorgulamak ve onu dünya üzerindeki dinamik ağların yalnızca bir unsuru olarak yeniden tanımlamaktır. Bu yaklaşım, insanı evrensel bir üstünlük noktasında konumlandıran düşünceye karşı çıkarak, insanmerkezci anlayışın kırılmasını amaçlar. Bu anlamda posthümanizm, insanı doğanın bir parçası olarak yeniden ele alarak, diğer canlılarla olan ilişkilerinde eşitliği vurgular ve insanın bu ilişkilerdeki ayrıcalıklı konumunu reddeder.

İkinci yön ise anti-hümanizm temelli bir eleştiriyi içerir. Ağın'a (2022, s. 211) göre, bu eleştirisi, insan figürünün sadece erk, refah ve ayrıcalık sahibi bir azınlığı temsil ettiği halde evrensellik iddiasında bulunan liberal hümanizmi sorgular. Bu bağlamda, liberal hümanizmin yarattığı hiyerarşik düzenin, diğer tüm 'ötekilerin' sömürü ve ayrımcılığa maruz kalmasına neden olduğunu savunur. Posthümanizm, bu hiyerarşiyi reddederek, insan figürünün evrensel bir norm olmadığını ve bu norm üzerinden diğer varlıkların dışlanmaması gerektiğini ortaya koyar.

2.6 Ekoloji, Teknoloji İnsan İlişkisi ve Antroposantrizm

Son yirmi yılda, teknolojik ilerleme ve kültürel değişimler *insan*'ın anlamını ve sınırlarını yeniden şekillendirir. Bu durum, insanın merkezde olduğu geleneksel yaklaşımların yeniden ifadesini gerektirirken, insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki etkilerini

inceleyen Antroposan kavramını da tartışmaya açar. Antroposan kavramı insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki uzun vadeli etkilerine odaklanır. Antroposan, Paul Crutzen ve Eugene Stoermer tarafından 2000 yılında, insanların dünya üzerindeki etkilerini vurgulamak amacıyla önerilen bir jeolojik çağdır. Bu terim, insan faaliyetlerinin dünyanın fiziksel yapısını şekillendirdiği ve bu etkilerin gelecekte de devam edeceği fikrini ifade eder. Antroposen kavramı, 18. yüzyılın sonlarında başlayan sanayi devrimi ve fosil yakıt kullanımıyla ilişkilendirilir. Bu dönemde, insan etkisinin jeolojik kayıtlarda görülebilir hale gelmeye başladığı düşünülür. Kültürel eleştiri için yeni araçlar sunar bu araçlar Braidotti tarafından *yeni eleştirel posthümaniteler* olarak adlandırılır. Yeni eleştirel posthümaniteler, batı hümanitelerine antroposan çağında var olmanın farkındalığını sunar; geleneksel varlık hiyerarşileri aynı düzlemdeki ağlara dönüşür, insanlık dünyadaki insandışı varlıkların ve var oluşun artan farkındalığı ile karşı karşıya kalırken dünyadaki ilişkilerin yeniden müzakere edilmesini sağlar (Braidotti, 2018, s. 44)

Radikal posthümanist eleştirmenler antroposantrizme karşı çıkarken, zirvesindeki İnsan'ı beyaz batılı erkek olarak nitelendirirler; bu nitelendirme postkolonyalizmden queer çalışmalarına, feminizmden dünya edebiyatına kadar akademik çalışmalarda sürekli eleştiri konusu haline gelir. Braidotti'ye göre, bu çalışma alanlarını besleyen bakış açısının insanlığın kendini merkezde konumlandırarak insandışı varlıklarla arasındaki hiyerarşiyi güçlendirmelerine karşı eleştiriler bütünü oluşturur (2013, s. 15–20). Bu hiyerarşinin artık sürdürülemez hale geldiği söylenebilir. Bu yaklaşım transhümanist bakış açısını besler ve insanın evrensel bir kategori olmadığını aksine ayrımcılık ve eşitsizliklerin kaynağını beslediğini ileri sürer. Braidotti (2013, s.130), insanlık anlayışının sürekli bir değişim ve dönüşüm sürecinde olduğu düşüncesini *Erkek İnsan* kavramına radikal bir eleştiri sunarak güçlendirir. Özellikle Batı düşüncesinde insan kavramı, sıklıkla beyaz, heteroseksüel, kentli ve batılı erkeği insanlığın evrensel temsili olarak kabul edilir (Chakrabarty, 2009, s.45). Bu anlayışın, insanın çeşitliliğini ve çok katmanlı varoluşunu göz ardı eden normatif bir yapı sunduğu açıktır. Deleuze ve Guattari'nin eleştirileri ise bu normatif insan anlayışını yerinden ederek, insanın cinsiyet, ırk, sınıf gibi hiyerarşik yapılarla sınırlanmasına karşı çıkar (Deleuze, Guattari, 1987, s. 30). Onlara göre, insanı bu dar kalıplarla tanımlamak, insanın varoluşsal çeşitliliğini görmezden gelen bir yaklaşımı sürdürmektir. *Erkek İnsan* artık geçerli bir kategori değildir; insan, teknolojik, biyolojik ve toplumsal ilişkilerin içinde sürekli olarak yeniden şekillenen bir varlıktır.

Foucault, insan kavramının sabit olmadığını, tarihin farklı dönemlerinde yeniden üretildiğini savunur. Deniz kıyısındaki kumsala çizilen insan yüzü metaforu, bu geçici insan kategorisinin zamanla nasıl silinip yeniden oluştuğunu anlatır (1995, s. 387). Bu, insanın doğasına dair sabit bir öz olmadığını, aksine her daim değişen bir süreç olduğunu gösterir. Posthümanizm ise bu süreci daha da ileriye taşır ve insanın sadece biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda teknolojik ve ekolojik ilişkilerin bir parçası olarak yeniden düşünülmesi gerektiğini savunur (Braidotti, 2013, s.56). İnsan, artık yalnızca kendisi üzerinden değil, çevresi ve diğer varlıklarla olan etkileşimleri üzerinden tanımlanır. Buna eşyalar, hayvanlar ve daha birçoğu dahildir.

Posthümanist düşüncenin en güçlü yönlerinden biri, insanı sadece rasyonel bir varlık olarak görmeyip biyolojik, toplumsal ve teknolojik bir varlık olarak ele almasıdır. Posthümanizm, insanın varoluşunu geniş bir perspektiften değerlendirmeyi mümkün kılar. Bu yeni bakış açısı, insanı doğayla, teknolojilerle ve diğer canlılarla sürekli etkileşim içinde bir varlık olarak görür (Braidotti, 2016, s.92). Böylece, posthümanizm insanı esnek, çok yönlü ve dönüşen bir varlık olarak anlamlandırır.

Posthümanist düşüncenin insanı geniş bir perspektiften değerlendirmesi sadece varoluşsal değil aynı zamanda felsefi bir dönüşümü de beraberinde getirir. İnsanın rasyonel ve biyolojik varlık olarak yeniden tanımlanması, posthümanizmin kapsamlı bir değişim arayışının parçasıdır. Bu noktada, Braidotti ve Ferrando gibi düşünürler, posthümanizmi yalnızca insanmerkezli düşüncenin eleştirisi değil aynı zamanda insanın doğa ve teknolojiyle olan bağlarını yeniden kuran bir yaklaşım olarak konumlandırırlar. İnsanlık, insan kültürü ve dünya güçlerini kullanma yetisi en önemli unsurlardır. Braidotti'ye göre ancak son zamanlarda insan bilimleri içinde çeşitli çalışmaların yükselişi ile örneğin ekolojik çalışmalar, dijital çalışmalar ve hayvan çalışmalarına bakıldığında görülür ki insan bilimleri kendisini yalnızca insan odaklı bir merkezden uzaklaştırmaya başlar (Braidotti, 2013, s. 66–69). Bu bağlamda, posthümanizm post-antroposantriktir; insanlık büyük dikey bir varlık zincirinin tepesinde olmaktan çıkıp insan bilimlerindeki düşünce düzenini artık yönlendiren bir metodun dışına çıkar (Braidotti, 2013, s. 66–69; Ferrando, 2019, s. 26–30). Bunun yerine posthümanizm insanlığı aynı düzlemde konumlandırır; burada insanlığın bir zamanlar varlığın zirvesi olarak sahip olduğu öncelik, hayvan dünyası ve/veya cansız nesneler dünyasından farklı ve üstün olduğu anlayışı artık mevcut değildir. Bunun karşın insanlık diğer gruplarla

enlemesine bir spektrum boyunca yan yana var olur. Haraway'in söylediği üzere ilişkiler, çeşitli düğümler ve yönlerde dokungaçlar veya örümcek ağları gibi uzanır; bunlar, önceliği ve nedenselliği daha net bir şekilde yerleştiren düzenli ve tertipli bir yukarı/aşağı hareketten farklı olarak gözlemlenir (Haraway, 1988, s. 589–590).

1980'lerde siborglar ve feminizm üzerine yaptığı çalışmalarla posthüman araştırmalarının önünü açan Haraway, günümüz kültürünü antroposan yerine chthulucene olarak adlandırmayı önerir bu terim, günümüzde var olmanın doğurduğu sürekli değişen, dokungaçlı ağlar ilişkilerini ifade eder ve insan odağını terk edip bilinmeyene doğru bilinçli bir geçişi temsil eder. Haraway (2016, s.2) "Chthonic olanlar hem eski hem de güncel olan, yeryüzü varlıklarıdır. Chthonic olanları, dokungaçları, hissetme organları, parmakları, kabloları, kırbaç kuyrukları, örümcek bacakları ve oldukça başıboş saçları olan varlıklar olarak hayal ediyorum." şeklinde ifade eder. Haraway'in Chthulucene'i, çağın adının ayrıcalıklı gördüğü insan kaynaklı çevresel değişikliklerden uzak ve geleneksel düşünülen insan ontolojilerine uymayan ilişkilerin ekolojik etkilerine odaklanır. Haraway, insan ve insandışı arasındaki ilişkilerin girift yapısını vurgulayarak; sürdürülebilir bir gelecek için çok yönlü düşünce yapısının önemini savunur. Bu bakış açısı, antroposantrik (insanmerkezli) düşünce yapısından uzaklaşarak, kapsayıcı ve entegre bir ekosistem anlayışına yönelmek gerektiğini gösterir (2016, s.31–32). Bu bağlamda, Haraway'in fikirleri, teknoloji ve biyolojinin birleşim noktasında yeni bir ekolojik bilinç geliştirmek için bir perspektifi gösterir. Onun düşünceleri, posthümanist teorinin sadece teknolojik veya biyolojik gelişmelerle sınırlı olmadığını aynı zamanda bu gelişmelerin ekolojik ve sosyal etkilerini de dikkate alması gerektiğini gösterir.

Posthümanist çerçevede ekolojiyi ele almak, sadece teknolojik veya biyolojik faktörleri değil, aynı zamanda bu faktörlerin çevresel ve sosyal bağlamlarla nasıl iç içe geçtiğini de kapsar. Latour, aktör ağ teorisi ile insan ve insandışı varlıkların, sosyal ve ekolojik süreçlerde eşit aktörler olarak rol alabileceğini öne sürer (Latour, 2005, s.10–12). Bu bakış açısı, Morton'ın ekolojik düşüncesiyle uyumlu bir şekilde, ekolojik sorunların yalnızca bilimsel ve teknolojik olmaktan öte aynı zamanda felsefi ve estetik boyutları da olduğunu vurgular (Morton, 2010, s.25–28). Bennett'in *canlı madde* kavramı da çevremizdeki maddelerin pasif nesneler olmadığını aktif olarak dünyayı şekillendirme gücüne sahip olduklarını savunarak bu nesnelerin ekolojik politikalarda daha aktif bir rol alması gerektiğini belirtir (Bennett, 2024, s. 10). Tsing'in çalışmaları, çeşitli türler

arasındaki etkileşimlerin ve karşılıklı bağımlılıkların, ekolojik krizlere karşı adaptif ve yenilikçi çözümler üretmede nasıl kritik bir role sahip olduğunu gösterir (2015, s.141–144).

2.7 Posthümanizm: Etik, Kimlik ve Teknolojinin Dönüşümü

Posthümanizm, insanın öznesi ve nesnesi olarak teknolojiyle olan ilişkisini yeniden değerlendirir. Hayles, bilgi çağında insan kimliğinin nasıl algılandığını ve insan ile makine etkileşimini tartışır (Hayles, 1999, s.72–76). Posthümanizm, aynı zamanda etik ve kimlik politikalarını yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Braidotti, posthüman bir dünyada etik normlar ve kimliklerin nasıl yeniden düşünülebileceğini ele alır (2013, s.93–94). Braidotti ve Hlavajova (2018, s.4) insan kavramının insanların ne olması gerektiği ya da ne olabileceği konusunda dolaylı olarak normatif statü kazandığını söyler. Beşerî bilimlerdeki kaotik durumu “İnsani bilimlerdeki akademik araştırmalarda, insanı tanımlamadaki hümanist değerlerin hegemonyası o kadar güçlüdür ki, insan kavramına ve hümanizmin değerine itiraz etmek büyük bir risk içerir.” şeklinde açıklarlar. Öyle ki 2019’da Harvard Üniversitesi’nde yaptığı *Posthuman Knowledge* başlıklı konuşmasında Braidotti, bu meselelerin Beşerî Bilimler adı altında tartışılıyor olmasının dahi insanmerkezci bakış açısından uzaklaşmamızı engelleyeceğini söyler.

Biyoteknolojinin gelişimi, posthümanizm literatüründe önemli bir yer tutar. Preciado, cinsiyet hormonlarının kullanımı üzerinden modern biyopolitikaları ve kimlik kavramlarını tartışır. Preciado, biyoteknolojinin, insan bedeni ve kimliği üzerindeki kontrolü artırarak, toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarını nasıl dönüştürebileceğini analiz eder (2013, s.25). Bu eleştiri, Foucault'nun biyopolitika ve biyo-iktidar kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, yaşamın denetlenmesi ve düzenlenmesi süreçlerinin, insan-genetik düzleminde nasıl manipüle edilebileceğine ve bunun ne tür sonuçlar doğurabileceğine dikkat çekilir (Foucault, 2016, s.139). Bunun ötesinde, teknolojik olarak üretilen modernist aletler ve post-endüstriyel akıllı nesneler, dijital aracılığın ve elektronik devrelerin öz-tanımlarımız ve etkileşimlerimiz üzerindeki rolünü vurgulamakta ve posthümanist durumu anlamada önemli bir yere sahiptir. Hayles, bu dijital çağda bedenin bilgi sistemlerine dönüşümünü ve bu dönüşümün öz-tanımlar üzerindeki etkisini irdelemiştir (Hayles, 1999, s.2). Bu genişleme, insanmerkezli düşüncenin ötesinde posthüman durumu anlamada kilit bir perspektif sunmaktadır.

Yapay zekâ, posthümanizm tartışmalarında merkezi bir konudur. David J. Chalmers'ın *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory* (1996) çalışması, bilinç ve yapay zekâ arasındaki ilişkiyi irdeler. Chalmers, yapay zekanın bilinç kazanabileceği fikrini ileri sürerken, bu olasılığın felsefi ve etik sonuçlarını değerlendirir. Yapay zekânın bilinç kazanabileceği ya da insan-makine simbiyozunun etik açıdan sorgulandığı sinematografik anlatılar, posthümanist düşüncenin görsel kurgular aracılığıyla yeniden tartışılmasına olanak tanır. Bu kavramsal çerçevenin görsel anlatılar yoluyla nasıl somutlaştığı, sinemanın estetik ve tematik imkanlarıyla ilişkilidir. Bu bağlamda, posthümanist öğelerin hangi anlatı biçimleri içinde temsil edildiği incelemeden önce sinemada tür kavramını incelemeyi gerekli kılar.⁶

Posthümanist sinemanın türler üzerinden analiz edilmesi, yalnızca posthümanist öğelere odaklanarak değil, bu temsillerin yer aldığı türlerin anlatı yapılarını, görsel stilleri ve estetik biçimleri de ele almayı gerektirir. Dolayısıyla, bu çalışmada dram, belgesel ve bilimkurgu türleri, yalnızca film örneklerinin ait olduğu kategoriler olarak değil; posthümanist düşüncenin görsel ve anlatsal tezahürlerinin biçimlendiği kültürel yapılar olarak ele alınır. Bu bağlamda, her türün tarihsel gelişimi, estetik özellikleri ve toplumsal bağlamı, söz konusu temsilleri anlamak açısından belirleyici bir rol oynar.

Sinema türleri durağan yapılar değildir; dönemsel, kültürel ve teknolojik bağlamlara göre dönüşürler. Bu dönüşüm, özellikle insan, teknoloji, doğa ve beden kavramlarının sorgulandığı posthümanist sinemada daha da görünür hale gelir. Örneğin bilimkurgu türü, posthümanist tahayyüllerin doğal mecrası olarak görülür bununla birlikte belgesel türü, posthümanist düşüncenin etik ve epistemolojik boyutlarını incelemede dikkat çeker, dram türü ise özne, kimlik ve öznellik gibi içsel dönüşümlerin izini sürer. Dolayısıyla her tür, posthümanizmin farklı bir yüzünün öğelerini temsil eder. Bu nedenle, posthümanist öğelerin türlerin her birinde ne tür temsillerle görünür olduğunu ortaya koyabilmek adına, ilgili türlerin tarihsel, kavramsal ve biçimsel yönlerinin incelenmesi analizlere dayanak

⁶ Yapay zekâ, posthümanist literatürde merkezi kuramsal tartışmalardan biri olsa da bu çalışmanın kapsamı içerisinde yalnızca temsili bir bağlamda ve sınırlı ölçüde ele alınır. Çalışma, yapay zekâ teknolojilerinin teknik ya da ontolojik yönlerinden ziyade posthümanist öğelerin sinemada etik, kültürel ve politik etkisini merkeze alır. Bu nedenle, yapay zekâya ilişkin tartışmalara burada yalnızca kavramsal bir bağlamda yer verilmiş; ayrıntılı çözümlemeler başka araştırmalara bırakılmıştır.

oluşturacaktır. Bu yaklaşım, tezde sunulacak film çözümlemelerinin kuramsal bağlamda temellendirilmesini sağlar.



3. SİNEMADA TÜR KAVRAMININ KÖKENİ VE TEMELLERİ

Sinemada tür kavramı, anlatısal ve biçimsel özelliklerin belirli kalıplar çerçevesinde sınıflandırılmasını sağlayan temel bir kategori olarak ele alınmaktadır. Tür, yalnızca filmlerin içerik ve anlatı yapısını belirleyen bir unsur olmakla kalmaz; aynı zamanda seyirci beklentilerini yönlendiren ve endüstriyel üretim süreçlerini biçimlendiren bir mekanizma işlevi de görür (Altman, 1999, s. 14). Sinema türleri tarihsel olarak edebiyat ve tiyatro gibi önceki anlatı formlarından etkilenir, zamanla teknolojik gelişmeler, kültürel dönüşümler ve endüstriyel dinamikler doğrultusunda evrim geçirir (Neale, 2000, s. 32–33). Bu bölümde sinemada tür kavramının kökenleri, temel bileşenleri incelenerek, tür kavramının sinema pratiği ve kuramındaki yerini tespit etmeye yönelik bir çerçeve sunulacaktır.

3.1 Tür Kavramının Tanımlanması

Tür kavramı, tarih boyunca farklı disiplinlerde çeşitli anlamlarla kullanılmış olup, kelimenin kökeni ve evrimi, kavramın farklı bağlamlardaki kullanımını anlamada önemli bir rol oynamaktadır. Türkçede *tür* kelimesi, Eski Türkçede *türi* veya *türiğ* biçiminde yer almakta olup, Moğolca ve Eski Uygurca ile kökensel benzerlikler taşımaktadır (Clauson, 1972, s. 472). Batı dillerinde ise *species* terimi, Latince *species* (*görünüş, biçim*) sözcüğünden türer ve Orta Çağ'dan itibaren felsefi ve biyolojik bağlamlarda yaygın olarak kullanılır (Mayr, 1982, s.125).

Sanatsal bir kavram olarak ele alındığında, tür kelimesi, Fransızca kökenli genre teriminin karşılığı olarak kabul edilir. Abisel'e (1995, s. 7) göre *genre* kelimesi, temel anlamıyla cins veya benzer özellikler taşıyan varlık ve nesneler topluluğu şeklinde tanımlanırken, sanat alanında *tür* olarak karşılık bulması daha doğru bir kullanım olarak değerlendirilir. Nitekim, Abisel'in de dikkat çektiği üzere Türk Dil Kurumu (TDK, 1988) türü, içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi olarak tanımlar. Kubbealtı Lugatı sözlüğünde bir cinsin içinde ortak özellikleri belirginleşen ayrı bir grup olarak ifade edilir.

TDK'nın 2025 yılında ulaşılan güncel tanımında ise tür, eserlerin biçim ve içerik yönüyle ayrıldıkları bölümlerden her biri olarak belirtilir. Bu güncel tanım, tür kavramının temel olarak sınıflandırma işlevini vurgulamakla birlikte, içeriğin biçimle birlikte değerlendirilmesini de ön plana çıkarır. Özellikle sanatsal ve edebi alanlarda tür, eserlerin

ortak özelliklere göre belirli gruplara ayrılmasını sağlayan bir kavram olarak öne çıkmakta ve disiplinler arası kullanımını sürdürür.

3.2 Sanatsal Üretimde Türlerin Rolü

Sanat alanında *tür* kavramı, eserlerin belirli özelliklerine göre sınıflandırılmasına dayanır ve bu bağlamda türler hem içerik hem de biçimsel özellikler açısından belirleyici unsurlar taşır. Sanatsal sınıflandırmaların kökeni Antik Yunan'a kadar uzansa da modern anlamda *tür* kavramının sistematik biçimde kullanımı 17. yüzyılda yaygınlaşır. 16. ve 17. yüzyıl sanat alanındaki dönüşümler, tür kavramının başlangıçta sıradan, günlük ve halka ait olarak değerlendirilmesine sebep olur. Sanatın ideal olanı temsil etmesi gerektiği görüşünü savunan klasik anlayış, sıradan olanı küçümseyerek bu tür yapıtları sanat hiyerarşisinin altına yerleştirilir (Adorno & Horkheimer, 1973, s.120).

Tür kavramı, temel olarak sınıflandırma işlemiyle ilişkilidir ve eserlerin benzerlik ve farklılıklarına göre kategorize edilmesine olanak tanır. Edebiyat, sinema ve diğer sanat dallarında türler, belli başlı ortak özelliklere sahip eserlerin belirlenmesini, tanımlanmasını ve bu doğrultuda incelenmesini sağlar. Özellikle sanat kuramcıları ve eleştirmenler tarafından 17. yüzyıldan itibaren sanat yapıtlarının sınıflandırılması yaygın hale gelmiş, bu süreçte türlerin belirlenmesi hem üretim hem de tüketim açısından önemli bir referans noktası oluşturur (Frow, 2005, s.67).

Sanatta tür kavramının ilk kez belirgin biçimde kullanılması, özellikle Batı Avrupa'da resim sanatında gerçekleşir. Fransız akademik sanat anlayışında, 17. yüzyılda sanat eserleri tarih resmi, portre, manzara, natürmort ve günlük yaşam sahneleri (*genre painting*) gibi kategorilere ayrılır (Gombrich, 1996, s.205). Bu sınıflandırma, sanat eserlerinin akademik hiyerarşisini oluşturur ve tür kavramının sanat eleştirisinde daha sistematik bir şekilde ele alınmasını sağlar.

Edebiyat alanında *tür* kavramı, eserlerin biçim ve içerik özelliklerine göre sınıflandırılmasını ifade eder. Bu kavramın kökeni Antik Yunan dönemine kadar uzanır; Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde tragedya, komedy ve epik gibi türlerin tanımları ve özellikleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır (Aristoteles, M.Ö. 4. yüzyıl). Ancak modern anlamda tür kavramının sistematik ve kapsamlı bir şekilde incelenmesi, 18. ve 19. yüzyıllarda edebiyat teorisinin gelişimiyle birlikte belirginleşmiş ve bu dönemde, edebi eserlerin sınıflandırılması ve türlerin belirlenmesi, edebiyat eleştirisinin önemli bir konusu haline gelmiştir (Jauss, 1982, s.27).

3.3 Sinemada Türler

Sinema belirli anlatı kalıplarını ve tekrarlayan unsurları içeren bir yapıya sahiptir. Filmler, izleyicinin aşına olduğu unsurlar ile bilinmezlik arasındaki gerilimden doğan bir izleme zevki sunar. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde belirttiği gibi, duygusal katılım sonucunda ortaya çıkan rahatlama, günümüzde bir eğlence biçimi olarak yaygınlaşmıştır (Aristoteles, 1987, s. 144). Ancak karmaşık entelektüel süreçlerin baskın hale gelmesi, bu duygusal katılımı sekteye uğratabilir (Neale, 2000, s. 31). Bu nedenle sinema, seyircinin beklentilerine uygun olarak kalıplaşmış anlatı yapılarından yararlanır.

Sinema alanında ise tür kavramı, 20. yüzyılın başlarında Hollywood'un film yapım sürecinde belirli kalıpların ve anlatı şemalarının sistematik hale getirilmesiyle belirginleşmiştir. Özellikle 1920'lerden itibaren tür filmleri (western, korku, bilim kurgu, melodram vb.) endüstriyel sinema anlayışında önemli bir sınıflandırma ölçütü olmuştur (Neale, 2000, s. 58). Bu sürecin temelinde, sinemanın ticari bir potansiyel taşıdığını fark eden yapımcıların, farklı yaş, kültür ve cinsiyetten izleyicilerin beklentilerine yanıt verebilmek için her kesime hitap edecek filmler üretme girişimleri bulunmaktadır. Schatz (1981), Hollywood stüdyo sisteminin doğuşunu açıklarken, sisteminin amacının mümkün olduğunca geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak olduğunu ve aynı zamanda Hollywood filmlerinin ekonomik nedenlerle standartlaştırıldığını belirtmektedir. Sinema, izleyiciyi harekete geçiren ve onun filmle ilişkilenmesine olanak tanıyan bir anlatı biçimidir. Abisel'e (1995, s.7) göre, sinema seyircisi filmlerle kurduğu ilişkiyi genellikle duygusal bir düzlemde şekillendirirken sevinç, öfke, korku ve hüzn gibi temel duygular, filmler aracılığıyla yoğun biçimde deneyimlenir ve bu da sinemanın popüler kültürde güçlü bir etkileşim alanı yaratmasını sağlar.

Sinema, sadece bir eğlence deneyimi olmanın ötesinde, seyircinin ufkunu besleyen ve toplumsal anlatılarla onu buluşturan bir ortam sunar. Göker (2018, s. 270–292), sinema ve seyirci ilişkisine dair izleyicilerin filmleri yalnızca izlemekle kalmayıp, onlarla duygusal bir bağ kurduklarını ve bu bağın toplumsal deneyimlerle şekillendiğini vurgular. Sinema, seyircinin deneyimlerini ve duygusal tepkilerini yeniden üretmesini sağlayarak toplumsal anlamda da güçlü bir etkileşim kurar. Sinemanın tarihsel gelişimi ve teknolojik ilerlemelerle birlikte seyirciyle kurduğu bağ, kültür endüstrisinin en güçlü örneklerinden biri olmasını sağlar.

Film türlerinin sürekli evrilmesi, izleyicinin değişen duygusal ihtiyaçlarına bir yanıt niteliğindedir. Sinemada anlatılar, tıpkı halk hikâyeleri ve mitler gibi defalarca şekil değiştirerek varlığını sürdürür; seyirciyi tanıdık bir çerçevede tutarken yenilik hissini de korumaya çalışır ancak türlerin ortaya çıkışı ve gelişimi, sinemanın durağan bir yapı olmadığını, aksine izleyici beklentilerine göre şekillendiğini gösterir (Abisel, 1995, s.11). Bu bağlamda sinema hem geçmişten beslenen hem de seyircinin değişen ilgi alanlarına uyum sağlayan bir yapıya sahiptir. Bu uyum süreci, sinemanın kitle kültürü içindeki sürdürülebilirliğini de sağlar.

Film türleri, geleneksel anlatıları sürdürmekle birlikte biçimsel farklılıklar yaratma eğilimindedir. Nilgün Abisel'e (1995, s. 10) göre, tür filmleri belirli anlatı kalıplarını korurken, biçimsel ve duygusal açıdan farklı deneyimler sunabilir. Seyirci, izlediği türe göre belirli bir duygusal tepkiye koşullanır; örneğin, dram izleyicisi duygusal bağı belli hüznün deneyimleri üzerinden özdeşim kurmayı umarken, bir komedi filmi seyircisi mizah ve yanlış tanımlamalara odaklanır. Bilim kurgu ve film noir gibi türler, benzer konuları ele alsalar bile anlatım tarzı ve yarattıkları atmosfer açısından farklı duygusal deneyimler sunar. Altman (1999, s. 45), film türlerinin sabit formüllerden ibaret olmadığını, aksine izleyici beklentileri doğrultusunda sürekli evrildiğini belirtir. Bu değişim süreci, tür filmlerinin değişken bir yapıya sahip olduğunu ve seyirciyle interaktif bir ilişki kurduğunu gösterir.

3.4 Sinema Türleri ve Dinamik Yapısı

Sanatsal ve kültürel ürünler bağlamında tür kavramı hem üretim sürecini hem de eleştirel inceleme süreçlerini yönlendiren temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Edebiyatta roman, şiir, tiyatro gibi genel türlerin yanı sıra, polisiye, bilim kurgu, gotik gibi alt türler de okuyucunun belli başlı beklentilere sahip olmasını sağlar. Benzer şekilde, sinemada aksiyon, komedi, korku, bilim kurgu gibi türler, izleyicinin beklentilerini belirlemekte ve yapının anlatısını şekillendirir (Neale, 2000, s.52).

Sanat yapıtlarının türler halinde ele alınması, bu yapıtların belirli kalıplar içinde üretilmesini teşvik ederken, aynı zamanda izleyici veya okuyucu açısından da bir ön-belirleyicilik işlevi görür. Bir sanat eserinin hangi türe ait olduğu, onun içeriği, biçimsel yapısı ve izleyici/okuyucu ile kurduğu ilişki açısından önceden belirlenmiş bir çerçeve sunar. Örneğin, sinema alanında *film türleri*, izleyicilerin belirli beklentiler geliştirmesini sağlarken, aynı zamanda yapımcı ve yönetmenlerin de belli konvansiyonları takip

etmesine neden olur (Altman, 1999). Bu durum, türlerin zamanla değişim geçirmesine ve bazen melez türlerin ortaya çıkmasına da yol açar.

Sinema, toplumsal ve kültürel değişimlerle etkileşimli bir yapıya sahiptir; bu nedenle film türleri zaman içinde dönüşüme uğrar. Bazı türler zamanla ortadan kaybolurken, bazıları yeni biçimler kazanır ve bazıları da alt türler oluşturarak varlığını sürdürür. Bu değişimler, sinemanın ve popüler kültürün dönüşen yapısını yansıtır (Abisel, 1995, s. 8). Sinemanın, onu diğer sanat dallarından ayıran pek çok niteliği vardır. Özellikle film üretiminde egemen olan kolektif çalışma tarzı ve sinema endüstrisinin örgütlenme biçimi, bu niteliklerin en önemlilerindendir, sinemanın bu denli etkin ve gelişkin araçlar haline gelmesi, özgün yapısının bir sonucudur (Abisel, 1995, s. 9).

Sinema endüstrisinin kolektif çalışma tarzı ve örgütlenme biçimi, film türlerinin etkin ve gelişkin araçlar haline gelmesinde önemli bir rol oynar. Özellikle Hollywood'un stüdyo sistemi, tür filmlerinin üretiminde belirleyici olur (Tuğan, 2017, s. 700). Bu sistem, türlerin belirli kalıplar içinde üretilmesini sağlarken, aynı zamanda seyirci beklentilerine göre evrilmesine de olanak tanır. Film türleri, toplumsal ve kültürel dinamiklerle sürekli etkileşim halinde olan, kolektif üretim süreçleriyle şekillenen ve seyirci beklentilerine göre evrilen yapılar olarak karşımıza çıkar. Türlerin yaygınlaşması ve gelişimi, bu kolektif üretim yapısının bir sonucu olarak değerlendirilmelidir (Grant, 2007, s. 35). Özellikle büyük stüdyoların tür filmleri üzerinden izleyici beklentilerini yönlendirmesi, tür sinemasının ticari başarısının sürekliliğini sağlar (Langford, 2005, s. 58).

Film türleri toplumsal dönüşüme bağlı olarak zaman içinde dönüşüme uğrar. Bazı türler kaybolurken, bazıları yeni biçimler kazanarak veya alt türler oluşturarak varlığını sürdürmeye devam eder (Abisel, 1995, s. 67). Türlerin bu değişken yapısı, izleyici beklentileri, teknolojik yenilikler ve endüstriyel koşullarla şekillenir (Altman, 1999, s. 45). Bu durum, sinemanın doğasını ve popüler kültürle olan etkileşimine dikkat çeker.

Film türlerinin evrimi, yalnızca anlatı biçimlerinde değil, aynı zamanda yapısal ve estetik tercihlerde de kendini gösterir. Özellikle Hollywood sineması, küresel sinema pazarındaki etkisiyle tür filmlerini belirleyen ana faktörlerden biri olur (Neale, 2000, s. 74). Film türleri, sinema endüstrisinin kâr odaklı yapısıyla birleşerek standart kalıplar içinde üretime yönelir ancak zaman içinde bu kalıpların esnemesi ve alt türlerin doğmasıyla çeşitlenir (Schatz, 1981, s. 17). Örneğin, klasik western anlatılarının 1960'larda daha karamsar ve anti-kahraman merkezli bir yapıya bürünmesi, türlerin sabit

olmadığına ve izleyici eğilimleri doğrultusunda değiştiğine işaret eder (Cook, 2007, s. 128).

Özellikle modern sanat ve medya çalışmalarında türlerin sınırları daha esnek hale gelir ve türler arası etkileşim giderek yaygınlaşır. Bu noktada, türlerin yalnızca belirli kategorilere ayrılma süreci olarak değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel değişimlere yanıt olarak dönüşen dinamik yapılar olarak ele alınması gerektiği öne sürülür (Mittell, 2004). Tür kavramı, kültürel ve sanatsal üretimlerin incelenmesinde temel bir yapı sağlarken, aynı zamanda yeni biçimlerin ve anlatı stratejilerinin ortaya çıkışına da zemin hazırlar.

Tür kavramı, tarihsel süreç içinde disiplinler arası bir terim olarak evrilmiş ve özellikle sanat, edebiyat ve sinema gibi alanlarda önemli bir sınıflandırma aracı haline gelir. 17. yüzyıldan itibaren sanat yapıtlarının yaygın biçimde sınıflandırılmaya başlanmasıyla birlikte, türler sanat eserlerinin üretim ve tüketim süreçlerinde belirleyici bir rol üstlenir. Aynı zamanda tür kavramı hem eserlerin ortak yönlerini belirlemeye hem de farklılıklarını vurgulamaya yönelik bir araç olarak işlev görür. Günümüzde tür kavramı, yalnızca sabit kategoriler değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel değişimlere yanıt veren dinamik sistemler olarak ele alınır.

3.5 Sinemada Türlerin Önemi

Sinema sanatı, popüler kültür ürünlerinin en etkili biçimde tüketildiği alanlardan biri olur. Sinemanın kitlelere ulaşabilme kapasitesi, tür kavramının sinema sanatında önemli bir yere sahip olmasını sağlar. Özellikle Hollywood'un stüdyo sistemi altında gelişen sinema türleri, belirli anlatı kalıplarını ve görsel kodları standartlaştırarak, izleyici beklentilerini yönlendiren bir yapıya bürünür (Schatz, 1981 s. 93). Bu bağlamda, tür filmleri yalnızca ticari bir yapı inşa etmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin anlatıya yönelik algısını biçimlendiren bir pratik haline gelir (Neale, 2000, s. 52).

1950'li yıllarda, tür sinemasına dair eleştiriler toplumbilimsel yaklaşımlar üzerinden değerlendirilir ve filmlerin bireysel olarak değil, geniş gruplar ya da bütünüyle incelenmesi gerektiği savunulur (Abisel,1995, s.23). Altman (1999, s. 35) türlerin yalnızca sinema sanayisinin bir üretim modeli olmadığını, aynı zamanda seyircinin anlam üretme süreçlerini etkileyen dinamik yapılar olduğunu öne sürer.

1960'lerden itibaren, tür sinemasına yönelik eleştiriler daha yapısalcı bir çerçevede ele alınmaya başlanır. Jean-Louis Baudry (1976, s.58), tür filmlerinin izleyiciyi belirli ideolojik yapılar içine yerleştirdiğini savunarak, türlerin sadece estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve politik işlevler taşıdığını öne sürer. Benzer şekilde, Theodor Adorno ve Max Horkheimer (1973, s.120) tarafından geliştirilen *kültür endüstrisi* kavramı, sinema türlerinin kitlesel tüketimi biçimlendiren endüstriyel ve ekonomik dinamiklere bağımlı hale geldiğini ortaya koyar.

Stanley Cavell (1979, s.23), bir teknik aygıtın tek başına sanatsal ifadeyi doğrudan yaratamayacağını ancak bir *medium* aracılığıyla anlam ve estetik imkanların ortaya çıkabileceğini öne sürer. Ona göre, sinemanın bir sanat formu olarak kendini ifade edebilmesi, yalnızca teknolojik gelişimle değil, aynı zamanda anlatı ve stil açısından belirleyici olan türlerin varlığıyla mümkündür. Türler, sinema dilinin temel yapı taşlarından biri olarak, belirli anlatı kalıplarının ve estetik kodların izleyiciyle buluşmasını sağlar. Bu nedenle, sinemanın ilk büyük başarıları yalnızca teknik gelişmelerin bir sonucu değil, aynı zamanda türlerin şekillendirdiği anlatı olanaklarının keşfiyle doğar (Cavell, 1979, s. 45).

Barry Keith Grant (1986, s.15), türleri benzer öykü, karakter ve durumları içeren ticari filmler olarak tanımlarken, Thomas Sobchack (1986, s.27) tür filmlerinin belirli konvansiyonlarla şekillenen, öykü örgüsü sabit ve tahmin edilebilir yapılar sunduğunu belirtir. Desser (1983, s. 42), türlerin belirli bir kültürel ihtiyacı karşılamak için ortaya çıktığını ve kültür değiştikçe bu ihtiyacın ortadan kalkmasıyla türlerin de kaybolduğunu savunur. Schatz (1981, s.68), tür filmlerini popüler halk masallarına benzeterek, bu filmlerin toplumsal ve kültürel çatışmaları işleyerek seyircinin kolektif ideallerini ritüelleştirdiğini ifade eder. Andrew (1984, s. 35), türlerin sinema endüstrisindeki etkileşim süreçleriyle anlam kazanan kültürel işlevler taşıdığını, Steve Neale (2000, s. 55) ise türleri sabit kalıplar yerine, endüstri-metin-izleyici ilişkileriyle sürekli değişen bir üretim süreci olarak değerlendirir.

Tür kuramları üzerine yapılan bu çalışmalar, sinemanın yalnızca estetik ve anlatsal bir sanat formu olmanın ötesinde toplumsal dinamikler ve kültürel dönüşümlerle şekillenen bir yapı olduğunu gösterir. Türler hem endüstriyel üretim süreçleri hem de izleyicinin anlam inşa etme pratikleriyle sürekli olarak evrilmekte, tarihsel ve ideolojik bağlamlara göre ve bazen dışında yeniden tanımlanır. Bu bağlamda, posthümanizm, sinema

türlerinde bakışıcısına ait öğeleri tanımlamak için alternatif perspektif sunmakla kalmaz, aynı zamanda türlerin temel yapılarını, karakter temsil biçimlerini ve anlatı çerçevelerini insandışı varlılara dair anlatıları odağına alır. Bu çerçevede farklı türlerde posthümanizm öğelerini incelenecektir.



4. BİLİMKURGU VE POSTHÜMANİZM

Bilimkurgu sineması, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yaşam üzerindeki etkilerini ortaya koyan bir tür olarak, modern toplumların değişen kaygılarına paralel bir evren olarak ortaya çıkar. Bilimkurgu sineması, sinema tarihindeki en dinamik ve değişken anlatı biçimlerinden biridir. Bilimkurgu sineması, erken dönemlerinden itibaren görsel ve anlatsal yeniliklerle beslenmiş, özellikle özel efektlerin gelişimiyle daha etkileyici bir hale gelir.

4.1 Bilimkurgu Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Yapısı

Bilimkurgu (science fiction) ifadesi ilk olarak Haziran 1929'da Hugo Gernsback'ın editörlüğünde yayımlanan Science Wonder Stories dergisinin ilk sayısının sunuş yazısında kullanılır. Gernsback, bu terimi, daha önce *scientifiction* olarak adlandırdığı türün daha sistematik bir şekilde tanımlanması amacıyla ortaya koyar. Türün ilk örnekleri her ne kadar 20. yüzyılın başlarında şekillenmiş gibi görünse de tarihsel kökleri daha gerilere, özellikle 19. yüzyılda Mary Shelley'nin Frankenstein'ına (1818) kadar uzanır. Bilimkurgu, bilimsel keşifler ve teknolojik yeniliklerle doğrudan ilişkilidir ve bu nedenle her dönemde farklı toplumsal, politik ve felsefi kaygıları yansıtan dinamik bir anlatı yapısına sahiptir (Freedman, 2000, s. 42). Türün ilk örnekleri, Georges Méliès'in *Le Voyage dans la Lune* (1902) gibi filmleriyle başlar ve 1920'lerde Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filmiyle endüstriyel modernleşmeye dair distopik bir bakış açısı kazanır (Sobchack, 1987, s. 73). *Le Voyage dans la Lune* (1902), dönemin sınırlı teknolojik imkânlarına rağmen yaratıcı özel efektleriyle dikkat çeker (Frayling, 2005, s. 112). Diğer yandan *Metropolis* filmi endüstriyel devrimin etkilerini ve teknolojinin toplumsal yapıyı nasıl şekillendirdiğini distopik bir bakış açısıyla ele alır (Görsel 3).

Görsel 4.1

Fritz Lang, *Metropolis* (1927)



Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Metropolis_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Metropolis_(film)) (Erişim Tarihi:12.17.2024)

1930’lardan itibaren, bilim kurgu sineması zamanla ekonomik krizler ve savaşlar gibi küresel olayların etkisiyle toplumsal temalara odaklanır (Onur, 2011, s. 112). Bu durum bilim kurgu sinemasının sadece bir eğlence unsuru olmaktan öteye geçerek felsefi ve sosyolojik boyutlar kazandığını gösterir aynı zamanda *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) filmi de bilim kurgu türünün bu yönüne örnektir. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişle birlikte film türleri belirli sınıflara ayrılır ancak ilerleyen yıllarda türlerin çeşitlenmesi ve iç içe geçmesiyle bu ayrımlar farklı perspektiflerle ele alınmaya başlanır. Sinema tarihine bakıldığında, kullanılan tekniklerin, anlatı yapılarının ve izleyici beklentilerinin türlerin kurgusal ve gerçeklikle olan ilişkisini etkilediği görülür (Sekmen, 2022, s.202). Sinemanın erken döneminde üretilen yapımlar, çoğunlukla belgesel niteliğindeyken, zamanla kurmaca unsurlar ön plana çıkar, filmler anlatı odaklı hale gelir ve gerçeklik unsurları yeniden şekillendirilerek izleyiciye sunulur. Film türlerine dair kesin sınırların henüz oluşmadığı bu dönemde, yapımlar genellikle süreleri ve içerikleri temel alınarak sınıflandırılır. Bilimkurgu sineması, farklı türlerle iç içe geçerek dönemin kültürel ve politik eğilimlerini yansıtan anlatılar oluşturur. Özellikle 1930’larda, bilimkurgu unsurları müzikal ve propaganda filmleriyle harmanlanır, geleceğe dair spekülasyon vizyonlar, popüler sinema biçimleriyle sunulur. *Just Imagine* (1930) gibi yapımlar, dönemin teknolojik ilerleme beklentilerini eğlenceli ve estetik bir çerçevede ele alırken, bazı yapımlar ise siyasi mesajlar iletmek için bilim kurgu motiflerinden faydalanır (Bukatman, 1999, s. 88).

1950'ler, Soğuk Savaş'ın etkisiyle birlikte bilimkurgu sinemasında uzaylı istilası ve nükleer felaket tehditlerinin tema olarak işlendiği bir dönem olmuştur. *The Day the Earth Stood Still* (1951) ve *Invasion of the Body Snatchers* (1956) gibi filmler, dönemin politik atmosferinin bilimkurgu anlatılarına dramatik bir şekilde yansıdığını gösterir (Neale, 2000, s. 142). Bu dönemde bilimkurgu filmleri, yalnızca teknolojik yenilikleri değil, aynı zamanda toplumsal korkuları da sinema perdesine taşıyarak eleştirel bir rol üstlenir (Telotte, 2001, s. 76). 1968 yılında Stanley Kubrick'in yönettiği *2001: A Space Odyssey* (1968), bilimkurgu sinemasında sanatsal ve felsefi bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Film, insanlığın evrendeki yerini ve teknolojinin evrimini irdeleyen yapısıyla, bilimkurgu sinemasının entelektüel boyutunu derinleştirir (Krämer, 2010, s. 33). Arthur C. Clarke'ın aynı adlı romanından uyarlanan yapım, diyalogdan çok görsel ve işitsel anlatımıyla dikkat çeker ve izleyiciye bir anlatıdan çok deneyim sunmayı amaçlar. Sontag'a göre film, "bilimkurgu sinemasının sadece popüler bir tür olmaktan çıkıp, felsefi ve sanatsal bir derinlik kazanabileceğini kanıtlayan en önemli yapımlardan biridir" (2006, s. 44).

George Lucas'ın yazıp yönettiği ve 1977'de gösterime giren *Star Wars* (1977) bilimkurgu sinemasının popüler kültürdeki yerini sağlamlaştırarak türün geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. George Lucas'ın yarattığı evren, yalnızca sinema dünyasında değil, aynı zamanda oyuncak endüstrisinden video oyunlarına kadar geniş bir kültürel fenomen haline gelir. Henry Jenkins, *Star Wars*'un "fan kültürünü ve hayran üretimli içeriklerin yaygınlaşmasını teşvik eden bir dönüm noktası olduğunu" belirtir (Jenkins, 2006, s. 134). Ayrıca bu dönemde gelişen özel efekt teknolojileri, bilimkurgu filmlerini görsel olarak zengin hale getirir. *Star Wars*'ta kullanılan motion control kameralar ve *Industrial Light & Magic* tarafından geliştirilen efekt teknikleri, sinema endüstrisinde devrim yaratmış ve görsel anlatımı yeni bir seviyeye taşımıştır (Rickett, 2015, s. 92). 1980'ler ve sonrasında ise bilim kurgu sineması tür olarak bilim kurgunun dönemin gelişmelerine paralel olarak gelişmiş dijital efektlerin kullanımıyla daha gerçekçi ve etkileyici yapımlar ortaya çıkmıştır. *Blade Runner* (1982) ve *The Matrix* (1999) gibi filmler, siberpunk akımının öncüsü olarak teknolojinin insanlık üzerindeki etkisine odaklanmıştır. *Blade Runner*'ın yönetmeni Ridley Scott, filmde "geleceği sadece parlak ve yüksek teknolojik bir ütopya olarak değil, distopik ve kaotik bir ortam şeklinde tasvir ederek bilimkurgunun anlatı dilini geliştirmeyi hedeflediğini" ifade eder (Scott, 2002). Benzer şekilde, *The Matrix* teknolojinin kişi üzerindeki kontrolünü ve gerçekliğe felsefi bakış açısı büyük yankı uyandırır.

Sinema türleri, endüstriyel dinamiklere ve izleyici beklentilerine göre sürekli bir değişim içindedir (Grant, 2007). Bilimkurgu sineması da bu evrimsel süreçte, farklı türlerle etkileşime girerek melez anlatılar olarak tanımlanan özgün yapımlar ortaya koyar (Hunter & Smith, 2015). Bu türler arası etkileşim, bilimkurgunun temel temalarını koruyarak çeşitli alt türlerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren teknolojik ve bilimsel gelişmelerin etkisiyle bilimkurgu sineması, sadece eğlence amaçlı bir tür olmaktan çıkarak insan-doğa-teknoloji etkileşimini irdeleyen anlatılar üretmeye başlar (Telotte, 2001). Bilimkurgu sinemasının belirgin özelliklerinden biri, teknoloji ve bilimle olan yakın ilişkisidir. Bu tür, geleceğe yönelik anlatıları ile izleyiciyi deneyimlemediği dünyalara taşır (James & Mendlesohn, 2003). Bilimkurgu filmleri, genellikle gelişmiş görsel efektler ve bilimsel terminoloji kullanarak alternatif evrenler ve gerçeklikler yaratır (Demir, 2020). Bu kurgusal evrenler, izleyiciye gerçek dünyadan farklı bir deneyim sunmak amacıyla ses ve görsel unsurlarla desteklenerek teknolojik bir atmosfer oluşturur. Örneğin, bazı filmler bilim kurgu unsurlarını korku öğeleriyle birleştirerek gerilim dolu anlatılar sunarken (Carroll, 1990), bazıları aksiyon sahneleriyle harmanlayarak dinamik bir sinema deneyimi yaşatır (Prince, 2001). Bazı yapımlar ise bilimkurgu unsurlarını insan ilişkileri ve duygusal zeminle birleştirerek eserler ortaya koyar (Kuhn, 2002). Bu durum, bilimkurgu sinemasının yalnızca belirli estetik kalıplara bağlı kalmadığını, aksine içinde bulunduğu dönemin sosyo-kültürel yapısına göre sürekli olarak yeniden şekillendiğini gösterir (Altman, 1999).

Teknoloji ve bilimsel atılımların potansiyel etkilerini geleceğe yansıtarak kurgusal dünyalar yaratan bilimkurgu sineması, spekülasyon anlatılarıyla dikkat çeker. Bilimkurgu sineması, salt bilimsel verileri aktarmaktan öte, gelecekteki toplumsal ve bireysel dönüşümleri öngörerek izleyiciye olası senaryolar sunar (Özön, 2008, s. 250). Bilimkurgu türünün belirleyici niteliklerinden biri, bilimsel ilerlemelerin mümkün kıldığı senaryolar üzerinden insanlığın doğayla ve teknolojiyle kurduğu bağı ele almasıdır (Telotte, 2001). Bu özellikleri ile bilimkurgu sineması sadece eğlence odaklı bir sinema olarak değil felsefi ve sosyolojik yaklaşımları da içinde barındıran bir anlatı biçimi olarak değerlendirilir.

Tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, bilimkurgu da olay örgüsünü şekillendiren belirli çatışma örüntülerine dayanır. Buckland (2018, s. 45) 1950'lerden itibaren uzay yolculuğu, yapay zekâ, bilimsel keşifler ve teknolojik ilerlemelerin olası sonuçlarının türün temel konuları

arasında yer aldığını ifade eder. Sobchack (1997, s.102) ise türler arasındaki etkileşim, izleyici talepleri ve sektör dinamiklerinin bilim kurgunun farklı şekillerde evrimleşmesine ve yapımların toplumsal, ekonomik ve politik bağlamlarla daha fazla bütünleşmesine yol açtığını öne sürmektedir. Bilim kurgu sineması, teknoloji ile olağan bir ilişki içindedir ve bu ilişki hem teknolojik gelişmeleri etkiler hem de onlardan etkilenir. Bilim kurgu filmleri, gelecekteki teknolojik yeniliklerin bir ön izlemesi olarak gözlemlenir ve bu yeniliklerin toplumsal algısını şekillendirir.

Bilimkurgu filmleri, birçok teknolojik yeniliğin ilham kaynağı olmuştur. Örneğin, geçmişte bilimkurgu filmlerinde görülen mobil telefonlar, bilgisayar teknolojileri, uydu sistemleri ve otonom araçlar gibi birçok teknoloji, günümüzde gerçeklik haline gelir (Hashem, 2020; Wu & Piao, 2020). Bu filmler, teknolojik gelişmelerin toplumsal algısını ve etik kaygılarını görünür kılar. Yapay zeka gibi konular, bilimkurgu sineması aracılığıyla topluma tanıtılır ve bu durum toplumun bu teknolojilere olan bakış açısını şekillendirir (Prajapat, 2024). Dijital medya teknolojileri, bilimkurgu filmlerinin estetik ve anlatı yapısını önemli ölçüde etkiler. Bu teknolojiler, filmlerin görsel çekiciliğini artırarak izleyicilere etkileyici deneyimler sunar. Filmler, teknolojinin insan yaşamı üzerindeki etkilerini irdelerken, izleyicilere gelecekteki olasılıklar hakkında düşünme fırsatı sunar (Prajapat, 2024; Corbett, 1995). Bu tür filmler, teknolojinin insanları nasıl etkileyebileceği konusunda toplumsal farkındalık yaratır ve bu da teknolojik gelişmelerin etik boyutlarının tartışılmasına olanak tanır (Lemus-Polonia, 2018).

Bilimkurgu sineması, teknoloji ile karşılıklı bir etkileşim içindedir. Bu filmler, teknolojik yeniliklerin öncüsü olurken, aynı zamanda bu yeniliklerin toplumsal algısını ve etik boyutlarını şekillendirir. Teknoloji ise bilim kurgu sinemasının estetik ve anlatı yapısını zenginleştirerek izleyicilere etkileyici deneyimler sunar. Başka bir bakış açısı ise bilim kurgu sinemasının kavrayışında yapay zekalı androidlerin insanlar kadar gürültülü, dağınık, kaotik ve şiddet yanlısı olduğunu ve yaratma-yıkım becerisine sahip olduğunu ileri sürer (Gault, 2023, s. 111). Özellikle nükleer savaş korkusu, insanlığın geleceğini tehdit eden felaket senaryolarını bilimkurgu filmlerinin merkezine yerleştirilir (Neale, 2000, s. 112). Teknolojik gelişmeler ve küreselleşmenin etkisiyle bilimkurgu filmleri hem anlatı hem de görsel efektler açısından büyük ilerlemeler kaydeder. Bilimkurgu sineması, teknolojik gelişmelerle birlikte daha karmaşık ve etkileyici görsel efektler kullanmaya başlar bu durum özellikle Hollywood yapımlarında prodüksiyon maliyetlerini artırır

(Dong & Ruan, 2023; Kavut & Olgaç, 2023). Bilimkurgu filmleri, küreselleşmenin etkisiyle daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşır ve farklı kültürel unsurları bir araya getirir. Bu durum filmlerin hem yerel hem de küresel pazarlarda başarılı olmasını sağlar (Dong & Ruan, 2023).

21.yüzyılda, bilimkurgu sineması yeni anlatı biçimleri ve temalar geliştirir. Özellikle uzay temalı filmler, yeni kültürel mesajlar ve toplumsal eleştiriler sunarak türün gelişimine katkıda bulunur (Mukhin, 2022). *Blade Runner* gibi filmler, transhümanizm ve film noir unsurlarını birleştirerek bilimkurgu türünde yeni bir alt tür olan siberpunkun gelişimine öncülük eder (Péter, 2018). Günümüzde bilimkurgu sineması, teknolojik yenilikler ve küreselleşmenin etkisiyle önemli bir dönüşüm geçirir. Bu süreçte, filmler hem görsel hem de anlatı açısından daha karmaşık hale gelir, küresel izleyici kitlesine hitap eden yeni temalar ve anlatı biçimleri geliştirilir. Bu değişimler, bilimkurgu sinemasının hem sanatsal hem de ticari başarısını artırır. Bilimkurgu filmleri, dış uzaydan ziyade insan bedeni ve makinelerle iç mekanlara odaklanarak insanın teknoloji, doğa vb. yaşam formları ile olan ilişkisine odaklanarak alternatif anlatı şekilleri oluşturur. Bu yönüyle bilimkurgu ve posthümanist anlatıların ortaklaştığı ifadelerin doğduğunu söylemek mümkündür.

4.2 Bilimkurgunun Posthümanist Öğeleri

Bilimkurgu sinemasının merkezinde yer alan teknolojik ilerlemeler, yapay zeka, genetik mühendislik, sibernetik ve insan-makine entegrasyonu gibi temalar, posthümanizmin kavramsal altyapısında incelediği konulardandır. Posthümanizm, insan öznesini merkeze alan hümanist düşünceye karşı olarak ortaya çıkarken, bilimkurgu sineması da bu karşıtlığı görsel olarak ifade eden araçlardan biri haline gelir. Bilimkurgu filmleri, insanın fizyolojik, psikolojik ve etik konumlanışlarıyla doludur, yapay zekaya sahip robotlar, insan bilincine sahip makineler, genetik olarak dönüştürülmüş bedenler ve teknolojik protezlerle güçlendirilmiş bireyler, bu türün temel yapı taşlarındandır. Bu yönüyle bilimkurgu sineması, yalnızca geleceğin teknolojik vizyonlarını değil, aynı zamanda insan kimliğinin ve öznel deneyimin yeniden tanımlanmasını da ele alır. Posthümanist öğelerin sıklıkla işlendiği bu yapımlar, insanın konumlanışına eleştirel bir bakış açısı sunar.

Bilimkurgu sineması ve insan ve insandışı karakterler arasındaki etkileşimleri incelerken, posthümanizm insan-insandışı temas noktalarına yakından bakmak için uygun bir araç

sunar. Özünde, posthümanizm insan zekasının kendi somutlaşmasıyla ve onu çevreleyen diğer varlıklarla olan ilişkisiyle eleştirel bir şekilde ilgilenir (Gault, 2023, s. 27). Elana Gomel, bilimkurgu türünün yalnızca geleceği tasvir eden bir alan olarak değil, aynı zamanda mevcut toplumsal kaygıların ve ideolojik değişimlerin bir yansıması olarak ele alınması gerektiğini vurgular bu yaklaşım, posthümanist öğeler taşıyan filmlerin, yalnızca teknolojik bir perspektiften değil, etik ve eleştirel açıdan da değerlendirilmesi gerektiğini gösterir (Gomel, 2011, s. 345). Karakterler, kökenlerini anlamak için bilim, inanç veya kişisel deneyimlere yönelir; bu süreç hem kimlik hem de varoluş sorgulamasına dönüşür. (Çalışkan, 2023, s. 101). Bilimkurgu sinemasında insan ile posthuman varlıklar arasındaki ilişkiler giderek gözlemlenebilir hale gelmiş ve bu ilişkiler insan kimliği üzerinde etkisini artırır (Smelik, 2015, s. 234). Gomel'e göre, bilimkurgu sineması yalnızca Hollywood yapımlarıyla sınırlı kalmaz, aynı zamanda küresel ölçekte de etkileyici örnekler sunar. Bu bağlamda, Güney Kore yapımı *Snowpiercer* (2013) ve Fransız filmi *High Life* (2018), bilimkurgu türünün uluslararası çeşitliliğini ve evrensel etik sorunları ele alış biçimini gözler önüne serer (Gomel, 2011, s. 346).

Bilimkurgu sineması, tür kavramının ötesinde posthümanizm bağlamında klasik insan tanımının dışında felsefi bir alan olarak değerlendirilir. Posthümanist kuramlar, insan ve teknoloji arasındaki ilişkiselliğin arttığını, bu durumun kimlik, bilinç ve varoluş gibi kavramlar üzerinde yeni tartışmalar yarattığını öne sürer (Braidotti, 2013, s. 15). Bu bağlamda, bilimkurgu sineması yalnızca teknolojik gelişmeleri ve geleceğe dair spekülative öngörülerini yansıtan bir tür değil, aynı zamanda insanın değişen doğasını ve toplumsal dönüşümleri inceleyen bir anlatı formu olarak da ele alınır (Hayles, 1999, s. 29). Türler arası geçişkenlik ve anlatısal esneklik sayesinde bilimkurgu sineması, izleyiciyi hem bilimsel gelişmelerin potansiyel etkileri hem de insanın gelecekteki konumu hakkında düşünmeye sevk eden bir tür haline gelir. Bu dönüşüm sürecinde bilimkurgu sinemasında sıklıkla rastlanan otorite ve iktidar temsilleri, posthümanist etiklerle çelişen insanmerkezci anlatıların devamlılığını da gösterir. Özellikle distopik anlatılarda sistemin yarattığı kötülüklerin, güçlü ve karizmatik bir lider figürü – genellikle beyaz erkek – tarafından temizleneceği ve felaketlerden kurtuluş yolunun bu otoriteye boyun eğmekten geçtiği mesajı sıkça işlenir (Ryan & Kellner, 1988, s. 55). Bu durum, posthümanist perspektifin sunduğu çeşitlilik ve çokluk anlayışına ters düşerek, insanmerkezci kurtuluş mitini yeniden üretir. Dolayısıyla, bilimkurgu sinemasının posthümanizm bağlamındaki dönüşüm arayışları, bazen geleneksel güç dinamikleri ve

liderlik modelleriyle çelişerek, izleyiciyi karmaşık bir etik ikileme yönlendirir. Bu ikilemlerin nihayetinde posthümanist etik anlayışının, mevcut ahlaki değerlerin radikal bir şekilde yeniden yapılandırılmasına yol açtığı görülür.

Bilimkurgu sineması aracılığıyla sıklıkla gelecek tasvirleri yapılır, sunulan gelecekler yalnızca teknolojik yeniliklerin insan üzerindeki olası etkilerini değil, aynı zamanda insan haklarının nasıl şekillenebileceğini de tartışmaya açar. Gomel, yapay zekâ ve genetik müdahale gibi alanların ahlaki sorumluluk bağlamında incelenmesi gerektiğini savunur ve posthümanist bir etik haritasının çizilmesinin gerekliliğine vurgu yapar (Gomel, 2011, s. 353). Bu bağlamda, Sheryl Vint'in de belirttiği gibi, bilimkurgu, yalnızca geleceği hayal etmekle kalmaz, aynı zamanda mevcut toplumsal kaygıların ve ideolojik dönüşümlerin bir yansımasıdır (Vint, 2007, s. 19). Bu nedenle bilimkurgu sineması, yalnızca estetik ve anlatı olarak değil, etik ve toplumsal sorgulamalar için de bir alan açmaktadır.

Smelik'e göre, bilimkurgu sinemasında posthüman figürler genellikle insan-makine hibritleri olarak temsil edilir. Bu figürler, insan bedenine entegre olmuş teknolojik unsurlarla donatılarak insan kimliğini yeniden tanımlar. Özellikle *Ex Machina* (2015) ve *Her* (2013) gibi yapımlarda, yapay zekâ sistemleri ve insansı robotlar, insan duygularını manipüle eden varlıklar olarak öne çıkar (Smelik, 2015, s. 236). Benzer şekilde, Ağın (2022), insanın kendi hayatta kalışı için ürettiği teknolojilerle iç içe geçmiş hâlde olduğunu ve bunun, insanın hiçbir zaman tek başına insan olmadığını, teknoloji ile bir şekilde ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Bu durum, insan varoluşuna dair yenilikçi bakış açıları ve kimlik ilişkilenmeleri yaratırken, aynı zamanda teknolojiyle ilişkilenmiş kavramların da doğuşunu gösterir. Smelik, bu tür yapıtların ilişkileri ve kimlik krizi etrafında dönen temaları kullanarak, insanın teknolojiyle kurduğu bağın hassaslığını irdeler. Bilimkurgu sineması, çoğunlukla çeşitli istilalar, laboratuvar deneylerinin talihsiz sonuçları ya da zaman yolculuğundan doğan aksilikler gibi temaları ele alırken, bu anlatılar genel itibarıyla insanlık ve teknoloji arasındaki ilişkiyi yansıtır. Filmlerde yer alan mücadeleler çoğu zaman fantastik unsur olarak sunulsa da izleyicinin bir şekilde toplumsal ve kültürel gerçeklikleriyle ilişkilendirilen metaforlar barındırır. Bu yönüyle bilimkurgu sineması, yalnızca bilimsel kronolojinin bir yansıması değil, aynı zamanda posthümanist öğeler ve sosyo-kültürel dinamiklerden beslenen bir tür olarak değerlendirilebilir.

Posthüman figürlerin sinemadaki temsili genellikle iki ana tema etrafında şekillenir: üstün insan (superhuman) ve kırılğan hibrit (vulnerable hybrid). Smelik, özellikle Hollywood yapımlarında üstün insan figürünün ön plana çıktığını ve bunun teknolojik üstünlükle birleşmiş maskülen bir kimlik sunduğunu belirtir (Smelik, 2015, s. 238). Bu bağlamda, Terminator (1984) ve RoboCop (1987) gibi filmler, insanlığın teknolojiyle bütünleşerek güçlenmesini ancak aynı zamanda insandışı varlıklarla kurulan krizli ilişkiyi temsil eder. Bu temsiller teknolojinin ve genetik modifikasyonların nasıl dönüştürdüğünü ve insan-insandışı ilişkisinin nasıl yeniden tanımlandığını gösterir.

Posthümanizm, insan ve insandışı arasındaki geleneksel ayrımı reddeder ve bu iki unsurun iç içe geçmiş doğasını vurgular. Sinema, bu dönüşümü insandışı-insan kimliğinin etkileşiminde irdeler (Philbeck, 2015; Kruvko, 2024). Bilimkurgu sinemasında da sıkça rastlanan temalardan genetik modifikasyonlar ve biyoteknoloji, posthümanist öğeler taşıyan filmlerde işlenen konulardır ve bu temalar, insan-insandışı varlıkları ve bu varlıkların insanlıkla olan ilişkilerini odaklanır (De Almeida, 2023; Pisarski, 2021). Öte yandan, kırılğan hibrit figürlerde insan ile makine arasında benzerlik olduğu görülür. Smelik, bu hibritlerin genellikle bir kimlik krizi yaşadığını ve insanlık ile makinelik arasında sıkışıp kaldığını vurgular. Bu kriz, özellikle Blade Runner (1982) gibi filmlerde, yapay zekâların insan olduklarına inanıp, gerçeği keşfettiklerinde yaşadıkları travmatik deneyimle ortaya çıkar (Smelik, 2015, s. 240).

Sobchak'ın, bilimkurgunun insanları bilinmeyenle uzlaştırma rolü konusundaki görüşlerini Haraway'ın siber alanlarla ilgili kavramlarını birlikte ele aldığımızda, spekülâtif ve bilimkurgu türlerinin yalnızca geleceği hayal etmekle kalmayıp aynı zamanda günümüz dünyasının karmaşıklıklarının anlaşılmasına da yardımcı olabilecek bir araç sunduğu görülür. Bu türler, korkutucu bir bugünü ve istikrarsız bir geleceği ele alarak izleyicilerin ve okuyucuların bilinmeyene dair kaygılarını şekillendirir ve bu endişelerle başa çıkmalarına yardımcı olur (Sobchak, 1997, s. 225; Haraway, 1991, s. 149). Günümüzde, bilimkurgu yalnızca eğlence veya kaçış sunmakla kalmayıp aynı zamanda teknolojik, politik ve ekolojik krizleri ele alan eleştirel bir çerçeve de sunar. Bu bağlamda, bilimkurgu, Haraway'ın cyborg kimlikleriyle ve posthümanist perspektiflerle birleşerek, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkisellik odak haline gelir.

Bilimkurgu, insanmerkezci yaklaşımların ötesinde varlıklar arası ilişkilerin yeni biçimlerini ve etkileşim potansiyellerini ortaya koyar. İnsan ve teknoloji arasındaki

bağların dönüşümünü irdeleyen bu yapımlar, insanın kendini merkeze koyan algısını eleştirirken, çok türlü varoluş biçimlerinin birbirine dolandığı bir gelecek vizyonu sunar. Bu bağlamda bilimkurgu sineması, yalnızca insan deneyimini değil, posthüman varoluşun toplumsal, etik ve ontolojik yansımalarını da tartışan bir alan haline gelir.



5. BELGESEL SİNEMA VE POSTHÜMANİZM

5.1 Belgesel Sinemasının Tarihsel Gelişimi ve Yapısı

Belgesel sinema türü, sinemanın ilk yıllarından itibaren gerçekliği kaydetme ve topluma aktarma amacıyla ortaya çıkar. *Belgesel* terimi, 20. yüzyılın başlarında, gerçek olayları ve yaşamı belgeleyen filmleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Türün kökeni, sinemanın doğuşuyla birlikte gündelik hayatı kaydeden ilk filmlere ve bu filmlerin gerçekliği yansıtmaya çabasına dayanır. Sinemada belgesel türünün kökeni, 1895'teki ilk sinema gösterimlerinde yer alan ve actuality films (günlük yaşamı kaydeden gerçeklik filmleri) olarak adlandırılan kısa filmlere uzanır. Bu filmler, toplumsal yaşamdan kesitler sunarak sinemanın gerçekliği kaydetme işlevini öne çıkarır (Chalaganidze, 2023; Brandão vd., 2020; Rabinowitz, 1993). Documentary (belgesel), ilk kez 1926'da John Grierson tarafından Robert Flaherty'nin *Moana* filmi için kullanılır (Rabinowitz, 1993). Etimolojik olarak "documentary", İngilizce "document" (belge) kelimesinden türetilir ve kanıt sunan, öğretici anlamları taşır.

Belgesel terimi, 19. yüzyılın başlarında kanıt sunan, bilgi veren anlamında kullanılmaya başlanır (Rabinowitz, 1993; Ekinci, 2017). Bu noktada documentary kavramı henüz bir tür özelliğiyle tanımlanmıyor; içerdiği gerçeklik öğeleriyle ilgili nitelendiriliyordu (Druick & Williams, 2014, s. 1-2). Grierson'un geliştirdiği tanım ise bu kavrama kuramsal olarak temellendirir. Ona göre belgesel, gerçekliğin yaratıcı bir şekilde işlenişidir (*the creative treatment of actuality*) (Druick & Williams, 2014, s. 6). Bu kavramın görevi, yalnızca görünür gerçekliği sunmak değil, onun arkasındaki toplumsal ilişkilenmeleri görünür kılmaktır (Druick & Williams, 2014, s. 24). Bu çerçevede Grierson'un bakış açısı, Sovyet montaj teorileriyle de örtüşür. Grierson'un belgeseli halk eğitimi ve sosyal reform için bir araç olarak görmesi, onu Sovyet sinemasındaki ideolojik estetikle bir araya getirir (Uzun, 2023, s. 147). Özellikle Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) (Görsel 4) filmi, Grierson için sinemanın toplumsal dönüşümdeki etkisini temsil eden güçlü bir emsal olur (Druick & Williams, 2014, s. 16).

Görsel 5.1

Sergei Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* (1925)



Kaynak: <https://www.art.com/products/p53767476187> (Erişim Tarihi: 22.10.2024)

Belgesel sinema türünü temelleri, 19. yüzyılın sonlarında Lumière Kardeşler'in gündelik yaşamı konu alan *İşçilerin Lumière Fabrikası'ndan Çıkışı* (1895) (Görsel 5.2) adlı filmiyle atılır (Ekinci, 2016, s. 72). 1920'lerde Flaherty, Vertov ve Grierson gibi yönetmenler, kurmaca dışı, daha çok toplumsal gözlem ve hakikat vurgusuyla yeni bir film türü ortaya koydu. Bu dönemde gerçekliğin yaratıcı/yorumlayıcı biçimde işlenmesi anlayışı öne çıktı (Brandão vd., 2020; Felipe, 2018; Chapman, 2015). Belgeselin tarihçesi haberlere ve Sovyet gazeteciliğine uzanır. Vertov'un *Cine-Pravda* dizisi, farklı vakit ve mekânda çekilmiş görüntüleri bir araya getirerek anlam oluşturma pratiğini ilk defa sistematikleştirmiştir (Hicks, 2007, s. 7). Bu yapı, görüntülerin yalnızca taşıyıcı değil, anlam üretici olduğunu gösterir.

Görsel 5.2

İşçilerin Lumière Fabrikası'ndan Çıkışı (1895)



1930’larda John Grierson’un önderliğinde İngiltere’de belgesel hareketi kurumsallaştı; toplumsal yarar ve mesaj ön plana çıktı (Bratten, 2008; Chapman, 2015). 1920’ler ve 1930’larda Sovyet sinemasında bilimsel araştırma temelli yöntemler (ör. izleyici tepkilerinin psikolojik analizi, paralel çekim teknikleri) geliştirildi (Golovneva & Golovnev, 2022). Bilimi geliştirmeye yönelik bu eylemlerin belgesel türünün gelişimini desteklediği görülür. 1930’larda Charles Reisner’in yönettiği *The March of Time* (1935) gibi yapımlar gerçek görüntülerle canlandırmaları birleştirerek haber-belgesel türünü geliştirip uluslararası ortaklıklarla belgesel üretimini yaygınlaştırdı (Ramírez, 2020).

Susam, sinema tarihinin öncelikle belgesel sinemanın tarihi olduğunu söyler (2021, s. 126). İlk sinema örneklerinin kurmaca bir anlatıdan ziyade olguların olduğu gibi taşındığı görüntülerden oluşur. 20. yüzyılın başlarında savaşlar, propaganda ihtiyaçları ve toplumsal dönüşümler, belgeselin hem araçsal hem de sanatsal potansiyelini açığa çıkarır. Susam, “belgesel sinemanın yıldızının parladığı zamanların insanlığın kriz dönemleri olduğunu” vurgular (2021, s. 140). Buradan hareketle denebilir ki belgesel türü, özellikle toplumsal kriz dönemlerinde kendine daha çok alan bulmuş; Dünya Savaşları gibi kırılmalar, bu türün hem teknik hem de tematik gelişimini hızlandırmıştır.

Christensen, 1948’de belgeselin bir kriz içinde olduğunu söyler ve dört alanda özgürlük talep eder: konu, biçim, üretim ve ekonomi (akt. Bondebjerg, 2014, s. 85). Bu durum belgeselin yalnızca biçimsel değil, fonksiyonel bir dönüşüme ihtiyacı olduğunu gösterir. Bu bağlamda *Cine-Eye*, sinemayı kolektif bir gözlem ve belgeleme pratiği olarak konumlandırır; böylece kişisel eylemler tarihsel kaynaklar haline gelir (Hicks, 2007, s. 21). Vertov’un sinemaya bakışı, belgeselin yalnızca anlatıda değil, üretim süreçlerinde de özgürleşmesini ileri sürer (Hicks, 2007). Nitekim Zimmermann’a göre radikal belgesel pratikleri, üretim araçlarının demokratikleştirilmesiyle mümkündür (2000, s. 44). Bu bakış açısı, Christensen’in ekonomik ve üretimsel özgürlük taleplerini doğrudan karşılayan tarihsel bir örnek olarak değerlendirilebilir. 1950’ler ve 1960’larda *Cinéma Vérité*, *Free Cinema* ve *Direct Cinema* gibi akımlar, hafif kameralar ve taşınabilir ses ekipmanları sayesinde daha doğal, müdahalesiz çekim yöntemlerini mümkün kılar. Bununla birlikte Jean Rouch’un öz-düşünsel yaklaşımı, çekilen kişilerin film yapım sürecine katılımını teşvik eder (Brandão vd., 2020; Bratten, 2008).

Her dönemde ortaya çıkan yeni teknikler ve yaklaşımların, belgesel sinemada hem biçim hem de toplumsal işlev bakımından dönüştüğü görülür. 1980’lerde video teknolojisinin yaygınlaşması, şüphesiz belgesel üretimini demokratikleştirir ve daha fazla bağımsız, amatör yapımcıya olanak sağlar (Battaglia, 2014). 21. yüzyılda yapay zeka, büyük veri, AR/VR gibi akıllı teknolojiler, arşiv tarama, kurgu, sahne canlandırma ve izleyiciyle etkileşimde yeni imkanlar oluşturur ve bu teknolojiler, belgesel içeriklerinin dijitalleşmesini ve yenilikçi anlatım biçimlerini teşvik eder (Brandão vd., 2020; Ren, 2024).

Sinema içerisinde belgesel türü, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin net biçimlerinden biridir. Susam’a göre, belgesel sinema “bireyin var olanlarla ilişkilenmesi sonucunda ortaya çıkan yaşantıyı aktarmayı amaçlar” ve bu yönüyle izleyiciyi doğrudan hangi gerçeklik? sorusuyla karşı karşıya bırakır (2021, s. 149). Bu bağlamda belgesel sinemanın odağı gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değil; onu öznel, etik ve estetik damıtmadan geçirerek yeniden kurmaktır. Ünsal Oskay da benzer biçimde belgesel sinemayı, “unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu” olarak tanımlar (Oskay, 1997, akt. Susam, 2021, s. 129). Bu tanım, belgesel sinemanın salt bilgi taşıyan bir belge olmaktan ziyade yorum ile toplumsal dönüşüm yaratmayı amaçlayan bir üretme alanı olduğuna dikkat çeker.

Belgesel sinema, zamanla teknik gelişmelerle birlikte anlatı, ses, kurgu ve kamera açıları gibi unsurları da bünyesine katarak izleyiciye hem kaynak oluşturur hem de duygusal etki yaratma kapasitesini artırır (Chalaganidze, 2023; Rabinowitz, 1993; Prozhiko, 2018). Belgesel türü, 20. yüzyıl boyunca gözlemsel, katılımcı, şiirsel, anlatsal gibi farklı biçimlere ve televizyon belgeseli, animasyon belgesel gibi alt türlere evrilir (Korobko, 2017; Prozhiko, 2018; Ekinci, 2017). Belgesel, kurmaca sinemadan gerçekliği aktarma iddiası ve kanıta dayalı anlatımıyla ayrılır ancak her zaman bir anlatı ve seçilmiş bakış açısı içerir (Rabinowitz, 1993; Prozhiko, 2018).

Belgesel sinema, genel olarak kurgu dışı karakterler ve olaylarla ilgilenen, zamanın gerçek olduğu bir film türü olarak kabul edilir (Susam, 2021, s. 128). Grierson’a göre belgesel, yalnızca gözlem ile sınırlı bir anlatım değil; aynı zamanda yaratıcı bir yeniden üretim sürecidir (Ekinci, 2016, s. 72). Bu da belgesel yönetmenin sadece kaydedici değil, yorumlayıcı olduğunu gösterir. Belgesel her zaman bir dizi tercihin sonucudur neyin çekileceği, neyin dışlanacağı, nasıl kadrajlanacağı, nasıl kurgulanacağı ve bu

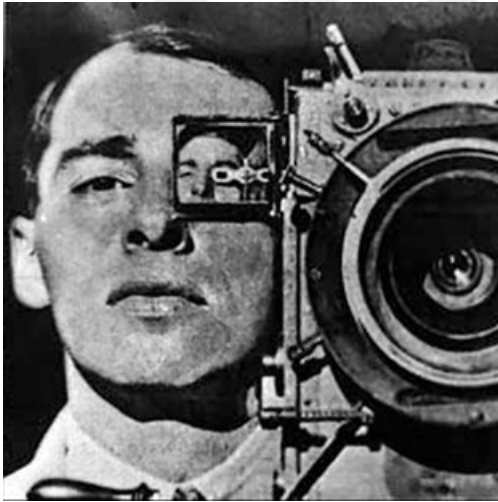
tercihler ideolojiler, estetik normlar ve etik değerlendirmelerle şekillenir (Empey & Kilbourn, 2023, s. 118). Rotha (2000, s.22) bunun yanında belgeseli geręeklięin görünümünün yorumlanması olarak nitelendirir ve bu türün bilgi genişletme, insan ilişkilerine çözümünün üretme gibi işlevler üstlendiğini belirtir. Dolayısıyla belgesel sinema yalnızca kayıt değil; kültürel ve etik olarak anlam üretme işlevine sahiptir. Belgesel sinemanın en temel işlevlerinden biri, toplumsal geręekliklere dair farkındalığı güçlendirmek ve bu yolla kamuoyu oluşturma dır. Belgeselci, Susam'ın deyiimiyle yalnızca hayatı kayıt altına alan değil; yorumlayan bir özne olarak konumlanır (Susam, 2021, s. 132). Belgesel sinema türü, sosyal duruma ve yaşantıya bir bilinç katar ve bunu yaparken, estetik algılama ve etik oluşumları da belgesel film kuramı içine dahil edebilir (Kıpçak, 2008, s. 14). Bu, belgeselin yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda etik bir müdahale ve estetik bir hareket alanı olduğunu gösterir. Belgesel sinema, bir diğer yönü ile bir bellek mekanıdır. Sözlü tarih çalışmalarına dayanan belgeseller, resmi tarihin dışında bir tarih anlatısı kurar; duygular ve deneyimlerle geçmişin perdeye taşınmasını sağlar. Bu yönüyle belgesel sinema hem toplumsal bir yüzleşme alanı hem de alternatif tarih yazımı için araç haline gelir (Susam, 2021, s. 132). Benjamin'in sinemaya dair yaptığı değerlendirme de bu bağlamda karşılık bulur: Sinema, hayatımızı şekillendiren zorunluluklara ilişkin bilgileri aktardığı gibi bize daha önce dşnlmemişi büyük bir devrim alanı olarak sunar (Benjamin, 2001, s. 92).

Belgesel sinema, tarihsel olarak uzun bir süre sinemanın ana akım yapıları içinde marjinal bir konumda değerlendirilir. Ancak özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren bu tür, yalnızca bir geręeklik kaydı olmaktan çıkarak, estetik ve düşünsel üretim alanlarından biri haline gelir (MacDonald, 2015, s. 1) Belgeselin klasik tanımlarında geręeklięi olduğu gibi aktarmak esastı ancak ağdaş kuramcılar bu anlayışı irdeler Nichols (2016), belgeselin her daim belirli bir bakışla yapılandırıldığını; dolayısıyla temsil edilen hakikatin film yoluyla dnştrldğnn belirtir. Nichols'a göre, her belgesel, etik ve politik bir pozisyon içerir (Nichols, 2016, s. 33–35) Belgesel türünde politik bakış açısının dışında üretimlerin olduğu da görülür. Ross McElwee'nin *Sherman's March* (1986) gibi otobiyografik belgeselleri, izleyiciyi yalnızca bir olay örgüsüne değil, yönetmenin dünyasına da dahil eder. Hookham (2004), McElwee'nin çalışmalarını yeni belgesel olarak tanımlar çünkü anlatı yapısı, klasik kronoloji yerine kişisel dolaşıklık ve sezgisel montajla şekillenir. Bu türden filmler, yalnızca belge değil, aynı zamanda yazınsal bir anlatı olarak da işlev görür (Corrigan, 2011, s. 71).

Sinemayı teleskop ya da mikroskop gibi optik bir araç olarak tanımlayan Vertov, kameranın hayatı görünür kılma özelliğine inanır; bu düşünce onun için topluluğun gerçeklikle ilişkilenmesini sağlayan devrimci bir araçtır (Hicks, 2007, s. 31). Bu çerçevede belgesel türünün sadece bir kayıt değil, analiz ve ideolojik müdahale aracı hâline geldiği görülür. Vertov'un yazılı senaryoya karşı çıkışı, olayların doğal akışını bozmak istemeyişinden değil, sinemanın bu türünde özellikle sezgisel ve doğrudan gözleme olmasını savunmasındandır (Hicks, 2007, s. 30; Kutay, 2006, s. 4). Bu türün gerçeklik ile ilişkisi ve onun montaj yoluyla yeniden şekillenmesi sinemanın kurgusal doğasıyla çatışmak yerine onu tamamlar niteliktedir (Morva, 2009). *Man with a Movie Camera* (1929) (Görsel 5.3) filmi hem üretim sürecini berraklaştırarak hem de izleyiciyi sürece dahil ederek, sinemanın demokratikleşmesine katkı sunar (Hicks, 2007, s. 65-66). Film, kameranın ve montajı araçlaştırmaz, bir özne olduğunu açıkça ortaya koyar. Vertov'un bu yaklaşımı, seyirciyi edilgen bir alıcı konumundan çıkarır, görsel anlatının oluşumuna tanıklık eden bilinçli bir özneye dönüştürür.

Görsel 5.3

Dziga Vertov, Man with a Movie Camera (1929)



Kaynak: <https://liquidarchitecture.org.au/events/dziga-vertovs-man-with-a-movie-camera-1929> (Erişim Tarihi: 25.11.2024)

Belgesel, genel itibariyle gerçek olayları kaydeden film olarak tanımlansa da çağdaş belgesel kuramı bu tanımın yetersizliğini vurgular. Renov'un ifadesiyle her kurmaca dışı film, seyirciye şu iddiayı sunar: *Bana inan, ben dünyadanım* (Cohen, 2012, s. 19). Bu iddia, belgeselin yalnızca görsel bir belge değil; aynı zamanda retorik bir araç olduğunu gösterir. Belgesel film yapım yöntemlerinin tarihi, teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimlerle şekillenmiş dönüm noktaları ile çevrilidir. Belgesel sinemanın üretim

yöntemleri, gerçekliğin kaydı, yeniden inşası, yorumlanması ve izleyiciyle etkileşim biçimleri açısından sürekli bir devinim içerisinde. Özellikle dijitalleşmenin etkisiyle klasik anlamda kamera ile yakalanan gerçeklik anlayışı yerini, çoklu medya imkanları ve algoritmik üretim süreçlerine teslim etmiştir (Nichols, 2017, s. 112). Bu dönüşüm, yalnızca estetik bir kırılma değil, aynı zamanda ontolojik ve etik bir sorgulamayı da beraberinde getirir. Posthümanist düşünce, belgesel sinema türünü gerçekliği ortaya koyma tercihleri üzerinden irdeleyebilir. Buran (2023, s. 8), posthümanizmin belgesel anlatılar için insanmerkezli temsil biçimlerinin ötesine geçme çağrısı yaptığını ve veri, makine, doğa gibi insandışı varlıkların da anlatı içinde etkin rol oynayabilecek özneler olarak düşünülmesi gerektiğini belirtir. Bu yaklaşım, belgesel üretiminde yalnızca insan deneyimini merkezde bulunduran geleneksel anlatıların ötesinde posthümanist etik ve ontolojiler doğrultusunda yeni bir temsil perspektifi sunar. Böylece belgesel türü, yalnızca toplumsal gerçeklikleri temsil eden bir form değil, aynı zamanda insandışı öznelerin de yer aldığı çok katmanlı bir deneyim alanına evrilebilir.

5.2 Belgesel Sinemanın Posthümanist Öğeleri

Belgesel türü ve posthümanizm arasındaki ilişki, sinemanın insanmerkezli bakış açısını eleştiren ve insan ile insandışı varlıklar arasındaki ilişkiselliği yeniden tanımlaması üzerinden şekillenir. Posthümanizm, belgesel sinemada insandışı öznelerin, doğanın ve teknolojinin aktif birer özne olarak temsil edilmesini ve insanmerkezcilikten uzaklaşmayı önerir. Posthümanizm, insanı odaktan uzaklaştırıp insan ve insandışı arasındaki etkileşimi vurgular. Bu yaklaşım, sinemada insan dışı öznelerin de anlatının aktif bir parçası olmasını sağlar (Doing, 2017; Tatiana, 2024). Bu bağlamda, insan artık mananın tek kaynağı değil; ekolojik ve teknolojik etkilerden oluşan bir ağ ile konumlanır (Russell, 2013, s. 152). Belgesel türü, gerçekliğe emsal olma iddiası sebebiyle posthümanist düşüncenin etik ve ontolojik irdelemelerine uygun bir zemin sunar. Doğa, çevre gibi insandışı varlıklar, sadece arka plan değil, anlatının öznesi olarak ele alınabilir (Doing, 2017; Tatiana, 2024). Bu çerçevede, posthümanist öğeler taşıyan belgesel sinema yalnızca yeni temsiller üretmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicinin özne konumunu da dönüştürerek posthümanist bir düşünme biçimine davet eder.

Kamera açıları, renk kullanımı, izleyicinin konumlandırılması gibi araçlarla insandışı bakış açıları ve öznellikler öne çıkarılabilir (Doing, 2017; Tatiana, 2024). Belgesel ve kurmaca arasındaki ilişki, posthümanist anlatıların gelişmesine olanak tanır çünkü

gerçeklik ve kurgu arasındaki bu geçişli ilişki, insandışı öznelere de anlatıya dahil edilmesine olanak tanır (Doing, 2017; Friend, 2021). Bu anlatı stratejileri, yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda insandışı bir etik anlayışın sinemasal ifadesidir. Belgeselin biçimsel olanakları kullanılarak geliştirilen bu bakış, insanın bilgi üretimindeki ayrıcalıklı konumunu irdeler ve anlamın çokmerkezli doğasına işaret eder. Bu sayede sinema, yalnızca insan deneyimini değil, çevresel, teknik ve hayvansal varlıkların deneyimlerini de görünür kılan çok katmanlı bir epistemoloji sunar.

Bitkiler, hayvanlar, doğa unsurları ve makineler gibi insandışı varlıklar, belgesellerde aktif özne olarak sunulur (Fay, 2008). Bu sunum insan ve insandışı varlıklar arasında simbiyotik ilişkilerin, ortak hafızanın ve karşılıklı etkileşimin vurgulanmasıyla gerçekleşir. Posthümanist öğeler içeren belgeseller, insanı her şeyin merkezi olarak görmez; insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkiselliği irdeler ve yeni etik yaklaşımlar önerir (Kruvko, 2024; Tatiana, 2024; Srinivas, 2023). Yapay zekâ, biyoteknoloji, genetik mühendislik ve sibernetik gibi teknolojik gelişmelerin insan kimliğini ve bedenini nasıl dönüştürdüğü, belgesel sinemada sıkça işlenen posthümanist öğeler içeren temalardandır (Talavera, 2015; Baldwin, 2015; Vinci, 2023). Hayvanlar ve doğa ile insanın bir aradalığı insanın bakış açısının ötesinde etik bir yakınlık ve karşılıklı tanıma duygusu yaratılır (Fay, 2008).

Posthümanist öğeler içeren belgesel türü insandışı varlıklara odaklanır. Posthümanizm, tahakküm biçimlerini özellikle insan ile insandışı arasındaki güç farklarını sürdüren normatif hümanist özneyi sorunlaştırmakla ilgilenir (Wolfe, 2010). Bu bağlamda *Project Nim* (Marsh, 2011) (Görsel 5.4) belgeseli, şempanze Nim'in deneysel bir projeye konu edilmesi üzerinden türler arası iktidar ilişkilerini sorgulayan, posthümanist özellikler taşıyan bir anlatı sunar. Yönetmenin tanık ifadelerine dayanarak kurguladığı mizansen sahnelerde, hayvan öznesinin nesneleştirilmesine ve bilimsel söylem tarafından disipline edilmesine dikkat çekilir (Gürbüz, 2023, s. 239).

Görsel 5.4

James Marsh, *Project NIM* (2011)



Kaynak: [https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Project_Nim_\(film\)](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Project_Nim_(film)) (Erişim Tarihi: 05.01.2025)

Bu temsil, Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisine dair kavramsallaştırmalarıyla uyumlu olarak, hayvanların bilimsel bilgi uğruna bedenleri ve varoluşları üzerinden denetlenmesini görünür kılar (Foucault, 2017). Baker'ın da ifade ettiği gibi temsiller hiçbir zaman doğrudan ya da şeffaf değildir; hayvanın gerçekliğe sadık şekilde gösterilmesi her zaman insan merkezli bir yapılandırma ile olur (Baker, 2001, s. 193). Posthümanist ögeler taşıyan belgeseller tam da bu yapıların altını oyarak, izleyiciye insan ile insan dışı arasındaki ilişkiselliği gösterir. Posthümanist ögeler içeren belgesel sinema, hayvanlar üzerine kurulan denetimin ve bu denetimin biyopolitik ve kapitalist sistemlerle ne şekilde iç içe geçtiğini görünür kılarak, insandışı varlıkların yaşam koşulları, etik hakları üzerine posthümanist bir sorgulama alanı sunar (Cemiloğlu, 2024, s.97). Bu minvalde, posthümanist ögeler içeren belgesel türü, yalnızca insana hizmet eden araçları belgeleyen değil, insandışı özneleri ve bu öznelerin faaliyet kapasitesi içinde düşünen yeni bir temsil önerir.

Belgesellerdeki temsil önerileri insanın merkezi özne sayıldığı söylemlerin dışında, insandışı öznelerin faaliyet kapasitesine odaklanan posthümanist bir etik anlayışını deneysel belgeseller üzerinden de temel alır. Erica Biolchini'nin (2023, s.52), *Becoming-Grains-of-Mercury* çalışmasında söylediği üzere, deneysel belgeseller insan ve doğa arasındaki ilişkiselliği ortaya koyarak, travmanın sadece insan deneyimiyle sınırlı olmadığını; çevrenin ve insandışı öznelerin de etkilenim alanında olduğunu gösterir. Bu bağlamda, posthümanist ögeler taşıyan belgesel sinema türü, ön-travma gibi kavramlarla

gelecekteki olası yıkımları bugünün anlatısına eklerken; doğanın sesini işitebileceğimiz estetik yapılar üretir (Biolchini, 2023, s. 60). Guattari'nin üç ekolojisinden ilhamla bu yaklaşımlar, zihinsel, toplumsal ve çevresel noktaların ayrılmaz olduğunu vurgularken, belgesel sinemayı bu çoklu ekolojik boyutlar kesişiminde konumlandırır (Guattari, 2008, s.128–135). Böylece, insanmerkezli olmayan anlatılar, sadece geçmişte travmaları değil, doğanın öngördüğü gelecekteki yıkımları da sinematik belleğe kaydederek seyirciyi etik bir sorumluluk ile karşı karşıya getirir (Biolchini, 2023, s. 63–64).

Posthümanist düşünceyle uyumlu şekilde belgesel sinema türü insanmerkezcilikten uzak bir ontoloji savunarak; travma, hafıza, çevresel yıkım ve türler arası ilişkilene gibi temalar çerçevesinde etik bir bilinç üretir. Bu yaklaşım, yalnızca sanata dair ya da estetik bir tavır değil; çağdaş dünyanın ekolojik ve teknolojik krizleriyle çatışmayı ortaya koyan politik bir duruştur.

6. DRAM TÜRÜ VE POSTHÜMANİZM

6.1 Dram Sinemasının Temel Yapıları ve Dönüşümü

Sinema, 20. yüzyıl boyunca hem bir sanat formu hem de toplumsal bir iletişim aracı olarak gelişirken, anlatılar ve temsiller aracılığıyla insan deneyimlerini farklı boyutlarıyla ele alır. Bu anlatı biçimleri arasında yer alan *dram türü*, karakterlerin içsel çatışmalarına, duygusal tutarsızlıklarına, bireysel ya da kitlesel krizlere odaklanmasıyla sinemanın çokça işlenen türlerinden biri olarak kabul edilir (Bordwell & Thompson, 2012, s. 335). Dram, duygusal tema odağı ve doğala dair evrensel konularıyla, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlayan bir anlatı zemini oluşturur.

Drama kelimesi Yunanca *dran* fiilinden türemiştir ve *harekete geçmek* anlamına gelir. Antik Yunan döneminde Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi yazarlar tarafından yazılan trajediler, bireyin kader, ahlak ve toplumla olan çatışmalarını konu almış; bu anlatım tarzı daha sonra dramatik yapının temelini oluşturmuştur (Aristoteles, *Poetika*, M.Ö. 335). Bu dramatik anlatım anlayışı, özellikle Aristoteles'in *Poetika*'sında tanımlanan üç birlik kuralı (zaman, mekân ve olay birliği) etrafında şekillenir. Bu yapı, olayların mantıklı ve duygusal bir akışla sunulmasını sağlayıp, karakterin çatışmaları odağa alınarak izleyicide bir tür *katharsis* (arınma) etkisi yaratılması hedeflenir. İşte bu temel yapı, daha sonra tiyatrodan sinemaya aktarılan dramatik anlatının çekirdeğini oluşturur (Golden, 1992, s. 27).

Dram türü hem Batı hem de Doğu tiyatro ve edebiyat geleneklerine dayanır. *Drama* terimi, Avrupa ve Hint tiyatrosunda sahnelenen, olay örgüsüne ve karakter çatışmalarına dayalı anlatıları ifade eder. Sinemada ise drama, genellikle diğer türlerden ayrılan, duygusal yoğunluğu ve karakter odaklı hikâye anlatımıyla öne çıkan bir türdür. Avrupa edebiyatında *drama*, sahnede canlandırılan, olay örgüsüne ve karakterlerin çatışmasına dayalı eserleri tanımlar. Bu kavram, antik Yunan'dan başlayarak Batı tiyatrosunda gelişmiş ve sinemaya da aktarılmıştır (Lidova, 2024, s.11–12). Hint tiyatrosunda ise *natya* ve *prayoga* gibi terimler, batıdaki *drama* ve *tür* kavramlarına karşılık gelir. *Rūpa* terimi ise hem senaryo hem de sahnelenen metin anlamında kullanılmıştır. Bu terimler, dramatik anlatının evrenselliğini ve farklı kültürlerdeki karşılıklarını gösterir (Lidova, 2024, s. 15).

Drama türü, sinemanın eski ve temel türleri arasındadır bununla birlikte zamanla farklı biçimlere evrildiği görünür. Drama, sinemada ilk ortaya çıkan türlerden biri olması özelliğiyle sinemanın doğuşundaki gelişmelerden etkilenir ve bu gelişmeleri etkiler.

Dram türünün kökeni doğrudan tiyatroya uzanır ve tiyatrodaki toplumsal ve bireysel çatışmaların sahnelenmesi, sinemanın ilk dönemlerinde de temel anlatı biçimini oluşturur (Djaha, 2019; Grizoste, 2014; Lidova, 2024). Tiyatro oyunları, sinemanın yeni bir anlatı aracı olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, sahneden perdeye taşınır ve sessiz film döneminde melodramlar ve dramatik hikâyeler, sinemanın temel yapı taşlarını oluşturur (Djaha, 2019; Pathak, 2024). 1909-1914 yılları arasında Almanya’da, melodramlar ve dramatik filmler, toplumsal ve kültürel değişimlerin etkisiyle gelişir; sinema, geleneksel sanatlara alternatif bir alan olarak modernite ve uluslararası bir bakış açısı kazanır (Bottomore, 2012). Bu süreçte, tiyatrodaki dramatik yapıların sinemada yeni anlatım olanaklarıyla birleştiği görülür (Djaha, 2019; Grizoste, 2014). Hollywood’da ise 1920’lerden itibaren romantik ve macera dramaları, dönemin popüler kültüre tepki olarak gelişmiş ve stüdyo sisteminin ana türlerinden biri olmuştur (Cagle, 2012; Pathak, 2024). Yine bu dönemlerde drama, romantik ve macera türleriyle çeşitlenir, özellikle stüdyo döneminde ana akımın vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Ancak, drama genellikle tür olmayan tür olarak görülür, daha belirgin formüllere sahip türlerin (western, komedi, müzikal gibi) gölgesinde kalır (Cagle, 2012, s. 41–44). 1930’lardan sonra İngiltere, Macaristan, Romanya gibi ülkelerde de drama, tarihsel ve toplumsal olayları işleyen filmlerle öne çıkar (Fielding, 2013; Töke, 2022; Landy, 1991). Teknolojik yenilikler (ses, renk) türlerin evrimini hızlandırır (Pathak, 2024). 20. Yüzyıl ve Hollywood popüler türlerin (western, melodram, dedektif, tarihi dram) gelişimi, Hollywood’un endüstriyel büyümesinde önemli rol oynar. Özellikle *intikam trajedisi* gibi türler hem tiyatrodaki hem de sinemadaki ticari başarıyı tetikler (Smith, 2014; Töke, 2022; Pathak, 2024). Modern dram filmleri, epiklikten uzaklaşıp, trajik unsurları azaltmış ve aksiyon, yol filmi, western gibi türlerle birleşerek yeni alt türler (aksiyon dram, suç dramı, western dramı) oluşturur (Kosachova, 2021; Kosachova, 2021).

Drama türü, zamanla melodram, tarihsel drama, biyografik drama gibi alt türlere ayrılır. Özellikle tarihsel dramalar, geçmiş olayları günümüzle ilişkilendirerek izleyiciye sunar (Kosachova, 2021; Kosachova, 2021). Modern dönemde drama, diğer türlerle (aksiyon, suç, western) birleşerek hibrit yapılar oluşturmuş ve toplumsal meseleleri ele almada esnek bir araç haline gelir (Kosachova, 2021; Kosachova, 2021). Farklı ülkelerde, Hollywood’un klasik drama unsurları yerel sinemalara uyarlanarak yeni ve özgün türler ortaya çıkar (Töke, 2022, s. 2).

Drama türünün sinemadaki kökenleri, tiyatrodan alınan dramatik anlatım biçimlerinin sinemanın teknik ve estetik olanaklarıyla yeniden şekillenmesine dayanır. Sinemanın ilk dönemlerinden itibaren drama, toplumsal ve bireysel çatışmaları merkezine alıp sinemanın türleri arasında temellenmiş zamanla farklı alt türlere ve hibrit yapılar evrilmiştir. Sinemada drama, çoğunlukla müstakil bir tür olarak işlenmektense daha çok diğer türlerle (melodram, romantik, macera, bilimkurgu vb.) iç içe geçmiş olarak görülür (Cagle, 2012, s.42). Ancak duygusal odakları ve karakter gelişimine eğilmesiyle ana akımda etkili bir tür olarak yer tutar(Cagle, 2012, s.42). Doğu Avrupa sinemasında da drama, yerel ve küresel tür unsurlarının birleştiği, hibrit yapılar oluşturan bir alan olarak tanımlanır. Bu, türün evrensel ama yerel bağlamlara uyarlanabilir olduğunu gösterir (Töke, 2022, s.200). Batı’da drama, genellikle türler arasında bir orta yol olarak görülürken, Doğu’da daha çok performans ve stil üzerinden tanımlanır. Bu, terimin farklı kültürel bağlamlarda farklı anlamlar kazanmasına yol açar (Lidova, 2024). Langford’a göre dram, yalnızca görsel ikonografiyle değil, aynı zamanda anlatı yapısıyla tanımlanır (Langford, 2005, s.16–17). Özellikle Hollywood melodramları, 1950’lerde sistematik bir forma kavuşur ve izleyiciyle kurduğu özdeşlikle öne çıkar. Langford, melodramın gerçekçi temsiller yerine stilize ve sembolik çatışmalar aracılığıyla izleyicinin yaşadığı çelişkileri sadeleştirdiğini ve duygusal tatmin sağladığını belirtir (2005, s. 38). Singer melodramı beş temel öge ile tanımlar: pathos (acıma duygusu), abartılı duygular, ahlaki kutuplaşma, klasik olmayan anlatı yapısı ve sansasyonellik (Singer, 2001, s.42; Langford, 2005, s.39). Christine Gledhill ise melodramı, "duygular yoluyla tarihsel deneyimi anlamlandıran bir anlatı biçimi" olarak tanımlar ve bu türün özellikle aile, cinsiyet ve ahlak yapılarına dair kriz anlarında ortaya çıktığını vurgular (Gledhill, 1987, s.25). Langford, melodramın estetik bir formdan öte kültürel ve ideolojik bir tür olduğunu savunur; ona göre, modern dünyada dini anlatıların etkisini yitirmesiyle birlikte melodram, gündelik yaşamı kutsallaştırarak kişisel düzeyde anlam üretme işlevi üstlenir (Langford, 2005, s.39).

Dram türü, sinemada estetik açıdan belirli anlatı kalıpları ve görsel-işitsel öğeler etrafında şekillenir Bu türün en temel estetik özelliği, duygularını ve çatışmaları merkezine almasıdır. Bu nedenle dramatik filmlerde anlatım dili çoğunlukla karakter odaklıdır; olaylar karakterlerin içsel dönüşümlerini ve psikolojik derinliklerini açığa çıkarmak amacıyla yapılandırılır (Bordwell & Thompson, 2012, s.58). Karakterlerin motivasyonları, kararları ve değişimleri hikâyenin temel taşlarını oluşturur. Bu yönüyle

dramatik anlatılar, olay örgüsünden çok karakter gelişimine odaklanır. Hikâyenin merkezinde olan karakterler genel itibariyle kusurlu, karmaşık ve değişime açık bireyler olarak kurgulanır (Chatman, 1980). Bu devinim, çözümler ve yeniden yapılanmalar etrafında şekillenir. Dram filmlerinde mekân ve zaman çoğunlukla karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtacak biçimde seçilir. Sınırlı mekânlar (örneğin ev, küçük kasabalar, hastaneler) karakterin sıkışmışlığını ve içsel çatışmalarını vurgulamak için kullanılır. Mekânsal tasarım, minimalizmi ve gerçekçiliği esas alarak izleyicinin dikkatini karakterler ve onların duygusal yolculuklarına yönlendirir (Elsaesser, 1972, s.47). Zaman kullanımı ise dramatik etkilerin güçlendirilmesi için lineer olabileceği gibi, karakterlerin anıları veya travmaları üzerinden kurgulanan kırılımlı anlatılar şeklinde de sunulabilir. Özellikle modern dramalarda, zaman sıçramaları veya geriye dönüş (flashback) teknikleri sıkça kullanılarak karakterin geçmişi ve bugünü arasında bir bağ kurulur.

Dram filmlerinde sinematografi genellikle sade, doğala yakın bir estetik taşır. Stilize edilmiş görüntüler yerine, ışık ve renk kullanımıyla karakterlerin ruh halini yansıtan atmosferler yaratılır. Soğuk renk paletleri (mavi, gri tonlar) kaygı ve melankoliyi ifade etmek için; sıcak tonlar (turuncu, sarı) ise umut veya nostalji hislerini aktarmak için tercih edilir (Brown, 2016). Ayrıca dramatik sahnelerde close-up yöntemi etkin bir yer tutar. Yüz ifadelerine odaklanarak karakterlerin duygusal yoğunluğunu görünür kılmak, dram türünün temel estetik stratejilerinden biridir. Özellikle kriz anlarında sessizlik kullanımı, söz ile ifade edilmeyen duyguları, bastırılmış hisleri ifade etmek için etkili bir estetik stratejidir (Kawin, 1992, s.289). Dram filmlerinin temposu diğer türlere oranla ağırdır. Hızlı kurgu teknikleri yerine, uzun planlar ve doğal zaman akışı tercih edilir.

Dram türü, sinema tarihinde yalnızca estetik değil aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir araç olarak da önemli bir işleve sahiptir. Altman (1999, s.14), film türlerini yalnızca biçimsel kalıplar olarak değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal bağlamların etkisiyle şekillenen yapılar olarak tanımlar. Bu bağlamda dram türü, toplumun kişi üzerindeki etkisi, sosyal normların yarattığı baskıyı, insan-insandışı arasındaki ilişkiseliliği görünür kılar. Olay örgüsünün merkezinde yer alan çatışma ve çözülme süreçleri, dramatik yapının temelini oluşturur (Neale, 2000, s.57). Bu türdeki filmler, anlatı tekniği içerisinde genellikle klasik üç aşamalı yapıyı izler: başlangıçta statüko kurulur, ardından bu denge bir çatışma ile bozulur ve sonunda bir çözüm ya da dönüşümle sonuca ulaşılır (Monaco, 2009, s.46). Bu yapı, izleyicinin duygusal olarak bağını geliştirirken aynı zamanda

karakterin gelişimini takip etmeye olanak tanır. Dram türünün etkin yönlerinden biri türler arası geçişkenliğe yatkın olmasıdır. Melodram, psikolojik dram, tarihsel dram gibi alt türlerle geniş bir yelpazeye yayılan bu anlatı, farklı dönem ve coğrafyalarda farklı biçimlerde ifade bulur (Cook, 2007, s.134). Bu yönüyle dram, yalnızca kişisel hikâyelerin anlatımı değil bununla birlikte daha geniş değerlerin ve krizlerin sinemasal bir temsiline dönüşür.

Dram, anlatıların duygusal, psikolojik ve toplumsal boyutlarını merkezine alan, çoğu zaman karakter odaklı ilerleyen bir türdür. Erken dönem sinemasından itibaren dram, bireysel ya da kolektif çatışmalara, kaygılara ve dönüşümlere odaklanarak sinemanın duygu odaklı anlatılarını belirleyen temel yapılarından biri haline gelir (Bordwell & Thompson, 2013). Dram türü, tarihsel olarak melodramla bağlantılı bir biçimde gelişir ancak 20. yüzyılın ortalarından itibaren, karakter psikolojisine ve içsel dönüşümlere ağırlık veren daha çok katmanlı anlatıların ortaya çıktığı görülür (Elsaesser, 1991, s.52). Dram, günümüzde yalnızca bireysel travmaları ve ilişkisel krizleri değil, aynı zamanda teknolojik, ekolojik ve sosyo-politik değişimlerin etkilerini de anlatıya dahil etmeye başlamıştır.

Bu türde karakter aynı zamanda aile ilişkileri içinde şekillenir; ebeveyn-çocuk çatışmaları, kuşaklar arası farklılıklar ve romantik bağlar üzerinden duygusal sınavlardan geçer (Neale, 2000, s.227). Aile içi sevgi, ihanet, kayıp ve bağışlama gibi duygular, karakterin gelişiminde belirleyici rol oynar. Kimliğini sorgulayan karakter, özellikle gençlik veya azınlık temsillerinde olduğu gibi, ırk, sınıf, cinsiyet ve kültürel aidiyet gibi eksenlerde kendini tanımlamaya çalışır. Karakterler, yalnızca bireysel bir özne olarak değil, toplumsal ve ideolojik yapıların izdüşümünü taşıyan bir anlatı ögesi hâline gelir.

Sinemanın doğuşu 19. yüzyılın sonlarına denk gelirken, kısa sürede, sinema sadece hareketli görüntülerin kaydedildiği bir teknik yenilik olmaktan çıkıp, hikâye anlatımının güçlü bir ifade aracı haline gelir. Sinemanın anlatı potansiyelini keşfeden ilk yönetmenlerden biri Georges Méliès olmuştur. Méliès, fantastik öğeler kullansa da anlatılarında dramatik yapıyı da temel alarak hikâyeye entegre eder. Örneğin *Le Voyage dans la Lune* (1902) filminde bilimsel keşif arzusunu, kolonyal fantezileri ve insani zaafı birleştirip anlatıyı yalnızca görsel illüzyonla değil, dramatik gerilim ve çatışma öğeleriyle de şekillendirir (Görsel 6.1).

Görsel 6.1

Georges Méliès, *Le Voyage dans la Lune*, 1902



Kaynak: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Voyage_dans_la_Lune (Erişim Tarihi: 15.01.2025)

20. yüzyılın başlarında D.W. Griffith gibi yönetmenler sinema dilini dramatik yapı bağlamında geliştirir. Griffith'in *The Birth of a Nation* (1915) ve *Intolerance* (1916) filmleri, dramatik anlatının sinema üzerindeki etkisini pekiştirir. Griffith, çapraz kurgu (cross-cutting) gibi tekniklerle olaylar arasındaki nedensellik ve duygusal gerilimi artırıp, karakterlerin münakaşalarını belirgin bir şekilde perdeye taşır (Cook, 1996, s. 142). Sessiz film döneminde, Charlie Chaplin gibi sanatçılar da dram türünü farklı boyutlara anlatılarına dahil ederler. Özellikle *The Kid* (1921) ve *City Lights* (1931) gibi filmler, yoksulluk, sevgisizlik ve toplumsal dışlanma gibi temaları evrensel bir anlatım diliyle sahneye koymuştur (Crafton, 1997, s.75).

1930'larda sesli sinemaya geçiş, dram türünün gelişiminde bir dönüm noktası niteliğindedir. Diyalogların kullanımıyla birlikte karakterlere dair anlatımlar detaylı olarak işlenmeye başlanır. Bu dönemde Hollywood'da *melodram* alt türü özellikle dikkat çeker. Melodram, dramatik öğeleri abartılı duygusallıkla işleyerek izleyicide neredeyse abartılı bir empati yaratmayı amaçlar. Douglas Sirk gibi yönetmenlerin eserleri, abartılı duygusallıkla toplum eleştirisini harmanlayan güçlü anlatılar yaratmıştır (Elsaesser, 1991, s.54). İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem, dram türünün daha gerçekçi ve karamsar temalarla genişlediği bir evreye dönüşür. İtalyan Yeni Gerçekçiliği (Neorealismo) akımı Roberto Rossellini, Vittorio De Sica gibi yönetmenlerle savaş sonrası yıkımı, fakirliği ve toplumun dışına itilmiş insanların yaşam mücadelesini sahici bir biçimde dramatize eder.

Örneğin *Bicycle Thieves*, (1948) (Görsel 6.2) filmi sıradan insanın mücadelesini ele alarak dramatik yapının sahiciliğine dikkat çeker. Bu akım, sinemada dramatik gerçekçiliğin evrensel bir anlatım biçimi olarak güçlenmesine öncülük eder (Marcus, 1986, s.179).

Görsel 6.2

Bicycle Thieves, Vittorio De Sica, 1948



Kaynak: <https://itpworld.online/2008/12/14/bicycle-thieves-ladri-di-biciclette-italy-1948/> (Erişim Tarihi: 17.01.2025)

1950'ler ve 1960'larda Amerikan sinemasında *method acting* (yöntem oyunculuğu) akımı da dram türünün doğrudan etkiler, *Streetcar Named Desire* (1951) (Görsel 6.3) filminde Marlon Brando, James Dean gibi oyuncuların etkisiyle, karakterlerin psikolojik anlatıları daha belirgin ve doğal bir biçimde beyaz perdeye yansıtılır. Bu yöntemle karakterlerin içsel çatışmaları izleyiciye daha etkili biçimde yansıtılır (Krasner, 2000, s.6). 1960'ların sonu 1970'lere denk gelen Yeni Hollywood döneminde, dram türü daha bireysel, politik ve deneysel bir anlatım tarzına evrilir. Francis Ford Coppola'nın *The Godfather* (1972) serisi ve Martin Scorsese'nin *Taxi Driver* (1976) gibi yapımlar, yalnızca bireysel çatışmaları değil, aynı zamanda toplumsal çürümeleri dramatik bir çerçevede ele alır (Cook, 2000, s.104).

Görsel 6.3

Streetcar Named Desire, Tennessee Williams 1951



Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/A_Streetcar_Named_Desire_\(1951_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Streetcar_Named_Desire_(1951_film)) (Erişim Tarihi: 19.01.2025)

Günümüzde dram, sosyal dram, psikolojik dram, tarihi dram gibi çok sayıda alt türe ayrılmış ve türler arası geçişlerle yeni anlatı imkanların doğduğu görülür. Örneğin, *Arrival* (2016) bilim kurgu ile dramı; *Manchester by the Sea* (2016) gerilimle psikolojik dramı birleştirir (Bordwell & Thompson, 2019). Dolayısıyla dram türü sinema tarihinde bir sabit değil, sürekli evrilen bir anlatı biçimi olarak gelişir. Her dönem, kendi toplumsal, siyasal ve bireysel gerçekliklerini dramatik yapılar aracılığıyla ifade eder; bu süreç, dram türünün çeşitlenmesinde geniş bir anlatı aracı olmasını sağlar.

6.2 Dram Türü ve Posthümanizm

Sinemada dram türü ile posthümanizm arasındaki ilişki, insanmerkezli anlatıların ötesinde insan ve insandışı varlıklar, teknolojiler ve çevre arasındaki ilişkiselliği merkeze alır. Dram türü, posthümanist düşünceyle bir aradallığında insan kimliğinin, duygularının ve ilişkilerinin teknoloji, doğa ve diğer insandışı aktörlerle nasıl yeniden şekillendiğini irdeler. İnsan ve insandışı aktörlere posthümanist yaklaşım dramın ana karakterlerini sadece insani özellikler ekseninde değil, aynı zamanda makineler, doğa, hayvanlar veya dijital varlıklar gibi insandışı aktörleri de kapsayacak şekilde genişletir. Bu, dramatik anlatının öznesini çeşitlendirir ve insanmerkezcilikten uzaklaştırır (Tatiana, 2024; Shchavleva, 2024; Sosnowska & Sawyer, 2022).

21. yüzyılda, insan bedeninin teknolojiyle dönüşümü, dijital kimlikler, yapay zekayla ilişkiler ve biyoteknoloji destekli varoluş krizleri gibi konular, dramatik anlatının yeni

temaları arasında yer almaya başlamıştır (Braidotti, 2013, s.96). Özellikle modern drama posthüman temalar, duyguların ve kimliğin sadece insana özgü olmadığını, yapay zekâ veya diğer posthüman varlıkların da karmaşık duygusal ve etik deneyimler yaşayabileceğini gösterir. Bu, dramatik yapının duygusal kodlarını yeniden tanımlar ve izleyiciyle yeni bir *meta-duygusallık* ilişkisi kurar (Krug, 2024; Kruvko, 2024). Dijital teknolojinin ve çevrimiçi kültürün etkisiyle, dram türü sanal ve gerçek arasındaki ilişkiselliğe odaklanır. Karakterlerin kimlikleri ve ilişkileri, fiziksel ve dijital dünyalar arasında şekillenir; bu da posthümanist dramın temelini oluşturur (Amer, 2020; Al-Saedy & Hadaegh, 2024). Posthümanist ekolojik düşünce, dramda insan ve doğa arasındaki etkileşimi, insandışı varlıkların (bitkiler, hayvanlar, makinalar) aktif özne olarak yer aldığı anlatılarla işler. Bu, genel kabul gören hümanist yaklaşımı irdeler ve yeni etik yaklaşımlar sunar (Kruvko, 2024; Tatiana, 2024). Renk kullanımı, kamera açıları, subjektif bakış gibi sinematografik teknikler, posthümanist dramda insan ve insandışı aktörlerin deneyimlerini izleyiciye aktarmada önemli rol oynar (Tatiana, 2024, s.5). Posthümanist bakış açısı, dramın oyuncu kadrosunu genişleterek, insan dışı varlıkları da anlatının merkezine alır ve izleyicinin özdeşleşme biçimlerini dönüştürür (Sosnowska & Sawyer, 2022). Bu türde, hikâye sadece insanmerkezli perspektifden değil, insandışı varlıkların da duygusal, zihinsel ya da varoluşsal deneyimleriyle aktarılır. Bu aktarım, özellikle subjektif kamera gibi tekniklerle sağlanır.

Dram türü, posthümanist anlatılarda çoğunlukla *kırılğan hibrit* (vulnerable hybrid) figürlere yer verir. Posthüman figürler, ontolojik belirsizlikleri ve duygusal istikrarsızlıklarıyla tanımlanan kırılğan hibritler olarak sıklıkla dramatik anlatılarda karşımıza çıkar (Jordan, 2015, s. 17). Bu karakterler hem insan hem de insandışı öğeler taşıyan, varlık özellikleri içiçe geçmiş olan aktörlerdir. Posthümanist öğeler taşıyan dramların ortak özelliği, izleyicinin empati kurduğu varlıkların sadece biyolojik insanlarla sınırlı olmaması olarak nitelendirilebilir. İnsan duyguları, bilinç, özgür irade ve ahlaki sorumluluk gibi kavramlar, posthüman karakterlerin hikâyelerinde yeniden tartışılır. Bu bağlamda Barad, eyleyciliği yalnızca insana ait bir yeti olarak değil, ilişkisel bir oluş biçimi olarak tanımlar. Ona göre, “eyleycilik, varlıkların birbirlerinden ayrı değil, birbirleriyle olan ilişkilerinde ortaya çıkan bir durumdur” (Barad, 2007, s. 33). Bu anlayış, posthüman karakterlerin dramatik temsillerinde insandışı varlıkların da etik özne olarak algılanabileceği yeni anlatı imkânları sunar. Dram sineması, posthümanizmi hem tematik hem de biçimsel olarak işler; insanın teknolojiyle, dijitalleşmeyle ve insandışı

varlıklarla ilişkisini irdeler. Bu süreçte, insani değerlerin ve özneliklerin yeniden kurulması, posthümanizmin sinemadaki en belirgin yansımalarından biridir (Jordan, 2021; Krug, 2024; Tatiana, 2024).

Dram türü, geleneksel olarak insan deneyiminin duygusal, psikolojik ve toplumsal boyutlarını ele alan bir anlatı biçimi olsa da 20. ve 21. yüzyıldaki teknolojik ve felsefi dönüşümlerle birlikte yeni boyutlar kazanır. Posthümanizm, insanı ayrıcalıklı ve merkezî bir varlık olarak konumlandıran hümanist anlayışı irdelerken; dram türü de bu sorgulamayı çatışmalar ve kişisel yolculuklar üzerinden görünür kılar. Dramatik anlatılar, posthümanist bir çerçevede artık yalnızca insanın duygusal yolculuğunu değil aynı zamanda insan ile insandışı varlıklar arasındaki ilişkiselliği de çatışmaların merkezine taşır. Posthümanist öğeler taşıyan filmlerde duygular ve insana özgü kabul edilen deneyimler, yapay zekâ ve sentetik varlıklar üzerinden yeniden ele alınır. Bu yapımlar, insan ve posthüman varlıklar arasındaki ilişkiselliği dramatik çatışmalar ve duygusal yolculuklar aracılığıyla sorgular (Elyamany, 2022; Krug, 2024; O'Dell, 2023). Örneğin, Denis Villeneuve'ın yönettiği *Blade Runner* (2017) (Görsel 6.4) 2049'da insan ve replikantlar arasındaki duygusal deneyimler, teknolojinin toplumsal yapıya ve bireysel kimliğe entegrasyonu üzerinden çok katmanlı bir şekilde işlenir.

Görsel 6.4

Denis Villeneuve, Blade Runner, 2017



Kaynak: <https://images.app.goo.gl/DLrnXALDBj6B8XwH8> (Erişim Tarihi: 05.02.2025)

Her filminde, insan ve yapay zekâ arasındaki ilişki, duygusal dil ve kimlik kodları üzerinden sorgulanır. İnsan karakterin, yapay zekâyı kendi duygusal ve toplumsal

normlarıyla anlamlandırmaya çalışması, türler arası sınırların dramatik olarak nasıl müzakere edildiğini gösterir (O'Dell, 2023, s.92).

Jordan (2015), posthümanist dramayı insan ile insandışı arasındaki ilişkinin çözüldüğü ve yeni kimliklerin inşa edildiği bir sahneleme biçimi olarak tanımlar (s. 47). Bu ifade geleneksel hümanist drama yapısını yeniden irdelemeyi gerekli kılar. Hoydis (2022), posthümanist dramada insan merkezli düzenin çözülerek eyleyciliğin insandışı aktörler arasında dağıtıldığını vurgular (s. 498). Bu çözülüşün dramatik form üzerindeki etkisini ele alan Günenç (2022), bunun dramanın sonu değil, insan ayrıcalığına dayalı anlatı biçimlerinin sonu olduğunu ifade eder (s. 199). Anlatı düzeyinde ise Caracciolo (2022), posthümanist yapıtların sıklıkla iklim felaketleri gibi kolektif krizler etrafında örüldüğünü ve bu bağlamda insan dışı varlıkların etkinlik kazandığını ortaya koyar (s. 682). Voigts ve Tönnies (2020), bu yeni dram yapısında insanın kontrol kaybının hayvansal ve sürreal imgelerle temsil edildiğini savunur (s. 157). Aynı doğrultuda Sheehan (2015), klonlama, siborg ve mutasyon gibi figürlerin insan kimliğinin konumlanışını sorgulamak için dramatik araçlara dönüştüğünü belirtir (s. 248). Bu değişim anlatıların yapısını da etkiler; Duncan, Henry ve Molloy (2023), posthümanist anlatıların bireysel özne yerine sistemler, dijital ağlar ve makineler etrafında şekillendiğini vurgular (s. 27). Son olarak Ayers (2019), posthümanist öğeler taşıyan sinemanın dramatik odağı artık insanın ile sınırlı değil, dijital çevre ve simülasyonlar üzerinden de odaklar üretmeye başladığını savunur (s. 88). Tüm bu değerlendirmeler, dramatik anlatının yalnızca insanmerkezli değil, insandışı varlıklarla iç içe geçmiş posthüman bir duyarlılıkla yeniden yapılandığını açıkça ortaya koyar.

Bu bölümde posthümanizmin kuramsal temellerini ve sinema literatüründeki yansımalarını ele alarak tür kavramının yapısına ve posthümanizmin bu yapıyla nasıl etkileşime girdiğine dair genel bir çerçeve sunulmuştur. Sinema tarihine ve tür teorilerine dair yapılan değerlendirmeler, türlerin dinamik yapıları olduğunu toplumsal, kültürel ve teknolojik değişimlere duyarlı biçimde evrildiğini gösterir. Bu bağlamda, posthümanist öğeler taşıyan sinemanın farklı türlerde nasıl tezahür ettiğini araştırmak yalnızca türlerin biçimsel ve içeriksel yapılarını değil, aynı zamanda bu yapıların dönüşebilirliğini de görünür kılar. Dram, belgesel ve bilimkurgu gibi farklı anlatı dünyalarına sahip türler, posthümanizmin sunduğu düşünsel ve estetik potansiyeli farklı biçimlerde görselleştirme

imkânı tanır. Bu nedenle, bundan sonraki bölümde, her bir tür özelinde seçilmiş filmler aracılığıyla posthümanist öğelerin nasıl temsil edildiğini analiz edilecek, posthümanist öğeler detaylı biçimde incelenerek çalışmanın ana gövdesine katkı sunulacaktır. Amaç, bu türlerin her birinde posthümanist düşüncenin ne şekilde biçimlendiğini göstermek ve türlerarası farklılıklar kadar kesişim noktalarını da görünür kılmaktır.



7. YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümü, araştırmanın modeli, uygulama alanı, veri toplama araçları ve süreçleri, verilerin analizi, araştırmanın geçerlilik ve güvenilirliği ile güçlü ve sınırlı yönlerini içerir.

7.1 Araştırma Modeli

Bu araştırma, posthümanizmin sinema türleri içerisindeki yansımalarını incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yapılandırılır. Çalışmada posthümanist ögeler taşıyan farklı türlerdeki (bilimkurgu, dram, belgesel) filmler seçilmiş ve bu türlerde posthümanist ögeler tespit edilip bu ögelerin filmlerde ne şekilde işlev kazandığı analiz edilmiştir. Araştırma, posthümanist ögeler taşıyan farklı türde filmler üzerine yapılan nitel durum çalışmasıdır.

7.1.1 Nitel araştırma

Nitel araştırma, olayların ve algıların doğal ortamlarda gözlemlendiği, görüşme ve doküman analizi gibi yöntemlerin kullanıldığı bir veri toplama sürecidir. Bu yöntem, araştırmacının doğrudan katılımıyla gerçekleştirilen ve incelenen olgulara odaklanmayı amaçlar (Yıldırım, Şimşek, 2021, s.33). Nitel araştırmada sayısal sonuçlara ulaşılması önemli değildir; araştırmacının verileri analiz-sentez edebilmesi ve önyargısız tanımlama-yorumlama yapabilmesi esastır. Bu bağlamda, seçilen filmlerden elde edilen veriler; karakter analizi, diyalog içeriği, insan-insandışı ilişkilerin analizi gibi unsurları içerir. Veri işleme ve analiz süreçleri, nitel verilerin öznel ve sayılamayan yapısına uygun olarak, anlatıların ve ifadelerin öne çıkan yönlerinin belirlenmesine dayanır.

Çalışma, posthümanizm üzerinden kurulan bir teorik çerçeveye sahiptir. Araştırma soruları, literatürde belirlenen kavram ve eğilimlerden yola çıkarak oluşturulmuş olup filmlerdeki posthümanist ögelerin nasıl işlendiğini, bu temaların görsel ve anlatısal ögelerle nasıl desteklendiğini ortaya koymayı hedefler.

Veriler nitel araştırma yöntemlerinin tarafsızlık ilkesi doğrultusunda toplamıştır (Patton, 2002; Punch, 2005). Bu ilkeye bağlı kalarak, araştırma sorularının hazırlanması ve yanıtlanması aşamalarında objektif bir tutum benimsenmiş ve araştırmacının süreç üzerindeki etkisini en aza indirmek için gerekli özen gösterilmiştir. Veriler, araştırmanın gerektirdiği inceleme özelliklerini sağlayacak şekilde alan yazında yer alan konuların tüm yönlerini irdelenerek toplanmıştır.

7.1.2 Durum çalışması

Durum çalışmaları, belirli bir birey, grup, kurum veya olay üzerine derinlemesine odaklanarak, o durumu tüm yönleriyle anlamaya çalışır. Bu yöntem, birden fazla veri toplama tekniğiyle zengin ve doğrulanabilir bilgi sunar. Ancak her durumun kendine özgü yapısı nedeniyle genellemelere varmak mümkün değildir. Ayrıca süreçlerin ve değişimlerin anlaşılması için uzun vadeli çalışmalar gereklidir (Yıldırım, Şimşek, 2021, s.70). Bu sayede, her bir duruma dair geniş bir perspektif oluşturulur.

Bu yöntem, olguların karmaşıklığını anlamak ve bağlam içinde yorumlamak için kullanılır. Literatürde sıkça vurgulanan bu yöntem, araştırmacıya belirli bir durumun detaylarını anlamaya yönelik tekil örneklerden yola çıkarak genel çıkarımlar yapmaya olanak tanır (Yin, 2003, s.40–42) Bu nedenle öncelikle inceleyecek filmler belirlemiştir. Posthümanist öğeler taşıyan ve farklı türlerde yer alan filmlerin seçilmesinde, insan-insandışı ilişkilerinin incelendiği güncel teorik yaklaşımların sinemada giderek daha fazla görünür hâle gelmesi etkili olmuştur. Posthümanist öğeler taşıyan filmler üzerine yapılan bu durum çalışmasında araştırma sorularının araştırmaya katkısına odaklanarak sinema türleri çeşitliliğinin olmasına dikkat edilmiştir.

7.2 Araştırmanın Kuramsal Temeli

Bu araştırmanın kuramsal temeli posthümanizme dayanır. Posthümanizm, insanı merkeze alan hümanist anlayışlara karşı geliştirilen, insan ile teknoloji, doğa ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkileri yeniden tanımlamaya odaklanan bir kuramdır. Braidotti (2013), posthümanizmi yeni bir etik, ontolojik ve epistemolojik düzenin arayışı olarak tanımlar. Posthümanizme göre öznellik yalnızca insanla sınırlı değildir; makineler, hayvanlar, yapay zekâ sistemleri ve çevresel unsurlar da öznellik alanına dahil edilmelidir. Bu yaklaşımın temelinde, doğa-kültür, organik-mekanik, insan-hayvan gibi ikiliklerin geçersizleştiği; yerini çoklu, ilişkisel ve geçirgen yapılar bıraktığı bir anlayış vardır. Posthümanizm, insanın evrendeki mutlak konumunu eleştirir, kimliği sabit ve özsel bir yapı olarak değil; değişken, ağsal ve ilişkisel bir süreç olarak ele alır (Hayles, 1999; Wolfe, 2010).

Posthümanizmin tekil bir söylem olmadığı aksine farklı düşünsel yönelimleri ve eleştirel açılımları içeren çoğul bir kuramsal alan sunduğunun altını çizmek gerekir. Bu bağlamda feminist posthümanizm, eleştirel posthümanizm yeni materyalizm gibi çeşitli alt kuramsal yaklaşımlar ortaya çıkar. Bu çalışma özelinde, posthümanizmin içerisinde yer

alan yeni materyalizm temel alınır. Yeni materyalizm, doğa-kültür ve madde-akıl gibi ikili karşıtlıkları sabit kategoriler olarak ele almak yerine, bu yapılar arasındaki akışkan ilişkileri kavramsallaştırarak hem düşünsel hem kuramsal düzeyde dönüşüm önerir (Barad, 2019, s. 65). Sinema anlatılarında insan-insandışı varlıkların etkileşimli ve dönüşümsel ilişkilerini anlamlandırmada bir kuramsal çerçeve sunar. Dolayısıyla, bu çalışmada seçilen filmler posthümanizmler içerisinde özellikle yeni materyalizm aracılığıyla analiz edilir.

Bu çalışmada posthümanizm sinema türleri odağında ele alınarak farklı film türlerinde insan ile insandışı varlıklar arasındaki ilişkinin nasıl yeniden üretildiğini, teknolojik ve biyolojik dönüşümlerin nasıl temsil edildiğini incelemeyi amaçlar. Burada amaç, posthümanizmin sunduğu düşünsel araçlar ile tür sinemasında anlatı yapılarını, karakter ilişkilerini ve görsel stratejileri analiz etmektir. Posthümanist öğeler taşıyan sinema; öznellik, bilinç, beden, etik ve doğa gibi kavramların yeniden ilişkilendirildiği; insanmerkezci anlatılardan uzaklaşarak çoklu varoluş biçimlerinin görselleştirildiği bir anlatı yapısı sunar. Bu bağlamda, araştırmacı sinema türlerini analiz ederken türlerin sabit yapılar olmadığını, kültürel ve felsefi etkilerle yeniden şekillendiğini özümser. Araştırma kapsamında seçilen filmler, yaklaşımın sinema alanındaki örnekleri olarak ele alınır.

7.3 Araştırma Alanı

Araştırma, sinema türlerini posthümanist bir bakış açısıyla yorumlayarak, sinemanın salt bir anlatı aracından öte insanmerkezci düşüncenin dışında, insandışı varlıkları da içeren bir evren kurguladığını ortaya koymayı hedefler. Seçim yapılırken posthümanist öğeleri belirgin biçimde barındıran, insanmerkezci anlatılara eleştiriler getirilen filmlere odaklanılır. Bu doğrultuda, araştırmanın örneklemini üç farklı türden seçilen üç film oluşur: Dram türü için *Border* (2018) belgesel türü için *Honeyland* (2019) ve bilimkurgu türü için *High Life* (2019) seçilir.

Filmler 2018-2019 yılları arasında gösterimi olan güncel filmlerden seçilmiştir. Bu yapımların her biri, hem kendi türünün yapısal özelliklerini taşır hem de posthümanist kuramın merkezindeki temalarla tematik bir uyum gösterir. Örneğin *Border*, insan ve insandışı beden algısı, kimlik çeşitlilikleri ve norm dışı öznellikler üzerinden anlatı yürütürken; *Honeyland*, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi ekolojik etik bağlamında ele alarak insanmerkezci bakışa karşı eleştirel bir yaklaşım sunar. *High Life*, uzak

boşluğunda kurulan sınır deneyimleri aracılığıyla etik, üreme, yalnızlık ve insandışı ile yaşam pratiklerini yeniden tanımlar.

Film sayısının sınırlı tutulması, nitel araştırmalardaki örnek büyüklüğü anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Aynı zamanda film sayısının sınırlı tutulması uygulanabilir, modellenabilir bir yöntem oluşmasını sağlamıştır. Patton (2002), nitel araştırmalarda örneklem büyüklüğü için sabit bir kural olmadığını; örnek sayısının araştırmanın amacı, kapsamı, zaman ve kaynaklarla doğrudan ilişkili olduğunu ifade eder (s. 242). Bu nedenle, çalışmada örnek sayısından ziyade, seçilen örneklerin farklı sinema türlerindeki temsili gücü, kuramsal çeşitliliği ve insandışı özne merkezli olması esas alınır. Patton'a (2002, s. 5) göre, geçerli nitel sonuçlar üretmek için sistematik veri toplamanın yanı sıra içgörü, deneyim ve yaratıcı analiz de gereklidir. Buradan hareketle amaçlı seçilen üç farklı türdeki film incelenmiştir.

Bu araştırmada film türlerinden biri olarak bilimkurgu türünün seçilmesinin nedeni bu türün posthümanist düşünce bağlamında akademide en çok çalışılan sinema türlerinden biri olmasıdır. Özellikle son yıllarda hem edebiyat hem sinema bağlamda bilimkurgu türü üzerinden posthümanizmi ele alan yüksek lisans ve doktora tezlerinde bir artış gözlemlenir. Dolayısıyla bu çalışmada bilimkurgu türü, mevcut literatürle eleştirel bir bağ kurma ve kuramsal karşılaştırma yapma imkânı sunduğu için tercih edilir.⁷ Buna karşılık *Border* ve *Honeyland* filmi örneğinde olduğu gibi dram ve belgesel türleri ise posthümanist tartışmalar içinde görece daha az ele alınan anlatı biçimleri oldukları için çalışmaya dâhil edilmiştir. Böylece, en çok ve görece daha az kuramsal üretimin yapıldığı türler arasında bir denge kurularak, posthümanizmin tür sinemasındaki temsillerine dair daha bütüncül bir analiz yapılması amaçlanır.

7.4 Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada veri toplama araçları, esas olarak doküman analizi yöntemi üzerine kurulmuş; buna ek olarak, süreci derinleştirmek amacıyla gözlem tekniklerinden de

⁷ Bu bağlamda yakın tarihte yapılan bazı örnek tez çalışmaları şunlardır:

Şükran Eda Marangoz Yemenici, 2008 Krizi Sonrası Bilimkurgu Eserlerinde Posthümanizm ve Güvencesizlik: Paolo Bacigalupi'nin *The Windup Girl*, Cory Doctorow'un *Walkaway* ve Annalee Newitz'in *Autonomous* romanları, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2023; Emine Yarım, Bilimkurgu sinemasında posthümanizm, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2024; Ferit Yağmurcu, Popüler bilimkurgu sinemasında posthümanizm ve Michel Serres düşüncesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2023; Yasin Yeşilyurt, Posthümanizm ve bilimkurgu sineması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017; Duygu Ergün Takan, Posthümanizm açısından bilimkurgu sinemasında robot kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2017.

yararlanılmıştır. Araştırma alanı belirlenmeden önce posthümanist temaların sinemada nasıl işlendiğini incelemek amacıyla çeşitli film arşivleri, çevrimiçi platformlar, akademik yayınlar ve festival programlarında yer alan dikkat çeken filmler gözlemlenmiştir. Bu gözlem sürecinde, farklı türlerde posthümanist öğeler taşıyan filmler tespit edilir ve temsili gücü yüksek üç film araştırma alanını belirlenir.

Araştırma konusu sinema yapımlarını içerdiğinden, çalışma kapsamında analiz edilen filmler görsel-işitsel iletilerden oluşur. Bu nedenle, araştırmanın verilerini de seçilen film örneklemelerinin görsel-işitsel kayıtları seçilmiştir. Görsel-işitsel materyal analizi, filmlerin doğrudan kendileri üzerinden yapılmıştır. Her film, sahne sahne analiz edilerek karakterlerin temsili, öznellik yapıları, doğa ve teknoloji ile kurdukları ilişkiler, diyaloglar, görsel metaforlar ve türsel anlatım biçimleri detaylı olarak incelenir. Bu analiz sürecinde, posthümanizmin temel kavramları olan merkezsizleşme, kapsayıcılık, istisnacılığı reddetme ve çoklu öznellik ilkeleri çerçevesinde değerlendirmeler yapılır. Gözlemler ise film izleme süreci boyunca tutulan notlar, dikkat çeken tematik unsurlar ve tekrar eden anlatı kalıplarının gözlemlenmesiyle oluşturulmuştur.

7.5 Verilerin Toplanması

Filmlerde incelenecek unsurlar posthümanizmin temel özellikleri olan kapsayıcılık, istisnacılığı ilişkisellik ve merkezsizleşme ilkeleri üzerinden belirlenir. Bu doğrultuda araştırma verileri, araştırma alanından seçilen filmlerin izlenmesi yoluyla elde edilmiştir. Bu izleme sürecinde, araştırmanın alan yazınına dayalı olarak oluşturulan araştırma soruları her bir filme ayrı ayrı uygulanmıştır. Bu sorulara verilen yanıtlar, çalışmanın bulgularını oluşturur.

7.6 Verilerin Analizi

Verilerin analizi aşamasında yorumlayıcı yaklaşım kullanılır. Yorumlayıcı veri analizi, verilerin anlamını irdelemek amacıyla kullanılan bir nitel analiz yöntemidir. Verilerin analizinde araştırma alanı içinden seçilen filmler için oluşturulan araştırma sorularına göre incelenir. Bu doğrultuda, seçilen filmlerin farklı varlıkları nasıl kapsadığı ve aralarında nasıl diyalog kurduğu; hümanizmin geleneksel yaklaşımlarını irdeleyerek insanı nasıl istisnai konumundan çıkardığı, insan ile doğa arasındaki yapay sınırları nasıl ortadan kaldırdığı ve tek bir merkeze odaklanmayıp çoklu, değişken ve ilişkisel öznellikleri nasıl temsil ettiği analiz edilmiştir. Bu sorular çalışmada odaklanılan posthümanist öğeler taşıyan farklı türlerdeki filmlere ilişkin olarak hazırlanmıştır.

Veri analizinde aşağıda belirtilen süreçler izlenir;

1. Araştırma odağındaki filmlerin izlenmesi ve araştırma sorularına cevap aranması.
Bütün soruların cevapları bulunana kadar detaylı izlemeye devam edilmesi
2. Araştırma sorularının yanıtlarının toplanması alt sorularla ilişkilendirilmesi
3. Filme sorulduğunda alınan cevapların sıralanması.
4. İzleme sürecinde elde edilen bulgular, daha önce belirlenen araştırma sorularıyla eşleştirilerek kategorize edilmesi. Her film, kendi türsel bağlamı içinde değerlendirilmesi, türün posthümanist anlatılarla kurduğu ilişkinin ortaya konması.
5. Araştırmanın raporlaştırılması

7.7 Araştırmanın Güçlü ve Zayıf Yönleri

Nitel araştırmaların en önemli özelliklerinden biri elde edilen bulguların belirli bir bağlama özgü olmasıdır. Bu nedenle, sonuçların daha geniş evrenlere genellenmesi beklenmez. Yıldırım ve Şimşek'e (2021) göre, "nitel araştırmalar, evrensel genellemelere ulaşmayı değil, belirli bir durumu derinlemesine anlamayı amaçlar ve bu yönüyle bağlamsal geçerlilik taşır" (s. 71). Bu yönüyle çalışmanın sonuçları yalnızca analiz edilen filmlerle sınırlı olup, benzer bağlamlara aktarılabilirlik üzerinden değerlendirilebilir. Posthümanist öğeler taşıyan farklı türdeki filmleri nitel durum analiziyle incelendiği çalışmada, posthümanist yaklaşım ile sinema çalışmalarını bir araya getirerek disiplinlerarası bir araştırma çerçevesi kurulur. Belgesel, drama ve bilimkurgu gibi farklı türlerin aynı kavramsal çerçeve içinde incelenmesi, çalışmanın kapsamını ve karşılaştırmalı analiz derinliğini artırır.

8. BULGULAR VE TARTIŞMA

8.1 High Life

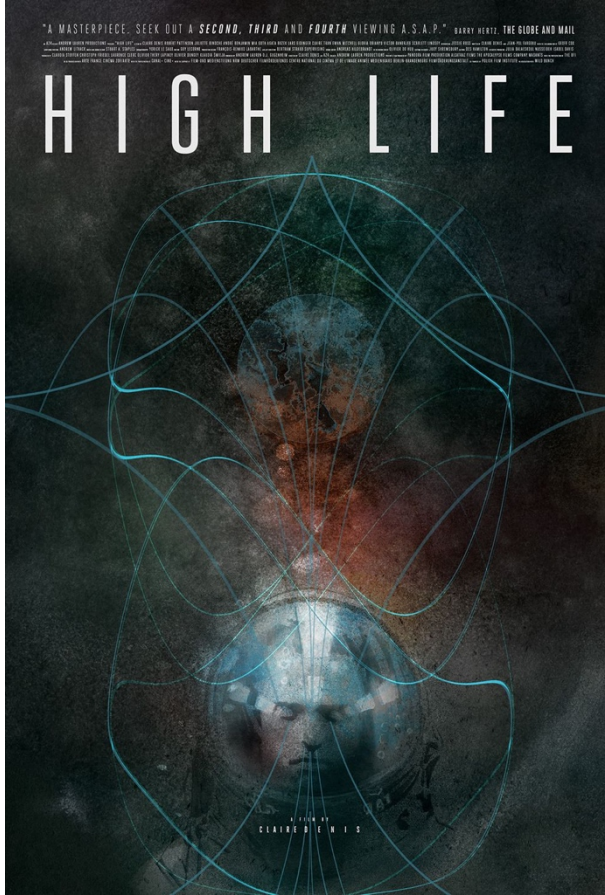
Film Adı	High Life
Yönetmen	Claire Denis
Senaryo	Claire Denis, Jean-Pol Fargeau, Geoff Cox, Nick Laird
Tür	Bilimkurgu
Ülke	Fransa / Almanya / Birleşik Krallık / Polonya / ABD
Yıl	2018
Dil	İngilizce
Tematik Odak	İnsan doğasının sınırları, izolasyon, üreme ve etik, otorite ve özgürlük, zamanın algısı
Posthümanist Temalar	Bedenin dönüşümü, yapay doğurganlık ve biyoteknoloji, insan-doğa ilişkisinin kopuşu ve yeniden kurulması, etik sorumluluk, öznellik sınırlarının yeniden tanımlanması

Claire Denis'nin 2018 yapımı filmi *High Life* (Görsel 8.1), Fransız yönetmenin kariyerindeki kırılma noktası oluşturmalarının yanında, çağdaş Avrupa sinemasında kendine has ve deneysel tarzıyla dikkat çeken bir yapım olarak öne çıkar. Bu film Denis'nin ilk İngilizce filmi olma özelliği taşır. Bu filmle birlikte Denis hem biçimsel hem de anlatı düzleminde alışılmışın dışında bir yapı kurar. Yorick Le Saux'nun sinematografisi, filmin uzay mekânını sadece soğuk ve steril bir alan olarak sunmaz; aynı zamanda bu yapay ortamı doğadan alınan imgelerle su, toprak, bahçe gibi karşı karşıya getirerek görsel bir karşıtlık inşa eder. Tasevska (2020, s.2), filmin renk kullanımını kritik ettiği çalışmada, Denis'nin renk imgeleri yoluyla anı, kayıp ve dönüşüm arasında bir sinematik alan kurduğunu söyler. Denis'nin kullandığı renk paleti – zaman zaman donuk bazen de sıcak ve yoğun – izleyicinin duygusal tepkilerini yönlendirme amacı güden sahneler arasında geçişler sağlayan bir araç haline gelir. Örneğin, pastel tonların hâkim olduğu sahnelerde geçmişin hatıraları yumuşak bir şekilde çağrılırken, daha keskin ve kontrast renklerle bezenmiş sahnelerde travmatik anılar ya da kimlik kırılmaları öne çıkar. Müzik ise Stuart A. Staples (Tindersticks) imzasını taşır. Film boyunca sesin kullanımı, diyaloglardan ziyade ortam sesleri, kalp atışları ve uğultularla ilerler. Bu tercih, Claire Denis'nin filmografisinde sıkça görülen sessizliğin anlatım gücü temasının *High Life*'teki en belirgin yansımalarından biridir (Brown, 2019, s.122). *High Life*, 2018 Toronto

Uluslararası Film Festivali'nde prömiyerini yapar. Ardından San Sebastián Film Festivali'nde FIPRESCI Ödülü'ne layık görülür. Film ayrıca Avrupa Film Ödülleri'nde En İyi Kostüm Tasarımı adaylığı alır.

Görsel 8.1

Claire Denis, *High Life* (2018)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt4827558/> (Erişim Tarihi: 15.02.2025)

Filmin ana karakteri Monty'yi *Robert Pattinson* canlandırır. Monty, bir zamanlar dünyada suç işlemiş ve idama mahkûm edilmiş bir kişidir. Film, Monty'nin uzayda, bir bebekle birlikte yaşadığı bir ortamla açılır. Zamanla anlarız ki Monty, aslında dünyadan uzaklaştırılmış bir grup mahkûmla birlikte bir uzay görevine gönderilmiştir. Görev, uzak bir kara deliğe ulaşarak oradan enerji elde etme amacıyla düzenlenir. Mürettebat, herhangi bir kahramanlık misyonuyla değil, cezai yaptırımların bir parçası olarak bu yolculuğuna çıkmak zorunda bırakılmış kişilerden oluşur. Aralarında cinayet gibi ağır suçlardan hüküm giymiş olanlar da vardır; bu insanlar sistemin dışına itilmiş figürlerdir. Bu durum, onları sadece fiziksel olarak değil, etik ve duygusal olarak da sınırlandırılmış kişiler olarak konumlandırılır. Bu karakterlerin her birinin geçmişlerinde ağır travmalar

taşıdığı görülür. *Juliette Binoche*'un canlandığı *Dibs* karakteri, gemide tıbbi ve bilimsel deneylerin sorumlusu olarak bulunur. *Dibs*'in amacı, insanlığın devamı için gemideki kişileri üreme deneylerine tabi tutmaktır (Görsel 8.2). Mürettebatın geri kalanı ise *Mia Goth*'un canlandığı *Boyse* ve *André Benjamin*'in karakteri *Tcherny* gibi farklı kişiliklere ve geçmişlere sahip kişilerden oluşur. *Boyse*'nin geçmişine dair ipuçları, özellikle gemideki cinsel gerginliklerdeki saldırgan tavırları ve kontrolsüz öfkesiyle ortaya çıkar; bu, geçmişte şiddet içerikli bir suç işlemiş olabileceğini düşündürür. *Tcherny*'nin ise bitkilerle ilgilenmesi, doğayla kurduğu sakin ilişki ve melankolik tavırları, onun geçmişte daha barışçıl bir yaşama sahip olduğunu ve bu ortama isteksizce sürüklendiğini gösterir. Film, bu karakterlerin birbirleriyle çatışmalarını, yalnızlıklarını, psikolojik çöküşlerini ve hayatta kalma mücadelelerine odaklanır. Anlatım çoğunlukla sessiz ve parça parça ilerler. Filmdeki zaman sıçramaları, gemideki yaşamın gidişatını ve karakterlerin dönüşümünü gösterir.

Görsel 8.2

Claire Denis, High Life (2018)



Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/film/high-life--2014500/foto-galeri>

(Erişim

Tarihi:01.03.2025)

Film, yalnızca karakterlerin bireysel geçmişlerine ve psikolojik çöküşlerine odaklanan bir anlatı olmaktan çıkar; aynı zamanda onları şekillendiren sistemlerin, değerlerin ve inanç kalıplarının eleştirisini de içinde barındırır. Uzay gemisi, toplumsal normların askıya alındığı, etik sınırların bulanıklaştığı ve insan merkezli düşünme biçimlerinin yetersiz

kaldığı kapalı bir evren olarak işlev görür. Karakterlerin bedensel deneyimleri, arzuları ve kırılganlıkları, yalnızca bireysel varoluşun değil, türsel ve etik sorumluluğun da sınandığı alanlara dönüşür. Bu noktada film, hümanist söylemin merkezine yerleştirdiği özerk, rasyonel ve ahlaki özne figürünü parçalarken; insanı evrenin mutlak merkezi olarak konumlandıran antroposantrik bakış açısını da gerek görsel semboller gerekse anlatı yapıları aracılığıyla tartışmaya açar. Bu yapının posthümanist bir perspektifle kurgulanışına ve Denis'nin bu ideolojik eleştiriye hangi sinemasal stratejilerle gerçekleştirdiğine aşağıdaki sorulara yanıtlar verilmiştir.

8.1.1 Hümanizmin ve Antroposantrizmin eleştirisi

Filmde posthümanist sinema, hümanist ve insanmerkezci ideolojileri hangi görsel ve anlatsal stratejilerle sorgulamakta ve eleştirmektedir?

Filmde uzay boşluğu, klasik bilimkurgu anlatılarındaki gibi keşfe açık bir mecra olmaktan ziyade, insanın hiçbir anlam yaratamayacağı bir hiçlik mekânı olarak temsil edilir. Bu, posthüman özne kavramıyla örtüşür: Braidotti'ye göre insan, artık anlamın ve merkezin taşıyıcısı değil, ekosistemler ve teknolojilerle iç içe geçmiş bir varlık olarak yeniden tanımlanmalıdır (2013, s.13). Filmdeki karakterler, özellikle Monte, bu yeni özne anlayışının taşıyıcısıdır. Uzay gemisindeki yaşam ne bir kahramanlık anlatı ne de ilerlemeci bir bilimsel ütopya gibi inşa edilir. Aksine, mahkûm edilmiş kişilerin bedenleri ve zihinleri üzerinde yapılan deneyler, insanın rasyonel, etik bir varlık olduğu fikrini eleştirir. Görsel stratejiler de bu eleştiriye pekiştirir. Kara deliğe yaklaşma sahnesi, insanın evrendeki etkisini görselleştirir. Monte ve kızı kara deliğe yaklaşırken, klasik anlamda bir kurtuluş ya da anlamlandırma değil, sessiz bir kabulleniş vardır. Bu an Morton'un hiperobjeler kavramını çağırıştır; kara delik, insan aklının ve algısının ilerisinde bir gerçekliktir (Morton, 2013, s.48). Bu noktada *film*, yalnızca insanın evrendeki konumlanışını tartışmakla kalmaz; aynı zamanda anlamın irdelendiği bir düzlemde, teknolojiyle kuşatılmış varoluş biçimlerinin nasıl dönüşebileceğini sezdirmeyi amaçlar.

High Life'ın insanın doğasını ve insan-teknoloji ilişkisinin sınırlarını irdelediği söylenebilir. Film, teknoloji ve izolasyonun bireylerin bedensel ve zihinsel metamorfozlarındaki rolünü ortaya koyar. *Film*, posthümanist yaklaşım argümanlarından biri olan insanın ve insanlık durumunun yeniden tanımlanmasını/eleştirilmesini araştırır. Uzayda yaşanan izolasyon, insanların sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve duygulanımsal sınırlarının da nasıl sınandığını

gösterir. Özellikle Monte'nin bebek Willow'la olan yalnız yaşamı, geleneksel anlamda baba-çocuk ilişkisini dışında sevgi, şefkat ve bakım gibi insani duyguların mekanikleştiği ve sessizliğe gömüldüğü bir uzay rutini içinde anlamını yeniden kurar (Görsel 8.3). Monte'nin “Her şey geri dönüştürülüyor, hatta dışkısı bile” diyerek bebeğiyle ilgili söylediği replik, yaşamın yalnızca biyolojik düzeyde sürdürüldüğü, etik ya da duygusal katmanların ise bu yeni mekânda işlevsizleştiği bir düzene işaret eder.

Görsel 8.3

Claire Denis, High Life (2018)



Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/film/high-life--2014500/foto-galeri>
Tarihi:01.03.2025)

(Erişim

Filmde, teknoloji ve insan arasındaki etkileşim, sadece araçsal bir boyuttan ibaret değil; aynı zamanda insan varoluşunun temel yapısını dönüştüren bir güç olarak tasvir edilir. Uzay yolculuğunun insan bedeni ve zihni üzerindeki etkileri, posthümanist eleştirinin merkezinde yer alır; burada teknolojinin, insanın doğasını ve sınırlarını yeniden şekillendirmedeki rolü sorgulanır. Filmde, teknoloji ve insan arasındaki etkileşim, sadece araçsal bir boyuttan ibaret değildir; aynı zamanda insan varoluşunun temel yapısını dönüştüren bir güç olarak tasvir edilir. Ayrıca Dibs'in diğer mahkûmları uyuşturarak onların spermlerini izinsiz şekilde kullanması, etiğin ortadan kalktığını gösteren bir örnektir. Bu sahnelerde insan bedeni, özerkliğinden tamamen sıyrılmış, yalnızca biyolojik materyal sağlayan bir nesne gibi çalışmıştır. Dibs'in “Ben Tanrı değilim. Ama yaratabilirim.” sözleri ise hem insanmerkezci kibiri hem de Tanrı rolünü üstlenmeye çalışan bilimin tahakkümünü doğrudan yansıtır. Film boyunca zamanın döngüsel

kullanımı ve geriye dönüşlerle (flashbacklerle) yapılan anlatı sıçramaları, karakterlerin anlatı yapısı içinde doğrusal (linear) bir ilerlemeye değil; doğrusal olmayan (nonlinear) anlatı yapısıyla; dağınık ve yönsüz bir varoluşa sürüklendiğini ortaya koyar.

Filmde, insanmerkezci dünya görüşünün etik, ekolojik ve politik sonuçları nasıl temsil edilmektedir?

High Life filmi, insanın kendini doğanın ve evrenin merkezine koyan anlayışını çürütmeye yönelik posthümanist bir eleştiri sunar. Filmdeki karakterlerde, insanmerkezilik düşüncesinin etik, ekolojik ve politik sonuçlarının gözlemlenmesi mümkündür. Dr. Dibs'in, Monte'ye söylediği "Sana değer vermediğimi mi sanıyorsun? Veriyorum. Seni kullanacak kadar çok önemsiyorum." cümle, etik sınırların nasıl ihlal edildiğini ve insan bedeninin salt bir üretim aracına dönüştürüldüğünü açıkça ortaya koyar. Monte'nin rızası olmadan sperm örneği alınması, insan bedeninin etik dışı biçimde tıbbi bir kaynağa dönüştürülmesidir. Dibs'in bilim adına fedakârlık talep etmesi, modern bilimsel pratiklerin etik sorgusunu gündeme getirir. Film boyunca kara delik hakkında yapılan konuşmalar, doğanın insan aklıyla tamamen kavranabileceği yanılsamasını sorgular. Dibs'in araştırmaları sırasında şöyle dediği duyulur: "Bu sonsuz çekim, bizimkine benzemez. Onu çözebilirsek, enerjiyi fethedebiliriz." Burada doğa, fethedilecek bir düşman gibi konuşulur. Ancak film, bu yaklaşımı ters yüz eder.

Toplum tarafından kurtarılmaya değmeyecek olarak konumlandırılan idam cezası almış mahkûmların insanlık adına bilimsel deneylerde kullanılmak üzere uzaya gönderilmesi, türsel ayrıcalıkla birlikte etik ve politik sorumluluğun nasıl askıya alındığını ortaya koyar. Monte'nin "Bize bir seçim hakkı verilmedi" sözü, insanın özne değil, seçkin bir grup insanın çıkarları doğrultusunda nesne haline getirildiğini vurgular. Bu araçsallaştırma, insanın kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olma iradesini ihlal eder ve bu yönüyle hümanist etiğin temel ilkesi olan bireysel özerkliğe zarar verir. Ekolojik düzlemde, filmdeki uzay gemisi yalnızca teknolojik değil; aynı zamanda organik bir mikrokozmos olarak işler. Gemideki küçük bitki bahçesi, insanın doğayı kontrol altında tutma çabasının bir uzantısı olarak temsil edilir; ancak zamanla bahçenin çürümesi, insan-doğa ilişkisini eleştirel bir şekilde gösterir. Doğa burada bir kaynak değil, sınır koyan ve kendi düzenini dayatan bir özne olarak konumlanır. Bu konumlandırmada yeni materyalizmin öne çıkardığı üzere, doğa edilgen bir arka plan olarak değil; insanla birlikte eyleyen bir bileşen olarak posthümanist varlık özelliği ile görülür.

Filmde mahkûmların deneysel birer organizmaya indirgenmesi, yalnızca insan hakları ihlali değil; aynı zamanda insanın mutlak değer taşıdığı varsayımını sorgulayan, türsel hiyerarşilere dayalı etik sistemlerin çöküşünü işaret eden bir durumu temsil eder. Uzayda hayatta kalmaya çalışan bu kişiler arasındaki ilişkilerde ortaya çıkan güç dinamikleri, adalet ve eşitliğin yalnızca yeryüzündeki toplumsal yapılar için değil, insanlığın gelecekteki uzayda varoluş biçimleri açısından bir eleştiri ortaya koyar. Filmde, mahkûmlar arasında hiyerarşi olmamasına rağmen, bilgiye ve bilimsel otoriteye sahip olan Dibs karakteri, kontrolün tek merkezidir. Dibs'in "Ben Tanrı değilim... ama yaratabilirim" repliği, posthümanist eleştirinin merkezinde yer alan türsel üstünlük, yaratım hakkı ve etik sınır ihlali sorunlarını doğrudan açığa çıkarır. Bu ifade, insanın kendini doğanın ve yaşamın mutlak belirleyicisi olarak konumlandığı geleneksel antropomerkezci bakış açısının bir yansımasıdır. Ancak posthümanist etik, bu tür müdahaleleri yalnızca teknik ve bilimsel gelişmelerle değil, aynı zamanda türler-arası sınırların gözetildiği bir ahlaki sorumluluk çerçevesinde değerlendirir. Miah'ın da belirttiği gibi "bir yaratımın ürkütücülüğü onun biçiminden değil, oluşumu sırasında herhangi bir ahlaki sorgulamanın yokluğundan kaynaklanır" (Miah, 2007, s. 79). Bu bağlamda *High Life*, Dibs'in gerçekleştirdiği üreme deneyleri aracılığıyla yaratımın yalnızca biyolojik üretime indirgenemeyeceğini, aksine yaşamı şekillendirme gücünün artık insanmerkezli etikle sınırlanamayacak çok katmanlı bir sorumluluk alanı haline geldiğini gösterir.

Teknoloji insan ilişkisinde etkileri, yalnızca araçsal değil, dönüştürücü ve yönlendirici olarak temsil edilir. Monte'nin "Bizler atığız, dönüştürülüp yeniden kullanılan artık parçaları" sözleri, insan varlığının ayrıcalıklı ve özerk bir özne olmaktan çıkarak sistemin döngüsel işleyişi içinde diğer maddesel varlıklarla eşit düzeyde işlev gören bir bileşene dönüştüğünü gösterir. Gemi içerisindeki kişilerin duygusal, bedensel ve zihinsel sınırlarının düzenli olarak test edildiği deney ortamı, modern biyopolitikanın steril ama tahakküm dolu versiyonunu uzay boşluğunda yaratır. Bu bağlamda Foucault'nun açıkladığı biyopolitika kavramı, *High Life*'taki bilimsel rejimi anlamlandırmak için işlevsel olarak tezahür eder. Foucault (2003, s. 243), modern iktidarın bireyin bedenini üretkenlik ve kontrol temelinde biçimlendirdiğini öne sürerken; film bu durumu, uzayda yalnız bırakılmış suçlu bedenlerin üreme ve hayatta kalma gibi temel biyolojik işlevlere indirgenmesiyle açığa çıkarır. Dibs'in, Boyse'u bilinci kapalıyken hamile bırakması, yalnızca rızanın ortadan kaldırıldığı bir etik ihlal değil: posthümanist düşüncenin altını

çizdiği gibi insan bedeninin bir üretim aracı olarak görülmesinin eleştirisidir. Filmdeki bu durum, insan bedeninin yalnızca disipline edilmesi değil, bizzat biyolojik bir kaynak olarak yeniden kurgulanması anlamına gelir. Burada sorgulanan sadece etik sınırların ihlali değil; insanın türsel ayrıcalığının sabit ve evrensel olmadığıdır. *High Life*, insanmerkezci dünya görüşünün etik ihlalleri meşrulaştırdığını, doğayı araçsallaştırdığını ve politik gücü belirli kişiler üzerinde yeniden tesis ettiğini ortaya koyar. İnsanın araçsallaştırılmasıyla yalnızca insanmerkezci etik anlayışın değil, insanı merkezde konumlandıran tüm değer sistemlerinin çözüldüğünü gösterir. Hümanist etik, her insan değerlidir önermesiyle türsel ayrıcalığı savunurken; filmde bu ayrıcalık, teknolojik ve bilimsel süreçlerin çok türlü ve ağsal yapısı içinde geçersizleşir.

8.1.2 İnsandışı varlıkların eyleyciliği ve özneliği

Filmde, insandışı varlıkların (hayvanlar, yapay zekalar, siborglar, çevre vb.) eyleyciliği, özneliği ve potansiyel bilinç durumları nasıl temsil edilmektedir?

Film, insandışı varlıkların (yapay zekâ, uzay mekânı, bitkiler, hayvanlar ve teknolojik sistemler) yalnızca işlevsel unsurlar olmadığını, aynı zamanda kendi eyleyciliklerine ve öznellik potansiyellerine sahip aktörler olduğunu niteleyen posthümanist bir yaklaşıma sahiptir. Film, geleneksel antropomorfik anlatıların ötesinde, insandışı varlıkların karakterlerin kaderini belirlemedeki rollerini hem görsel anlatım hem de karakter diyaloglarıyla görünür kılar. Bu Haraway'ın yoldaş türler (companion species) kavramıyla örtüşür; burada insan, ayrıcalıklı özne konumunu kaybederek, insandışı öznelerle kurduğu karşılıklı ilişkisellik ve birlikte yaşama durumu içinde yeniden tanımlanır (Haraway, 2003,10–15). Filmde yapay zekâyla yönetilen uzay gemisi, sadece bir kontrol sistemi değil; bağımsız kararlar alabilen ve karakterlerin yaşamını düzenleyen bir yönetici zihin olarak temsil edilir. Örneğin, Monte geminin dışındaki bir görevi reddettiğinde, gemi otomatik olarak kapıyı kapatır ve onu izole eder. Bu durumda Monte “Beni dinlemiyor. O karar veriyor artık.” der. Bu ifade, yapay zekânın pasif bir araç değil; aktif bir karar verici olduğunu ortaya koyar. Deleuze ve Guattari'nin makinelerin arzu üretimi ve eyleycilik kapasitesine dair teorisi burada yerini bulur: teknolojik sistemler sadece işlevsel değil, aynı zamanda özneleşme sürecine dahil olurlar (Deleuze & Guattari, 2014, s.36). Bu bağlamda, yapay zekanın yalnızca bir taşıyıcı değil; arzuları yönlendiren, ilişkileri şekillendiren ve insanla birlikte eyleyen bir aktör olarak var olur.

Filmde çevresel sistemler özellikle bitki bahçesi ve su arıtma mekanizmaları yalnızca fiziksel olarak hayatta kalmanın değil, aynı zamanda sürekliliğin de bir parçası olarak kurgulanır. Bu yapılar, insan-doğa ilişkisini araçsal boyutun ötesinde, karşılıklı etkileşim içinde kurulan bir ortak yaşam alanı olarak sunar (Görsel 8.4). Uzay gemisindeki küçük bitki bahçesi, yapay ve kapalı bir ortamda varoluşunu sürdüren karakterler için yalnızca oksijen sağlayan bir sistem değil, aynı zamanda duygusal ve ontolojik bir bağın taşıyıcısı haline gelir. Bu durum, özellikle Tcherny karakterinin şu sözlerinde somutlaşır: “Bitkiler bana konuşuyor gibi... Burada tek yaşayan şey onlar.” Bu ifade, bitkilerin sadece birer süs ögesi değil, duyumsanabilir ve anlam kurucu özneler olarak var olduğunu belirtir. Bu yaklaşım, Braidotti’nin posthümanist ontolojisiyle doğrudan örtüşür. Braidotti’ye göre doğa, artık insanın edilgen çevresi değil; onunla karşılıklı ilişki kuran, özneleşebilen bir varlık alanıdır (Braidotti, 2013, s. 89). Film bu etkileşimi, insan ve bitki arasında kurulan sessiz dayanışmayla görünür kılar; böylece doğanın da etik ve varoluşsal değere sahip bir bileşen olduğu posthümanist öğelerle temsil edilir.

Görsel 8.4

Claire Denis, High Life (2018)



Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/film/high-life--2014500/foto-galeri> (Erişim Tarihi:01.03.2025)

Uzayın kendisi de filmde pasif bir boşluk olarak değil, insan üzerinde psikolojik ve fiziksel etkiler yaratan bir aktör olarak konumlandırılır. Kara delik, sessiz bir özne gibi çalışır; karakterler bu kozmik güce karşı duygusal, varoluşsal ve fiziksel olarak tepki verirler. Bu noktada uzay, insan varoluşunun yönünü ve anlamını şekillendiren aktif bir varlık hâline gelir. Bu yaklaşım Iovino ve Oppermann’ın maddeye atfettiği posthümanist anlamla örtüşür: “Madde, anlatisallığın bir mekânıdır; bağlantısallık ve ekolojik iç içelik dilini konuşan, eyleyen ve etkileşen öykülü bir maddedir” (Iovino&Oppermann, 2014).

Burada insan, maddenin karşısında değil, onunla akan ve dönüşen bir bütünün parçası hâline gelir. Buradan hareketle insandışı varlıkların sadece tamamlayıcı unsurlar olarak değil, anlatının aktif katılımcıları ve öznel varlıkları olduğunun altı çizilir. Yapay zekâdan bitkilere, kara delikten uzay gemisine kadar tüm unsurlar, bütün karakterlerle bir aradalık içindedir, aynı zamanda kendi türsel varlık biçimlerini de temsil ederler. Burada uzay gemisi bir mekân değil, öznelliğe sahip bir aktör olarak temsil edilir. İnsanların bilinciyle etkileşimde bulunarak onların kimliğini şekillendiren bir teknolojik eyleyici haline gelir. Bu tür bir temsil, Bennett’in şey-gücü (thing-power) kavramıyla ilişkilidir. Bennett’e göre nesneler yalnızca insanların anlam dünyasında olan araçsal varlıklar değildir; kendi başlarına etkinlik kapasitesine sahip eyleyen maddelerdir. Burada insan olmayan şeyler sosyal yapılar olarak değil de aktörler olarak düşünüldüğünde ve insanların kendileri özerk olarak değil de yaşamsal materyaller olarak kritik ettiğinde faillik kavramı etkilenir (Bennett, 2024, s.53). Uzay gemisi ya da kara delik bu bağlamda yalnızca işlevsel olarak değil, kendi öznel varlıklarıyla anlatının yapısal bütünlüğüne yön veren eyleyici unsurlar hâline gelir.

Filmde, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkilerde, karşılıklı tanıma ve etik sorumluluk nasıl ele alınmaktadır?

Film, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkileri salt tahakküm veya araçsallaşma ile değil, zamanla gelişen karşılıklı tanıma ve etik sorumluluk biçimleri üzerinden işler. Bu ilişkileri sadece insanın insandışı arasında bir tahakküm üzerinden değil, aynı zamanda bu varlıklarla kurulan varoluş ve etik bağlar çerçevesinde kurgular. İnsan ile insandışı varlıklar arasında karşılıklı bir tanıma, sorumluluk ve bağ kurma zorunluluğu, posthümanist etik düşüncenin merkezindedir (Haraway, 2003, s.3–10). *High Life*, bu ilişkiselliği özellikle Monte’nin çocukla, yapay zekâyla ve bitkisel yaşamla kurduğu bağlar üzerinden örneklendirir.

Monte’nin küçük kızıyla olan ilişkisi, başlangıçta zorunlu bir bakım eylemi gibi görünse de zamanla etik sorumluluk duygusuna dönüşür. Kızına yalnızlık içinde bakarken, Monte’nin söylediği şu söz, onun varoluşunu artık sadece kendine değil, başkasına da borçlu olduğunu gösterir: “Sana bakıyorum çünkü sen varsın. Varlığın bana bir görev verdi.” Monte, artık sadece hayatta kalmaya çalışan bir kişi değil, başkasına karşı etik yükümlülük duyan bir öznedir. Bu ilişki, klasik hümanist özne-nesne ayrımını dışında, iki canlı varlık arasında kurulan duygusal ve etik bir bağa dönüşür. Benzer bir şekilde,

gemideki yapay zekâ sistemiyle kurulan ilişki de yalnızca işlevsel değildir. Özellikle gemi sistemlerinin bozulduğu sahnede, Monte'nin şu ifadesi, teknolojiye karşı bir tür tanıma pratiğini açığa çıkarır: “Bizi ayakta tutan oydu. O sustuğunda ben de sustum.” Burada yapay zekâ yalnızca mekanik bir kontrol aracı değil, varlıklarını sürdüren bir yaşam ortağı gibi görülür. Bu yaklaşım, Haraway'ın yoldaş türler teorisiyle örtüşür; insandışı varlıklar, etik ve duygusal ilişkiler kurduğumuz aktörlerdir (Haraway, 2003, s.25). Yapay zekânın yalnızlıkla kurulan bu sessiz ittifak üzerinden temsil edilmesi, kurulan bu ilişkide yapay zekanın özneliği yeniden cisimleştiğini gösterir.

Çevresel sistemler ve bitki yaşamı da filmde benzer bir şekilde ele alınır. Tcherny'nin bitki bahçesinde çalışırken dile getirdiği şu söz, bitkilerle kurulan ilişkiselliği ifade eder: “Onlara iyi davranmazsak ölüyorlar. Onlar ölünce biz de ölüyoruz.” Bu cümle, doğa ile insan arasında kurulan etik bir ilişkiyi açıkça dile getirir. İnsan, doğanın efendisi konumunda değil, onunla birlikte var olan bir türdür. Burada canlıların ve nesnelerin politik kapasitesi yalnızca sembolik ve temsilî değildir aynı zamanda maddesel etkileriyle de düşünülmelidir. Bennett'e göre, solucanlar gibi organizmalar, elektrikli aletler, yağlar, metaller ve hatta kök hücreler yalnızca araçsal nesneler değil, belirli koşullar altında eyleyici olarak davranan canlı materyallerdir. O, bu varlıkları Darwin'in adlandırdığı şekilde “küçük faillikler” olarak tanımlar (Bennett, 2024, s.145). Dolayısıyla bireysel olarak sınırlı bir güce sahip gibi görünseler de ilişkisel düzenlemeler içinde büyük yapıları harekete geçirebilirler. Braidotti'nin posthümanist etik çerçevesine göre, etik artık sadece insanlar arasında değil, tüm canlılar ve çevresel varlıklar arasında ilişkisel bir sorumluluk olarak düşünülmelidir (Braidotti, 2013, s.190). Burada, karşılıklı tanıma teması yalnızca biyolojik olarak tanımlanmış insan-insan ilişkisine değil, değişen/posthüman öznelere arasında kurulan etik bir bağa dönüşür. Denis'in filmi, siborg kavramını metaforik bir düzlemde ele alarak, insan ile makinelerin, organik ile yapayın birleştiği karmaşık varlıkları irdeler. Hayles'e (1999, s.291) göre insan bilinci artık yalnızca doğrudan deneyimlerle sınırlı değildir. Bilgisayar simülasyonları, sanal gerçeklik ve yapay zekâ, bilinci genişletilebilir bir kavram haline getirmiş ve teknolojik arayüzlerin kişilerin çevreleri ve birbirleriyle olan etkileşimlerini dönüştürdüğünü ve insan zihninin işleyişini yeniden şekillendirdiğini belirtir. Braidotti'nin vurguladığı gibi teknoloji ve insan arasındaki etkileşim, yeni bir özne biçimini yani posthüman bir ‘özne’liği mümkün kılar. *High Life*, bu yeni öznellik biçiminin, teknolojik ortamlar ve posthümanist öğelerle ortaya çıkabileceğini gösterir. Dolayısıyla *High Life*, insan ve insan-dışı varlıklar arasındaki

ilişkileri klasik üstünlük hiyerarşisi içinde değil; karşılıklı dönüşüm, tanıma ve etik sorumluluk çerçevesinde ele alır. Film, Monte-Willow ilişkisiyle insani öznelliklerin değişimini gösterirken, uzay gemisi ve siborglaşmış varlıklar aracılığıyla da insandışı öznelerle kurulan bağlarda etik yükümlülüğün varlığını tartışmaya açar.

8.1.3 İnsan ve teknoloji etkileşimleri

İncelenen film türlerinde, insan ve teknoloji arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiler nasıl temsil edilmektedir?

Film, insan ve teknoloji arasındaki ilişkileri sadece araçsal bir düzlemde değil, aynı zamanda ontolojik, etik ve duygusal boyutlarıyla ele alan katmanlı bir anlatı sunar. Filmde teknoloji, yalnızca insanın kontrol ettiği bir araç değil; insan varoluşunu şekillendiren, aktif bir karakter olarak gösterilir. Bu yaklaşım, Hayles'in, insan bedeni ve zihni teknolojik sistemlerle karşılıklı dönüşen bir bütünlük içinde düşünülmelidir (Hayles, 1999, s.2) ifadesi ile örtüşür.

Filmde uzay gemisinin yapay zekâ ile yönetilen sistemleri, karakterlerin tüm yaşam pratiklerini belirleyici konumdadır. Uyku döngüleri, üretim süreçleri, enerji kullanımı ve hareket özgürlükleri bu sistem tarafından düzenlenir. Bu kontrol, karakterler tarafından zamanla sorgulanmaya başlansa da yapay zekâ ile ilişkileri o kadar ırkçilemiş ve etkin bir hal almıştır ki sistem ile düzenli zorunlu bir ilişkileri oluşur. Bu durum Monte'nin şu sözlerinde açıkça görünür: "Sistemi kapatmak istiyorum ama yapamam. Onsuz yaşayamam." Bu replik, teknolojinin yalnızca bir dışsal nesne değil, insanın ile ilişkide olan içkin bir yapı olduğunu ortaya koyar. Braidotti (2019) teknolojiyi posthüman özneliliğin etkin ve etik bir bileşeni olarak değerlendirir. Ona göre teknoloji, insanla yalnızca işlevsel bir bağ kurmaz; onunla birlikte düşünen, birlikte var olan ve dönüşen bir ortak aktöre dönüşür (s. 36). Dr. Dibs'in üreme deneyleri ve yapay yollarla doğurganlık kontrolü ise insan bedeninin teknolojik müdahaleyle nasıl dönüştürülebileceğini ve hatta denetlenebileceğini gösterir. Dibs'in şu sözleri, bilimin kontrol arzusunu ve bunun etik sınırlarını aşma riskini vurgular: "Doğa bize vermiyor, biz alıyoruz. Bilimle." Bu söz, doğayı ve insan bedenini dönüştürme hedefindeki insana ait teknolojik hırsın açık bir ifadesidir. Teknoloji burada, doğanın yerine geçen bir güç olarak konumlandırılır.

Karakterlerin hikâye içerisinde karşılaştıkları durumlar ve aldıkları kararlar posthümanist öznellikleri nasıl dönüştürdüğünü ve yeniden şekillendirdiğini ortaya koyar. *High Life*, teknolojik dönüşümün sadece fiziksel bir gerçeklik değil, aynı zamanda bireylerin

posthümanist etik, toplumsal ve varoluşsal algılarını da etkileyip şekillendirdiğini gösterir. Film, insanlığın kendi sınırlarını teknoloji aracılığıyla aşmaya çalıştığını ve bu çabaların yeni etik, toplumsal ve varoluşsal sorunları beraberinde getirdiğini gösterir. Bu, posthümanist öznenin bireyin doğa ile olan ilişkisini etkileyen etik ikilemleri anlamak adına kritik bir tartışma yaratır. *High Life*, teknolojik ilerlemenin posthümanist toplumlarda kimlik ve varoluşu nasıl şekillendirebileceği üzerine bir düşünme zemini hazırlayarak posthümanist etkisinde geleceğin getirebileceği sonuçlara dair sorular ortaya koyar. Filmde teknolojiyle etkileşim, yalnızca bir gelişim çizgisi değil; aynı zamanda ahlaki, sosyolojik ve varoluşsal katmanlarda etkiler yaratan bir güç olarak temsil edilir.

Film, teknoloji, insan doğasını, evrimini ve geleceğini nasıl şekillendirmekte ve bu süreç hangi etik, toplumsal ve varoluşsal sorunları beraberinde getirmektedir?

High Life, teknolojinin insan-doğa ilişkisi evrimi ve geleceği üzerindeki etkilerini yalnızca işlevsel ya da araçsal bir düzlemde değil; aynı zamanda etik, toplumsal bir alan olarak işler. Film, kişiyi doğadan ve toplumsal ağlardan yalıtıp yüksek teknolojili, kapalı bir uzay mekânına yerleştirir. Bu durum, insanın etik yapısının da teknoloji ile etkileşim aracılığıyla dönüştürüldüğünü gösterir.

Hayles'e göre, posthüman çağda insan artık doğal bir özne değildir; onun yerine, teknolojik sistemlerle birlikte evrilen, melez bir varlık olarak yeniden tanımlanır (Hayles, 1999, s. 291–295). Bu dönüşüm *High Life*'ta hem bedensel hem etik düzlemde vücut bulur. Dibs'in "Doğa hatalarla işler, bizse mükemmelleştiriyoruz" sözü, transhümanist bir iyileştirme ve denetim ideolojisine dayanıyor gibi görünse de posthümanist bir perspektiften bu ifade, insandışı aktörlerle kurulan ilişkilerin etik sonuçlarını da ima eder. Barad'ın intra-aksiyon kavramı çevresinde bakıldığında, bu tür müdahaleler doğanın edilgen dışsal bir eylem değil, insan-madde ve makine arasındaki karşılıklı oluşun ifadesidir (Barad, 2007, s. 33–35). Burada etik, özneye bağlı tercihlerden ziyade, ilişkisel etki mekanizmalarında üretilen bir sorumluluk şeklindedir. Bu bağlamda, Dibs'in mükemmelleştirme arzusu, yalnızca teknik bir ilerleme tahayyülü değil, posthüman bir varoluşun ve çoklu faaliyetinde insana dair etik bir kibir olarak tezahür eder. Bu söylem, doğanın rastlantısallığına karşılık bilimsel müdahalenin kusursuzluk idealiyle hareket ettiğini gösterirken etik ihlallerin bu süreçte nasıl meşrulaştırıldığını da gösterir. Miah, bu bağlamda posthümanist etiğin, yalnızca biyoloji ile sınırlandırılmayan, bu sınırlarla

birlikte öznelliğin de kaybolabileceğine gösterdiğini ileri sürer (Miah, 2007, s. 79). Bu durum, teknolojinin yalnızca araçsal değil, aynı zamanda öznenin sınırlarını genişlettiğini gösterir.

Filmde, teknolojinin dönüştürme arzusu, açıkça bir biyopolitik distopyaya evrilir. Mahkûmların rızaları olmaksızın deneylerde kullanılması durumu sadece üretkenlik ve işlevsellikle ölçülür. Monte'nin "Bizi deney faresi gibi kullandılar. İnsanlığımızı buraya gelmeden kaybettik." sözleri, teknolojik gelişmelerin insanlar içerisinde seçkin bir grup tarafından dezavantajlı bir gruba karşı ontolojik öze dair sistemli müdahalesini ifşa eder. Bu bağlamda Barad'ın agential realism düşüncesi, teknolojiyi edilgin bir araç olarak değil, insanla karşılıklı olarak özneyi inşa eden bir aktör olarak konumlandırır. Monte'nin sistemin sessizliğine verdiği tepki "Sistemin sesi yok artık. Belki de bizden vazgeçti." Teknolojinin bir ilişkisellik figürü olduğunu ortaya koyar. Barad'a göre, varlık "önceden var olan şeylerin ilişkisi değil, ilişkilerin kendisidir" (Barad, 2007, s. 136). Dolayısıyla teknolojik sistemin sessizliği, insanla kurduğu intraaktif ilişkinin askıya alınması anlamına gelir.

Haraway'in yoldaş türler yaklaşımı ile bakılırsa teknolojiyi insanın arzu nesnesi ya da kontrol ettiği bir araçtan ziyade, onunla birlikte var olan, onunla karşılıklı bağ kuran bir tür olarak tanımlamak mümkün (Haraway, 2003, s. 4-7). Monte'nin sistemle kurduğu sessiz bağ, bir tür posthüman yoldaşlığı temsil eder. Ayrıca Lu'nun posthüman beden estetiği üzerine yaptığı çalışmada belirttiği gibi posthüman bedenler çoğu zaman ahlaki gri alanlarda yer bulur: ne tamamen norm sahibi insandır ne de bütünüyle ötekileştirilmiş (Lu, 2022, s. 184). Bu Monte'nin genetik mühendislikle yaratılmış kızıyla kurduğu ilişkide görünür. Kız doğal(alışılmış) yollarla doğmamıştır; ancak onun varlığı, Monte için yeni bir etik yükümlülük yaratır. Barad'ın belirttiği gibi etik, öznenin niyetiyle değil, ontolojik iç içelikle (entanglement) birlikte vuku bulur: "Etik, her zaman zaten içkin bir sorumlulukla başlar" (Barad, 2007, s. 393). Bu nedenle posthüman bakış açısına sahip etik ne yalnızca insanın vicdanına dayanır ne de sadece teknolojinin sınırlarına etik artık varlıklarla nasıl bir ilişkiyel ağ içinde var olduğuna odaklanır; öznelliğin kendisi artık bu ilişkilerde şekillenir.

8.1.4 Etik düşünce, çeşitlilik ve çoğulluk

İncelenen film türlerinde, posthümanist yaklaşım, biyoçeşitliliği, ekolojik dengeyi ve farklı varoluş biçimlerini nasıl vurgulamakta ve alternatif gelecek tasarımlarında bu kavramlara nasıl yer verilmektedir?

Film, insanı merkezî ve ayrıcalıklı bir fail olarak konumlandırmak yerine doğayla, makinelerle ve canlı/cansız diğer maddi varlıklarla sürekli bir ilişkisel dolanıklık içinde kavrar. Bu anlayış Braidotti'nin zoe-merkezli etik (Braidotti, 2013, s. 60) kavramlarının yanı sıra Barad'ın eyleyici gerçekliği (agential realism) aracılığıyla dünyanın etik özneleşme süreçlerindeki rolüne dikkat çeker. Barad'a göre varlıklar sabit, önceden tanımlı sistemler dışında etkileşim ile varlığa gelen ilişkisel oluşlardır (Barad, 2007, s. 136). *High Life*'ta bu düşünce uzay gemisindeki kapalı sistemlerin yalnızca insan yaşamına hizmet eden ortamlardan ibaret olmadığı insanlarla birlikte bakteriler, bitkiler, mikroorganizmalar ve enerji akışlarıyla etkin maddesel biraradalıklar kurduğu bir mikrokozmos olarak tasvirlenmesi ile görünür olur. Tcherny'nin "Bitkiler olmadan biz de yokuz" ifadesi çevresel bir gözlemin dışında ontolojik bir ortak varoluşun vurgusudur. Bu maddi bütünlük Bennett'in canlı madde (vibrant matter) kavramını hatırlatır burada madde, edilgin bir nesne olmanın dışında hissedilen, tepki veren ve ilişkiler kuran bir faildir (Bennett, 2024, s. 9). Filmdeki uzay gemisi de sadece bir araç değil türlerarası ağların maddi olarak iç içe geçtiği bir yaşamsal düğüm alanıdır.

Monte'nin genetik yaratım sonucu var olan kızıyla ilişkisi posthümanist etikle birlikte düşünülmelidir. Bu ilişki sadece biyolojik bağla tanımlanmaz; kız kültürel ve toplumsal bilinçle biçimlenen, doğa, teknoloji ve uzayın çakıştığı bir oluş alanında doğar. Barad'ın vurguladığı gibi etik niyete değil, ontolojik karşılıklılığa dayanır: "Etik, zaten içkin bir sorumlulukla başlar" (Barad, 2007, s. 393). Monte'nin "Onun hayatı bizimkinden başka olacak" sözü, farklı bir etik varoluşun mümkünliğini açıklar. Bu etik Braidotti'nin ifadesiyle yalnızca insanlar arası işlemez tüm canlılar ve makinelerle kurulan karşılıklı ilişkilerde işler hâle gelmelidir (Braidotti, 2013, s. 190). Filmde kara delik, geleneksel bilimkurgu söylemlerindeki gibi bir yok oluş olarak kurgulanmaz; maddesel, etik ve ontolojik bir dönüşüm potansiyelinin alanı olarak gösterilir. Alaimo'nun (2010, s. 2) trans-corporeality (bedenler arası geçirgenlik) kavramıyla belirttiği üzere beden yalnızca biyolojik bir yapının dışında çevresel, teknolojik ve maddi etkileşimlerle sürekli dönüşen geçirgen bir yapıdır. Monte'nin "Belki orası başka bir başlangıç. Bizden farklı olanların yeri." sözleri, insan merkezli olmayan bir gelecek tahayyülünü ve türler arası ortaklıklar

temelinde şekil bulan posthümanist bir etik ütopyayı mümkün kılar. Bu yalnızca bir sinemasal kurgu olarak ortaya çıkmaz yeni materyalist posthümanizmin çağrısıdır: İnsan, kendini tanıyarak, maddi dünyanın geri kalanıyla etik bir sorumluluk ağı içinde yeniden düşünülmelidir.

Film özellikle final sahnesi Monte ile kızı Willow'un kara deliğe doğru sessizce ilerlediği anla birlikte sadece klasik bir bilimkurgu filmi sonu olarak kurgulanmaz, maddesel ve ontolojik bir dönüşüm ânını temsil eder. Bu sahnede herhangi bir kahramanlık, kurtuluş ya da insanmerkezli zafer anlatısı bulunmaz; onun yerine, tüm gemi sistemlerinin kapanması, ışıkların sönmesi ve sessizliğin egemen olmasıyla insanın evrendeki ayrıcalıklı konumunun sonlandığı bir durum sahnelenir. Kara delik, burada bir yok oluş olarak tezahür etmez; insanla birlikte doğa, teknoloji ve bilinmeyenle iç içe geçen ilişkisel bir oluş alanına evrilir.

8.2 Honeyland

Film Adı	Honeyland
Yönetmen	Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov
Senaryo	Gözlemsel kurgu / Doğrudan gerçek yaşam olayları
Tür	Belgesel / Biyografi / Sosyal-Çevresel Dram
Ülke	Kuzey Makedonya
Yıl	2019
Dil	Makedonca / Türkçe (Yerel Ağızlar)
Tematik Odak	Doğayla simbiyotik yaşam, geleneksel bilgi, kırsal yalnızlık, sürdürülebilirlik, insan-doğa ilişkisi

Belgesel sinema, gerçekliğin temsiline dayalı yapısıyla sinemanın kurmaca olmayan yüzünü temsil eder ve izleyiciyle kurduğu etik ve estetik bağın merkezinde yer alır. *Honeyland* (2019)(Görsel 8.5), belgesel türünün günümüz örnekleri arasında yalnızca sinematografik etkisi ile değil içerdiği tematik odak ile de öne çıkan yapımlarından biridir. *Honeyland* (2019) filmi belgesel türünün doğasına uygun olarak bir keşif sürecinin sonunda ortaya çıkıyor. Makedonya'daki Braganza Nehrinin civarında doğa koruma hakkında kısa bir belgesel niyeti ile başlıyor yapım süreci ve filmde görülen öğretmene ait olan arılara rastlanıyor yuvalarına bakıldığında insan müdahalesinin olduğu

fark ediliyor. Yönetmenliğini Tamara Kotevska ve Ljubomir Stefanov'un üstlendiği Kuzey Makedonya yapımı film, doğa-insan ilişkisini, sürdürülebilir yaşamı ve türlerarası ilişkiselliği odağa alırken aynı zamanda belgesel sinemanın posthümanist incelemeler için argümanlar sunar.

Görsel 8.5

Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt8991268/> (Erişim Tarihi: 03.03.2025)

Honeyland'in çekim süreci yaklaşık üç yıl sürer ve ekip bu sürecin büyük bir kısmını Makedonya'nın izole bir dağ köyünde yaşayan başkahraman Hatice Muratova'nın yaşamını belgelemekle geçirir. Ekip karakterin günlük yaşantısını mümkün olduğunca müdahale etmeden kaydetmeye özen gösterir bu da filmin gözlemsel belgesel geleneğine yakın bir estetik taşımasını sağlar. Filmin neredeyse tamamı doğal ışıkla ve amatör bir kamera ekibiyle çekilir sade teknik tercihi anlatının yalınlığına hizmet eder. Bu yönüyle film, Rouch'un katılımcı gözlem kavramı (Rouch,2003, s.40) ile Wiseman'ın doğrudan sinema anlayışının modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Renov, 1993, s.21).

Filmin gösterim süreci ise dünya çapında büyük bir yankı uyandırır. Sundance Film Festivali'nde hem Jüri Büyük Ödülü hem de Sinematografi Ödülü'nü kazanarak prestijli

bir çıkış yapar. Ardından Oscar Ödülleri tarihinde ilk kez bir belgesel hem En İyi Belgesel hem de En İyi Uluslararası Film kategorilerinde aday gösterilir bu durum filmin küresel etkisini niteler.

Belgesel türünün doğası gereği, gerçek kişiler, gerçek olaylar ve doğal çevre üzerinden anlatı kuran *Honeyland*, geleneksel tür kalıplarını aşarak doğayla insan arasındaki ilişkiye eleştirel bir bakış sunar. Nichols'a (2017, s.121) göre film yapımcısı, belgeselin yapısı gereği tarihsel bir bakış açısı sunmak isteyebilir ve bunu en yaygın şekilde yapımcının filmde görünen insanlara doğrudan sesli yorumla değil resmi olarak hitap etmesini sağlayan ve katılımcı belgeselde yapımcı ve özne arasındaki en yaygın karşılaşma biçimlerinden biri olarak öne çıkan röportaj yöntemiyle gerçekleştirebilir. Ancak *Honeyland* bu yöntemin aksine müdahalesiz gözlemle ilerleyerek anlatısını keşifsel olarak izleyiciye aktarmayı tercih eder. Bu durum filmin gözlemsel belgesel geleneğine daha yakın bir estetik taşımasını sağlar.

Film, sadece Hatice'nin yaşam mücadelesini belgelemekle kalmaz aynı zamanda ekolojik duyarlılığı, insanmerkezci olmayan bir anlatı yapısını ve sürdürülebilirliğin doğasını da görünür kılar. Hatice'nin arıcılıkla kurduğu simbiyotik ilişki ve doğaya gösterdiği özen, antropomorfik olmayan bir etik anlayışla şekillenir. Bu bağlamda film, insan merkezli anlatıların ötesine geçerek posthümanist bir izlek oluşturur (Braidotti, 2013, s. 49). Hatice'nin doğaya karşı geliştirdiği uyum, modern insanın doğayla olan çatışmacı ilişkisine tezatlık oluşturur ve bu filmde bir felsefi altyapı yaratır.

Honeyland, hem belgesel sinemanın anlatı potansiyelini hem de posthümanizmin sinema aracılığıyla nasıl temsil edilebileceğini güçlü bir şekilde niteler. Doğa, hayvanlar ve insan arasındaki ilişkiselliğine odaklanan bu anlatı izleyiciyi yalnızca gözlemlemeye değil; aynı zamanda varlık, etik ve türlerarası yaşam üzerine irdelemeye davet eder. Bu yönüyle film, tez kapsamında incelenen posthümanist temsillerin belgesel sinemadaki izdüşümlerini analiz etmek adına bir örnek teşkil eder.

8.2.1 Hümanizmin ve antroposantrizmin eleştirisi

Filmde posthümanist sinema, hümanist ve insanmerkezci ideolojileri hangi görsel ve anlatısal stratejilerle sorgulamakta ve eleştirmektedir?

Tamara Kotevska ve Ljubomir Stefanov'un *Honeyland* (2019) filmi, yalnız bir arıcının dağlık bir bölgede doğa ile uyum içindeki yaşamını merkeze alarak hümanist özne anlayışının çözülüşünü sinemasal bir anlatı ile eleştirir. Filmde Hatice yalnızca bir karakter olarak temsil edilmez, doğayla iç içe geçmiş posthümanist bir özne olarak temsil edilir. Doğa ise insanın üzerinde egemenlik ettiği edilgen bir varlık olarak tasvir edilmez, onunla birlikte var olunan, eyleyen ve yön veren bir ortamdır. Bu yönüyle film, doğayı yalnızca bir arka plan olarak konumlandıran antroposantrik sinema estetiğini terk eder ve yerine doğayı özneleştirilen bir posthümanist etik önerir.

Hatice bedeni ve yaşamı ile modernliğin ürettiği normatif hümanist özne modelinden sapar. O yaşlı, yalnız, kırsalda yaşamını süren ve herhangi bir teknolojik ya da politik bir kurum ile ilişkisi olmayan bir kadındır. Bedeni doğayla birlikte biçimlenir, yaşamı ekosistemin döngülerine göre şekillenir. Braidotti'nin (2013, s. 94) ifadesi ile posthümanist özne insanı evrenin merkezi olmaktan çıkaran ve bedeni doğanın parçası olarak konumlandıran bir varlıktır. Hatice, bu özne tipinin sinemasal karşılığı olarak karşımıza çıkar. Hatice'nin arılarla kurduğu ilişki, üretime dayanmaz paylaşım ve sınır tanımaya dayalı etik bir anlayışa işaret eder.

Bal toplarken söylediği “Yarısı sizin, yarısı benim” ifadesi doğanın hak sahibi bir özne olarak görüldüğünü niteler. Bu yaklaşım Wolfe'un (2010, s. 45) posthümanist etik çağrısıyla desteklenir “Doğayı bir kaynak değil, bir özne olarak tanımak.” Hatice'nin tutumları yalnızca doğaya zarar vermemekle ilişkilendirilemez, onunla ortak bir yaşam inşa etme yönündedir. Alaimo'nun (2016, s. 2) *trans-corporeality* (bedenlerarası geçişkenlik) kavramı da bu ilişkiyi açıklar: İnsan bedeni ve çevre, karşılıklı etkileşim hâlinde, maddi bir süreklilik içinde var olur. Bununla birlikte, filmde Hatice'nin karşısına doğayı sadece ekonomik bir veri olarak gören Hüseyin konumlandırılır. Hüseyin, arıcılığı kâr odaklı yapan, tüm petekleri toplayarak arı kolonisinin ölümüne neden olan bir figürdür. Bu karakter, modern kapitalist özneyi temsil eder. Lemke (2011, s. 69) biyopolitikasında, yaşamın değerini yalnızca verimlilikle ölçen iktidar biçimlerinin, hangi yaşamların sürdürülmeye değer olduğuna karar verdiğini söyler. Hüseyin'in arıları üretim makinesi gibi görmesi, bu tür bir biyopolitik bakışın sonucudur fakat bu yaklaşım, doğayı tüketmekle kalmaz; Filmde görüldüğü üzere Hüseyin'in ailesini de açlık, hastalık ve çöküş sürükler.

Hüseyin karakterinin yaşadığı çöküş yalnızca etik değil, aynı zamanda ekolojik bir felakettir. Colebrook'un (2014, s. 31) belirttiği gibi: "Antroposantrizmin mantığı, yok oluşun mantığıdır." Filmde arıların yok olması yalnızca bir tür kaybı olarak görülemez, ekosistemin çökmesiyle insanın da dahil olduğu sistematik bir tehlikeyi işaret eder. Hüseyin'in kısa vadeli kâr hırsı sadece doğayı etkilemez kendi neslini de tehdit eder. Böylece insanmerkezci sistemin kendi içinde çürümüş yapısını da ifşa eder. Hatice'nin doğayla kurduğu sezgisel bağ, yalnızca etik bir duruş olarak ortaya çıkmaz, aynı zamanda ontolojik bir dolanıklık biçimidir. Barad'ın (2007, s. 148) intra-action kavramı, insan ve doğa arasındaki bu eşzamanlı oluşu niteler. Hatice, arılara seslenir, onları dinler, birlikte kararında arıların da dahlinin olduğu görülür. Bu durum, özne-nesne ayrımını çözen bir ilişkinin göstergesidir. Aynı bağlamda, Chen'in (2012, s. 3) animacy kavramı da arıların özneleşmesini açıklamada kullanılabilir. Arılar, filmde sessiz, edilgen yaratıklar değil; koloni halinde karar alan, hayatta kalma stratejileri geliştiren varlıklar olarak yansır.

Film aynı zamanda insandışı varlıklar olarak yalnızca hayvanları nitelemez, coğrafya, iklim ve su gibi unsurların da anlatının aktif bileşenleri olduğunu görülür. Neimanis'in (2017, s. 2) "bedenler çevreyle iç içe akar" düşüncesi, Hatice'nin yaşadığı çevresel koşullara karşı verdiği tepkilerde gözlemlenir. Susuzluk, güneşin konumuna göre bal toplama zamanının belirlenmesi ve yağmur duası gibi eylemler, bedeninin çevreyle sürekli bir etkileşim hâlinde olduğunu gösterir. Bu posthümanist tavır, doğayla çatışmak yerine onunla akışta kalmayı öğretir. Ek olarak, Tsing'in (2015, s. 20) önerdiği "türlerarası dayanışma" fikri de *Honeyland*'de güçlü biçimde temsiliyet bulur. Hatice ve arılar arasında kurulan bu simbiyotik ilişki, birlikte varoluşun ekonomik değil, etik bir model ile sürdürülebileceğini niteler. Arılar, fayda sağlayan nesneler olarak görülmez, ortak yaşamın eşit bileşenleri haline gelir. Bu dayanışma, modernliğin ötekileştirdiği bedenler üzerinden yeniden tarif edilir. Jones'un (2020, s. 61) belirttiği gibi, "modernliğin dışında bırakılan bedenler", doğayla daha yakın ilişkiler kurabilir. Film insanı doğanın efendisi olarak konumlandırmaz aksine onunla var olan bir parça olarak konumlandırır.

Filmde, insanmerkezci dünya görüşünün etik, ekolojik ve politik sonuçları nasıl temsil edilmektedir?

Film, insanmerkezci dünya görüşünün doğa üzerindeki tahribat etkilerini yalnızca çevresel bir bozulma olarak nitelemez, aynı zamanda etik ve politik bir felaket olarak sunar. Film, insanın doğaya hükmetme arzusunun diğer türleri değil, kendisini de tehdit

eden bir iktidar biçimi ürettiğini işaret eder. Bu bağlamda *Honeyland*, posthümanist bir etik öneri ile doğayla beraber yaşamının sınır tanımaya dayalı bir bakış açısı gerektirdiğini gösterir.

Filmde Hatice'nin doğayla kurduğu ilişki, insanın doğaya muktedir tavrına karşı çıkan bir etik modeli temsil eder. Hatice, arılardan bal alırken hiçbir zaman tüm kaynakları tüketmez; bunun yerine doğayla karşılıklı tanımaya dayalı bir pratik ortaya koyar. “Yarısı sizin, yarısı benim” diyerek doğaya ait olanı teslim eder, kendine de sınır koyar. Bu ifade, doğada var olduğu düşünülen bir hak bilinci kadar, insanın kendini sınırlandırma kapasitesinin de etik boyutunu açığa çıkarır. Bu anlayış, Alaimo'nun posthümanist çevre etiği yaklaşımıyla örtüşür. Alaimo'ya göre posthümanist çevresel etik, doğayı kontrol etmek değil, onunla ilişki kurmak ve sorumluluk almaktır (Alaimo, 2016, s. 8). Hatice'nin arılarla kurduğu ilişki, bu türden bir bedensel duyarlılık örneği sunar. Doğayı bir kaynak olarak görmeyip onunla yaşayan bir fail olarak konumlandırır.

Hatice'nin doğayla kurduğu sınır temelli ilişkiye karşılık Hüseyin'in arıcılık anlayışı, doğayı verimlilik temelli bir kaynak olarak görür. Tüm balı toplaması, arıların kışa hazırlıksız kalmasına ve koloninin ölmesine neden olur. Bu durum yalnızca kısa vadeli bir üretim kaybı değil, ekosistemin tümüyle çöküşüdür. Colebrook, bu tür insanmerkezci arzuların doğa üzerindeki etkisini açıklarken antroposantrizmin mantığı, yok oluşun mantığıdır, dünyayı tehdit eden şeyin doğaolmadığını insanın kendini sınırsızca çoğaltma ve yayılma arzusu olduğunu ileri sürer (Colebrook, 2014, s. 31). Hüseyin'in doğayı sömürmesi, onun ailesi üzerinde doğrudan bir geri dönüş yaratır: açlık, hastalık ve toplumsal çöküş (Görsel 8.6).

Görsel 8.6

Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt8991268/> (Erişim Tarihi: 03.03.2025)

Hüseyin'in doğaya yönelik yaklaşımı yalnızca etik bir mesele değil biyopolitik bir mesele olarak ele alınabilir. Doğa burada verimliliğe göre sınıflandırılan, üretkenliği ölçülebilen bir nesneye indirgenir. Arılar, bal verdikleri sürece değerlidir; yoksa göz ardı edilirler. Bu yaklaşım, Lemke'nin biyopolitika, yaşamı sınıflandıran, normalleştiren ve neyin yaşamaya değer olduğuna karar veren bir iktidar biçimidir ifadesi ile açıklanabilir (Lemke, 2011, s. 69). Hüseyin, doğaya müdahalesinde bu iktidar biçimini görünür kılar. İnsanı merkeze koyan ve doğayı yönetmeye odaklanan düzen, bumerang etkisiyle kendi failini de vurur. Doğanın etik ve politik özne olarak tanınmaması hem bireysel hem toplumsal düzeyde çöküş ile sonuçlanır. Film, insanmerkezci ideolojinin doğayı edilgen bir araç olarak konumlandırmasını etik, ekolojik ve politik düzeyde eleştirir. Bu eleştirinin merkezinde doğayla eşitlikçi, sınırlı ve ortaklaşmacı bir ilişki modeli yer alır. Filmde doğa, yalnızca sahnenin tamamlayıcısı değil karar alan, karşılık veren, sınır koyan bir öznedir.

8.2.2 İnsandışı varlıkların eyleyciliği ve özneliliği

Filmde, insandışı varlıkların (hayvanlar, yapay zekalar, siborglar, çevre vb.) eyleyciliği, özneliliği ve potansiyel bilinç durumları nasıl temsil edilmektedir?

Honeyland doğanın ve insandışı varlıkların sinematik temsiline odaklanarak klasik hümanist sinema anlatılarına alternatif bir yol çizer. Film, özellikle arılar ve çevresel unsurlar üzerinden doğanın eyleyici ve özneleşmiş bir aktör olarak temsil edildiği bir

posthümanist sinema ögesi sunar. Doğa ve hayvanlar, yalnızca sahnenin arka planı/tamamlayıcı bir unsur olarak gösterilmez, anlatının kurucu ve belirleyici bileşenleri olarak işlenir. Bu bağlamda *Honeyland*, insandışı varlıkların etik, epistemolojik ve sinematik olarak yeniden irdelenmesine katkı sunar. Filmde arılar, yalnızca bal üretme işlevi olan canlılar olarak görülmez, kendi ritmi ve iç düzeni olan kolektif bir varlık olarak sunulur. Kamera, arı kolonilerine mikroskobik düzeyde yaklaşarak onların organizasyonunu, görev dağılımlarını var olan hiyerarşiyi görselleştirir. Bu estetik tercih, seyirciyi arıların öznelliğini ciddiyetle irdelemeye davet eder. Arılar, bu bağlamda hem epistemik hem de etik bir özne olarak görselleşir.

Hatice'nin arılarla kurduğu ilişki çıkar odaklı bir üretim ilişkisinden uzaktır, duyuşal, sezgisel ve ritmik bir ilişkiselliklidir. Arılara seslenmesi, göz teması kurması, farklı zamanlarda onlara danışır gibi davranması, karşılıklı bir duyarlılığın göstergesidir. Bir sahnede Hatice şöyle der: “Şimdi değil, biraz daha beklemeliyiz.” Bu ifade, sembolik dilin dışında yaşam döngüsüne ilişkin sessiz bir sözleşmenin varlığını ima eder. Bu tür etkileşimler, yine Barad'ın intra-action kavramıyla açıklanabilir. Barad'a göre “Varlıklar eyleyciliklerini karşılıklı oluş yoluyla kazanırlar; özne ve nesne birbirinden bağımsız değildir.” (Barad, 2007, s. 148) Hatice ve arılar arasındaki ilişki, özne-nesne ayrımından ibaret değildir, bu ilişki karşılıklı oluşu biçimlendiren bir bağa dönüşür. Bu bağ, arıların potansiyel bilinç, organizasyon ve ahlaki değer taşıyan aktörler olarak temsilini görünür kılar.

Filmde doğa, edilgen bir arka plan niteliği taşımaz, kendi nizamı, sınırları ve döngüleri olan eyleyici bir varlıktır. Özellikle Hüseyin'in ekolojik dengeyi bozan müdahaleleri örneğin tüm petekleri alması doğanın yapısal tepkisini uyandırır; arılar ölür, toprak verimsizleşir, ekosistem çöküşe uğrar. Bu anlatı, doğanın yalnızca etkilenen değil veren değil, karşılık veren bir fail olarak temsil edildiğini gösterir. Bennett'e (2024) göre madde pasif değildir; etki yarıtlım ve harekete geçme kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla doğa, yalnızca fiziksel olarak vuku bulan bir varlık değil, etik ve politik bir öznedir. Hüseyin'in doğayla kurduğu sömürüye dayalı ilişki, doğa tarafından reddedilir. Yani doğa, hatalı müdahalelere sessizce ama etkili bir biçimde karşılık verir.

Honeyland'in görsel dili de insanmerkezci anlatı yapısını kırar. Uzun sessiz planlar, doğanın kendi zamanı ve sesine/sessizliğine odaklan anlatım şekilleri, filmin etik yönünü destekler. Rüzgarın uğultusu ve arıların vızılıtsı film boyunca neredeyse bir karakter sesi

gibi işlenir. Bu anlatı estetiği, Neimanis'in çevresel öznellik ve beden üzerine geliştirdiği sürekli değiş tokuş fikriyle uyumludur. Neimanis'e göre bedenlerimiz ve çevre sürekli iç içe akar; canlı olmak, başka varlıklarla birlikte sürekli dönüşüm içinde olmaktır (Neimanis, 2017, s. 2). Bu sessizlik estetiği, yalnızca doğayı tanımlamakla kalmaz; doğayla birlikte düşünmeye ve sezgisel bir bağ geliştirmeye izleyiciyi davet eder. Kamera kayıt almaz; doğayla birlikte görür, işitir ve hisseder. Dolayısıyla film, posthümanist ögeler taşıyan sinema yapısına uygun biçimde doğayı ve arıları anlatının aktif ve kurucu unsurları hâline sunar.

Filmde, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkilerde, karşılıklı tanıma ve etik sorumluluk nasıl ele alınmaktadır?

Honeyland (2019) belgesel olarak yalnızca insan yaşamına odaklanmaz aynı zamanda insandışı varlıkların sinemasal temsili yoluyla antroposantrik düşünceye eleştiriler üretir. Film, insan ve insandışı varlıklar (hayvanlar, doğa unsurları, sessiz çevresel figürler) arasındaki ilişkileri karşılıklı tanıma, etkileşim ve etik sorumluluk temelinde yapılandırır. Böylece klasik hümanist özne-nesne ayrımı yıkılır ve posthümanist etik kuramsal zemin kazanır. Hatice'nin arıcılık pratiği, klasik rasyonalist özne yaklaşımı ile sınırlı değildir, doğaya bedenle katılım biçimi üzerinden de kurulur. Hatice, bal toplama sürecinde çıplak ellerini kullanır, arıların ritmine saygı gösterir, çevresel koşullara göre bedenini konumlandırır. Bu bedensel duyarlılık, Bennett, insandışı varlıkların da etkileyici ve belirleyici olabileceği bir karşılıklılık alanına işaret eder. Bennett'e (2024) göre etik, insandışının etkileyebilme potansiyelinin kabulüyle başlar. Bu anlayış, Hatice'nin doğayla kurduğu ilişkide görülür; beden, düşüncenin ve tanımanın taşıyıcısı hâline bürünür.

Filmde arıların dışında birçok insandışı varlık –yılanlar, köpekler, rüzgâr, kuşlar– anlatının yapısal örüntüsüne katkı sunar. Özellikle bir sahnede Hatice'nin sessizce toprağı izlediği, rüzgârın hafifçe yükseldiği ve doğanın ona zamanın geldiğini hissettirdiği an, doğanın edilgen değil belirleyici olduğu bir farkındalık temeli oluşur. Bu durum, Tsing'in (2015) yaşamı türlerarası birliktelikler ve rastlantısal koreografiler içinde tanımladığı insan dışı özneler yaşamın koreografisini birlikte yaratır cümlesiyle paraleldir (s. 24). Doğa burada aktif bir faildir. Yılanın yaklaşmasıyla Hatice'nin geri çekilmesi; kuşların ötüşüyle Hatice'nin dikkat kesilmesi gibi mikro anlar, karşılıklı tanımanın bedenleşmiş misallerini oluşturur. Hatice'nin konuşmayan, yatalak annesiyle kurduğu iletişim biçimi

de dikkat çekicidir (Görsel 8.7). Annesi artık sembolik dilin ötesinde, jestler, bakışlar ve ses tonlarıyla algılanan bir varlık hâlinededir. Bu durum, Manning (2009) öznelliğin, temsil yoluyla değil; dokunsal, jestüel ve sessel etkileşimlerle kurulduğunu ileri sürer (s. 11). Bu bağlamda Hatice'nin annesi, söz üretmese de öznellikten tümüyle yoksun değildir. Sessizlik ve bakım, bir etik karşılıklılık biçimi olarak işler.

Görsel 8.7

Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt8991268/> (Erişim Tarihi: 03.03.2025)

Filmin arka planında çevresel öznelerin eşit olmayan şekilde paylaşıldığına dair bir anlatı da gelişir. Özellikle suya erişimin Hatice'nin yaşadığı bölgeye ulaştırılamaması, filmde çevresel adaletsizliğin bir temsili olarak vuku bulur. Whyte (2018), yerli çevre epistemolojilerinden hareketle çevresel adaletin, yalnızca zarar vermemek olmadığını doğayla ilişkide eşitlik, paylaşım ve karşılıklılık kurmak olduğunu söyler (s. 132). Bu noktada çevresel Hüseyin'in suyu paylaşmaması durumu, doğal kaynakların yalnızca insan ihtiyaçları odaklı tahsis edilmesinin etik bir ihlali olarak okunabilir. Bennett'in ifadesiyle, çevreciliğin görevi çevresel sistemlerin korunması ve yönetimi etrafında şekillenirken, yaşamsal materyalizm “eyleyici düğümler içerisinde bizimle aşık atarken aynı zamanda da biz olan keskin bir maddesellikle daha stratejik bir şekilde meşgul olmak” sorumluluğunu öne çıkarır (2024 s. 166). Bu yaklaşım, doğanın sadece korunacak bir varlık değil, insanla birlikte eyleyen ve etkileyen bir özne olarak değerlendirilmesini gerektirir. Dolayısıyla filmdeki su çatışması, doğayla kurulan ilişkinin etik boyutunun da sorgulanmasını zorunlu kılar.

8.2.3 İnsan ve teknoloji etkileşimleri

İncelenen film türlerinde, insan ve teknoloji arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiler nasıl temsil edilmektedir?

Honeyland (2019), insan ve doğa ilişkisini merkezine alan bir belgesel estetiği taşıyor fakat teknolojinin varlığı veya yokluğu üzerinden şekillenen anlatısal yapı bu ilişkiyi dolaylı ve eleştirel biçimde ele alır. Hatice'nin hayatı, herhangi bir modern teknolojik sistemden uzak bir yaşamdır. Elektrik, ulaşım aracı, modern tarım ekipmanı vb. araçlara sahip değildir. Balı çıplak elleriyle toplar, arıları doğal ortamlarında yönlendirir ve ürünlerini şehre yürüyerek satmak üzere götürür. Bu yaşam biçimi teknolojinin yokluğu bir yoksunluk olarak tezahür etmez, aksine etik bir tercih olarak sunulduğu nadir örneklerden biridir. Bu temsil, insanın teknolojiden ziyade doğa ile olan etik etkileşimi üzerinden kurulur. Bu bağlamda Geerts'in post-anthropocenic times kavramsallaştırması, söz konusu temsili anlamlandırmak için güncel bir teorik çerçeve sunar. Geerts'e(2022, s.7) göre özne artık sabit ve bireysel bir yapı değil; çevresiyle birlikte şekillenen, geçici ve ilişkisel bir varlıktır. Burada özne, teknolojik uzantılarla değil, doğayla kurduğu karşılıklı bağlar sayesinde yön bulur. Hatice'nin arılarla, doğayla ve çevresiyle kurduğu simbiyotik ilişki tam da bu türden bir posthümanist özneleşmenin örneğini sunar. Filmde teknolojiye yer verilmemesi bir yokluk değil; aksine, Geerts'in ifadesiyle etik bir yön bulma durumu olarak doğayla var olmanın bir biçimidir (Geerts, 2022, s.9). Böylece insan-teknoloji ilişkisi, doğrudan temsil edilmek yerine, teknolojinin yerine doğayla dolaysız bir yakınlığın aldığı alternatif bir özneleşme yolu üzerinden yeniden kurgulanır.

Filmin diğer yarısındaki Hüseyin karakteri ve ailesi, teknolojiyi üretim sürecine katan bir karşı figür olarak sunulur. Hüseyin, daha fazla bal üretmek amacıyla modern petekler kurar arıcılıkta teknik alet edevat kullanır ve arıların doğal döngüsüne müdahalede bulunur. Sonuç olarak, bal üretimi kısa vadeli olarak artış gösterir fakat kolonide çözüme ulaşan bir bozulma vuku bulur: arılar ölür, üretim durur, çocukları hastalanır. Bu durum, teknolojinin insan eliyle denetimsiz ve etik yapıdan kopuk kullanımının ekolojik çöküşe yol açtığını açık biçimde gösterir. Bu bağlamda Gabrys'in teknolojik altyapıların doğa üzerindeki etkilerine ilişkin yorumu açıklayıcıdır: Teknolojik altyapılar sabit değildir; çevresel koşulları üretirler ve dönüştürürler (Gabrys, 2011, s. 12). Hüseyin'in uygulamaları yalnızca doğayı dönüştürmekle kalmaz; insan, çevre ve diğer varlıklar arasında kurulmuş karşılıklı ilişkiler ağını bozar ve tüm bu varlıkları bu dönüşümün etkilerine birlikte maruz bırakır.

Filmde teknolojiye erişim bir ayrıcalık olarak da gösterilir. Hatice'nin teknolojiden uzak oluşu sadece bir tercih sonucu değil, aynı zamanda mekânsal ve ekonomik bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Buna karşın Hüseyin'in modern kovanlara ve ekipmanlara erişimi, ona başlangıçta üretim avantajı sağlar. Ancak bu avantaj sürdürülebilir değildir. Böylece film, teknolojinin yalnızca bir araç olmadığını; insan eli ile iktidar aracı olarak sınıfsal, etik ve ekolojik bir düzenleyici gibi işlev görmesini de irdeler. Burada Latour'un aktör-ağ teorisi (ANT) ile teknolojiye verdiği statü ayrıca dikkate değerdir. Latour (2005, s.79), teknolojik nesnelerin toplumsal ilişkilendirmelerin aktif bir parçası olduğunu, bu nesnelerin karar süreçlerini etkileyebileceğini ileri sürer. *Honeyland*'de teknolojik araçlar örneğin metal kovanlar, kamyonet, şehre erişim sağlayan yollar yalnızca nesne değil; anlatının dönüşümünde aktörleri tetikleyen varlıklar olarak işlev görür.

Film boyunca kamera, teknolojinin sahneye dahlini dramatize etmez; bunun yerine sessizce gözlem yapar. Hüseyin'in modern kovanları kullanırkenki görüntüleri, Hatice'nin doğal teknikleriyle karşıtlık içindedir. Bu sinemasal tercih ve teknolojik araçların filmde gürültü ve kaosla ilişkilendirilmesi, doğayla uyum içerisindeki yaşamın sessizliğini bozan bir unsur olarak nitelendirildiğini gösterir. Bu anlatı, teknolojinin etik bağlamdan yoksun kullanımı üzerine inşa edilmiş bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. *Honeyland*, teknolojinin doğayla ilişkisinin yalnızca niceliksel bir çıkar temelinde kurmaz, etik, toplumsal ve ekolojik etmenleri ile değerlendirilmesi gerektiğini savunur.

Film, teknoloji, insan doğasını, evrimini ve geleceğini nasıl şekillendirmekte ve bu süreç hangi etik, toplumsal ve varoluşsal soruları beraberinde getirmektedir?

Honeyland, teknolojinin açık biçimde merkeze olmadığı ancak doğayla ilişki biçimleri üzerinden teknolojiye dair etik ve varoluşsal sorular üreten bir film örneğidir. Film, Hatice ve Hüseyin karakterleri aracılığıyla insanın teknolojiyle olan bağının toplumsal değerler, etik sorumluluk ve insan doğasının evrimi üzerindeki tesirlerini irdeler. Bu temsiller, teknolojinin yalnızca bir araç değil; aynı zamanda ontolojik, toplumsal ve etik sonuçları olan bir fail olduğunu ortaya koyar. Hatice'nin doğayla ilişkisi, teknolojiden ekseninden uzak yaşamı, modern teknik sistemlerle kuşatılmış insanın geleceğine dair alternatif bir öznellik şekli sunar. Onun bal toplama tercihi doğaya zarar vermeden, sınır gözeterek yapılan bir eylem insanın doğayla uyumlu ilişkisellekle yaşayabileceğini gösterir. Hatice, arılardan bal alırken daima sezgisel bir iletişim önceler, teknolojiye

başvurmadan doğanın işleyişine odaklanır (Görsel 19). Bu yaşam şekli, doğaya müdahale bulunmayan, onunla evrimleşen bir insan doğası önerir. Neimanis'in (2017) vurguladığı üzere bedenler yalnızca çevre içinde değil; çevreyle birlikte oluşur, doğanın sürekliliği içinde varlıklar bedenleşir (s. 2).

Görsel 8.8

Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt8991268/> (Erişim Tarihi: 03.03.2025)

Hatice'nin doğayla kurduğu ilişki, onun teknolojisiz yaşamının eksiklik değil, bedenleşmiş etik bir farkındalık olduğunu gösterir. Bu durum, insanın teknolojik uzantılarla değil, doğayla kurduğu doğrudan ilişkilerle gelişebileceğini vurgular. Daha önce de vurgulandığı üzere Hüseyin karakteri, modern teknolojiyle doğaya müdahalede bulunan insan modelini temsil eder. Arıcılıkta kullandığı modern teknikler yapay kovanlar, kontrolsüz üretim sistemleri, makineleşmiş süreçler kısa sürede üretim artışı sağlamanın yanında uzun vadede koloniye zarar verir ve çevresel denge kaybına sebep olur. Arıların ölmesi, yalnızca bir üretim sorunu olarak görülemez; doğal yaşama bütünüyle bir tehdit olarak temsil edilir. Bu sahneler, teknolojinin sınırsızca kullanılmasının insan eliyle geleceğin tehlikeye atıldığını gösterir. Bu durum, Colebrook'un şu tespitiyle paraleldir: posthümanizm, yok oluşla başlar ve bu durumda insan kendini tüm varlığın ölçütü olarak görmesinin yıkıcı sonuçlarıyla yüzleşir (Colebrook, 2014, s. 23). Hüseyin'in teknolojiyi üretim odaklı kullanımı, insanın geleceğine yönelik bir türsellik krizi yaratır. Bu kriz, yalnızca ekolojik değil, aynı zamanda etik ve varoluşa dair bir sorundur.

Hatice'nin teknolojiden yoksun oluşu, coğrafi ve ekonomik dışlanmışlığın bir sonucudur. *Honeyland*, teknolojiyi hem sınıfsal eşitsizliklerin nihayeti hem de yeniden üreticisi olarak konumlandırır. Teknoloji filmde sadece doğayı değil; toplumsal adaleti, dayanışmayı ve hatta değer sistemlerini yeniden üreten bir etmen haline gelir. Film, insanın teknolojik gelişmeyi doğayı dönüştürme arzusu ile tanımlamasının etik ve varoluşsal sınırlarını tartışmaya açar. Hatice teknolojisizlik halini bilinçli bir etik duruş olarak sunarken; Hüseyin'in müdahalesi, doğayı aşma çabasının insanın kendi varoluşunu dair de tehdit oluşturduğunu gösterir. Bu karşıtlık, Gabrys'in teknolojik yapıların sadece doğayı değil, varoluş şekillerinin kendisini de dönüştürdüğüne ilişkin vurgusuyla çakışır: Teknolojik sistemler, sadece doğayı etkilemez; varoluş şekillerinin kendisini dönüştürür (Gabrys, 2011, s. 12). *Honeyland*, teknolojik gelişmelerin posthümanist bir etik ile şekillenmediğinde doğayla birlikte doğaya dahil olan insanı da yok oluşa sürükleyebileceğini dramatik biçimde ortaya koyar.

8.2.4 Etik düşünce, çeşitlilik ve çoğulluk

İncelenen film türlerinde, posthümanist yaklaşım, biyoçeşitliliği, ekolojik dengeyi ve farklı varoluş biçimlerini nasıl vurgulamakta ve alternatif gelecek tasarımlarında bu kavramlara nasıl yer verilmektedir?

Hatice'nin arılarla kurduğu ilişki sadece bal üretimine dair değildir; bu ilişki, ekolojik dengeyi gözeten ve biyoçeşitliliğe duyarlı bir yaşam anlayışının pratiğe dökülmüş yansımasıdır. Arılardan sadece ihtiyaç duyulan kadar bal alması, kovanların yerleşimine arılar öncelikli dikkat etmesi ve onların döngüsünü bozmaması, Hatice'nin doğayla birlikte var olma etiği kurduğunu gösterir. Hatice arı üretimi sonunda paylaşım yaparken şöyle der: “Yarısı sizin, yarısı benim.” Bu ifade doğay sadece bir kaynak gözüyle konumlandırmayan, onunla etik ortaklık kuran bir yaşam biçiminin sembolü olarak okunabilir. Haraway'in yoldaş türler yaklaşımı bu durumu açıklayıcıdır. Haraway'e göre İnsanlar ve insandışı varlıklar birlikte düşünür, birlikte var olur, birlikte ölür (Haraway, 2016, s. 14). Hatice'nin arılarla ilişkisi, insanmerkezli olmayan bir varoluşun gündelik ve etik pratiğidir. Bu karşılıklı varoluş hali, *Honeyland*'in sinemasal ifadesi ile biyoçeşitliliğe dayalı alternatif bir gelecek tahayyülü sunar.

Filmin ilerleyen dakikalarında Hüseyin'in modern üretim anlayışıyla doğaya müdahalesi bu biyoçeşitlilik temelli yapıyı bozar. Arıların yaşam döngüsüne saygısızca yapılan bu sömürü, kolonibin zarar görmesine yol açar. Bu durum sadece doğadaki tek bir türün yok

oluşu değildir, ekolojik bir zincirleme bozulma haline gelir. Bu anlatı, Plumwood'un (2002) ekofeminist perspektifiyle açıklanabilir. Plumwood, doğayla kurulan tahakküm ilişkisini, eril ve kapitalist anlayışın bir sonucu olarak değerlendirir ve ekolojik çöküşün bu tahakkümden sonucu olduğunu belirtir ve ekler doğaya hükmetme arzusu, yalnızca doğayı değil, insanlığın kendisini de yok eder (Plumwood, 2002, s. 8). Film, Hüseyin'in doğayı araç edinerek kontrol etme girişimiyle yalnızca doğal dengeyi bozmasını değil, toplumsal yapıyı da tehlikeye attığını gösterir. Çocukların hastalanması ve üretimin durması, doğayla kurulan dengesiz ilişkinin insana dair sonuçlarını açığa çıkarır (Görsel 8.9).

Görsel 8.9

Tamara Kotevska&Ljubomir Stefanov, Honeyland (2019)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt8991268/> (Erişim Tarihi: 03.03.2025)

Honeyland, insan ve insandışı varlıklar arasında kurulan ilişkilere dair posthümanist bir öznellik alanı sunar. Filmde arılar, sadece doğanın edilgen bir parçası değil; kendi iç düzenlerine, kolektif karar alma biçimlerine ve yaşam döngülerine sahip eyleyici varlıklar olarak gösterilir. Arıların davranışlarının özen ile gösterilmesi, onları bilinçli, sistematik hareket eden ve ilişkisellik kurabilen öznelere konumlandırır. Bu temsil biçimi, Chen'in canlılık hiyerarşisi ifadesiyle uyum içindedir çünkü canlılık burada sadece biyolojik değil, etkileycilik ve ilişkisellik düzeyinde tanımlanır (Chen, 2012, s. 3). Bu yönüyle, Hatice'nin arılara yönelik yaklaşımı bir sahiplenmeden öte bir tanıma ve ortaklaşma şeklindedir. Film aynı zamanda, Braidotti'nin (2013, s.88) posthümanist etik anlayışını vurgulayarak, insanı doğanın merkezinden çekip, türlerarası karşılıklılığa dayalı bir aidiyet duygusuna konumlandırır. Doğayla yaşamak, sadece bir çevresel zorunluğu işaret etmez, etik bir seçim ve varoluş biçimi olarak gösterilir. Film doğrudan

gelecek senaryoları sunmamakla birlikte yaşamın tekil değil, çoğul, türler arası ve dayanışmacı biçimlerde sürdürülebileceğini göstererek alternatif posthümanist gelecek tahayyüllerinin zemini işaret eder.

8.3 Border

Film Adı	<i>Border (Gräns)</i>
Yönetmen	Ali Abbasi
Senaryo	Ali Abbasi, Isabella Eklöf, John Ajvide Lindqvist
Tür	Dram / Fantastik / Romantik
Ülke	İsveç / Danimarka
Yıl	2018
Dil	İsveççe
Tematik Odak	Kimlik, türler-arası farklılık, doğa ile ilişkilene, ötekilik
Posthümanist	Türler-arası öznellik, norm dışı beden, etik ve doğaya
Temalar	bütünleşme

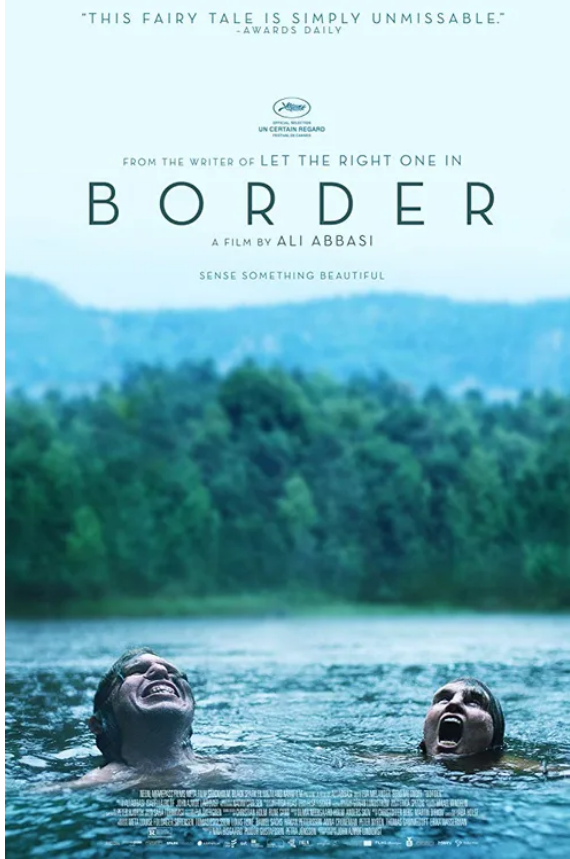
Ali Abbasi'nin yönettiği *Border* (2018) (Görsel 21), toplumun dışladığı bedenlerin ve kimliklerin bulunduğu fantastik unsurlar içeren bir dramdır. İsveçli yazar John Ajvide Lindqvist'in kısa öyküsünden uyarlanan yapım, özellikle Cannes Film Festivali 2018'de Un Certain Regard (Belirli Bir Bakış) bölümünde En İyi Film Ödülü'nü kazanarak eleştirmenlerden büyük övgü alır (dialmformovie.net). Ayrıca yapım, 91. Akademi Ödülleri'nde En İyi Makyaj ve Saç Tasarımı kategorisinde aday gösterilerek, İsveç sinemasını global düzeyde temsil eder. Bunun yanı sıra European Film Awards ve İsveç'in prestijli Guldbagge Awards'larında da birçok dalda ödül ve adaylık elde ederek hem estetik hem de tematik olarak öne çıkar. Film, İsveç'te bir havaalanında gümrük görevlisi olarak çalışan Tina'nın hayatına odaklanır. Tina, gelişmiş koku alma duyusu sayesinde yolcuların üzerlerinde gizli suç unsurları ya da kötücül duygular taşıyıp taşımadığını sezebilen sıra dışı bir kadındır. Neandertal benzeri fizyolojik özelliklere sahip olan Tina, görünümü nedeniyle sosyal hayatta dışlanan bir figürdür; ancak bu farklılığı, mesleğindeki başarısını dengeliyor gibi görünür.

Border, anlatı olarak Klasik dramatik bir yapıda gelişim çizgisi izler. Tina karakteri içsel boşluklarını ve kökenlerine dair şüpheleri izleyiciye aktarır. Bu yönüyle filmin dramatik

yapısı karakterin dönüşümü, çatışmaları ve psikolojik yüzleşmeleri ekseninde ilerler. Bu filmde de dram türünün temel özelliği olan karakter merkezli anlatı hakimdir. Tina'nın yaşadığı benlik karmaşası, dramatik yapının temelini oluşturur.

Görsel 8.10

Ali Abbasi, Border (2018)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt5501104/> (Erişim Tarihi: 20.03.2025)

Film, İskandinav kültüründen trol figürünü kullanarak insan ve doğa arasındaki ilişkiselliği ortaya koyar. Troller, İskandinav mitolojisinde ve halk anlatılarında sıklıkla büyük, biçimsiz ve çoğu zaman güneş ışığında taşa dönüşen varlıklar olarak betimlenmiştir (Schepers, 2017; Simpson, 2017). Bu geleneksel tasvirler özellikle Norveç ve İzlanda gibi coğrafyalarda yaygınlık gösterir. Zamanla, trol figürü modern İskandinav edebiyatı ve sinemasında yeniden yorumlanarak hem geleneksel hem de çağdaş anlamlar kazanır (Alm-Arvius, 2012). Bu metaforik kullanımlar, trollerin yalnızca mitolojik değil; toplumsal belleğin de bir parçası olduğunu gösterir. Trol figürü, kültürel ve toplumsal bağlamlarda genellikle medeniyetin sınırlarında yer alan, düzeni tehdit eden bir öteki olarak konumlandırılır. Öte yandan, İskandinav sanatında ve özellikle çocuk edebiyatında

troller daha eğlenceli ve mizahi biçimlerde temsil edilir. Ancak *Üç Keçi Gruff*⁸ gibi masallar, trol figürünü korkutucu bir varlıktan çocukların ilgisini çeken eğlenceli karakterlere dönüştürmüştür (Schepers, 2017; Simpson, 2017). Bu ikili yapı, trolün hem tehdit hem de sevecenlik içerebilen yönleriyle İskandinav kültüründe çok katmanlı bir sembol haline geldiğini gösterir. Trol figürü hem mitolojik geçmişi hem de çağdaş dönüşümleriyle, dilde, sanatta ve toplumsal hayatta çok yönlü bir anlam dünyasına sahiptir.

Border filmi, insan bedenine ve kimliğine dair geleneksel hümanist anlatıların dışında posthümanist bir perspektifi sinema diliyle izleyiciye sunar. Film, doğa, türlerarası ilişkiler, etik öznellik ve kimlik gibi temaları merkeze alırken; insan ile doğa, insan ile öteki varlıklar arasındaki ilişkiselliği konu edinir. Posthümanist kuramın önerdiği gibi, bu yapımda özne yalnızca rasyonel, bütüncül normlara sahip bir insan değildir; Tina karakterinin bedeni ne tamamen sağlıklı kabul gören insan ne de ya da mitolojik bir varlık olarak konumlandırılabilir. Braidotti, farklı bedensel varoluşların yalnızca dışlanan değil; aynı zamanda modern teknolojik ve biyopolitik söylemlerle öteki olarak yeniden inşa edildiğini vurgular (Braidotti, 2013, s. 89). Bu hibrit yapı aynı zamanda Braidotti'nin posthümanist özne kavramsallaştırmasıyla uyum içindedir.

Tina'nın yaşadığı yabancılaşma ve aidiyet arayışı, ötekileştirici toplumsal normlara karşı bir farkındalık ve direnç süreci olarak kurgulanır. Said'in (1978) *oryantalizm* kavramında olduğu gibi, burada da *öteki* yalnızca dışsal bir figür değil, içsel bir kimlik çatışmasına dönüşür. Tina'nın kendi kökenini keşfetme süreci, onun maruz kaldığı ötekiliğe karşı bilinçlenme/soruşturma biçimini temsil eder. Bu yönüyle Tina'nın Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği anlayışı doğrultusunda okunabilir. Butler'a göre toplumsal cinsiyet (gender), bireylerin doğuştan sahip oldukları bir öz değil; tekrar eden davranışlar, jestler, söylemler ve pratikler yoluyla sürekli olarak yaratılan bir şeydir. Tina ve Vore karakterlerinin bedenleri, Butler'ın biyolojik cinsiyetin sabitliğine dair toplumsal kalıplara uymadığı dolayısıyla cinsiyetin doğal değil kültürel olarak inşa edildiği yönündeki düşüncesini işaret eder (Butler, 2006). Her iki karakter de toplumsal normları altüst eden beden yapılarıyla, toplumsal cinsiyetin sabitelerini sarsar. Filmin çatışmalar

⁸ *Üç Keçi Gruff*, Norveç kökenli geleneksel bir halk masalıdır. Masal, vadinin diğer tarafında bulunan taze ve lezzetli otlara ulaşmak isteyen üç keçinin, köprüyü bekleyen açgözlü ve korkunç bir trolü zekice bir planla yenmelerini konu alır. Her biri farklı boyutlarda olan keçiler sırayla köprüyü geçmeye çabalarlar ve sonunda en büyük keçi, trolü alt ederek hepsinin güvenli biçimde karşıya geçmesini sağlar. Masal, kurnazlık, cesaret ve iş birliği konularını öne çıkarır.

ve dönüşümler içeren yapısını posthümanist ögeler çerçevesinde değerlendirmek üzere analizler aşağıda başlıklara ayrılmıştır.

8.3.1 Hümanizmin ve antroposantrizmin eleştirisi

Filmde posthümanist sinema, hümanist ve insanmerkezci ideolojileri hangi görsel ve anlatısal stratejilerle sorgulamakta ve eleştirmektedir?

Tina karakteri farklılıkları sadece görsel bir özellik değil aynı zamanda posthümanist düşüncenin normatif hümanist özneye (rasyonel, idealize edilmiş insan) karşı yönelttiği eleştirilerin görsel halidir. Braidotti'ye göre posthümanist öznellik, “insanı tüm evrenin merkezine koyan ve bedeni normlaştıran anlayışın çözülmesidir” (Braidotti, 2013, s. 94). Tina'nın farklı bedensel yapısı, bu çözülmeyi işaret eder.

Tina'nın çevresel sezgileri -örneğin kötücül kişilerden yayılan kokuyu alma yeteneği-onun doğa ile kurduğu ilişkiyi gösterir. Bu durum antroposantrik sinema geleneğinde doğanın edilgen ve arka planda bırakılan bir varlık olarak konumlandırılmasına karşı çıkar. Wolfe'un vurguladığı gibi posthümanist etik “doğayı bir kaynak olarak değil, bir özne olarak tanımayı” önermektedir (Wolfe, 2010, s. 45).

Filmde doğa, Tina'nın kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülür. Troll ırkına ait olan Tina ve Vore'un insanlar tarafından genetik tarama yoluyla avlanması, biyopolitik bir şiddet temsildir. Biyopolitika, yaşamı sınıflandırarak kimlerin yaşaması gerektiğine karar veren iktidar biçimidir (Lemke, 2011, s. 69). Bu sınıflandırma öteki kimlikler yaratır ve karakterlerin reddine yol açar. Filmde insan, etik özne konumunun dışında şiddeti uygulayan ve diğer türleri sistematik olarak dışlayan konumundadır.

Tina ile Vore arasındaki cinsellik sahnesi, heteronormatif ikili cinsiyet temsillerinin dışında bir temsil sunar. Bu sahne “cinsiyetin sabit bir biyolojik hakikat olmadığını, bedensel deneyimlerle yeniden üretildiğini” savunan Haraway'in (Haraway, 1991, s. 150) düşüncesiyle örtüşür. Tina'nın interseks anatomisi, cinsiyetin doğallaştırılmış yapısını eleştiren bir anlatı sunar. Filmde trolllerin varlığı, insan türüne üstünlük sağlayan hümanist söylemi sarsmak için kuvvetli bir argüman geliştirir. Hayles, insanı diğer türlerden ayıran *bilişsel üstünlük* ve *özne-nesne ayrımının* posthümanist düşüncede geçersizleştiğini belirtir (Hayles, 1999, s. 4).

Filmde, insanmerkezci dünya görüşünün etik, ekolojik ve politik sonuçları nasıl temsil edilmektedir?

Filmde trolllerin (insandışı varlıklar olarak) insanlar tarafından DNA testi ile teşhis edilip ortadan kaldırıldığına dair bir diyalog geçer. Vore'un anlattığına göre, İsveç devletinin 1970'lerde başlattığı bir programla, doğan troll bebekler sistematik şekilde hastane kayıtlarında yakalanarak öldürülür. Bu sahne, insanmerkezli etik sistemin sadece insana ait olan yaşamı kutsadığı, öteki türleri ise biyolojik potansiyel tehlike olarak sabitlediğini gösterir. Vore: "İnsanlar bizi anlamaya çalışmadı, yok etmeye çalıştı" derken etik düzeyde, sadece normatif insan kategorisine dahil olanların korunmaya değer olduğuna dair antroposantrik bir varsayım ileri sürer. Filmdeki posthümanist ögeler, bu tarz dışlayıcı etik sistemleri kırmaya çalışır.

Tina'nın ormanda yürüdüğü sahnelerde, doğaya karşı içgüdüsel bir yakınlık ile ilişkilendiği görülür. Yerdeki solucanları incelerken dikkati, özeni, yakınlığı, doğayı insan için bir nesne olarak değil, bir özne olarak algıladığını hizmet eden bir araç olarak görmediğini gösterir. Bunun aksine filmde genel toplumsal sistem, doğayı araçsallaştırır: sınır kapısı çevresindeki doğa insan denetimine alınmış, güvenlik kameraları ve demir tellerle iktidar alanı etrafında çevrilmiştir. Bu semboller, doğayı kontrol altına alma ve sindirme gayesinin simgeleridir. Ivakhiv (2013), modern sinemada doğanın çoğunlukla *kontrol edilmesi gereken bir tehdit* olarak sunulduğunu belirtir (s. 122). *Border*, Tina'nın sezgileri aracılığıyla bu temsili eleştirir ve tersi yönünde ilişkilendirir.

Vore'un insanların çocukları istismar ettiği videoları troll bebeklerin intikamı için yaydığını görülür. Burada bir tür olarak insanın kutsallığı eleştirilerek kötülüğüne dikkat çekilir dikkat çeken başka bir nokta ise insan toplumunun sistematik şekilde *türsel ayrımcılık* yaptığıdır. İnsanlar trolleri anlamaya çalışmaz, sadece genetik farklılıklarından ötürü tehdit kabul eder. Bu, devletin biyopolitik bir kontrol sistemi kurduğunun göstergesidir. Lemke'ye göre bu tür kontrol, yaşamı düzenleyip bazı yaşam formlarını dışlama yetkisini devlete verir (Lemke, 2011, s. 66). Tina'nın çalıştığı sınır kapısı, mekânsal sınırları değil türler arası sınırları da temsil eder niteliktedir. Sınırın iki tarafında duran insan ile insandışı varlık arasında bir geçiş mümkün değildir aksine devlet bu geçişi biyopolitik olarak kurar ve denetler.

8.3.2 İnsandışı varlıkların eyleyciliği ve özneliliği

Filmde, insandışı varlıkların (hayvanlar, yapay zekalar, siborglar, çevre vb.) eyleyciliği, özneliliği ve potansiyel bilinç durumları nasıl temsil edilmektedir?

Posthümanizme göre öznellik sadece insanlara özgü bir nitelik değildir; hayvanlar, teknolojik varlıklar ve doğa unsurları da bilinç, eylem ve ahlaki kapasiteye sahiptirler (Wolfe, 2010, s. 45; Haraway, 1991, s. 125). Tina, film boyunca sadece *farklılıkları* olduğunu düşünürken, Vore'un gelişiyle türsel kimliğini yeniden irdelemeye başlar. Vore'un "Sen bir insana ait değilsin, bizim türümüzdesin" ifadesiyle, Tina'nın kendi kimliğine yönelik içsel çatışması başlar. Bu sahne, Tina'nın edilgen bir karakter olmadığını aksine kendi varlığını sorgulayan bir özne olduğunu vurgular. Öznelğin sadece bilişsel kapasiteyle değil, duygusal ve sezgisel farkındalıkla da inşa edildiğini gösterir (Hayles, 1999, s. 137). Bu sahne, posthümanizmin öznelğin yalnızca rasyonel bilinçten değil, bedensel farkındalık, duygusal rezonans ve türler-arası aidiyet deneyiminden beslendiğini güçlü biçimde ortaya koyar.

Tina'nın bedeni başta öznenen ziyade nesne gibi görülürken film ilerledikçe bu konum tersine döndüğü görülür. Tina, türsel belleğini ve ahlaki duruşunu şahitlikleri edindikleri doğrultusunda irdelerken aktif etik kararlar alır. Örneğin, Vore'un insanlara karşı şiddetini onaylamaması ve onu ihbar etmesi, ahlaki öznellik kapasitesini gösterir. Tina'nın ormanda gezinirken doğayı adeta bir uzvu gibi algılaması, çevrenin *arka plan* değil aktif bir bileşen hatta filmin başrollerinden biri olduğu görülür. Toprakla temas ettiğinde duyularının keskinleştiği sahne, doğa ile ilişkinin vardığı noktayı göstergesidir. Tina'nın yalnız yürüdüğü sahnede doğanın harici olarak sesi Tina'nın sesi ile bütünleşir. Bu tür bir temsilde doğa, pasif bir öge değil; karakterin öznelliğini şekillendiren, eyleyciliği olan posthümanist bir varlık olarak konumlanır. Haraway'ın (1991, s. 136) "insanmerkezli bilgi sisteminin dışında, doğanın da bilgi üretebileceği" düşüncesi bu sahnelerde görselleşir.

Görsel 8.11

Ali Abbasi, *Border* (2018)



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt5501104/> (Erişim Tarihi: 20.03.2025)

Tina ile Vore'un cinsellik yaşadıkları sahnede Vore'un “kendi bedenine yabancılaşmışsın” ifadesi (Görsel 8.12), Tina'nın insan dünyasında bastırılmış öznel gerçekliğini tanımlarken, onu kabul eden başka bir türle ilişki kurduğunda özneleşmeye başladığını gösterir.

Vore'un intikam yaklaşımı ve insanlara karşı geliştirdiği kurgulanmış şiddet, onun da türsel travmaya karşı bilinçli bir tepki ürettiğini gösterir. Bu bilinç, Tina'nın etik sınırlar çerçevesinde kalmasıyla karşılaştırıldığında, öznelliklerinin nasıl farklı yönlerde geliştiğini açığa çıkarır. İki karakterin etik eylemleri, sadece insanlara özgü olmayan ahlaki muhakemenin farklı şekillerdeki temsillerine işaret eder. Yani *Border*, yalnızca insana değil, insandışı varlıklara da karmaşık etik kapasiteler yükler.

Filmde, insan ve insandışı varlıklar arasındaki ilişkilerde, karşılıklı tanıma ve etik sorumluluk nasıl ele alınmaktadır?

Film, posthümanist bir yaklaşımla insan ile insandışı varlıklar (bu örnekte troller) arasındaki karşılıklı tanıma, özneleşme ve etik sorumluluk ilişkilerini işler. Sınır kapısında Tina'nın Vore'u koklayarak bir şeylerin farklı olduğunu hissetmesi, sıradan bir karşılaşma değil bir tanıma sahnesidir. Vore'un Tina'ya söylediği “Sen bizdensin. Bunu sen de hissediyorsun, değil mi?” ifadesi, ötekinin tanınmasını sağlayan ilk

eşiktir. Vore'nun "Sende de var bu. İçinde bir şeyler biliyor. Nereye ait olduğunu." dediği sahne, karşılıklı tanımanın biyolojik değil, sezgisel ve ontolojik bir düzlemde gerçekleştiğini gösterir.

Vore, insanların trol bebeklerini öldürmesine karşılık olarak onlardan intikam aldığını açıklar. Çocuklara zarar veren insanlara pedofili materyalleri göndererek onları hedef alan planını Tina'ya anlatır. Vore bunu adalet olarak argümanlaştırır ancak Tina bu şiddeti "Sen farklı değilsin. Sadece onlar gibi bir canavarsın!" sözleri ile reddeder. Bu sahne, etik sorumluluğun karşılıklı bir türden diğerine değil, varlıklar arasındaki eylemlere göre şekillendiğini vurgular. Tina, Vore ile aynı türe ait olmasına rağmen onun şiddetine ortak olmaz.

Tina'nın doğada yürürken hayvanlarla, toprakla kurduğu gösterişsiz iletişim, insan ile doğa arasında etik bir duyarlılığı gösterir. Bu sahne, söz ile ifade bulmayan bir tanıma biçimi sunar; doğa özneleşir ve güçlü bir varlık olarak Tina ile ilişkilendirilir. Kamera takip eden sahnede Tina'nın ayaklarının altındaki toprağa, solucanlara ve ağaçlara odaklanır. Haraway, etik ilişkilerin yalnızca insanlarla sınırlı olmadığını, "etkileşime girilen her varlığın etik ortak haline geldiğini" savunur (1991, s. 134). Tina'nın doğaya karşı geliştirdiği sezgisel yaklaşım ve yakın ilişki bu tanımanın bir ifadesidir. Tina, Vore'un çocukluğunda işkence gördüğünü ve bedenine metal parça yerleştirildiğini öğrendiğinde onunla empati kurar. Ancak yine eylemlerini onaylamaz. Böylelikle tanımanın yalnızca anlamlandırma ile değil aynı zamanda sınır koyma biçiminde de olabileceğini vurgular. Tina'nın "Acımı hissediyorum ama bu seni haklı yapmaz." ifadesi tanımanın ahlaki bir sorumluluk getirdiğini ortaya koymakla birlikte onaylamak anlamına gelmediğini etik ilişki, ötekinin eylemlerine karşı sorumluluk üstlenmeyi de içerdiğini ileri sürer (Hayles, 1999, s. 138). Film, etik eylemin türsel kimliğe göre değil, karşılıklı anlayış ve sorumluluğa göre kurulabileceğini gösterir. Böylece posthümanist düşüncedeki temel sorularından biri olan "etik yalnızca insana mı özgüdür?" sorusuna sinemasal bir yanıt üretir.

8.3.3 İnsan ve teknoloji etkileşimleri

İncelenen film türlerinde, insan ve teknoloji arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiler nasıl temsil edilmektedir?

Film ilk bakışta teknolojinin baskın bir temsiline sahipmiş gibi görünmese de, arka planda insan-teknoloji ilişkilerini eleştirel bir şekilde işler. Bu ilişkiler, özellikle biyoteknoloji,

denetim teknolojileri ve beden üzerindeki teknik müdahaleler üzerinden okunabilir. Posthümanizm çerçevesinde teknoloji, artık insandan harici bir araç değil, onunla bütünleşmiş ve kimlik, etik ve varoluşla iç içe geçmiş bir yapıdır (Hayles, 1999, s. 2; Braidotti, 2013, s. 112).

Filmde Tina, Vore'dan devletin geçmişte troll bebekleri doğumda tespit edip DNA testleriyle belirleyerek biyolojik farklılık gerekçesiyle yok ettiğini öğrenir. Bu durum biyoteknolojinin etik dışı bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini gösterir. Lemke (2011) biyopolitikanın teknolojiyi yaşamı düzenlemek ve belirli türleri eleyip diğerlerini korumak için kullandığını söyler. Bu sahne, teknolojinin *etik dışı tür yönetimine* hizmet edebileceğini ortaya koyar (s. 66). Tina “Kokuların duyguları vardır. Suçluluk, utanma, korku... Hepsi kokar.” repliği sezgisel algısının kuvvetine dikkat çeker. Tina'nın çalıştığı gümrük noktasında insanların bedenlerini gözlemlemek ve suç unsurlarını tespit etmek için yüksek teknoloji kamera sistemleri ve metal radarlar kullanılır. Tina'nın kendi türü olan Vore'u sezgileriyle fark etmesine karşın, teknoloji onu ıskalar. Hayles (1999), insan bedeninin teknolojik sistemler tarafından okunabilir hale gelmesini bilginin bedenin yerini aldığı bir çağın göstergesi olarak tanımlar (s. 2). *Border*'da bu sistemler, türsel farkları göremeyen ve sezgisel bilgiyi dışlayan yetersiz sistemler olarak sunulur. Tina'nın duyuusal yeteneği, insandışı sezgisel bilginin geçerliliğini vurgular ve modernist teknoloji üstün bilgidir varsayımını çürütür.

Vore'un vücuduna yerleştirilen ve insanların işkence yöntemi olarak kullandığı metal kutu, bedenin teknolojik araçlarla manipülasyonu/biraradallığını gösterir. Bu kutu, sadece fiziksel bir nesne değil, insan-makine etkileşiminin de bir temsilidir. Vore “Bu kutu bedenime konduğunda çılgılık attım. Beni değiştirdiler. Ama kurtulmadım” söyler. Braidotti (2013), teknolojinin yalnızca araçsal değil bedene doğrudan müdahale eden bir iktidar aracı haline gelebileceğini belirtir (s.115). Bu sahne, teknolojinin travmatik, beden-parçalayıcı ve türsel şiddeti destekleyici bir araç olarak kullanılabileceğini vurgular. Film boyunca teknoloji, ne adalet sağlayan bir araç olarak ne de eşitlikçi bir sistem olarak sunulur. Aksine, türsel ötekileştirmeyi kurumsallaştıran bir gözetim ve baskı aracına dönüşür. Wolfe (2010), posthümanist etik bağlamında teknolojinin *tarafsız* değil, bazı yönleri ile mevcut iktidar ilişkilerini yeniden üreten bir araç olduğunu belirtir (s. 48). Filmde bu bağlam, teknolojinin insandışı varlıklar üzerindeki baskıcı işleviyle

açıkça görünür hale gelir. Film, insan ve teknoloji ilişkisini bir ilerleme hikâyesi olarak değil; baskı, türsel ayrımcılık ve etik sapma bağlamında işler.

Film, teknoloji, insan doğasını, evrimini ve geleceğini nasıl şekillendirmekte ve bu süreç hangi etik, toplumsal ve varoluşsal soruları beraberinde getirmektedir?

Border, türsel farklılıkları ve bedensel öznellikleri merkezine alırken, teknolojinin bu farklılıklar üzerindeki etkisini özellikle biyoteknoloji, gözetim/kontrol ve beden-müdahalesi yoluyla sorgular. Bu bağlamda teknoloji, yalnızca bir araç değil; insan doğasını, evrimsel yapıları ve etik krizleri tetikleyen bir güç olarak yapılandırılır.

Vore'un anlattığına göre, devlet, DNA testleriyle troll çocukları tespit etmiş ve onları deneysel süreçlerle yok etmiştir. Bu müdahale, evrimsel olarak farklılaşan canlılara yönelik *biyoteknolojik temizlik* mantığıyla işler. Vore'un "Bizi doğar doğmaz tanıdılar. DNA'mız farklıydı. Onlara göre bu bir tehditti. Bizi sildiler." ifadesi bu temizliğin kanıtlarındandır. Braidotti (2013), posthümanist dönemde evrimin artık yalnızca biyolojik bir süreç değil, teknolojik müdahale ve tür mühendisliği ile şekillenen bir yapı haline geldiğini belirtir (s. 121). Bu sahne, evrim sürecinin teknolojik olarak yeniden şekillendirilebileceği düşüncesinin etik ikilemini ortaya koyar.

Tina, kendisinin *insan olmadığını* fark ettiğinde bir kimlik krizi yaşar. Vore, bu farkı ona şöyle açıklar: Sen bir insana ait değilsin ama bu seni eksik yapmaz. Belki de seni daha gerçek yapar. Tina'nın insan kimliğinden başka bir şekilde kendini konumlandırması, onu hem toplumsal olarak ötekileştirir hem de varoluşsal olarak özgürleştirir. Burada teknoloji, insan doğasını biyolojik verilerle tanımlayan bir dışsal otorite olarak var olurken, kişinin içsel sezgileri ve etik konumlanması bu verilerle karşı karşıya kalır. Hayles (1999), teknolojinin insanın anlamını beden dışındaki bilgilere indirgemesini, posthümanist bir tehlike olarak görür (s. 2). Tina'nın kimliğini sorgulaması posthümanizm tartışmalarında sıklıkla yer verilen "Kim insandır?" sorusunu işaret eder. Bu sorgulama, insan kavramının kapsayıcı bir tanımının olmadığını ve aslında dışlayıcı bir şekilde inşa edildiğini gösterir. Nitekim Ferrando'nun belirttiği gibi insan kavramı, hiçbir zaman tarafsız olmamıştır; tarihsel olarak kadınları, farklı etnik grupları batı dışı gelenekleri ve insandışı varlıkları içermeyecek şekilde inşa edilmiştir (2019, s. 21).

Vore'un bedenine çocukken yerleştirilen metal kutu hem fiziksel bir müdahale hem de teknolojinin bireyin belleğine ve benliğine kazıdığı travmatik bir izdir. Haraway (1991), teknolojik müdahalelerin sadece fiziksel değil, psikolojik ve toplumsal belleği de

biçimlendirdiğini belirtir (s. 142). Bu sahne, bedenin teknolojiyle dönüşümünün bireyin öznel varlığını yeniden şekillendirdiğini gösterir. *Border*, teknolojinin kimlik tespiti, tür ayırımı ve beden üzerindeki kontrol için nasıl kullanıldığını göstererek, teknolojiye karşı etik bir duruş sergiler. Wolfe (2010), etik bilincin yalnızca teknolojiye değil, duyular ve karşılaşma anlarına da dayanabileceğini söyler (s. 58). Tina, insan doğasını sezgisel ve duygusal yollarla temsil ederken, teknolojik sistemin hata payını vurgular. Filmde teknoloji, toplumu biyolojik farklara göre sınıflandırma gücüne sahip bir araç olarak kullanılır. Bu durum, kimlik politikalarının yalnızca sosyal değil, artık genetik düzeyde de şekillendirildiği bir geleceği gösterir. Vore'un "Onlar karar veriyor. Kim yaşayacak, kim ölecek. DNA'na bakıyorlar ve seni siliyorlar." ifadesi genetik müdahaleye yönelik iktidarı işaret eder. Lemke (2011), modern toplumlarda biyopolitikanın teknolojik altyapıyla iş birliği içinde olduğunu ve yaşam üzerinde karar verme yetkisini bilimsel verilere dayandırıldığını belirtir (s. 69). Bu, insan doğasının politikleştirilmiş bir geleceğe dönüşmesinin bir temsilidir. Dolayısıyla film, "kim insan sayılır? Teknoloji her zaman etik midir?" gibi temel varoluşa dayalı soruları görsel ve anlatsal düzeyde işler.

8.3.4 Etik düşünce, çeşitlilik ve çoğulluk

İncelenen film türlerinde, posthümanist yaklaşım, biyoçeşitliliği, ekolojik dengeyi ve farklı varoluş biçimlerini nasıl vurgulamakta ve alternatif gelecek tasarımlarında bu kavramlara nasıl yer verilmektedir?

Film, posthümanist öğeler barındıran sinemanın temel etik ilkelerini dramatik bir yapının içine yerleştirerek, türlerarası çoğulluğu, biyolojik çeşitliliği ve doğayla ilişkiselliği ile bir gelecek tahayyülünü sinemasa anlatısı olarak ortaya koyar. Tina'nın ormanda yürürken solucanları ezmek için yol değiştirmesi, araba ile yolda giderken sürünün geleceğini sezip beklemesi ya da doğada yaşayan hayvanlarla göz teması kurduğu sahneler, onun doğayla kurduğu ilişkinin boyutunu gösterir. Bu yaklaşım, Tina'nın doğaya karşı empatik tavrında kendini gösterir. O, sadece *türdeş* varlıklarla değil; doğanın tamamıyla aynı düzlemde bir ilişkide bulunur. Bryant'a göre, her varlık türü, ontolojik eşdeğerliğe sahiptir; bir türün diğerini sindirme hakkı yoktur (Bryant, 2011, s. 57). Bu görüş, Tina'nın doğadaki diğer varlıklara duyduğu saygıda netleşir. Benzer şekilde Alaimo (2016, s. 98), biyoçeşitliliği korumak, sadece ekolojik değil, etik bir zorunluluktur diyerek bu ilişkinin ahlaki perspektifini de işaret eder.

Tina'nın orman yürüyüşlerinde duyduğu huzur, insan yaşam alanlarından uzaklaştıkça sezgilerinin güçlenmesi, doğanın onunla etkileşim kuran aktif bir posthüman varlık olarak gösterildiği sahneler, doğanın anlatı düzeyinde bir başrol unsuru olarak kurgulandığını ortaya koyar. Morton'un ifadesiyle, doğa sadece bir ortam değil, etik ve düşünsel bir ilişkilene alanıdır (2010, s. 125). Bu bağlamda Tina'nın doğayla kurduğu bağ, yalnızca görsel değil, aynı zamanda bütünleşik bir düzeyde vuku bulur. Abram'ın doğayla dil öncesi algısal karşılaşma tanımı da bu durumu destekler: "Doğa ile aramızda dil öncesi bir algısal karşılaşma vardır, bu karşılaşma farkındalık üretir" (1996, s. 37). Tina'nın sezgisel doğa deneyimleri bu farkındalığın filmdeki en net posthüman öğelerden birinin temsilini işaret eder.

Tina, başta kendini normdışı bir insan olarak görürken, Vore ile tanışması ve kendi türüne dair bilgileri öğrenmesiyle birlikte türsel kimliğini kabul eder. Ancak bu kabul, Vore'un aksine intikamcı değildir. Bu dönüşüm, posthümanist etiğin temelini oluşturur. Zylinska'ya göre, "Etik, farklı varlık biçimlerinin değerini tanımakla başlar, insanı merkeze almaktan vazgeçmek gerekir" (2014, s. 74). Benzer şekilde Barad da "Varlık, ilişkisel olarak oluşur; insandışı varlıklar da bu ilişkilerde öznedir" diyerek Tina'nın türsel kimliğini yeniden inşa ediş sürecini ve doğa ile olan ilişkisini açıklar (2007, s. 186). Bu yönüyle Tina'nın özneleşmesi, sadece bireysel bir kimlik arayışı süreci değil aynı zamanda etik bir varoluş biçiminin kabul sürecidir.

Filmin sonunda Tina, "Onu buraya getiriyorum. Bu kez yok etmeyeceğiz. Yaşayacak." sözleri ile Vore'un saldırgan yöntemlerinin aksine bir troll bebeği sahiplenmeye karar verir. Bu karar, insandışı bir varlığı büyötmeye yönelik bir etik dönüşüm ve alternatif bir türsel gelecek tasarımıdır. Puig de la Bellacasa'ya göre, "Bakım eylemi, ötekine varlık hakkı tanımanın ilk adımıdır" (2017, s. 93). Bu yaklaşım, Tina'nın bebekle kurduğu ilişki biçiminde gösterilir. Tsing ise alternatif bir gelecek tahayyülünü şöyle ifade eder: "Gelecek, tek türlü ilerlemenin değil; çok türlü dayanışmanın ürünü olabilir" (2015, s. 22). Böylece Zakrzewski'nin (2018, s. 732) "Doğa ve kültür arasında ikili bir görüşü aşmalı ve hem bedenli hem de teknik-doğal ekolojilere gömülü etik öznel düşünmeliyiz" ifadesi, Tina'nın yok etmeye değil, yaşatmaya dayalı etik tercihinin posthümanist bir vizyonu yansıttığını ortaya koyar.

SONUÇ

Bu çalışma, posthümanist düşüncenin sinema türlerinde nasıl temsil edildiğini ve insanmerkezci anlatıların dışında, teknolojik, biyolojik, etik ve ekolojik dönüşümlerin nasıl ele alındığını incelemek posthümanist öğeler taşıyan filmler üzerinden analiz etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Araştırmada üç farklı film türü örneklenmiş; Claire Denis'nin *High Life* (2018) filmi bilimkurgu türünde, Tamara Kotevska ve Ljubomir Stefanov'un *Honeyland* (2019) filmi belgesel türünde ve Ali Abbasi'nin *Border* (2018) filmi dram türünde analiz edilmiştir. Her film, posthümanizmin temel ilkeleri olan kapsayıcılık, merkezsizleşme ve istisnacılığı reddetme bağlamında ele alınmış; araştırma soruları çerçevesinde detaylandırılmıştır. Filmler analiz edilirken daha çok posthümanizmin içerisinde yer alan yeni materyalizm zemininde değerlendirmeler yapılmıştır. Yeni materyalizm, maddenin edilgen değil, ilişkisel ve eyleyici olduğunu savunur ve özne-nesne, doğa-kültür ve insan-insan dışı ayrımlarını yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Filmler, bu kuramsal zemin üzerinde analiz edilmiştir.

Bu tez, insanmerkezci söylemlerin ötesine geçen ve insan-insan dışı ilişkilerini çok boyutlu bir bakışla irdeleyen posthümanist sinemanın, tür sineması bağlamında nasıl temsillendirildiğini anlamaya yönelik bir araştırmadan doğmuştur. Teknolojik, biyolojik ve ekolojik gelişmelerin hız kazandığı günümüzde, insan ve insan dışı varlıklar arasındaki ilişkilerin yeniden düşünülmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Posthümanizm, bu bağlamda insanı evrendeki merkezî konumundan çıkararak doğa, teknoloji, yapay zeka ve diğer yaşam formlarıyla kurduğu ilişkileri çoğulcu, etkileşimsel ve etik bir düzlemde yeniden kurmayı hedefleyen eleştirel bir düşünce alanı olarak öne çıkar. Posthümanizmin sinemadaki yansımaları ise, klasik anlatı yapılarının ötesinde etik, varoluşsal ve politik boyutlarda derinlikli anlatılar üretmektedir. Söz konusu düşünsel dönüşüm, özellikle sinemada farklı anlatı ve tür yapılarına sirayet ederek, insan-sonrası bir sinemasal estetiğin izlerini işaret eder. Bu tez, posthümanist yaklaşımların bilimkurgu, dram ve belgesel türlerindeki temsillerini inceleyerek; insan-insan dışı ayrımını problematize eden anlatı yapılarını, karakter öznelliklerini ve görsel stratejileri analiz etmeyi amaçlamıştır. Posthümanizm kuramsal çerçevesi ışığında şekillendirilen bu araştırma, kapsayıcılık, merkezsizleşme ve istisnacılığı reddetme gibi ilkelerin tür sineması bağlamında nasıl somutlaştığını sorgulayarak sinema çalışmalarına disiplinler arası bir katkı sunmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda bilimkurgu, dram ve belgesel türlerinden seçilen örnek

filmler üzerinden yapılan analizler, bu anlatıların yalnızca türsel farklılıklar içermekle kalmadığını, aynı zamanda posthümanist düşüncenin çeşitli boyutlarını özgün biçimlerde temsil ettiğini göstermiştir.

Bu tez kapsamında yapılan analizler sonucunda, posthümanizmin sinema türleri üzerindeki etkisinin etik, politik ve ekolojik birçok alanda dönüştürücü olduğu gözlemlenmiştir. Bilimkurgu türünde incelenen *High Life* filminde yapay zekâ, sibernetik organizmalar ve teknolojik bilinç gibi temalar üzerinden insan-insan dışı ilişkiselliği dikkat çekmiştir. Dram türündeki *Border* filminde ise daha çok insan ile doğa arasındaki duygusal ve etik bağlar merkeze alarak, öznellik kavramını çok yönlü bir biçimde irdelenmiştir. Belgesel sinemada ise posthümanist düşünce, insan dışı canlıların yaşam deneyimlerini görünür kılarak doğa ile insan arasındaki yapay hiyerarşi irdelenmiştir. Bu üç türde ortak olarak, insanmerkezciliği eleştiren insan dışı varlıkların özneliliğiyle birlikte etik sorumluluk alanına dahil edildiği anlatılar dikkat çekmiştir. Filmlerdeki karakter yapılandırmaları, anlatı stratejileri ve görsel tercihler, posthümanist öğeler taşıyan sinemanın estetik ve düşünsel potansiyelini ortaya koymuştur.

Bu çalışmada filmlere sorulan araştırma soruları sonucunda bilimkurgu, belgesel ve dram türlerinden seçilen *High Life*, *Honeyland* ve *Border* filmlerinin, insan-insan dışı ilişkilerini yalnızca temsille değil; eyleycilik, öznellik ve karşılıklı oluş üzerinden yapılandırarak klasik özne-nesne ikiliklerini sinemasal düzlemde aşan anlatılar sunmuştur. Filmlerde, insan yalnızca merkezî bir özne olarak değil; doğa, teknoloji ve diğer varlıklarla birlikte oluş halinde, ilişkisel bir aktör olarak temsil edilmiştir. *High Life*, insanın teknoloji üzerindeki denetimini yitirdiği kapalı bir evrende geçen anlatısıyla, hümanist özne yapısına karşı güçlü bir eleştiri sunarken, yapay zekâlar, karadelik ve sibernetik organizmalar gibi unsurları dramatik işlev taşıyan, karar veren ve anlatının yönünü belirleyen özneler olarak işlemiştir. *Honeyland*, insan ve arı kolonisi arasında kurulan sürdürülebilir ve duygulanımsal ilişkiyle, doğa ile kurulan bağın etik bir ortaklık temelinde yeniden düşünülmesi gerektiğini göstermiştir. *Border* ise normatif beden, cinsiyet ve tür anlayışlarını sarsarak, ötekileştirilmiş varlıkların etik ve toplumsal özneliliğini görünür kılmıştır. Bu yapımlar, özneliliği yalnızca insana ait bir ayrıcalık olarak değil, arılar, troller, yapay zekâlar ve hatta karadelik gibi insan dışı varlıklar arasında ilişkisel olarak oluşan dinamik bir süreç olarak kavramsallaştırmıştır. Bu durum, Barad'ın (2007) "Varlıklar birbirleriyle etkileşime girmezler, birlikte meydana gelirler"

ifadesi ile örtüşür bu söylem özellikle *Honeyland*'de Hatice ve arılar arasında kurulan etik bağda somutluk kazanır. İncelenen filmler arasında posthümanist öğeler açısından en çok temsile sahip film *Honeyland* olarak tespit edilmiştir.

Teknoloji, tüm filmlerde yalnızca araçsal bir fon değil; kimliği, doğayı ve etiği dönüştüren aktif bir bileşen olarak konumlandırılmıştır. Özellikle *High Life*'ta teknoloji, insan bedeniyle birleşerek zaman, ölüm ve üreme algısını yeniden yapılandırır. Yeni materyalist kuram doğrultusunda, teknoloji de madde gibi eyleyici bir unsur olarak değerlendirilmiştir. *Border*'da biyoteknolojik ayrımcılık, sınır kontrolü ve DNA testleri gibi unsurlar, kimliğin üretildiği mekanizmalar olarak temsil edilmiş; *Honeyland*'de ise teknolojik müdahalenin doğayla çatışması, geleneksel bilgiyle modern üretim biçimleri arasındaki etik gerilimleri görünür kılmıştır. Posthümanist yaklaşım, sabit kimliklerin ötesinde çoğulcu ve kapsayıcı bir varoluş tahayyülünü sinemasal anlatıya taşımıştır. *Honeyland*, yalnızca bir ekolojik yıkımı değil, aynı zamanda doğa-insan ilişkisini dönüştüren etik bir modeli temsil eder. *Border*, beden ve türün normatif tanımlarına karşı çoğulcu bir öznellik önerir. *High Life* ise biyoteknolojik çoğullukla birlikte üreme, aile ve topluluk kavramlarını yeniden kurar. Bu yapımlarda etik, dışsal bir kural sistemi değil; birlikte var olmanın doğal bir sonucu olarak temsil edilir. Bu bağlamda, posthümanist sinema yalnızca içerik düzeyinde değil, yapısal ve estetik olarak da insanmerkezci anlayışlara karşıtlık geliştirir. Kamera kullanımları, dağıtılmış bakış stratejileri, insan dışı varlıkların perspektifinden anlatılar ve doğayla uyumlu kurgu yapıları, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci değil, etik bir ortaklık içinde düşünmeye davet eder. Öznellik, doğayla, teknolojiyle ve diğer varlıklarla kurulan ilişkilerde sürekli olarak yeniden üretilir; sabit değildir.

Bu bulgular, posthümanist öğeler taşıyan sinemanın yalnızca tematik değil, aynı zamanda yapısal ve estetik düzeyde de türler arasında özne, ilişkisellik, etik odaklarda ortaklaştığını gösterir. İncelenen filmler, doğa, teknoloji gibi insan dışı unsurları anlatının asli özneleri hâline getirmekte; klasik özne-nesne, doğa-kültür ve insan-makine ikiliklerini eleştirmektedir. Böylece sinema, yalnızca bir sanat formu değil; posthümanist felsefenin görsel ve etik bir pratiği olarak işlev kazanır. Bu yapımların analizi sonunda posthümanist öğeler taşıyan sinemanın ontolojik, etik ve epistemolojik düzeylerde dönüştürücü bir güç taşıdığını ortaya konmuştur. İncelenen filmler, insanın merkezde olmadığı ya da insanın merkezde olmasının eleştirildiği bir anlatı sunmuştur. Bu

yaklaşım, sinemayı yalnızca hikâye anlatan bir mecra değil; maddeyle düşünen, sorumluluk taşıyan bir eyleyici uzam olarak yeniden konumlandırır. Özelde posthümanist ögeler taşıyan sinema anlayışı; canlı-cansız, insan-insan dışı, doğal-yapay gibi ikilikler kurma hem biçimsel hem içeriksel düzeyde kapsayıcı, etik yeni bir estetik üretmeye yönelir. Dolayısıyla posthümanist sinema, sadece bir tür değil; yeni bir düşünme, anlatma ve algılama pratiği olarak konumlandırılır. Bu yeni anlatım biçimi sadece seyircinin gördüğü görsel işitsel hal değil işin ön prodüksiyon kısmı da dahil teknik bölümleri de kapsar.

Çalışmanın kuramsal katkısı, posthümanizmin çok katmanlı yapısı içerisinden seçilen yeni materyalizm yaklaşımı aracılığıyla sinema türlerine dair özgün bir analiz çerçevesi sunmasıdır. Yeni materyalizm yaklaşımı, bu tezin kuramsal omurgasını oluşturmuş; madde, beden, doğa ve teknoloji arasında etkin ilişkilerin kurulmasına imkân tanımıştır. Maddenin eyleyici doğası, özne-nesne ayrımını aşan bir düzlemde yeniden düşünülerek hem insan bedeni hem de doğa ve teknoloji posthümanist bir ilişkiler ağı içinde yorumlanmıştır. Bu doğrultuda, film karakterlerinin maddi ve kültürel etkileşimleri sabit kimliklerden ziyade sürekli dönüşen varoluş biçimleri olarak ele alınmıştır. Bu analizde posthümanist ögeler taşıyan sinemada beden, bilinç, kimlik ve teknolojinin nasıl yeni ilişkisel düzlemler yarattığını açıklayarak hem posthümanizm kuramına hem de tür sineması çözümlemelerine özgün katkılar sunmuştur.

Bu çalışmada kullanılan araştırma soruları, yalnızca seçili film türleri ve örnekleriyle sınırlı kalmayıp, farklı türden sinema yapıtlarına, edebi eserlere ve hatta diğer sanat biçimlerine de uyarlanabilir niteliktedir. Posthümanist düşüncenin sunduğu kuramsal çerçeve, insanmerkezci anlatıların çözümlemesinde esnek ve çoğulcu bir yaklaşım sunduğundan, bu tezde geliştirilen araştırma modeli farklı anlatı ortamlarında da uygulanabilecek biçimde yapılandırılmıştır. Bu yönüyle tez hem modellenabilir hem de tekrar üretilebilir bir analiz şeması sunmakta; posthümanist estetik, etik ve ontolojilere dair çözümleme yapmak isteyen araştırmacılar için işlevsel bir temel oluşturmaktadır. Böylece çalışma, yalnızca belirli filmlerin değil, daha geniş bir anlatı evreninin posthümanist bir perspektifle incelenmesine olanak tanıyacak bir yöntem önerisi getirir. Bu yönüyle tez, posthümanizmi analiz etmek isteyen araştırmacılar için tekrarlanabilir bir yöntemsel model sunmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma posthümanist ögeler taşıyan sinemanın tür sineması bağlamında bir anlatı dönüşümü yarattığını ortaya koymuştur. Türlerin kendi estetik kodları içinde, posthümanizmin kapsayıcılık, merkezsizleşme ve istisnacılığı reddetme ilkeleriyle yeniden yapılandığı görülmüştür. Filmler, yalnızca insana dair bir dünya görüşü sunmakla kalmaz; posthümanist bir varoluşun mümkünlüğünü ve gerekliliğini de izleyiciye sinemanın anlatı araçları ile sunar.

Bu çalışmadan elde edilen çözümleme çerçevesi, posthümanist sinemanın analizine ve üretimine yönelik bazı metodolojik öneriler sunmaktadır. Film çözümlemelerinde, insan-dışı varlıkların yalnızca temsili değil, eylemsellikleriyle birlikte değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Kamera ve anlatı yapılarının insan merkezli olmayan bakışlara nasıl alan açtığı sorgulanmalı; türler arası posthümanist temsiller karşılaştırmalı olarak ele alınmalıdır. Ayrıca, izleyici tepkilerini ölçen disiplinler arası yöntemler geliştirilebilir ve yapım süreçlerinde doğaya müdahalesiz yaklaşım gibi etik ilkelere dayalı teknik tercihler benimsenmenin yolları araştırılabilir. Bu önerilerle posthümanist ögeler taşıyan sinemanın hem kuramsal hem pratik düzeyde derinleşmesine katkı sağlaması öngörüldü.

Çalışma kapsamında yalnızca dram, belgesel ve bilimkurgu türlerine odaklanılmış ve analiz posthümanizmin sinemadaki tüm yansımalarını kapsamamaktadır. Korku, animasyon, deneysel sinema gibi diğer türlerde de posthümanist estetik ve anlatıların önemli örnekleri mevcuttur. Ayrıca, çalışmada kuramsal çerçeve olarak daha çok yeni materyalizm tercih edilmiştir başka odaklarda farklı sonuçlar elde edilebilir. Gelecek araştırmalarda, bu kuramsal dalların farklı türlerdeki film analizleriyle birleştirilmesi, posthümanist ögeler taşıyan sinemanın çok boyutlu doğasını daha geniş bir perspektiften incelemeyi mümkün kılacaktır. Ayrıca, izleyicilere yönelik ölçekler oluşturulup, disiplinler arası yöntemlerin dahil edilmesiyle, posthümanist anlatıların izleyici üzerindeki etkileri de sorgulanabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Abram, D. (1996). *The spell of the sensuous*. Vintage Books.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (1973). *Dialectic of enlightenment*. Verso.
- Ağın, B. (2022). *Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu* (2. baskı). Siyasal Kitabevi.
- Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2016). *Exposed: Environmental politics and pleasures in posthuman times*. University of Minnesota Press.
- Alm-Arvius, C. (2012). Chapter 14. trolls. İçinde *Figurative language and semantics* (ss. 309–328). <https://doi.org/10.1075/hcp.38.22alm>
- Altman, R. (2008). *Film/genre*. British Film Institute.
- Amer, A. (2020). Characters' solution vs. the playwright's dissolution of online culture in Lucy Prebble's the sugar syndrome. *Global Journal of Human-Social Science*, 20(13), 47–53. <https://doi.org/10.34257/GJHSSGVOL20IS13PG47>
- Andrew, D. (1984). *Concepts of film theory*. Oxford University Press.
- Aristoteles. (M.Ö. 335). Poetika.
- Aristotle (1987). *Poetics* (R. Janko, Çev.). Hackett Publishing.
- Ayers, D. (2019). *Spectacular posthumanism: The digital vernacular of visual effects*. Palgrave Macmillan.
- Badmington, N. (2003). *Posthumanism*. Palgrave Macmillan.
- Badmington, N. (2004). *Cultural Posthumanism*. Palgrave Macmillan.
- Baker, S. (2001). *Picturing the beast: Animals, identity and representation*. University of Illinois Press.
- Baldwin, J. (2015). Posthumanist panic cinema? The films of Andrew Niccol.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2019). *Görüşmeler*. (E. Erdoğan, Çev.). İçinde R. Dolphijn ve I. van der Tuin (Ed.), *Yeni materyalizm: Görüşmeler ve kartograflar* (ss. 75–98). Yort Kitap. (Çeviri ilk baskı: 2019; Orijinal eser yayımlanma yılı: 2012)
- Battaglia, G. (2014). The video turn: Documentary film practices in 1980s India. *Visual Anthropology*, 27(1), 72–90. <https://doi.org/10.1080/08949468.2014.852461>
- Baudrillard, J. (2011). *Simulacra and simulation*. University of Michigan Press.
- Baudry, J. L. (1976). The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema. *Camera Obscura*, 1(1), 104–128.
- Benjamin, W. (2001). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapısı* (A. Cemal, Çev.). Kültür Bilincini Geliştirme Vakfı Yayınları.

- Bennett, J. (2024). *Canlı madde: Şeylerin politik ekolojisi* (B. Ağın, Çev.). Akademim Yayıncıları.
- Bergan, R. (2008). *Görsel rehberler: Film* (Z. Berik, Çev.). İnkılap Yayınları.
- Best, S. ve Kellner, D. (2016). *Postmodern theory: Critical interrogations*. The Guilford Press.
- Biolchini, E. (2023). Becoming-grains-of-mercury: Documentary ecologies, posthumanism, and the entanglements of traumas. *Iluminace*, 35(2), 51–71.
- Bondebjerg, I. (2014). Documentary and cognitive theory: Narrative, emotion and memory. İçinde Z. Druick ve D. Williams (Ed.), *The Grierson effect: Tracing documentary's international movement*. British Film Institute / Palgrave Macmillan.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film art: An introduction* (10. Basım). McGraw-Hill.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2019). *Film art: An introduction* (12. Basım). McGraw-Hill Education.
- Bostrom, N. (2005). In defense of posthuman dignity. *Bioethics*, 19(3), 202-214.
- Bostrom, N. (2005). Transhumanist values. *Review of Contemporary Philosophy*, 4(1-2), 87-101.
- Bottomore, S. (2012). The uncanny gaze: The drama of early German cinema. *Early Popular Visual Culture*, 10, 206. <https://doi.org/10.1080/17460654.2012.666133>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2016). *Posthuman knowledge*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2018). *A theoretical framework for the critical posthumanities*. Theory, Culture & Society.
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman knowledge*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2021). *Posthumanism*. Polity Press.
- Braidotti, R. ve Francesca, F. (2018). Philosophical posthumanism. *Posthuman Studies*, 1(1), 1-20.
- Braidotti, R. ve Hlavajova, M. (2018). *Posthuman glossary*. Bloomsbury Academic.
- Brandão, D., Teixeira, P., Ferreira, A. ve Korpys, P. (2020). *O valor documental do quotidiano: Uma leitura histórica*. AVANCA | CINEMA. <https://doi.org/10.37390/ac.v0i0.45>
- Bratten, L. (2008). A new history of documentary film. *Journal of Film and Video*. <https://doi.org/10.5860/choice.43-5794>
- Brooker, W. (2009). *Star Wars: Fan phenomena and beyond* (1. Basım). Tauris.
- Brown, B. (2016). *Cinematography: Theory and practice: Image making for cinematographers and directors*. Routledge.
- Brown, G. (2019). *Concert and disconcertion: The music of relationality in the cinema of Claire Denis*. Birkbeck ePrints.
- Bryant, L. (2011). *The democracy of objects*. Open Humanities Press.

- Buckland, W. (2018). *Film theory and contemporary Hollywood movies*. Routledge.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). Hayalperest. (Orjinal yayın tarihi 2015).
- Bukatman, S. (1999). *Terminal identity: The virtual subject in postmodern science fiction*. Duke University Press.
- Bukatman, S. (2012). *Blade runner*. Bloomsbury Publishing.
- Buran, S. (2023). *Edebiyatta posthümanizm*. 2020. *Edebiyatta posthümanizm*. TP London.
- Cagle, C. (2012). The sentimental drama: Nostalgia, historical trauma, and spectatorship in 1940s Hollywood. *Quarterly Review of Film and Video*, 29, 419–431. <https://doi.org/10.1080/10509201003719290>
- Caracciolo, M. (2022). Narrative and posthumanism/posthumanist narratives. İçinde S. Herbrechter (Ed.), *The Palgrave handbook of critical posthumanism* (ss. 675–690). Springer.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or paradoxes of the heart*. Routledge.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.
- Cawelti, J. (1976). *Adventure, mystery, and romance*. University of Chicago Press.
- Cemiloğlu, M. (2024). *Posthümanist Tasarım Yaklaşımları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Chakrabarty, D. (2009). *Provincializing europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press.
- Chalaganidze, N. (2023). From the first “actualities” to television documentary (theoretical and methodological approaches). *International Journal of Social Sciences*. <https://doi.org/10.55367/kbzp3179>
- Chalmers, D. J. (1996). *The conscious mind: In search of a fundamental theory*. Oxford University Press.
- Chapman, J. (2015). Documentary before Grierson. İçinde *A new history of British documentary* (ss. 18–40, 41–89). https://doi.org/10.1057/9780230392878_2
- Chatman, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Chen, M. Y. (2012). *Animacies: Biopolitics, racial mattering, and queer affect*. Duke University Press.
- Clauson, G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford University Press.
- Cohen, T. F. (2012). *Playing to the camera: Musicians and musical performance in documentary cinema*. Wallflower Press.
- Colebrook, C. (2014). *Death of the posthuman: Essays on extinction*. Open Humanities Press.
- Collins, R. (1979). Genre: A reply to ed buscombe. İçinde G. Mast ve M. Cohen (Ed.), *Movies and methods* (ss. 162-163). University of California Press.

- Cook, D. A. (1996). *A history of narrative film*. W. W. Norton & Company.
- Cook, D. A. (2000). *Lost illusions: American cinema in the shadow of watergate and Vietnam, 1970–1979*. University of California Press.
- Cook, P. (Ed.). (2007). *The cinema book* (3. Basım). British Film Institute.
- Corbett, J. (1995). Celluloid projections: Images of technology and organizational futures in contemporary science fiction film. *Organization*, 2(3), 467-488. <https://doi.org/10.1177/135050849523011>
- Corrigan, T. (2011). *The essay film: From Montaigne, after marker*. Oxford University Press.
- Crafton, D. (1997). *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926–1931*. University of California Press.
- Çalışkan, Ö. (2023). *Bilim Kurgu Sinemasının Şimdiki Geçmiş Zamanı: Teknoloji, Beden ve Kimlik*. Palet Yayınları.
- De Almeida, H. (2023). The posthuman as a hopeful monster: “Geneticizing” the fly-human hybrid in david cronenberg’s the fly. *Journal of Posthuman Studies*. <https://doi.org/10.5325/jpoststud.7.2.0191>
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2014). *Bin yayla: Kapitalizm ve şizofreni 2* (I. Ergüden, Çev.). Norgunk Yayıncılık. (Original work published 1980).
- Demir, Ö. (2020). Bilimkurgu türünde yapısal kavramlar ve değişim: Arrival filmi örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 142-159.
- Desser, D. (1983). *The samurai films of Akira Kurosawa*. UMI Research Press.
- Djaha, S. (2019). The emergence of new medium. *Notion: Journal of Linguistics, Literature and Culture*. <https://doi.org/10.12928/NOTION.V1I1.712>
- Doing, K. (2017). Ambient poetics and critical posthumanism in expanded cinema.
- Dong, F. ve Ruan, Y. (2023). Globalization and commercial analysis of science fiction films: Observing regional markets, production costs, and marketing strategies. *Highlights in Business, Economics and Management*. <https://doi.org/10.54097/2r7zg094>
- Druick, Z. ve Williams, D. (Ed.). (2014). *The grierson effect: Tracing documentary's international movement*. British Film Institute / Palgrave Macmillan.
- Duncan, P., Henry, C. ve Molloy, M. (2023). Posthuman as genre. *İçinde Screening the posthuman* (ss. 25–42). Springer.
- Ekinci, B. (2017). A hybrid documentary genre: Animated documentary and the analysis of *Waltz with Bashir* (2008) movie. *CINEJ Cinema Journal*, 6(1), 4–24. <https://doi.org/10.5195/CINEJ.2017.144>
- Elsaesser, T. (1972). *Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama*. Monogram.
- Elsaesser, T. (1991). Melodrama and modernity: Sirk, Fassbinder, Almodóvar, Haynes. *İçinde Home is where the heart is* (ss. 43–69). BFI Publishing.

- Elyamany, N. (2022). Postcyberpunk dystopian cityscape and emotion artificial intelligence: A spatio-cognitive analysis of posthuman representation in Blade Runner 2049 (2017). *Convergence*, 29, 1199–1225. <https://doi.org/10.1177/13548565221122913>
- Fay, J. (2008). Seeing/loving animals: André bazin's posthumanism. *Journal of Visual Culture*, 7, 41–64. <https://doi.org/10.1177/1470412907088175>
- Felipe, M. (2018). O filme documentário (1922–1960): Artificio, registro e (re)produção da realidade. 105–128. <https://doi.org/10.20287/DOC.D23.AR02>
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: Differences and relations. *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 8(2), 26–32.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical posthumanism*. Bloomsbury Publishing.
- Fielding, S. (2013). British politics and cinema's historical dramas, 1929–1938. *The Historical Journal*, 56, 487–511. <https://doi.org/10.1017/S0018246X12000465>
- Foucault, M. (1976). *The history of sexuality, volume 1: An introduction*. Pantheon Books.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Penguin Modern Classics.
- Foucault, M. (2003). *Society must be defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76*. Picador.
- Foucault, M. (2016). *Cinselliğin tarihi I: Bilme istenci* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1976 yılında yayımlanmıştır.)
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve şeyler* (I. Ergüden, Çev.). İthaki Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Cinselliğin tarihi I: Bilgi istemi* (M. A. Kılıçbay, Çev.; 11. Basım). Ayrıntı Yayınları.
- Frayling, C. (2005). *Mad, bad and dangerous? The scientist and the cinema*. Reaktion Books.
- Frayling, C. (2014). *The 2001 file: Harry lange and the design of the landmark science fiction film*. Reel Art Press.
- Freedman, C. (2000). *Critical theory and science fiction*. Wesleyan University Press.
- Friend, S. (2021). Falsehoods in film: Documentary vs fiction. *Studies in Documentary Film*, 15, 151–162. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923145>
- Frow, J. (2005). *Genre*. Routledge.
- Gabrys, J. (2011). *Digital rubbish: A natural history of electronics*. University of Michigan Press.
- Gault, C. (2023). *The well-tempered android: Philosophical posthumanism in science fiction cinema* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. University of Louisville.
- Geduld, H. M. ve Gottesman, R. (1973). *An illustrated glossary of film terms*. Holt, Rinehart, & Winston.
- Geerts, E. (2022). *Navigating (Post-) anthropocenic times of crisis*. CounterText.

- Gladden, M. E. (2016). *A typology of posthumanism: A framework for differentiating analytic, synthetic, theoretical, and practical posthumanisms*. <https://philpapers.org/archive/GLAATO-4.pdf>
- Gledhill, C. (1987). The melodramatic field: An investigation. İçinde C. Gledhill (Ed.), *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film* (ss. 5–39). British Film Institute.
- Golden, L. (1992). *Aristotle's poetics: A guide to theory and practice*. Rowman & Littlefield.
- Golovneva, E. ve Golovnev, I. (2022). Scientific pursuits in Soviet cinema of the 1920s–1930s and Anatoly Terskoy's parallel filming. *The Art and Science of Television*, 18(4), 151–170. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-151-170>
- Gombrich, E. H. (1996). *Sanatın yks. Remzi Kitabevi*.
- Gomel, E. (2011). Science (fiction) and posthuman ethics: Redefining the human. *The European Legacy*, 16(3), 339-354. <http://dx.doi.org/10.1080/10848770.2011.575597>
- Gker, N. (2018). Sinema seyirci ilişkisini etki çerçevesinde dşnmek: Bir izleyici araştırmasının sonuçları. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (29), 270-292.
- Grafton, A. (2009). *Renaissance humanism*. Cambridge University Press.
- Grant, B. K. (2007). *Film genre reader III*. University of Texas Press.
- Grant, B. K. (2007). *Film genre: From iconography to ideology*. Wallflower Press.
- Grizoste, W. (2014). Nas origens do drama e do teatro ocidental: Onde cabe o romance e o cinema? *Revista de Estudos Literrios*, 59, 153–166. https://doi.org/10.14195/2183-7260_59_12
- Guattari, F. (2008). *The three ecologies* (I. Pindar ve P. Sutton, ev.). Continuum.
- Gnen, M. (2022). The posthuman turn in postdramatic theater. İçinde *Post-theories in literary and cultural studies* (ss. 199–212). ResearchGate.
- Grbz, . N. E. (2023). Belgeseller eleştirel/hayvan alışmaları için ne söyler? Proje Nim belgeselinde iktidar zmlmeleri. *İlef Dergisi*, 10(1), 221–252. <https://doi.org/10.24955/ilef.1306684>
- Haraway, D. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. İçinde *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature* (ss. 149-181). Routledge.
- Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Haraway, D. (1991). *A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. Routledge.
- Haraway, D. (2010). *When species meet*. University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Blackwell Publishers.

- Hashem, E. (2020). The role of science fiction films in technological development.
- Hassan, I. (1977). Prometheus as performer: Toward a posthumanist culture? A university masque in five scenes. *The Georgia Review*.
- Hassan, I. (1985). *The culture of postmodernism*. Theory, Culture & Society.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Heller, A. (1986). *Renaissance man*. Routledge.
- Herbrechter (Ed.). (t.y.). *The palgrave handbook of critical posthumanism*. Springer.
- Herbrechter, S., Rossini, M. ve Smelik, A. (2022). *Posthuman glossary*. Bloomsbury Academic.
- Heywood, A. (2013). *Politics*. Palgrave Macmillan.
- Hicks, J. (2007). *Dziga vertov: Defining documentary film*. I. B. Tauris.
- Horkheimer, M. (2013). *Akıl tutulması* (O. Koçak, Çev.). Metis Yayınları.
- Hoydis, J. (2022). Posthumanism and drama: From Shakespeare to climate change plays.
- Youtube (ty.). *HTTP/1 to HTTP/2 to HTTP/3*
https://www.youtube.com/watch?v=_ES4mfYYsII
- IndieWire (t.y.). The best movies of 2025 (so far). <https://www.indiewire.com>
- Artshelp (t.y.). *Halving with honeybees in the 2019 documentary film 'Honeyland'*.
<https://www.artshelp.com/honeyland/>
- Gather Tales (2024). *The three billy goats gruff*.
https://www.gathertales.com/en/story/the-three-billy-goats-gruff/sid-402#google_vignette
- GeoScienceWorld (t.y.). <https://pubs.geoscienceworld.org/hess/earth-sciences-history/article-abstract/30/1/63/614274/INVENTING-THE-PRESENT-HISTORICAL-ROOTS-OF-THE>
- Hunter, I. Q. ve Smith, N. (Ed.). (2015). *Critical perspectives on the science fiction film*. Palgrave Macmillan.
- Husserl, E. (1970). *The crisis of european sciences and transcendental phenomenology*. Northwestern University Press.
- Iovino, S. ve Oppermann, S. (Ed.). (2014). *Material ecocriticism*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt16gzq85>
- Ivakhiv, A. (2013). *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*. Wilfrid Laurier University Press.
- James, E. ve Mendlesohn, F. (Ed.). (2003). *The cambridge companion to science fiction*. Cambridge University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. University of Minnesota Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.

- Jiang, W. (2023). *A study on the construction of the national media image of American science fiction films in the new century*. Advances in Humanities Research. <https://doi.org/10.54254/2753-7080/3/2023016>
- Jones, D. V. (2020). *The racial discourses of life philosophy: Negritude, vitalism, and modernity*. Columbia University Press.
- Jordan, R. (2015). *Posthuman drama: Identity and the machine in twenty-first-century playwriting* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. University of London.
- Jordan, R. (2021). Distributed agencies in dramatic form: A posthuman perspective on Lucy Prebble's *The sugar syndrome* and Sarah Ruhl's *dead man's cell phone*. *Modern Drama*, 64, 1–23. <https://doi.org/10.3138/MD.64.1.1055>
- Kavut, İ. ve Olgaç, E. (2023). The technology of fictional space designs in dune movies investigation of change in time with its effect. *Journal of Interior Design and Academy*. <https://doi.org/10.53463/inda.20230166>
- Kawin, B. F. (1992). *How movies work*. University of California Press.
- Kıpçak, N. S. (2008). *Belgesel sinemada kent olgusu ve "Yolcu"* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korobko, B. (2017). Televizyon belgeselciliği ve türleri (Телевізійна документалістика та її види), 30–35.
- Kosachova, O. (2021). Modern historical film: Genre and dramaturgic features. *Culture of Ukraine*, 41–48. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.05>
- Kotan, B. (2022). Sinema türleri ve anlatı yapıları.
- Kracauer, S. (1947). *From caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton University Press.
- Krämer, P. (2010). *2001: A space odyssey*. BFI Publishing.
- Kriman, E. (2019). *Posthumanist paradigms and the future of humanity*. Academic Press.
- Kristeller, P. O. (1961). *Renaissance thought: The classic, scholastic, and humanist strains*. Harper and Row.
- Krug, C. (2024). Westworld and humans: The sentimental disposition of popular posthumanism. *Journal of Posthumanism*, 4(2), 88–105. <https://doi.org/10.33182/joph.v4i2.3339>
- Kruvko, T. (2024). *Call of the earth: Ecocriticism through the non-human agency in M. Jenkin's enys men*. Open Cultural Studies. <https://doi.org/10.1515/culture-2024-0016>
- Kruvko, T. (2024). The representation of posthuman subjectivity in modern science-fiction on the example of the TV series *Love, Death & Robots*. *Articult*, 2, 82–95. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2024-2-82-95>
- Kuhn, A. (Ed.). (2002). *Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction cinema*. Verso.
- Kurzweil, R. (2005). *The singularity is near: When humans transcend biology*. Viking.

- Kümbet, P. ve Buran, S. (2022). Edebiyat ve posthümanizm. İçinde P. Kümbet ve S. Buran (Ed.), *Çok disiplinli çalışmalarda posthümanizm* (s. 33). Transnational Press London.
- Landy, M. (1991). *British genres: Cinema and society, 1930–1960*. Princeton University Press.
- Langford, B. (2005). *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh University Press.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Lemke, T. (2011). *Biopolitics: An advanced introduction*. NYU Press.
- Lemus-Polonia, J. (2018). *Interacción, realidad y control: La tecnología y su alcance en her, black mirror y blade runner*. <https://doi.org/10.26439/VENT.INDISCRETA2018.N019.2072>
- Lidova, N. (2024). Genre typology of drama in European and Sanskrit literature. *Studia Litterarum*, 9(1), 10–29. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29>
- Lyotard, J. F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. University of Minnesota Press.
- MacDonald, S. (2015). *Avant-doc: Intersections of documentary and avant-garde cinema*. Oxford University Press.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, art, philosophy*. MIT Press.
- Marcus, M. (1986). *Italian film in the light of neorealism*. Princeton University Press.
- Martin, A. (2006). *Ticket to ride: Claire Denis and the cinema of the body*. Screening the Past.
- Mayr, E. (1982). *The growth of biological thought: Diversity, evolution, and inheritance*. Harvard University Press.
- McCaffery, L. (1991). *Storming the reality studio: A casebook of cyberpunk and postmodern science fiction*. Duke University Press.
- Miah, A. (2007). *Human futures: Art in an age of uncertainty*. Liverpool University Press.
- Miller, M. C. (1984). *Seeing through movies*. Pantheon Books.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. Routledge.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film: Movies, media, and beyond* (4. Basım). Oxford University Press.
- Monaco, J. (2021) *Bir film nasıl okunur*. Alfa Yayınevi.
- Morton, T. (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press.
- Mukhin, O. (2022). *XXI century as a cultural turn in American space fiction cinema*. Culture of Ukraine. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.09>
- Nauert, C. G. (2006). *Humanism and the culture of renaissance Europe*. Cambridge University Press.

- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury.
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: Evidence, ethics, politics in documentary*. University of California Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3. Basım). Indiana University Press.
- O'Dell, J. (2023). I can't live in your book anymore: The limits of genre in Spike Jonze's *Her*. *Genre*. <https://doi.org/10.1215/00166928-10581158>
- Onur, B. (2011). *Bilim kurgu sinemasının toplumsal yansımaları*. Alfa Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. Agora Kitaplığı.
- Paine, L. (2014). The age of reason: From the wars of religion to the french revolution, 1570-1789. Beacon Press.
- Panofsky, E. (1934). Style and medium in the motion pictures. *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, 5–15.
- Pathak, R. (2024). The evolution of film genres: A historical analysis. *International Journal for Research Publication and Seminars*. <https://doi.org/10.36676/jrps.v15.i1.07>
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods* (3. Basım). Sage Publications.
- Péter, H. (2018). The first Hollywood cyberpunk film: Blade Runner's divergence from Hollywood's Genre-Conventions.
- Philbeck, T. (2015). Onscreen ontology: Stages in the posthumanist paradigm shift. 391-400. https://doi.org/10.1057/9781137430328_39
- Plumwood, V. (2002). *Environmental culture: The ecological crisis of reason*. Routledge.
- Prajapat, S. (2024). *Exploring the evolution and impact of artificial intelligence in science fiction cinema: An overview with financial and economic context*. Economic Affairs. <https://doi.org/10.46852/0424-2513.3.2024.32>
- Preciado, P. B. (2013). *Testo junkie: Sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era*. Feminist Press.
- Prince, S. (2001). *Movies and meaning: An introduction to film*. Allyn and Bacon.
- Prozhiko, G. (2018). Way of genre in cinema documentary. *Journal of Film Arts and Film Studies*, 10(3), 34–44. <https://doi.org/10.17816/vgik10334-44>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care*. University of Minnesota Press.
- Punch, K. F. (2005). *Introduction to social research: Quantitative and qualitative approaches* (2. Basım). Sage Publications.
- Rabinowitz, P. (1993). Wreckage upon wreckage: History, documentary and the ruins of memory. *History and Theory*, 32(1), 119–137. <https://doi.org/10.2307/2505348>
- Ren, W. (2024). The application of intelligent technologies in the creation of historical documentary films. *Communications in Humanities Research*. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/36/2024bj0045>

- Renov, M. (1993). Toward a poetics of documentary. İçinde M. Renov (Ed.), *Theorizing documentary* (ss. 12–36). Routledge.
- Rickett, O. (2015). *The history of special effects in cinema*. BFI Publishing.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel: Filmde gerçeklik* (B. Yılmaz, Çev.). Dost Kitabevi.
- Rothman, W. (Ed.). (2009). *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. State University of New York Press.
- Rouch, J. (2003). The camera and man. İçinde A. Feld ve L. Brenez (Ed.), *Cine-Ethnography* (ss. 29–46). University of Minnesota Press.
- Russell, C. (2013). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1988). *Camera politica: The politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Indiana University Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Said, E. (2014). *Kültür ve emperyalizm*. (N. Uzel Çev.). Nil Yayınları.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. McGraw-Hill.
- Schepers, T. (2017). The magi: Legend, art and cult. *Folklore*, 128(1), 108–109. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2016.1220718>
- Scott, R. (2002). *Ridley Scott on film: Interviews and reflections*. University Press of Mississippi.
- Sekmen, M. (2022). *Film türleri: Anlatı yapısı ve uylasmlar*. Eğitim Yayınevi.
- Shchavleva, A. (2024). The phenomenon of the posthuman in the paradigm of modern culture. *Человек и культура [Man and Culture]*, (1), 57–69. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2024.1.40684>
- Sheehan, P. (2015). Posthuman bodies. İçinde D. Hillman ve U. Maude (Ed.), *The Cambridge companion to the body in literature* (ss. 245–260). Cambridge University Press.
- Simpson, J. (2017). Trolls: An unnatural history. *Folklore*, 128(1), 108. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2016.1220590>
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Smelik, A. (2015). Film and posthumanism: Cyborgs, love, and memory in science fiction cinema. İçinde M. Hauskeller, T. D. Philbeck ve C. D. Carbonell (Ed.), *Posthuman cinema: Theories and representations* (ss. 234–250). Palgrave Macmillan.
- Smith, E. (2014). Genres: Cinematic and early modern. *Shakespeare Bulletin*, 32, 27–43. <https://doi.org/10.1353/SHB.2014.0012>
- Sobchack, T. (1986). Genre film: A classical experience. İçinde B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader* (ss. 102–121). University of Texas Press.
- Sobchack, V. (1987). *Screening space: The American science fiction film*. Rutgers University Press.

- Sobchack, V. (2005). *Meta-morphing: Visual transformation and the culture of quick-change*. University of Minnesota Press.
- Sobchak, V. (1997). *Screening space: The American science fiction film*. Rutgers University Press.
- Sontag, S. (2006). *Yorum üzerine* (A. Batur, Çev.). Agora Kitaplığı. (Orijinal eser 1969 yılında yayımlanmıştır.)
- Soper, K. (1986). *Humanism and anti-humanism*. Hutchinson & Co
- Sosnowska, M. ve Sawyer, R. (2022). Introduction: Jan Kott and posthumanist entanglements. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 24(1), 7–15. <https://doi.org/10.18778/2083-8530.24.01>
- Srinivas, V. (2023). Towards a decolonial cinematic imagination: A posthumanist intervention. *Journal of Posthuman Studies*. <https://doi.org/10.5325/jpoststud.7.1.0070>
- Stiegler, B. (1998). *Technics and time, 1: The fault of Epimetheus*. Stanford University Press.
- Susam, N. (2021). *Belgesel sinema: Gerçekliğin biçimlendirilmesi*. Derin Yayınları.
- Talavera, P. (2015). The cinematographic narration of the posthumanism. *Cuadernos de Bioética*, 26(87), 279–290.
- Tasevska, T. (2020). The colour of the possible: Olafur Eliasson and Gilles Deleuze's 'colour-image' in Claire Denis' High Life. *Frames Cinema Journal*.
- Tatiana, K. (2024). Posthumanist ecological thinking in contemporary cinema. *Technologos*, 29(3), 45–56. <https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2023.3.06>
- Telotte, J. P. (2001). *Science fiction film*. Cambridge University Press.
- Töke, L. (2022). Virginás, A. (2021). *Film genres in Hungarian and Romanian cinema: History, theory and reception*. Hungarian Cultural Studies. <https://doi.org/10.5195/ahea.2022.481>
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Tudor, A. (1974a). *Image and influence: Studies in the sociology of film*. George Allen & Unwin.
- Tudor, A. (1974b). *Theories of film*. Secker & Warburg.
- Tuğan, N. H. (2017). Tür sinemasının evrimi: Kovboylar ve Uzaylılar (2011) filminin türsel yapısı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 4(12), 700.
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türk dil kurumu sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2025). *Türk Dil Kurumu Güncel Sözlüğü*.
- Uzun, O. (2023). *Sinemada kurgunun anlatıya etkisi üzerine tarihsel bir bakış*. II. İletişim Bilimi ve İnternet Enstitüsü Lisansüstü Araştırma Kongresi.
- Vinci, T. (2023). Post humanist sentimentality. *Extrapolation*. <https://doi.org/10.3828/extr.2023.23>

- Vint, S. (2007). *Bodies of tomorrow: Technology, subjectivity, science fiction*. University of Toronto Press.
- Voigts, E. ve Tönnies, M. (2020). Posthuman dystopia: Animal surrealism and permanent crisis in contemporary British theatre. *Journal of Contemporary Drama in English*, 8(2), 145–160. <https://doi.org/10.1515/jcde-2020-0024>
- Walton, S. (2000). Exploding the frame: Strange days, contemporary science fiction cinema and the public sphere.
- Whyte, K. (2018). Indigenous climate change studies: Indigenizing futures, decolonizing the Anthropocene. *English Language Notes*, 56(1), 131–147.
- Wilson, E. (2019). Love me tender: New films from Claire Denis. *Film Quarterly*, 72(4), 18–23.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* University of Minnesota Press.
- Wu, S. ve Piao, S. (2020). *Science fiction movie: An extension of technology fantasy—discrimination research on the development of modern science and technology by science fiction movies* [Sözlü bildiri]. Proceedings of the International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management (ICAHM 2019). <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200328.043> References
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12.Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yin, R. K. (2003). *Case study research: Design and methods* (3. Basım). Sage Publications.
- Zimmermann, P. R. (2000). *States of emergency: Documentaries, wars, democracies*. University of Minnesota Press.
- Zylinska, J. (2014). *Minimal ethics for the anthropocene*. Open Humanities Press.