

SİNEMA ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

Editör: Doç.Dr. Feridun NİZAM

yaz
yayınları

Sinema Alanında Akademik Tartışmalar

Editör

Doç.Dr. Feridun NİZAM

yaz
yayınları

2026

Sinema Alanında Akademik Tartışmalar

Editör: Doç.Dr. Feridun NİZAM

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8926-21-7

Haziran 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

**Posthümanist Ekoloji ve Sinemada Zihin Aktarımı:
Hoppers (2026) Üzerine Avatar Diyalogu ve Türler
Arası Bağdaşlık.....1**
Gökhan TOPAL

**Biyolojik Olmayan Annelik, Aidiyet ve Modern Aile:
Rebecca Zlotowski'nin Başka İnsanların Çocukları
Filminde Duygulanım, Emek ve Toplumsal Normlar32**
Selen GÖKÇEM AKYILDIZ

Bilgi Felsefesi ve Sinema İlişkisi55
Yavuz AKYILDIZ

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

POSTHÜMANİST EKOLOJİ VE SİNEMADA ZİHİN AKTARIMI: HOPPERS (2026) ÜZERİNE AVATAR DİYALOĞU VE TÜRLER ARASI BAĞDAŞLIK

Gökhan TOPAL¹

“Hepimizin besin zincirinde bir yeri var. Ancak bir hayvan, hakkı olandan fazlasını alıyor. Bir hayvan açgözlülüğüyle dünyamızın duvarlarını yıkıyor” (Hoppers, 2026, 49:13-49:25).

1. GİRİŞ

İçinde bulunduğumuz yüzyıl iklim krizi, biyolojik çeşitlilik kaybı, habitat parçalanması, ivmelenen kirlilik rejimleri ve bilhassa plastik temelli *yeni varlıklar* (mikroplastikler, makroplastikler, biyoplastikler, sentetik polimerler ya da nanopolimerler gibi ..) üzerinden insan faaliyetlerinin yer sistemi ölçeğinde belirleyici bir jeofizik kuvvete dönüştüğü tarihsel bir eşik olarak kavranmaktadır. Özellikle sentetik kimyasallar, plastikler ve karma kirletici karışımlarını kapsayan bu yeni varlıkların üretim ve salım hızlarının, küresel izleme ve değerlendirme kapasitesini aşması nedeniyle gezegensel güvenli işletim alanının aşıldığı yönünde güçlü bilimsel veriler bulunmaktadır (Rockström vd., 2024). Bu durum çevresel krizi

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, TBMYO, Radyo ve Televizyon Teknolojisi Programı, ORCID: 0000-0001-6280-1346.

salt doğal kaynakların tükenmesi olarak okuyan geleneksel bakışı yetersiz bırakarak sorunu modern endüstriyel uygarlığın madde akışları ve toksik birikimleri üzerinden ele alan materyalist bir perspektifi zorunlu kılmaktadır.

Söz konusu jeolojik, iktisadi ve toplumsal eşğin en temel kültürel sonuçlarından biri, insan-çevre ve toplum-doğa ilişkilerinin edebi imgelemde ve sinematik temsillerde yeniden sorunsallaştırılmasının kaçınılmaz hâle gelmesidir. İnsanın doğayla kurduğu ilişki, Gılgamış Destanı gibi erken dönem metinlerde dahi doğa, iktidar, şehirleşme ve ölüm/ölümsüzlük temalarıyla iç içe geçmiş biçimde edebiyatta yer bulmuştur (Yazgünoğlu, 2024, s. 335). Ancak güncel durumu bu tarihsel anlatılardan ayıran temel fark; ilişkinin artık yalnızca mitik veya ahlaki bir sahneleme olmaktan çıkıp, bilimsel raporlarla çerçevelenen, geri-beslemeler ve eşiklerle işleyen bir yer sistemi içinde varoluşsal ve zamansal bir aciliyet düzlemine taşınmasıdır.

Bu aciliyet, çağdaş edebiyat ve sinemada iklim-kurgu (cli-fi) olarak adlandırılan üretimleri ivmelendirmiş ve insanmerkezci anlatıların sınırlarını zorlayan yeni ütöpik/distöpik tahayyülleri görünür kılmıştır. İklim-kurgu anlatıları, doğayı yalnızca olayların geçtiği pasif bir fon ya da dekor olarak değil de toplumsal düzeni dönüştüren bir koşul, aktif bir kuvvet ve bir faillik alanı olarak düşünmeye çağırmaktadır. Bu bağlamda, insanın mutlak özne ve doğanın edilgen nesne olduğu klasik modern dikotomi çatırdamaktadır. Ontolojik düzeydeki bu çatırdama, ekoeleştirici ile birlikte posthümanist yaklaşımların da güç kazanmasına zemin hazırlamıştır. Hayvanlar, bitkiler, mikroorganizmalar, jeolojik süreçler, teknolojik altyapılar ve toksik maddeler gibi insan-dışı varlıkların anlatıda birer etken olarak belirmesi sıklaşmış böylelikle de türçülük ve antropomerkezilik eleştirisi, çağdaş temsil politikalarının merkezine yerleşmiştir. Çağdaş ekosinema alanında bu dönüşümün en belirgin yansıması, felaketin yalnızca “insanın

başına gelen” izole bir olay olmaktan çıkıp, insanın da dâhil olduğu ağsal bir ekoloji içinde yeniden çerçevelenmesiyle kendisini göstermektedir (Nicolae, 2025). Sinemanın çevre felaketlerini ele alış biçimi, insanın doğa üzerindeki tahakkümünü meşrulaştıran geleneksel anlatı kalıplarından uzaklaşarak, doğanın içkin değerini ve insan-dışı failliği tanımaya yatkın ekoeleştirel anlatılara doğru kaymaktadır. Bu kayma estetik düzeyde nedensellik, ölçek ve zaman duygusunun (yavaş şiddet, birikimli kirlilik, eşik/geri dönüşsüzlük, çok-türlü karşılaşmalar) yeniden örgütlenmesi anlamına gelmektedir.

Bu estetik ve felsefi dönüşümün güncel sinemadaki en dikkate değer örneklerinden biri, animasyon sinemasının öncü stüdyolarından Pixar ile Walt Disney’in ortak yapımı olan ve yönetmenliğini Daniel Chong’un üstlendiği *Hoppers* (2026) filmidir. Orijinal hikâye yaratma refleksine güçlü bir dönüşü müjdeleyen yapım, çağdaş ekosinemanın felsefi açıdan en yoğun ve görsel anlatım bakımından en yenilikçi metinlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Anlatının ana eksenini, 19 yaşındaki Japon-Amerikalı üniversite öğrencisi ve çevre aktivisti Mabel Tanaka’nın, memleketi Beaverton’daki ekolojik bir alanı (koruyu), kasabanın büyüme odaklı ve ranta dayalı popülist politikalar yürüten belediye başkanı Jerry Generazzo’nun otoyol projesinden kurtarma mücadelesi etrafında şekillenmektedir. İlk bakışta didaktik bir *doğayı koruma* hikâyesi gibi görünen bu anlatı, Mabel’in üniversitedeki bilim insanları (Dr. Sam, Nisha ve Conner) tarafından geliştirilen “Hopping” (Sıçrama/Aktarım) teknolojisini keşfetmesiyle derin ontolojik bir boyut kazanmıştır. İnsan bilincinin gerçeğe birebir benzeyen sibernetik bir hayvan bedenine aktarılmasını sağlayan bu çok gizli teknoloji sayesinde Mabel, zihnini robotik bir kunduzla aktararak biyolojik krallığın hiyerarşisine sızmıştır. Amacı, ekosistemin *kilit taşı türü* ve ekosistem mühendisi olan kunduzları bölgeye geri dönmeye ikna ederek inşaat projesini biyo-direnç yoluyla durdurmaktır (The

Walt Disney Company, 2026). Her ne kadar bilimkurgu ve animasyon sinemasında doğa çoğunlukla antropomorfik fanteziler ve masalsı orman imgeleriyle temsil edilse de Hoppers bilimsel gerçekçiliğe özel bir önem atfetmektedir. Hoppers (2026) filminde madde-metin ilişkisi, ekolojide kilit taşı tür ve ekosistem mühendisi olarak tanımlanan kunduzlar üzerinden somutlaştırılmaktadır. Barajlar inşa ederek suyun akışını yavaşlatan ve balıklar, amfibiler, kuşlar ile böcekler için yeni habitatlar yaratan kunduzlar, Yeni Maddecilik'in savunduğu insan-dışı failliğin sinematik bir izdüşümünü temsil etmektedir. Filmin estetiği yalnızca soyut bir felsefi kurguya değil, animasyonun topografik inşasında titiz bir bilimsel gerçekliğe dayanmaktadır. Pixar ekibi, kunduzların ekosistemi dönüştürme biçimlerini doğru yansıtılabilmek amacıyla Minnesota Üniversitesi'nden eko-hidrolog Dr. Emily Fairfax ile beş yıl süren bir danışmanlık süreci yürütmüştür (Sweet, 2026). Bu süreçte animasyon sanatçıları sahaya inerek kunduz habitatlarını doğrudan gözlemlemiş, barajların doğadaki gibi suyun akış yönüne paralel çubuklarla nehir yatağına sabitlendiğini ve böylece stabilite sağlandığını filme aktarmıştır. Suyun kinetik enerjisi, ahşabın direnci ve kunduz emeğinin bu ortaklığı, Barad'ın (2007) "maddenin eylemsel kuvveti" kavramını görsel düzlemde somutlaştırmaktadır. Film ayrıca ekolojik bilimin popüler kültüre nasıl sızdığını gösteren meta-gönderileri de içinde barındırmaktadır. Örneğin, arka planda bir sınıf tahtasında Dr. Fairfax'ın "Geobiology 235" (Hoppers, 2026, 12:05-12:11) dersine ait notların yer alması, eko-hidrolojik verilerin ve baraj mimarisindeki denge unsurlarının animasyon evrenine doğrudan entegre edildiğini göstermektedir. Bu detaylar, Yeni Maddecilik'in yalnızca teorik bir çerçeve olmadığını çevre etiği, ekolojik okuryazarlık ve materyal eylemsellik bağlamında çağdaş sinemanın görsel dokusuna organik biçimde işlendiğini göstermektedir. Bununla birlikte bir kilit taşı tür olarak kunduz, barajlar inşa ederek sulak alanların oluşumunu sağlar ve diğer

türlerin yaşam alanlarını yaratmaktadır. Filmde Mabel'in amacı, otoyol inşaatı nedeniyle kaybolmuş olan kunduzları ormanlık alana geri getirerek biyoçeşitliliği yeniden tesis etmektir. Doğa bilimlerinde kilit taşı türlerin habitatlardan çıkarılmasının trofik kaskadlara yol açtığı bilinmektedir (Ripple vd., 2016). Filmde de kunduzların kaybolmasıyla diğer canlıların bölgeyi terk etmesi bu ekolojik döngünün sinematik izdüşümünü oluşturmaktadır. Ayrıca senaryonun bilimsel gerçeklik üzerine kurulması, ekoeleştirilme metinlerde vurgulanan çevresel okuryazarlık kapasitesini önemli ölçüde artırmaktadır (Sherma vd., 2024). Ancak Hoppers, çevre korumacılığını yalnızca mekanik bir kurtarma operasyonu olarak sunmanın ötesine geçerken, bilinç aktarımı teknolojisi üzerinden Kartezyen zihin-beden ve insan-doğa düalizmini yapıbozuma uğratmaktadır (Mamzer, Kuchtar ve Grzegorzewski, 2026). Bunun yanı sıra türler arası bağdaşlık ve radikal ekolojik empati gibi çok-türlü felsefi, etik ve biyo-politik sorunsalları tartışmaya açmaktadır. Çünkü film, geleneksel çevreci yaklaşımların sıklıkla düştüğü, doğayı *korunmaya muhtaç, pasif ve romantize edilmiş bir nesne* olarak görme kibrini yıkmasının yanı sıra doğanın kendi diplomatik dengeleri, sınıfsal ve türsel hiyerarşileri, hatta besin zincirinin getirdiği içsel şiddet dinamikleriyle başlı başına politik bir alan olduğu gerçeğini vurgulamaktadır. Çağdaş ekoeleştirme ve posthümanizm kuramcılarının işaret ettiği üzere güncel ekolojik krizleri anlamak, insan failliğinin sınırlarını kabul edip biyosferi ve teknoferi dikey bir tahakküm ilişkisi yerine yatay, ilişkiyel bir ağ içinde okumayı gerektirmektedir. Hoppers, tam da bu ilişkiyel ontolojiyi, robotik bir hayvan protezi aracılığıyla insanın insan-dışı yaşantıya biyo-teknolojik asimilasyonu üzerinden kurarak animasyon sinemasında posthümanist estetiğin yeni bir standardını belirlemektedir. Bu bağlamda çalışma, yakın okuma temelli nitel film analizi olarak filmin sunduğu ontolojik ve estetik katmanları incelerken; insan-dışı faillik, ekolojik empati, teknoloji-arabuluculuk ve antropomorfizm gibi kavramların film

metninde nasıl kurulduğunu sahne-temelli yorumlarla ortaya koymaktadır. Ayrıca filmdeki insan-robot-hayvan etkileşimi, çağdaş etorobotik (ethorobotics) ve biyo-ilhamlı (bio-inspired) teknoloji araştırmaları bağlamında değerlendirilmiştir.

2. POSTHÜMANİST EKOLOJİ VE İNSANMERKEZCİLİĞİN AŞILMASI

İçinde bulunduğumuz yüzyılda ormansızlaşmadan okyanusların asit oranının artmasına ve türlerin yok oluşuna değin uzanan derin çevresel krizler, dünyamızı geri dönülemez bir tahribat eşğine sürüklemiştir. Antroposen olarak adlandırılan bu jeolojik evre, küresel yıkımın temelinde yatan insanmerkezci politikaların ve ekonomik modellerin iflasını ifşa etmektedir (Topal ve İspir, 2026, s. 297). İnsanı doğadan üstün ve ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren klasik Aydınlanma ideallerinin yarattığı bu kısır döngü, varoluşu tek tip bir hiyerarşiyle okumanın ne denli tehlikeli olduğunu kanıtlamıştır. Bu noktada posthümanizm sınırları kesin hatlarla belirlenmiş katı bir felsefi doktrin olmaktan çıkarak, birbirinden farklı bilimsel ve sanatsal disiplinlerin kesiştiği, insanın kozmostaki konumunu yeniden ve mütevazı bir biçimde tanımlayan çoğulcu bir kavramsal şemsiye olarak öne çıkmaktadır. Posthümanist yaklaşımın özü, insanın ontolojik biricikliğini savunan hümanist paradigmanın radikal bir eleştirisine dayanmaktadır. Çünkü beyaz, rasyonel ve erkil bir evrensel insan modeli inşa eden klasik düşünce, türçülüğün ve çevresel sömürünün kök nedeni olarak deşifre edilmektedir. Mondello'nun (2018) işaret ettiği üzere posthümanist ekoloji, bu antroposentrik yapıyı tarihsel bir kurgu olarak alaşağı etmeyi amaçlamaktadır. Tarr ve White'in (2018) da altını çizdiği gibi bu durum bir anti-hümanizm olarak değil, aksine insanın sınırlarını makine, bitki ve hayvanla iç içe geçmiş devasa bir ilişkiyel ağ bağlamında yeniden tahayyül etme çabasıdır.

Felsefi literatürde bu ilişkisellik, teknolojinin insan doğasına müdahalesini savunan transhümanizm ile sıklıkla tartışma yaratmaktadır. Bu hususta Habermas (2003), Edgar (2009) ve Lukacs (1993;2002), genetik müdahaleler ve biyoteknolojik gelişmelerin insanı kendi kendisinin tasarımcısı yaparak derin bir varoluşsal ve etik kriz doğurduğunu savunurken, modernitenin sonrasında beliren bu yapay insan figürünün araçsal akla bağımlı tehlikeli bir form olduğuna dikkat çekmektedir. Ferrando (2019) ise özgürlükçü veya demokratik alt dallarıyla posthümanizmlerin ve transhümanizmlerin kendi içlerinde çoğulcu ekoller olarak incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Arpaözü, Horzum, ve Ağın, 2021). Bu anlayışla posthümanizm, biyolojik sınırları aşmayı hedefleyen transhümanist mükemmeliyetçiliğin aksine türler arası yatay bir etiği ve alçakgönüllü bir ontolojik eşitliği savunmaktadır (Ferrando, 2013). Posthümanizmin siber-kültürel boyutu, sentetik biyolojiden yapay zekâya kadar uzanan bir İnsan 2.0 gerçekliğini irdelemektedir. Latour'un (2004, s. 61) öncülüğünü yaptığı Aktör-Ağ Teorisi (ANT), kentsel ve tarımsal ekosistemlerde makine, insan ve hayvanın nasıl ayrılmaz bir yapı kurduğunu analiz ederek, biyofotonlar ve nano-varlıklar gibi etmenleri teknolojik posthümanizmin ekolojik metinlere dahil etmektedir. Bununla birlikte Frankenstein'dan Matrix'e kadar uzanan geniş kültürel arşiv, teknoloji ve insan ötesi eyleyicileri salt popülist distopyalar olarak değil, insan kibrinin kırıldığı simbiyotik yaşam formlarının habercisi olarak da değerlendirmektedir (Ferrando, 2019).

Posthümanist düşünce, Hayles'in (1999, s. 285) belirttiği üzere "alışıl gelmiş kalıpların dışına çıkarak insan olmanın ne anlama geldiğine dair yeni düşünme yolları açan heyecan verici bir olasılığı" gündeme getirmektedir. Hayles'in posthüman kuramsallaşmayı başlatan yaklaşımına paralel olarak Wolfe (1998, s. 42) da "insan kavramını hızla yeniden gözden

geçirmemiz gerektiğini” ileri sürmektedir. Bu anlayışla insan ve insan-dışı varlıklar arasındaki yapay duvarları yıkan posthümanist ekolojinin en güçlü ayaklarından biri de doğa-kültür bütünselliğini savunan Yeni Materyalizm ve maddeci ekoeleştirme yapılanmasıdır. Bu yaklaşıma göre madde, üzerine kültürün inşa edildiği pasif bir dekor değil, bizzat canlılığı ve eyleyiciliği olan bir aktördür. Bennett (2010) maddelerin titreşen doğasına vurgu yaparken, Barad (2007) bilme ve var olma arasındaki ayrımı silen faillik kavramıyla bilimsel ve etik değerlerin birbirinden koparılamayacağını öne sürmektedir. Iovino (2012) ile Iovino ve Oppermann (2014) da maddenin kendi anlatılarını üreten üretken dışavurumunu merkeze alarak doğa ve kültür ikiliğini temellerinden sarsmaktadır. Bu bağlamda posthüman ekoeleştirme, çağdaş dünyadaki biyolojik ve teknolojik iç içe geçişliği analitik bir temelde inceleyen yeni bir okuma biçimidir. Bu yaklaşımın merkezinde, maddenin pasif ve cansız bir nesne olmaktan çıkıp kendi varoluş hikâyesini yazan bağımsız bir eyleyici güce dönüştüğünü savunan “öykülü madde” kavramı yatmaktadır (Iovino ve Oppermann, 2014, s. 1-17). Günümüzde tekno-bilimsel müdahalelerle birlikte biyotik (canlı) ve abiyotik (cansız/teknolojik) unsurlar birbirine geri dönülmez biçimde karışmıştır. Örneğin tarım ilaçlarına dirençli GDO’lu tohumlar, yapay zekâ destekli ekosistemler veya siborg bedenler gibi melez varoluşlar sahneye çıkmıştır. Bu oluşlar dünyanın artık post-natüralist gibi tamamen doğal ya da post-yeşil gibi saf yeşil olmadığını kanıtlamıştır. Bu durum insan, hayvan ve makine şeklindeki klasik sınıflandırmaların da çöktüğünü göstermektedir. Çünkü posthüman ekoeleştirme bir çipin sinir hücresiyle, plastiğin okyanusla ve algoritmanın karbon bazlı yaşamla bütünleştiği bu yeni kolektifler ekolojisini yapay diyerek reddetmek yerine, klonların ve makine-hayvan melezlerinin yarattığı ahlaki ve ekolojik sorumlulukları anlamak için eleştirel bir prizma sunmaktadır (Latour, 2004, s. 61). Bu kapsamda

Hoppers (2026) anlatı evresini ve ekolojik çerçeveyi posthümanist teori üzerinden kurgulamaktadır.

Posthümanizm, transhümanizm gibi insanın organik ve zihinsel sınırlarını teknoloji ile aşmasını ifade ettiği kadar, insanın diğer insan-olmayan varlıklarla; örneğin hayvanlarla, bitkilerle ve makinelerle olan ontolojik sınırlarının erimesini de simgelemektedir (Oppermann, 2016, s. 25). Dolayısıyla bu eser, Disney ve Pixar'ın daha önceki yapımlarında örtük olarak ele alınan ekolojik temaları doğrudan bir sistem eleştirisine dönüştürmektedir. Örneğin, Disney'in *Beauty and the Beast* (1991) filminde Gaston'un doldurulmuş hayvan başlarıyla dolu avcılık ganimetleri, doğaya yönelik yıkıcı ve eril tahakkümün grotesk bir dışavurumu olarak negatif bir tutumu temsil ederken (Rai, 2024), Pixar'ın *Wall-E* (2008) filmi insan türünün aşırı tüketim yoluyla kendi habitatını yok edişini ve teknolojinin insanı doğadan ve kendisinden nasıl yabancılaştırdığını resmetmektedir (Ferreira, 2011). Diğer taraftan her ne kadar *Illumination* yapımı olsa da ekolojik sinema bağlamında sıklıkla Pixar ile kıyaslanan *The Lorax* (2012) filminde görülen kapitalist ilerleme ve yapaylık eleştirisi, Hoppers'ta Belediye Başkanı Jerry'nin otoyol projesiyle karşılık bulmaktadır (Mizan-Rahman, 2023). Belediye Başkanı Jerry Generazzo'nun otoyol projesi, kapitalist ve teknokratik modernitenin doğayı salt bir hammadde, sömürülecek bir kaynak ve boş bir alan olarak gören vizyonunu temsil etmektedir. Buna karşılık Mabel'in robotik bedeni, teknolojinin doğayı yok etmek yerine onunla yeniden uyumlanmak, onun dilini çözmek ve onunla yoldaşlık kurmak için kullanılabileceği alternatif bir teknofer-biyosfer sentezi çerçevesinde sunulmaktadır. Filmdeki bu doğa-kültür ayrımının bulanıklaşması, Haraway'in *siborg* ve *yoldaş türler* kavramlarını derinden yankılamaktadır. İnsan bilincine sahip robotik bir kunduz hem doğal hem de yapay olanı aynı bedende birleştiren organik/inorganik, insan/hayvan, doğa/kültür gibi geleneksel

ikilikleri reddeden nihai bir posthümanist arabuluculuk görevi üstlenmektedir. Bununla birlikte Mabel Tanaka'nın karakter gelişimi, tipik bir insanmerkezci kurtarıcı sendromunun aşamalı olarak çözülmesini yansıtmaktadır. Çünkü Mabel tasarım aşamasında kasıtlı olarak biraz androjen, sert ve vahşi olarak kurgulanmış tutkulu bir karakter olarak izleyiciye sunulmuştur (Scott, 2026). Örneğin filmin açılış sahnelerinde, sınıftaki laboratuvar hayvanlarını serbest bırakan öfke dolu bir aktivist olarak aktarılmaktadır. Hatta bir sahnede öğretmenini ısırması, onun eylemlerindeki radikal ve saldırgan tutumunu göstermektedir (Hoppers, 2026, 01:41-02:45). Bu öfke, doğaya yapılan haksızlıklara karşı duyulan haklı bir isyan olsa da eylemselliği itibarıyla doğanın aciz olduğu ve insana ihtiyaç duyduğu varsayımı hâlâ insanmerkezci bir hiyerarşiyi barındırmaktadır. Ancak Hoppers bu ontolojik yanılgıyı, Mabel'in zihnini robotik bir kunduz bedenine aktarıp hayvan dünyasının fenomenolojik deneyimine dahil olmasıyla yapıbozuma uğratmaktadır (Hoppers, 2026, 20:55-21:20). Mabel hayvan dünyasına adım attığında, hayvanların insan öfkesini paylaşmadığını yalnızca hayatta kalmaya, neşeli bir şekilde topluluk oluşturmaya ve gölet kuralları çerçevesinde dengeli bir yaşam sürmeye odaklandıklarını keşfetmektedir. Bu durum posthümanist ekolojinin savunduğu, doğanın insanın duygusal, romantik veya ahlaki projeksiyonlarından tamamen bağımsız, kendi failliğine ve direncine sahip bir özne olduğu fikriyle birebir örtüşmektedir (Oppermann, 2016, s. 25).

3. AVATAR AKTARIMI VE TÜRLER ARASI BAĞDAŞLIK İLE ANTROPOMORFİZM ÇIKMAZI

Bilimkurgu edebiyatı ve sinemasında insan bilincinin organik bir bedenden sıyrılarak bir makineye veya başka bir

bedene aktarılması, kökenini René Descartes'ın on yedinci yüzyılda ortaya koyduğu Kartezyen zihin-beden düalizminden almaktadır. Descartes'ın bilincin (res cogitans) ölümlü fiziksel bedenden (res extensa) ontolojik olarak tamamen ayrı olduğu ve bedenin yalnızca mekanik bir makine gibi işlediği yönündeki tezi, günümüz bilimkurgu sinemasındaki transhümanist fantezilere zemin hazırlamıştır (Descartes, 1993, s. 17; Irmak, 2022, s. 5). Bu kabule göre insan zihni, bir bilgisayardaki yazılım gibi organik bilgi işlem makinesinden (beyin) çıkarılıp başka bir donanıma aktarılabilir ve böylece bilincin sürekliliği sağlanabilir (Wall, 2021). Hoppers filminde Beaverton Üniversitesi biyoloji profesörü Dr. Sam Fairfax tarafından geliştirilen teknoloji, bu Kartezyen prensibin hiper-teknolojik bir uygulamasına dayanmaktadır. İnsan zihni fiziksel bedenin sınırlarından kurtarılarak yapay sinir ağlarına sahip robotik bir hayvana transfer edilebilmektedir. Film, bu aktarımı yalnızca ölümsüzlük arayışı olarak değil, ekolojik casusluk ve diplomasi aracı olarak da kurgulamaktadır. Bu bağlamda taşıyıcı beden, klasik siberpunk filmlerindeki distopik yalnızlıklardan farklı olarak doğayla bütünleşme imkânı sunmaktadır (Suoranta, 2020). Teknolojinin bu biçimde ele alınışı, James Cameron'ın Avatar (2009) filmiyle metinlerarası bir diyalog kurmaktadır. Zihin aktarımı projesini geliştiren araştırmacı Dr. Sam, laboratuvarında teknolojinin işleyişini anlatırken bizzat ekrana ve karakterlere feryat ederek “*Bu Avatar gibi değil!*” şeklinde bir çıkış yapmaktadır (Hoppers, 2026, 20:15-20:20). Bu replik animasyon sinemasındaki sıradan bir meta-şaka olmanın çok ötesinde, filmin Hollywood'un klasik beyaz/çevreci kurtarıcı anlatılarıyla ve kolonyal şiddet fantezileriyle arasına koyduğu felsefi bir mesafenin ilanıdır. Avatar (2009) anlatısında Pandora'yı yani doğayı korumak, militarist bir şiddeti ve yerli halkın silahlı direnişini meşrulaştıran bir savaş eksenine kuruludur. Üstelik bu direnişi örgütleyen kişi, dışarıdan gelen ve sonradan asimile olan insan bir kurtarıcıdır. Ayrıca Eywa yani doğa, mistik

ve soyut iradesini kestirmenin güç olduğu bir mevcudiyet olarak resmedilmektedir. Hoppers ise bu yapıyı bütünüyle tersine çevirmektedir. Birincisi Mabel, Avatar'daki Jake Sully karakterinin aksine, hayvan dünyasına sızmadan önce de zaten doğanın tarafında olan bir aktivisttir ve yerli kültür tarafından hidayete erdirilmeye ihtiyacı yoktur. İkincisi ise film doğanın kurtarılmasını epik bir askeri savaşla değil de absürt komedi, komünal dayanışma ve hayvanların kendi politik ajandaları üzerinden kurgulamaktadır. Bununla birlikte Avatar'da insan zihni Na'vi DNA'sından üretilmiş klonlanmış organik bir bedene aktarılırken, Hoppers'ta zihnin mekanik bir hayvana transferi söz konusudur. Bu yönüyle film, Replicas (2018), The Terminator (1984), Blade Runner (1982), I, Robot (2004) ve Transcendence (2014) gibi yapımlarla aynı tematik çizgide ilerlemektedir (Gault, 2023). Ancak hem Avatar hem de Hoppers, teknolojiyi empati üreten bir arayüz olarak kullanarak ekolojik bir uyanışa hizmet etmektedir (Potter, 2019). Jake Sully'nin Pandora doğasıyla kurduğu sinirsel bağ (Tsaheylu), Mabel'in robotik kunduzun duyuşal aygıtları aracılığıyla doğayı hayvan perspektifinden deneyimlemesiyle karşılık bulmaktadır. Mabel'in zihnini robotik bir kunduzla aktarması, yalnızca bilimkurgu estetiği değil, aynı zamanda etik bir konumlanma meselesidir. Bu yaklaşım çağdaş *robotik hayvan* veya *ethorobotics* araştırmalarıyla da paralellik taşıyarak söz konusu alanlarda robotik modeller, türlerin davranışlarını anlamak ve onlarla etkileşim kurmak için *biyo-ilhamlı* arabulucular olarak kullanılmaktadır (d'Isa, 2025). Hoppers'ta ise robotik hayvan, pasif bir veri toplayıcı değil, politik müdahale ve diplomatik temsil aracıdır. Bu durum, Descartes'ın hayvanları ruhsuz ve acı çekmeyen basit makineler olarak gören tarihsel yanılığısına (Üner Kaya, 2024, s. 73) doğrudan bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Filmin merkezinde yer alan türler arası bağdaşlık ve ekolojik empati nosyonları, insan-dışı varlıkların deneyimlerini

paylaşma ve anlamaya yönelik yeni bir etik çerçeve sunmaktadır. Empati, etimolojik olarak Yunanca *empathia* (en: içinde, pathos: acı/his) kelimesinden türemekte olup başkasının yaşantısını anlama yetisini ifade etmektedir. Türler arası empati ise farklı türler arasında yaşamsal deneyimin paylaşılmasıdır (Interspecies empathy, 2019). Bu bağlamda Mabel'in Kral George ile kurduğu dostluk, ekosistemin işleyişini ve sınırlarını öğrenmesini sağlayarak türler arası empatinin inşasını göstermektedir. Modern etoloji ve nörobiyoloji çalışmaları, oksitosin aracılı bağların ve kognitif süreçlerin yalnızca insanlara özgü olmadığını primatlardan köpeklere, fillerden deniz memelilerine kadar tüm canlılarda karşılık bulduğunu ortaya koymaktadır (Mamzer, Kuchtar, ve Grzegorzewski, 2026). Mabel'in ekolojik empati süreci, öfke odaklı çevrecilikten uyum odaklı bir çevreciliğe evrilmiştir. Bu dönüşüm, doğayı mağdur bir yapı olarak görmekten ziyade onun işleyiş mantığını ve içsel dengesini kavrama çabasını yansıtmaktadır. Filmin bir sahnesinde Mabel'in büyükannesi Tanaka'nın "Büyük bir şeyin parçası olduğunu hissettiğinde kızgın olmak zordur" sözleri (Hoppers, 2026, 06:00-06:05), doğanın bir parçası olduğunun idrak edildiğinde dışarıdan kurtarıcı öfkесinin yerini bütünsel uyuma bıraktığını göstermektedir. Bununla birlikte anlatının büyük bir bölümünde sol kolunda beyaz tıbbi bir alçı taşıyan Mabel karakteri aslında salt yaralı bir gençten öte inandığı dava uğruna kendi bedenini düşüncesizce tehlikeye atan, önce hareket edip sonra düşünen öfkeli ve kaotik bir aktivizm modelini sembolize etmektedir. Bu alçı geleneksel insanmerkezci, kurtarıcı ve yıkıcı çevreciliğin yarattığı ontolojik sakatlığın görsel bir metaforudur. Filmin sonunda, türler arası empatinin kurulması ve çatışmaların çözülmesinin ardından Mabel insan bedenine döndüğünde bu alçının çıkmış olması yalnızca fiziksel bir iyileşmeyi değil, doğayla kurulan ilişkideki spiritüel ve posthümanist bir sağlamlığı imlemektedir. Diğer yandan, "hopping" teknolojisini var eden bilim insanlarının temsili, geleneksel bilimkurgu sinemasındaki

dünyayı fethetmeye çalışan kibirli transhümanist arketipini yıkmaktadır. Dr. Sam'ın laboratuvarı derme çatma cihazlarla dolu olan, teknolojisinin yanlış ellere geçip total bir ekolojik çöküş yaratmasından ölesiye korkan, anksiyete krizleri geçiren bir çılgın profesör arketipini temsil etmektedir. Bu karakterizasyon bilimin doğaya mutlak tahakküm kurduğu fantezisine karşı, insanlığın doğa karşısındaki etik kırılmasını merkeze almaktadır. Nitekim anlatımın finali, ileri teknolojinin fetişleştirilmesine karşı en büyük posthümanist itirazı barındırmaktadır. Çatışmaların ardından Hoppers programı Mabel'in isyankâr eylemleri nedeniyle iptal edilmiştir. Ancak Mabel ile Kunduz Kral George arasındaki bağ kopmadan ya da transhümanist bir teknolojiye başvurmadan sıradan bir metin okuma yazılımı üzerinden iletişim kurma süreci devam etmiştir. Bu gösterge sisteminde teknoloji, organik dayanışmayı başlatan bir katalizör işlevi görmüş ve misyonunu tamamlamıştır. Mamzer vd.'nin (2026) laboratuvardaki hayvanları salt bir araştırma nesnesi olmaktan çıkarıp iletişim partnerlerine dönüştürme ideali tam da burada vücut bulmuştur. Çünkü gerçek ekolojik yoldaşlık sağlandığında, arabulucu radikal teknolojiler ortadan kalksa dahi ontolojik temas ve karşılıklı anlayış sürdürülebilir olacaktır. Bu ekolojik bütünleşme ayrıca Navajo kozmolojisinde *hózhó* olarak adlandırılan uyum, denge ve doğru ilişkiler kavramıyla benzerlik taşımaktadır. Türler arası birliktelik, türlerin aynışmasıyla değil, ekolojik nişlerin karşılıklı kabulüyle sağlanmaktadır (Yamin, 2022, s. 164). Stein'in fenomenolojik empati analizlerinde vurgulandığı üzere (Svenaeus, 2018), çok-türlü empati insan istisnacılığını kırarak ekolojik kayıplar karşısında yeni bir ontolojik dayanışma ve ortak yas etiği geliştirilmesine olanak tanımaktadır (McCullagh, 2023).

Ancak Hoppers (2026) filminin bu güçlü posthümanist iddiası, animasyon sinemasının yapısal bir sorunsalı olan antropomorfizm (insanbiçimcilik) ile karşılaştığında ontolojik

çıkmaza girmektedir. Posthümanist ekoloji, doğanın insanın duygusal veya ahlaki projeksiyonlarından bağımsız, kendi otonom failliğine sahip bir özne olduğunu vurgulamaktadır. Oysa eser hayvanları bu özerk faillikleri içinde sunmayı hedeflerken, onları yoğun bir insani sosyopolitik ve psikolojik süzgeçten geçirerek yeniden kurgulamıştır. Örneğin, Hayvan Konseyi'nin Memeliler Kralı olan Kunduz George'un grup aerobiği yapmayı seven, anksiyete ve sahtekâr sendromu yaşayan bir karakter olarak resmedilmesi (D23 Team, 2026) ile hayvanların feodal hiyerarşilerle (Kral, Kraliçe unvanları) örgütlenmesi, doğrudan insanlığın kültürel sistemlerinin doğaya dayatılmasıdır. Bu durum insan aklını merkeze almayan doğa tahayyülüyle çelişen, bizzat insanmerkezci bir eylemdir. Hayvanlara insani hiyerarşi, karmaşık psikolojik sendromlar gibi insan kriterlerinin aktarılması, onların benzersiz özelliklerini ve farklılıklarını silme riski taşıyan bir hümanizm uzantısı olarak sorun oluşturmaktadır. Bu analitik açmaz, çağdaş ekoeleştiril literatüründe Jane Bennett'in (2010) *stratejik antropomorfizm* veya Gordon Burghardt'ın (2007) öne sürdüğü *eleştirel antropomorfizm* kavramlarıyla yeni bir tartışma başlatılmaktadır. Stratejik antropomorfizm'in de insan özelliklerini nesnelere veya doğa unsurlarına bilinçli olarak atfederek, doğanın failliğini ve canlılığını görünür kılma söz konusudur (Bennett, 2010, 1-39). Eleştirel antropomorfizm ise insan ve insan-dışı varlıklar arasındaki deneyimsel uçurumu kapatmak, empatiyi tetiklemek ve ahlaki bir hayal gücü geliştirmek için insan analogilerinin temkinli bir biçimde kullanılabilmesini savunmaktadır (Burghardt, 2007, s. 136-138). Animasyon sinemasının pedagojik hedefleri doğrultusunda Hoppers, izleyicinin ekolojik bir uyanış yaşayabilmesi için bu stratejik insanbiçimciliği zorunlu bir köprü olarak kullanmaktadır. Film, hayvanları salt laboratuvar veya gözlem nesnesi olmaktan çıkarıp onları duygusal ve psikolojik derinliği

olan iletişim partnerleri seviyesine yükseltmektedir (Mamzer, Kuchtar ve Grzegorzewski, 2026).

4. HAYVAN KONSEYİ VE SİYASAL EKOLOJİ NOKTASINDA DOĞANIN İÇKİN YÖNETİMİ İLE EKOLOJİK ETİK

Hoppers doğayı yalnızca estetik bir manzara ya da romantize edilmiş sessiz bir alan olarak değil de karmaşık siyasal bir yapı, aktif bir fail, özne ve örgütlü bir toplum olarak tasvir etmektedir. Filmdeki hayvan topluluğu başıboş ve kanunsuz bir özgürlük alanı değildir. Kendi aralarında hayvan konseyi adını verdikleri, her türün kendi monarkına bağlı olduğu hiyerarşik bir yönetim biçimine sahiptir (Hoppers, 2026). Bu düzen farklı ekolojik nişleri dolduran taksonomik sınıfların diplomatik bir arenada bir araya gelmesini sağlayarak doğanın kendi iç politikasına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Hayvan Konseyi, gezegenin çeşitli biyolojik sınıflarını temsil eden karakterlerden oluşmaktadır. Bu temsil biçimi, doğanın yalnızca biyolojik çeşitlilikten ibaret olmadığını ayrıca türler arası ilişkilerin politik bir müzakere alanı olduğunu kendi kuralları ve örgütlenmesiyle özerk bir siyasal özne olduklarını göstermektedir:

Kral George (Memeliler Kralı Kunduz): İyimser, uyumlu, yardımsever ve Gölet Kurallarının koruyucusu olarak meclisin ana rehberidir. Ekosistem mühendisliği kavramını somutlaştırmaktadır.

Böcek Kraliçesi (Kral Kelebek): Konseyin en sevgili üyesi pozisyonunda olup görme, koku ve duyuşsal algıların temsilcisidir. Polinasyon ve enerji akışı süreçlerinin kritik rolünü temsil etmektedir.

Titus (Sarı Kelebek): Böcek Kraliçesi'nin oğludur. Annesinin yerine geçme arzusu taşıyan şımarık, talepkâr, güce tapan ve annesinin ölümünü kendi totaliter rejimi için bir fırsat olarak gören bir diktatör figürüdür. Annesinin ölümü üzerine tahta geçtiğinde, insanlara karşı soykırımcı bir devrim başlatmayı hedefleyen, sadece insanları değil, kendisine biat etmeyen diğer hayvan monarklarını da ortadan kaldırarak böceklerin tüm ekosisteme hükmettiği bir dünya kurmaya çalışan bir Tiran profili çizmektedir.

Amfibik Kral (Kurbağa): Sular altı ekolojisinin temsilcisi ve biyolojik çeşitliliğin sözcüsüdür. Çevresel değişimlere duyarlılığıyla biyolojik çeşitliliğin korunmasında bir gösterge tür olarak öne çıkmaktadır.

Kuş Kralı (Kaz): Hava sahasının hakimidir. Ses ve tüy sembolizmiyle konseyde yer almaktadır. Göç ve biyocoğrafi bağlantıların sürekliliğini simgelemektedir.

Balık Kraliçesi: Su altı biyoflorasının egemen temsilcisidir. Ekosistemde üretkenliğin ve sürekliliğin simgesidir. Birincil üreticilerin sürekliliğini ve besin zincirinin temel halkalarını temsil etmektedir.

Sürüngenler Kraliçe Kardeşler (Yılanlar): Sürüngen ekolojisinin temsilcileridirler. İkili egemenlik yapısıyla konseyde yer almaktadırlar. Trofik ağlarda avcı ve denge unsuru olarak türler arası rekabet ve iş birliğini sembolize etmektedirler.

Filmin ekopolitik yaklaşımı, hayvanları türdeş ve homojen bir kitle olarak değil de kendi çıkarları, korkuları, egemenlik alanları ve yöneticileri bulunan sınıfsal/türsel gruplar olarak ele almasında yatmaktadır (Sweet, 2026). Ancak Mabel'in bu konseyde insan zihni taşıyan robotik bir varlık olarak yer alması, mevcut güç dengelerini kökten değiştirmektedir. Bu noktada yönetmen Daniel Chong'un da belirttiği üzere, Mabel'in karakter dönüşümü aynı zamanda "gücün sorgulanması" üzerine derin bir çalışmadır (The Walt Disney Company, 2026). Başlangıçta sıradan bir öğrenci olan Mabel, otoyol projesini durdurmak için herhangi bir yasal veya politik güce sahip değilken, zihin aktarımı sayesinde robotik kunduz kimliğiyle Hayvan Konseyi'nin desteğini arkasına alarak doğanın kolektif gücünü Belediye Başkanı Jerry'ye karşı bir otoriteye dönüştürmektedir. Film, gücün doğa ile birlikte veya doğaya karşı kullanımının doğurduğu etik açmazları da tartışmaya açmaktadır. İnsan zihniyle hareket eden Mabel'in müdahaleleri, istemeden de olsa konsey içinde yıkıcı sonuçlara yol açmaktadır. Örneğin Böcek Kraliçesi'ni yanlışlıkla ezmesi, posthümanist teorinin merkezinde yer alan "insan müdahalesinin yıkıcılığı" temasının somut bir örneğini sunmaktadır (Braidotti, 2013, ss. 138-142). Bu olay doğada her eylemin ekolojik ilişkilerde zincirleme etkiler yarattığını hatırlatan bir uyarıdır (Kocataş, 2012, s. 70). Kraliçenin ölümü üzerine yerine geçen Titus'un yönetimi, hayvan dünyasında kaosa neden olmaktadır. Bu da insan müdahalesinin niyeti ne kadar iyi olursa olsun ekosistemin politik ve organik dengesini geri dönülmez biçimde bozabileceğini gösteren distopik bir alegoriye dönüştürür. Belediye Başkanı Jerry Generazzo karakteri, doğayı yalnızca gayrimenkul geliştirme, ilerleme ve rant aracı olarak gören insanmerkezci kapitalist hırsın prototipi olarak sunulmaktadır. Ancak filmin sonunda Mabel ve Jerry, şiddetin çözüm olmadığını ve doğa ile insanın birbirine bağımlı daha büyük bir topluluğun parçası olduklarını acı bir şekilde idrak etmişlerdir (The Walt Disney Company, 2026). Bu

farkındalık ekoeleştirmedeki ekolojik vatandaşlık kavramıyla açıklanabilir. Çünkü bireylerin ve politikacıların etik sorumluluklarını yalnızca insan türüyle sınırlı tutmayıp, tüm biyosferi ve ekosistemi kapsayacak şekilde genişletmeleri gerekliliği vurgulanmaktadır (Karatekin ve Uysal, 2018, s. 84). Mabel'in doğanın içsel mantığını kavraması, filmde "Gölet Kuralları" adıyla kavramsallaştırılmış yasal bir çerçeve üzerinden gerçekleşmektedir. Bu kurallar George Orwell'in Hayvan Çiftliği eserindeki otoriter *yedi emir* aksine, totaliter bir baskı aracı olarak değil de doğanın hayatta kalmaya dayalı dayanışmacı ve organik yasaları biçiminde tasarlanmıştır. Kral George tarafından Mabel'e öğretilen ve hayvan toplumunun anayasası niteliğinde olan bu kurallar, doğanın içkin dengesini, yaşamın sürekliliğini ve ahlak dışı organik yasaları simgelemektedir (Hoppers, 2026):

Kural 1 Yabancı Olma: Ekosistem içindeki görünmez bağların tanınması ile ilişkili bir süreçtir. Kral George'a göre herkesin ismini bilmek gerekir "çünkü tanıdığınız birine kızmak zordur" (Hoppers, 30:10-30:15). Bu yaklaşım modern toplumdaki anonimliğe ve bunun getirdiği yabancılaşma ile nefrete karşı ekolojik bir çözüm olarak yorumlanabilmektedir.

Kural 2 Yemen Gerektiğinde, Ye: Doğadaki av-avcı ilişkisi ve besin zincirinin ahlaki bir şiddet ya da kötülük değil de biyolojik metabolik döngü gibi bir zorunluluk olduğunun kabulünde yatmaktadır (Hoppers, 30:25-30:30). Yaşamın sürekliliği için ölümün ve beslenmenin doğallaştırılması, ekolojik döngünün etik boyutunu yeniden tanımlamaktadır.

Kural 3 Hepimiz Aynı Gemideyiz/Birlikteyiz: Ekolojik karşılıklı bağımlılığın kabulü söz konusudur.

Bu bağlamda güvenin bir baraj gibi olduğu, sızıntı yaptığında birlikte onarılması gerektiği metaforu, türler arası dayanışmayı ve doğanın kendi kendini onarma kapasitesini simgelemektedir. Bir türün eylemlerinin tüm biyosferi etkilediği gerçeği, ekolojik yurttaşlık bilincinin temelini oluşturmaktadır (Hoppers, 30:32-30:35; 57:12-57:20).

Özellikle ikinci kural, insan ahlakının doğaya dayatılamayacağı gerçeğini vurgulaması açısından ekoeleştirel bir önem taşımaktadır. Filmde ayı Ellen ve büyük beyaz köpekbalığı Diane gibi yırtıcı karakterlerin varlığı, komşularını yemeleri üzerine yapılan tartışmalarla birlikte absürt mizah içinde sunulmaktadır. Bu sahneler doğadaki yırtıcılığı zalimlik olarak değil, ekolojik işlevselliğin bir parçası olarak göstermektedir. Kuşlar tarafından özel olarak kiralanan köpekbalığı suikastçısı Diane'in, kuşlar tarafından taşınarak operasyonlara katılması gibi sürreal ve kaotik anlar, av-avcı ilişkisinin absürt bir komedi unsuruna dönüştürülmüş halidir (Hoppers, 2026). Bu çerçevede türler arası empati, yırtıcılığı reddetmek veya evcilleştirmek yerine yaşam ve ölüm arasındaki diyalektik dengenin ekolojik bir zorunluluk olduğunu kavramayı gerektirmektedir. İnsanın doğaya Libertaryen "saldırmazlık ilkesi" gibi politik veya ekonomik ahlak kodlarını dayatmaya çalışması, doğanın gerçekliğine aykırıdır (Taner ve Yayla, 2018, s. 18). Doğada ölüm bir suç değil, biyolojik bir transferdir. Çünkü bu durum ekosistemin sürekliliğini sağlayan işlevsel bir süreçtir. Ancak burada Titus karakterinin varlığı, filmin ekoeleştirel mesajını diyalektik ve çift katmanlı bir boyuta taşımaktadır. Örneğin eser, Belediye Başkanı Jerry üzerinden doğayı salt bir rant alanı olarak gören kapitalist insan kibri hususunda eleştiriyorsa, Titus üzerinden de doğanın kendi içindeki hiyerarşik yozlaşmasını, güç zehirlenmesini ve otonom bir yapı olan "Gölet Kuralları"nın intikamcı bir yorumla nasıl ekolojik bir teröre dönüşebileceğini

sorunsallaştırmaktadır. Nitekim filmin yönetmeni Daniel Chong, anlatının tematik merkezini doğrudan siyasal bir zemine oturtarak “tematik olarak film gücü sorgulamakla ilgilidir... o gücü elde ettiğinde onunla ne yaparsın?” sorusuna cevap aramaktadır (Johnson, 2026). Titus’un antagonizması tam da bu sorunun karanlık cevabıdır. Dolayısıyla filmin merkezindeki kriz yalnızca insan müdahalesinin niyetten bağımsız ekosistemi bozması üzerine kurulu didaktik bir mesaj değildir. Hoppers, insan-dışı dünyanın otonom politik yapılarında da despotizmin, türcü faşizmin ve güç zehirlenmesinin bizzat doğanın içinden filizlenebileceğini gösteren çok katmanlı bir posthümanist itiraftır. Titus karakteri üzerinden yürütülen bu anlatı, doğayı sadece masum ve kurban olarak kodlayan geleneksel insanmerkezci çevreciliğin romantizmini yıkarak yerine son derece gerçekçi ve acımasız bir siyasal ekoloji tablosu koymaktadır. Bununla birlikte anlatının doruk noktası materyal ve radikal bir ekolojik fedakârlık üzerine kuruludur. Titus’un diktatörlüğüne karşı başlatılan ayaklanma, onun Amfibik Kral tarafından yutulmasıyla *Yemen gerektiğinde, ye!* kuralının kurtarıcı bir uygulaması olarak ön plana çıkmaktadır. Ancak asıl posthümanist ve yeni maddeci çözüm, orman yangınının şehre sıçramasını engellemek için gerçekleştirmektedir. Hayvan Konseyi, Kral George ve Mabel hep birlikte çalışarak, başlangıçta otoyol projesine karşı bizzat kendi inşa ettikleri devasa kunduz barajını kasıtlı olarak yıkıp göleti serbest bırakarak yangını söndürmüşlerdir. Bu fedakârlık eylemi, ekosistem mühendisliğinin gerektiğinde yine ekosistemin bütününe ve hatta başlangıçta doğaya düşman olan insan kentini kurtarmak için feda edilmesi anlamına gelmektedir. Bu ortak eylemsellik, Kral George’un öğrettiği *Kural 3 Hepimiz aynı gemideyiz* felsefesinin nihai ve en somut tezahürüdür. Doğanın bu otonom fedakârlığı yalnızca ontolojik bir dayanışma sergilemekle kalmayıp ayrıca Belediye Başkanı Jerry’nin otoyol projesinin güzergâhını değiştirmesine ve bölgenin koruma altına alınmış bir yaban hayatı

sığınağı ilan edilmesine de önyak olmuştur. Böylece film salt bir ahlaki mesaj platformu olmanın ötesine geçerek, somut bir çevre aktivizmi modeline bürünmektedir. Anlatının kapanışında Mabel'in bedensel ve iletişimsel evrimi de bu ortak yaşam iradesini destekler niteliktedir. Mabel'in eylemleri nedeniyle Hoppers programı tamamen iptal edilse de Mabel ile Kral George arasındaki bağ kopmamış ikili, transhümanist bir zihin aktarımı olmaksızın, sıradan metin okuma yazılımları üzerinden iletişim kurmaya ve dostluklarını sürdürmeye devam etmiştir. Bu son derece kritik bir gösterge olarak empati ve türler arası yoldaşlığın sürdürülebilmesi için bedensel asimilasyona veya ileri teknolojiye sürekli bir bağımlılık gerekmez. Teknoloji, organik dayanışmayı ve iletişim partnerliğini başlatan bir katalizör işlevi görmüş ve misyonunu tamamlamıştır.

5. SONUÇ

Pixar ve Disney yapımı Hoppers (2026), animasyon sinemasının estetik ve mizahi olanaklarını kullanarak Antroposen çağının krizlerinden biri olan insan-doğa kopukluğuna posthümanist bir perspektiften çözüm aramaktadır. Film, Kartezyen zihin-beden düalizmini aşarak, teknolojik bir robotik hayvan bedeni arayüzü ile ekolojik empati ve türler arası bağdaşlık kurmak için nasıl bir matriks işlevi görebileceğini tartışmaktadır. Bu bağlamda teknoloji ile doğa arasındaki geleneksel karşıtlık reddedilerek organik bilinç, inorganik/mekanik beden ve biyosfer arasında doğa ile kültürün iç içe geçtiği yeni maddi bir ontolojik ağ inşa edilmiştir. Çalışma boyunca incelenen temalar, klasik çevreciliğin teknolojiyi reddeden lüddist tavrına karşılık, teknolojinin insanmerkezci sömürüden kurtarıldığında bir ekolojik arabulucu olabileceğini göstermiştir. Ana karakter Mabel'in insanlığa duyduğu öfke üzerine kurulu bireysel ve yıkıcı aktivizmi, zihinsel aktarım

yoluyla hayvanların komünal yaşamına entegre oldukça sükunete dönüşerek epistemolojik bir kırılmayla dışarıdan bilmenin yerini içeriden olmak ve deneyimlemek almıştır. Ayrıca film, Hayvan Konseyi örneği üzerinden doğayı pasif bir kurban değil, kendi biyo-politik dengeleri ve sınırları olan dinamik bir toplum olarak resmetmesine karşın insanın ekosisteme yönelik en küçük bir şiddet eyleminin veya dışsal müdahalesinin bile zincirleme felaketlere yol açabileceği gerçeğini sinematik bir dille kanıtlamaktadır. Bu teorik ve tematik çerçevenin ışığında elde edilen bulgular ekolojik empati, doğanın ahlak dışı gerçekliği, insan müdahalesinin yıkıcılığı ve bilimsel gerçekçilik eksenlerinde bütüncül bir felsefi argüman sunmaktadır. Öncelikle, ekolojik empatinin dönüştürücü gücü bağlamında, karakterin başlangıçtaki dışlayıcı öfkesinin doğayı içeriden deneyimlemesi sonucunda evrimleştiği görülmüştür. Böylece doğanın kurtarıcı mesihlere değil, saygıya ihtiyaç duyduğu idrak edilerek hepimiz aynı gemideyiz felsefesine dayanan ortaklaşa bir ekolojik vatandaşlık bilinci inşa edilmiştir. Bu uyanışa paralel olarak, doğanın ahlak dışı gerçekliği de yapıbozuma uğratarak kabul edilmiş ve doğadaki av-avcı ilişkileri ile Gölet Kuralları gibi yaşamsal döngüler, insani ahlak kalıplarının ötesinde metabolik bir zorunluluk olarak sunulmuştur. İnsanın kendi doğrusal ahlaki veya saldırmazlık ilkesi gibi politik kurallarını döngüsel işleyen ekosisteme dayatma yanılığı deşifre edilmiştir. Ayrıca ekosisteme yönelik müdahalenin yıkıcılığı ve kelebek etkisi prensibiyle, niyetten bağımsız her insan eyleminin mevcut organik ve politik dengeyi kaotik biçimde bozabileceği ve doğada öngörülemez sonuçlar doğuracağı saptanmıştır. Anlatının bu felsefi derinliği bilimsel gerçekçilikle de harmanlanmıştır. Kilit taşı türlerin ekosistem mühendisi olarak hidrolojik dengelerdeki hayati rolü, saha uzmanlarının danışmanlığıyla bilimsel bir zemine oturtularak metnin çevresel okuryazarlığı artırma kapasitesi kuru bir didaktizme düşmeden güçlendirilmiştir. Netice itibarıyla Hoppers, insanın doğanın efendisi olduğu

Kartezyen yanılığın ortadan kaldırılan ve doğanın kendi kurallarını, şiddetini, failliğini tanıyan bir eser olarak ekolojik uyanışın ve türler arası empatinin teknoloji dolayımıyla nasıl kurgulanabileceğine dair derinlikli bir inceleme niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağın, B. (2020). *Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ağın, B. (2022). “Spread the word: mattertext as bio-art.” *European Journal of English Studies*, 26(3), 439–461.
- Arpaözü, Z., Horzum, Ş., & Ağın, B. (2021, Eylül 26). PENTACLE 101: Ferrando ile Ders 1 – Posthüman Ne Demektir? *PENTACLE*. Erişim adresi: <https://thepentacle.org/2021/09/26/pentacle-101-ferrando-ile-ders-1-posthuman-ne-demektir/>
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham and London: Duke University Press.
- Baysal, K. (2020). Posthümanist eleştirisi ve Steven Hall’un Köpekbalığı Metinleri romanı. In M. A. Balkaya (Ed.), *Yeni Tarihselcilikten Posthümanist Eleştirisiye Edebiyat Kuramları* (ss. 209-233). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bobaru, N. (2025). Beyond Nature: Posthuman Ecologies and the Ethics of Environmental Narratives in Literature and Film. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 11, 136-161. <https://doi.org/10.24193/mjcst.2025.19.06>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Carpenter, S. (2023, July 31). Trophic cascade. In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved April 8, 2026, Erişim adresi: <https://www.britannica.com/science/trophic-cascade>
- Chang, J. (2026, March 6). ‘Hoppers’ is delightfully unhinged and a dam good time. *NPR*. Erişim adresi:

<https://www.cfpublic.org/2026-03-06/hoppers-is-delightfully-unhinged-and-a-dam-good-time>

- d’Isa, R. (2025). Robotic animals as new tools in rodent neuroscience research: Proposed applications of zoonspired robots for mouse behavioral testing. *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 19, Article 1545352.
- D23 Team. (2026, February 18). Meet the characters in Disney and Pixar’s Hoppers. *D23*. Erişim adresi: <https://d23.com/meet-the-characters-in-disney-and-pixars-hoppers>
- Descartes, R. (1993). *Meditations on first philosophy* (J. Cottingham, Trans.). Cambridge University Press.
- Edgar, A. (2009). The hermeneutic challenge of genetic engineering: Habermas and the transhumanists. *Medicine, Health Care and Philosophy*, 12(2), 157–167.
- Ferrando, F. (2013). “Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations.” *Existenz*, 8(2), 26–32.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic.
- Ferreira, A. (2011). *Ecocriticism in Disney/Pixar WALL·E and the de-greening cycle*. Universidade de Coimbra, Estudo Geral.
- Gault, C. (2023). *The well-tempered android: Philosophical posthumanism in science fiction cinema* (Doktora tezi, University of Louisville). University of Louisville Institutional Repository, ThinkIR.
- Habermas, J. (2003). *The future of human nature*. Cambridge: Polity Press.

- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Interspecies empathy → Area → Sustainability. (2019). *Sustainability Directory*. Retrieved March 28, 2026, from [suspicious link removed]
- Iovino, S. (2012). Material ecocriticism: Matter, text, and posthuman ethics. In T. Müller & M. Sauter (Eds.), *Literature, ecology, ethics*. Heidelberg: Winter Verlag.
- Iovino, S., & Oppermann, S. (Eds.). (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Iovino, S., & Oppermann, S. (2014). Introduction: Stories come to matter. In S. Iovino & S. Oppermann (Eds.), *Material ecocriticism* (ss. 1–17). Bloomington: Indiana University Press.
- Irmak, Ü. (2022). *Transhümanizm bağlamında bilimkurgu sinemasında bedenin temsili* (Yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Tasarımı ve Bilişim Teknolojileri Anabilim Dalı.
- Johnson, Z. (2026, March 5). Behind the scenes of Disney and Pixar's Hoppers with Jon Hamm, Piper Curda, Bobby Moynihan, and more. *D23*. Erişim adresi: <https://d23.com/behind-the-scenes-of-disney-and-pixars-hoppers-with-jon-hamm-piper-curda-bobby-moynihan-and-more>
- Karatekin, K., & Uysal, C. (2018). Ecological Citizenship Scale Development Study. *International Electronic Journal of Environmental Education*, 8(2), 82-104.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy* (C. Porter, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Lukacs, J. (1993). *The end of the twentieth century and the end of the modern age*. New York: Ticknor & Fields.
- Lukacs, J. (2002). *At the end of an age*. New Haven: Yale University Press.
- Mamzer, H., Kuchtar, M., & Grzegorzewski, W. (2026). Animals as Communication Partners: Ethics and Challenges in Interspecies Language Research. *Animals*, 16(3), 375.
- McCullagh, S. (2023, November 29). Edith Stein: Multi-species empathy, being-toward-extinction, and collective grief. *Blog of the APA*. Retrieved April 20, 2026, Erişim adresi: <https://blog.apaonline.org/2023/11/29/edith-stein-multi-species-empathy-being-toward-extinction-and-collective-grief/>
- Mizan-Rahman, M. (2023). “Unless someone like you cares a whole awful lot, nothing is going to get better”: An environmental discourse analysis of animated films *The Lorax* (2012) and *Tomorrow* (2019). *EGUsphere*.
- Mondello, K. (2018). *Toward a posthuman ecology: Evolutionary aesthetics in transatlantic Romanticism* (Doctoral dissertation). City University of New York, CUNY Academic Works.
- Oppermann, S. (2016). From posthumanism to posthuman ecocriticism. *Relations. Studies in Social Sciences and the Humanities*, 7(1), 23–37.
- Potter, M.-A. (2019). Human-nature-technology interfaces within the Avatar cinema-scape. *Image & Text*, 33, 1–15.
- Rai, J. (2024). Ecological consciousness in Disney movies. *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)*, 6.

- Ripple, W. J., Estes, J. A., Schmitz, O. J., Constant, V., Kaylor, M. J., Lenz, A., Motley, J. L., Self, K. E., Taylor, D. S., & Wolf, C. (2016). What is a trophic cascade? *Trends in Ecology & Evolution*, 31(11), 842–849.
- Rockström, J., Donges, J. F., Fetzer, I., Martin, M. A., Wang-Erlandsson, L., & Richardson, K. (2024). Planetary boundaries guide humanity's future on Earth. *Nature Reviews Earth & Environment*. Advance online publication.
- Scott, A. (2026, March 28). 'Hoppers' art director Anna Scott shares the movie's hardest character to create. *MovieWeb*. Erişim tarihi: Mart 28, 2026, Erişim adresi: <https://movieweb.com/hoppers-most-difficult-character-create/>
- Sherma, A. B., Lamsal, A., & Pokharel, D. P. (2024). Becoming an ecological citizen: The concept of an ecological citizen in the movie Avatar. *International Journal of TESOL & Education*, 4(2), 62–77.
- Suoranta, E. (2020). Pants scientists and bona fide cyber ninjas: Tracing the poetics of cyberpunk menswear. *SFRA Review*, 50(4), Symposium: The Cyberpunk Culture Conference.
- Svenaesus, F. (2018). Edith Stein's phenomenology of sensual and emotional empathy. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 17(4), 741–760.
- Sweet, M. (2026, March 24). How Pixar got the science right in Hoppers: Meet the researcher who informed the writers about beaver behavior and threats to their habitat. *Sierra Club*. Erişim adresi: <https://www.sierraclub.org/articles/2026/03/how-pixar-got-science-right-hoppers>

- Taner, A., & Yayla, A. (2018). Liberteryen teoride özgürlüğün ve siyasetin sınırları. *Liberal Düşünce Dergisi*, 23(91–92), 7–51.
- Tarr, A., & White, D. R. (Eds.). (2018). *Posthumanism in young adult fiction: Finding humanity in a posthuman world*. Jackson, MS: University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496816696.001>.0001
- The Walt Disney Company. (2026, March 5). Behind the scenes of Disney and Pixar’s ‘Hoppers’ with Jon Hamm, Piper Curda, Bobby Moynihan, and more. *The Walt Disney Company Newsroom*. Erişim adresi: <https://thewaltdisneycompany.com/news/pixar-hoppers/>
- Üner Kaya, A. (2024). Descartes’ın bilinçsiz makineleri: Hayvanlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (55), 70–80.
- Wall, C. E. (2021). *Climates of mutation: Posthuman orientations in twenty-first century ecological science fiction* (Doktora tezi). York University, Graduate Program in English.
- Wolfe, C. (1998). *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the “Outside”*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Yamin, T. (2022). *Listening to gibbons in the Anthropocene: Politics, possibilities, and precarity in the aural labor of hylobatid conservation* (Doktora tezi). University of California, Los Angeles, UCLA Electronic Theses and Dissertations.
- Yazgünoğlu, K. C. (2024). Ekoeleştirme nedir? Ekolojinin aynasından edebiyat eleştirisine bakmak. *Söylem Journal of Philology*, 9(Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi Özel Sayısı), 334–355.

Zampaki, N. (2022). [Review of the book *Edebiyatta posthümanizm*, by S. Buran (Ed., 2020)]. *Journal of Posthumanism*, 2(3), 309–313.

BİYOLOJİK OLMAYAN ANNELİK, AİDİYET ve MODERN AİLE: REBECCA ZLOTOWSKI’NİN BAŞKA İNSANLARIN ÇOCUKLARI FİLMİNDE DUYGULANIM, EMEK VE TOPLUMSAL NORMLAR

Selen GÖKÇEM AKYILDIZ¹

1. GİRİŞ

Rebecca Zlotowski’nin yönettiği *Başka İnsanların Çocukları* (Les Enfants des Autres, 2022), çağdaş Fransız sinemasında aileyi biyolojik çekirdeğin ötesinde yeniden düşünmeye açan yapımlar arasında öne çıkmaktadır. Film, çocuğu olmayan bir kadının partnerinin kızıyla kurduğu bağ üzerinden bakım, süreklilik, aidiyet ve kayıp ihtimalinin iç içe geçtiği yoğun bir duygulanımsal alan kurar. Bu anlatı, modern aile formunun yalnızca hukuki ve biyolojik statülerle değil; gündelik emek, tekrar eden bakım pratikleri ve ilişkiel bağılıklarla da üretildiğini görünür kılar.

Bu çalışma, Zlotowski’nin filmde biyolojik annelik dışında kurulan bakım ilişkilerinin nasıl temsil edildiğini; filmin annelik kavrayışını hangi ölçüde yeniden ürettiğini ya da dönüştürdüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda biyolojik bağı dayanmayan bakım verme pratiklerinin hangi anlatsal ve görsel stratejilerle görünür kılındığına odaklanarak biyolojik olmayan annelik ve partnerin çocuğuna bakım verme gibi ara konumlardaki kadın öznenin, toplumsal annelik

¹ Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0002-7948-8330.

beklentileri karşısında nasıl konumlandırıldığını tartışır. Film, çocuksuz bir kadının gündelik yaşamında beliren yakınlık ile ait olma hakkı arasındaki gerilimi merkeze alarak modern aile biçimlerinin hem duygusal hem de toplumsal sınırlarını açığa çıkarmaktadır. Zlotowski, anneliği yalnızca biyolojik bir statü ya da hukuki bir unvan olarak değil; süreklilik, tekrar ve emek üzerinden kurulan bir ilişkisellik biçimi olarak düşünmeye davet eder. Bu çerçevede film, seçilmiş ya da kurulan annelik deneyimini etik ve duygusal bir gerçeklik olarak meşrulaştırırken, biyolojik ve hukuki bağların sürdürdüğü hiyerarşiyi de anlatı boyunca sürekli hissettirir.

Zlotowski'nin filmografisi, gençlik, sınıf, arzu ve kırılma ekseninde şekillenen karakterler aracılığıyla bireysel deneyimin toplumsal normlar ve kurumsal çerçevelerle sürtüşmesini görünür kılmaya özen göstermektedir. *Belle Épine* (2010) ve *Grand Central* (2013) gibi filmlerde belirginleşen bu hat, *Başka İnsanların Çocuklarında* (2020) romantik ilişki anlatısının ebeveynlik ve bakımın toplumsal anlamlarıyla keştilirilmesi üzerinden sürdürülür; aile sabit bir yapı olarak değil, sürekli müzakere edilen bir ilişki bütünü olarak ele alınır. Böylece yönetmenin sinemasında tekrar eden normla temas halinde özne teması bu kez anneliğin ya da başka bir deyişle aracılı ebeveynliğin sınırlarında yoğunlaşır. Bu bağlamda bu çalışma, çağdaş sinemada ebeveynlik, aidiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine yürütülen tartışmalara, biyoloji dışı bakımın görünürlüğü ve kırılma üzerinden katkı sunmayı hedeflemektedir.

2. MODERN SİNEMADA EBEVEYNLİK, BAKIM VE TOPLUMAL SORUMLULUK

Modern sinema, aile ve ebeveynlik temalarını yalnızca mahrem alanın bir meselesi olarak değil; toplumsal

sorumlulukların, cinsiyet rejimlerinin ve duygusal ekonomilerin kesişiminde konumlanan bir problem alanı olarak işler. Başka İnsanların Çocukları, biyolojik olmayan annelik deneyimini merkeze alarak, ebeveynliğin doğal ya da kendiliğinden bir kimlik değil; emek, tekrar, zaman ve karşılıklı yatırım üzerinden kurulan bir süreç olduğunu düşündürür. Bu yönüyle film, bakım ilişkilerini toplumsal olarak örgütlenen bir emek alanı olarak ele alan literatürle diyalog içindedir. Hochschild'in (2012) duygusal emek kavramsallaştırması, bakımın yalnızca fiziksel değil aynı zamanda yoğun bir duygu yönetimi ve ilişki sürdürme pratiği olduğunu vurgular.

Diğer taraftan film, anneliğin toplumsal ve görsel rejim içinde nasıl temsil edildiği sorusunu gündeme taşır. Mulvey'in (1975) sinemada bakışın cinsiyetlendirilmiş yapısına ilişkin çerçevesi burada doğrudan bakım veren kadın figürünün nasıl kurulup sabitlendiğini düşünmeyi de mümkün kılar. Film bir yandan kadını doğal bakım verici olarak tahayyül eden kültürel kodları dolaşıma sokarken, diğer yandan biyoloji dışı bağların kırılganlığını göstererek bu kodların güvenliğini bozar. Böylece anlatı, seçilmiş ya da kurulan bakım ilişkilerinin ahlaki ve duygusal gerçekliğini tanıırken, aynı zamanda kimlerin aile sayıldığı ve bu sayılmanın hangi koşullarda mümkün olduğu sorusunu görünür kılar.

2.1. Sinemada Aile Teması

Aile kavramı, sosyal bilimlerde yalnızca kan bağına dayalı bir hane düzeni olarak değil; bakımın, emeğin, yakınlığın, kuşaklar arası aktarımın ve toplumsal yeniden üretimin örgütlendiği bir ilişki biçimi olarak da ele alınır. Dolayısıyla aile, hem gündelik yaşamı düzenleyen bir pratikler alanı hem de normların üretildiği ideolojik bir formdur. Bu geniş tanım, modern toplumlarda ailenin doğal ve değişmez bir kurumdan ziyade tarihsel olarak dönüşen, hukuk, ekonomi ve kültürle

birlikte yeniden kurulan bir yapı olduğunu vurgulayan çalışmalarla uyumludur (Berlant, 1997). Özellikle modernlik bağlamında aile, toplumsal cinsiyet rollerinin, ebeveynlik ideallerinin, duygusal bağlılık biçimlerinin ve yurttaşlık tahayyüllerinin iç içe geçtiği bir düğüm noktası olarak işlev görür.

Sinemada aile teması merkezi bir önem taşır; çünkü sinema hem mahrem alanın en görünür temsillerinden birini üretir hem de bu mahrem alanı belirleyen toplumsal normları dolaşıma sokar. Aile, film anlatısı içinde sıklıkla karakter motivasyonunu açıklayan bir arka plan olmanın ötesinde, toplumsal düzenin küçük ölçekte yeniden kurulduğu bir küçük ölçekli toplumsal model olarak çalışır. Hill ve Church Gibson'un (2000) altını çizdiği üzere modern film yapımlarında aile, sınıf çatışmalarının, cinsiyet rejiminin, kuşaklar arası gerilimlerin ve ahlaki normların dramatize edildiği bir temsil alanına dönüşür. Bu nedenle aileyi konu edinen filmler, çoğu zaman yalnızca bireysel hikâyeler anlatmaz; aynı zamanda normal kabul edilen yaşam formlarının sınırlarını çizer ya da bu sınırları tartışmaya açar. Bu bağlamda sinemada aile yapılarının işlenişi tarihsel olarak önemli dönüşümler göstermiştir. Klasik anlatı sinemasında çekirdek aile, düzenin ve sürekliliğin simgesi olarak idealize edilebilirken; çağdaş sinemada aile daha sık biçimde kırılğan, müzakere edilen, parçalı ya da yeniden kurulan bir birliktelik olarak görünür. Boşanma, yeniden evlilik, üvey ebeveynlik, tek ebeveynlik, göç ve ekonomik güvencesizlik gibi olgular; aileyi sabit bir kurum olmaktan çıkarıp akışkan bir ilişki ağına dönüştüren anlatı dinamikleri üretir. Bu dönüşüm, aileyi biyolojik bir bağdan ibaret görmeyen ve onu bakım, sorumluluk ve karşılıklı yükümlülükler üzerinden düşünmeyi öneren sosyolojik yaklaşımlarla paraleldir. Sinema bu dönüşümü, karakterlerin gündelik hayat pratiklerini, ev içi emek düzenini, çocuk bakımının organizasyonunu ve duygusal yatırımların dağılımını göstererek somutlaştırır.

Sinemanın aile temsillerindeki kritik işlevlerinden biri de normatif yakınlık biçimlerini görünür kılmasıdır. Berlant'ın (1997) tartıştığı üzere, aile ve yakınlık idealleri kamusal kültürde çoğu zaman bir iyi yaşam vaadi üretir; bu vaat, kimlerin meşru ilişki biçimleri içinde tanınacağını belirler. Bu nedenle filmler, yalnızca aileyi temsil etmekle kalmaz; aile sayılmaya ilişkin kültürel ölçütleri de üretir ve yeniden dolaşıma sokar. Mulvey'in (1975) sinemada bakış rejimi ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiye dair ortaya koyduğu çerçeve, bu paragraftaki argümanı destekler niteliktedir. Aile anlatıları; bakım veren kadın figürünü, babalık otoritesini, annelik ideallerini ve çocuk merkezli duygusal ekonomileri belirli görsel ve anlatısal kodlar aracılığıyla kurar. Bu sayede aile hem temsil düzeyinde hem de seyir deneyimi düzeyinde cinsiyetlendirilmiş beklentilerin yeniden üretildiği bir sahneye dönüşebilir. Öte yandan çağdaş film çalışmaları, aileyi yalnızca ideolojik bir düzen simgesi olarak değil, aynı zamanda çatışma, kırılma ve yeniden müzakere alanı olarak ele alır. Bu perspektif, ailenin doğal kabul edilen sınırlarının sinemada nasıl sorgulandığını da görünür kılar. Kim bakımı üstlenir, bu bakım hangi duygusal emek biçimleriyle sürdürülür, bakım emeği hangi koşullarda tanınır ve hangi koşullarda görünmez hale gelir gibi sorular Hochschild'in (2012) duygusal emek kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünüldüğünde, aile anlatıları çoğu zaman sevgi, bağlılık ve fedakârlık duygularının aynı zamanda bir emek rejimi içinde örgütlendiğini gösterir. Bu durum, özellikle biyolojik ebeveynlik dışındaki bakım ilişkilerinde daha da belirginleşir; çünkü emek ve yakınlık artsa bile tanınma ve haklar her zaman aynı ölçüde genişlemez. Bu genel çerçeve içinde Başka İnsanların Çocukları, aileyi bir kan bağı toplamı olarak değil, bakım pratikleri ve duygusal yatırımlar üzerinden kurulan; ancak hukuki ve kültürel tanınma sınırları nedeniyle kırılğan kalan bir ilişki alanı olarak temsil eder. Film, modern aileyi tamamlanmış bir yapı yerine, gündelik emekle sürdürülen ve sürekliliği garanti olmayan bir yakınlık biçimi

olarak kurgulayarak; sinemada aile temalarına ilişkin akademik tartışmalara, aidiyetin koşulları ve biyoloji dışı ebeveynliğin tanınma sorunu üzerinden güncel bir katkı sağlar.

2.2. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın amacı, *Başka İnsanların Çocukları* filminin biyolojik annelik dışında kurulan bakım ilişkilerini hangi anlatsal düzeneklerle görünür kıldığını ve anneliğe ilişkin toplumsal beklentileri ne ölçüde yeniden ürettiğini ya da tersyüz ettiğini tartışmaya açmaktır. Bu doğrultuda çalışma, filmin seçilmiş ya da kurulan anneliği duygulanımsal bir hakikat olarak nasıl meşrulaştırdığını; buna karşılık hukuki ve biyolojik sınırların bu ilişkiyi nasıl kırılğanlaştırdığını ve bu kırılğanlığın anlatıda nasıl bir gerilim hattı olarak kurulduğunu analiz etmeyi hedeflemektedir. Kapsam olarak inceleme, filmin modern aileyi sabit bir yapıdan ziyade emekle sürdürülen, ancak kurumsal tanınma düzleminde her an çözülmeye açık bir ilişki ağı şeklinde resmetmesine odaklanır. İkinci adım olarak ise filmde öne çıkan tematik katmanlar olan bakım emeği, aidiyet, kayıp ve toplumsal normların yeniden üretimi daha yakından ele alınarak; film metninin çağdaş aile ve ebeveynlik tartışmalarına nasıl eklendiği değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

3. BAŞKA İNSANLARIN ÇOCUKLARI FİLMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Rebecca Zlotowski'nin yönettiği ve senaryosunu kaleme aldığı *Başka İnsanların Çocukları* (2022), Joanna Trollope'un *Başkalarının Çocukları* (1998) adlı kitabından hareketle geliştirilmiş olmakla birlikte, kaynak metnin olay örgüsünü ve karakter sistemini birebir izleyen bir uyarlama olarak değil, tematik bir esinlenme ve yeniden yazım olarak değerlendirilmelidir. Film, kırklı yaşlarındaki Rachel'ın, romantik ilişki kurduğu Ali'nin kızı Leila ile geliştirdiği yakınlık

üzerinden, biyolojik bağın dışında kurulan ebeveynlik biçimlerini; biyolojik olmayan anneliğin gündelik yaşamda nasıl bir bakım pratiğine dönüştüğünü ve bu ilişkinin hem duygusal hem de kurumsal düzeyde ne tür sınırlarla karşılaştığını tartışmaya açar. Zlotowski'nin kişisel hayat deneyimlerinden de izler taşıyan bu anlatı, aileyi sabit ve doğal bir kategori olarak değil, emek, zaman ve müzakereyle kurulan; buna karşın hukuki statü ve toplumsal tanınma tarafından kırılabilirleştirilebilen bir ilişkiler bütünü olarak ele alır. Bu çerçevede film, Trollope'un metniyle ortak biçimde başkasının çocuğuna bakım vermenin yarattığı aidiyet, bağlılık ve kayıp ihtimali gibi temaları paylaşırken, kendi dönemselleşen ve kültürel bağlamında ve sinemanın anlatı ekonomisi içinde odağını özellikle bakım emeğinin gündelik ritimleri ile biyolojik olmayan ebeveynliğin sınır deneyimi üzerinde yoğunlaştırır.

3.1. Bakım Emeğinin Başka İnsanların Çocukları Filmindeki Temsili

Bakım, en temelde, bireylerin gündelik yaşamlarını sürdürebilmeleri, bedensel ve ruhsal iyi oluşlarını koruyabilmeleri için yürütülen gözetme, destekleme, yetiştirme, onarma ve eşlik etme pratiklerinin bütünüdür. Feminist bakım etiği literatürü bakımın yalnızca özel alana ait fedakârlık ya da sevgi olarak değil, kırılabilirlik ve karşılıklı bağımlılık koşullarında kurulan ilişkisel bir sorumluluk alanı olarak kavranması gerektiğini vurgular (Gilligan, 1982). Tronto'nun tanımıyla ise bakım, dünyamızı sürdürmek, devam ettirmek ve onarmak için yaptığımız her şeyi kapsar; bu vurgu, bakımın hem gündelik somut pratikler hem de toplumsal ve kurumsal düzenlemelerle ilişkili bir faaliyet olduğunu gösterir (Tronto, 1993).

Uluslararası Çalışma Örgütü'nün (ILO) tanımına göre bakım emeği, insanların fiziksel, psikolojik, duygusal ve gelişimsel ihtiyaçlarını karşılayan ücretli veya ücretsiz emek anlamına gelir.

Bu iş, yaşamı sürdürmeyi ve günlük işlevselliği destekleyen hemşirelik, besleme, çocuk bakımı gibi doğrudan kişisel bakım ile yemek pişirme ve temizlik gibi dolaylı bakım içerir. Çoğunlukla kadınlar tarafından üstlenilen ve sıklıkla değeri yeterince takdir edilmeyen bu iş, toplumsal ve ekonomik refah için hayati öneme sahiptir (2017). Bakım emeği bakımın duygu ve niyet boyutunu yadsımadan, onu bir emek biçimi olarak görünür kılar; zaman ayırma, zihinsel takip, kriz yönetimi ve duygulanımların düzenlenmesi gibi süregelen faaliyetler bakım ilişkisinin sürdürülebilirliğini sağlar. Bu yönüyle bakım emeği, yalnızca yapılan işlere değil, aynı zamanda ilişkiel bağın devamını mümkün kılan duygusal düzenlemeye de dayanır. Hochschild'in (1983) "duygusal emek" kavramsallaştırması burada belirleyicidir. Bakım ilişkilerinde uygun duyguyu üretmek ya da sürdürmek çoğu zaman görünmez ama merkezi bir çalışma olarak işler. Federici'nin (2012) ev içi emek ve toplumsal yeniden üretim tartışmaları ise bakım emeğinin modern ekonomik ve toplumsal düzen içinde nasıl değersizleştirildiğini ve sıklıkla kadınlıkla özdeşleştirilerek doğallaştırıldığını gösterir; bakım böylece hem vazgeçilmez hem de kurumsal olarak güvencesiz bir emek alanına dönüşür.

Başka İnsanların Çocukları bakım emeğini, biyolojik anneliğin otomatik bir uzantısı gibi değil, tekrar eden gündelik pratikler üzerinden kurulan ve bu nedenle hem kurucu hem de kırılğan olan bir ilişkisellik biçimi olarak temsil eder. Filmde Rachel'ın Leila ile yakınlığı, anne statüsünden önce gelen bir bakım pratiği olarak gelişir. Çocuğun ritmine uyumlanma, birlikte gündelik zaman örgütleme, ihtiyaçları sezme, duygusal güven üretme ve istikrar sağlama gibi eylemler bakımın somut içeriğini oluşturur. Bu temsil, bakımın bir duygu beyanından çok, süreklilik gerektiren bir emek süreci olduğunu vurgulayarak anneliği kimlikten ziyade pratik ve ilişki üzerinden düşünmeye elverişli bir zemin açar (Tronto, 1993).

Film bakımın fiilî gerçekliği ile bakımın hukuki ve simgesel tanınması arasındaki mesafeyi ısrarla görünür kılar. Rachel çocuğa dönük gündelik bakım pratikleriyle anne gibi bir konum edinir; ancak bu konumun hak, söz, süreklilik güvencesi gibi kurumsal karşılığı her an askıya alınabilir. Böylece film, bakım emeğinin ilişkiyi kurduğunu ama her zaman statü veya hak üretmediğini gösterir. Bakım, emekle inşa edilirken aynı anda tanınma rejimlerine bağımlı biçimde kırılğan kalır. Aile sosyolojisinde aile sorumluluklarının ve bağların doğal olmaktan çok müzakere edilen, sınırları sürekli konuşulan ilişkiler olduğuna işaret eden çalışmalarla bu temsil örtüşür (Finch ve Mason, 1993). Başka bir deyişle film, modern aileyi sabit bir yapıdan ziyade bakım emeğiyle sürdürülen; fakat biyoloji ve hukuk tarafından belirlenen eşiklerde her an çözülmeye açık bir ilişki ağı olarak resmeder.

Ayrıca film, bakım emeğinin duygusal emek boyutunu dramatik gerilimin merkezine yerleştirir. Rachel'ın bakım ilişkisi, yalnızca çocuğun ihtiyaçlarına yanıt vermek değil; aynı zamanda belirsizlik koşullarında istikrar üretmek, kendini güvenilir bir yetişkin olarak konumlandırmak ve olası kayıp ihtimalini yönetmek anlamına gelir. Bu da bakım emeğinin, Hochschild'in (1983) tartıştığı biçimiyle, duyguların yönetimini içeren yoğun bir çalışma olduğuna işaret eder. Sakinleştirme, çatışmayı yumuşatma, çocuğun ve yetişkinlerin duygulanımını düzenleme, kendi kırılğanlığını bastırma ya da dönüştürme gibi süreçler bakımın görünmeyen iş yükünü oluşturur. Film, bakımın kadınlıkla özdeşleştirilip doğallaştırılmasına tamamen mesafe almasa da bakımın bedelini ve güvencesizliğini görünür kılarak bu doğallaştırmayı tartışmaya açar; bakımın sevgi adı altında ücretsizleştirilen ve tanınması ertelenen bir emek formu olabileceğini düşündürür (Federici, 2012).

Film, bakım emeğini biyolojik ebeveynliğe indirgenmeyen bir kurucu pratikler bütünü olarak işler. İlişkiyi

kuran şey kan bağı değil, zaman, tekrar, duygusal düzenleme ve gündelik sorumlulukların paylaşımıdır (Tronto, 1993). Bununla birlikte film, bakımın toplumsal ve kurumsal tanınma tarafından sürekli sınındığını, bu nedenle bakım emeğinin modern aile örgütlenmeleri içinde hem merkezi hem de yapısal olarak güvencesiz bir zeminde gerçekleştiğini gösterir.

3.2. Aidiyetin Kuruluşu: Ailenin Duygusal Bir Mekân Olarak İşlemesi

Ait olma ihtiyacı, bireyin kalıcı kişilerarası ilişkiler kurma ve sürdürme yönündeki temel yönelimini ifade eder; bu yönelim aynı zamanda değer verilme, gerekli görülme ve başkalarıyla karşılıklı bağ kurma beklentisini içerir (Baumeister ve Leary, 1995). *Başkalarının Çocukları* filminde aidiyet, biyolojik akrabalık bağına indirgenemeyecek bir biçimde, gündelik yaşamın akışı içinde kurulan bakım pratikleri ve duygulanımsal yatırımlar üzerinden görünürlük kazanır. Anlatı, aileyi yalnızca hukuki ya da soy bağına dayalı bir yapı olarak değil, tekrarlanan etkileşimler aracılığıyla üretilen ve sürekliliği emek, zaman ve duygulanım yönetimi gerektiren bir ilişkisellik alanı olarak konumlandırır.

Filmde Rachel karakterinin partnerinin çocuğuyla kurduğu yakınlık, aidiyetin sabit bir statü olmaktan çok, gündelik hayatın içinde yapılan bir süreç olduğunu düşündürür. Bu süreç, bakımın rutinleşmiş formları kadar duygusal güvenlik üretimine dönük pratikleri de kapsar. Bakım etiği literatüründe bakım, yaşamın sürdürülebilirliğini mümkün kılan bir faaliyet olarak ele alınır ve salt özel alana ait doğal bir eğilim değil, toplumsal yeniden üretimin merkezindeki emek biçimlerinden biri olarak tartışılır (Tronto, 1993). Bu perspektif, filmdeki aile deneyiminin, birlikte yaşanan anların kendiliğindenliği kadar, bu kendiliğindenliği mümkün kılan görünmez emek süreçleriyle de kurulduğunu açığa çıkarır. Dolayısıyla aidiyet, yalnızca duygusal

yakınlıkla değil, bu yakınlığın gündelik pratikler aracılığıyla sürekli yeniden kurulmasıyla tanımlanır.

Bu çerçevede aileyi duygulanımsal bir mekân olarak düşünmek, aileyi belirli bir mekâna veya hukuki kategoriye bağlamaktan ziyade, duyguların dolaşıma girdiği, ilişkilerin anlamlandırıldığı ve öznenin kendisini içeride ya da dışarıda hissettiği bir toplumsal alan olarak kavramayı gerektirir. Duyguların toplumsal olarak üretildiğini ve belirli bedenleri belirli ilişki biçimlerine yaklaştırıp diğerlerinden uzaklaştırdığını vurgulayan yaklaşım, aidiyetin yalnızca bireysel psikolojinin değil, aynı zamanda normlar ve kültürel beklentilerle örülü bir duygulanımsal düzenin sonucu olduğunu gösterir (Ahmed, 2004). Filmde Rachel'in giderek yoğunlaşan aidiyet arzusunun, yalnızca kişisel bir tercih değil, yakınlık ve bakım üzerinden anlam kazanan bir yaşam kurma isteğiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Öte yandan film, aidiyetin kurulmasının aynı zamanda kırılğan bir süreç olduğunu da ima eder çünkü biyolojik ebeveynlik dışındaki bakım ilişkileri çoğu durumda kurumsal ve simgesel tanınma açısından daha belirsiz bir zeminde durur. Tanınma, yalnızca ilişkinin var olması değil, o ilişkinin toplumsal olarak anlaşılır ve meşru kabul edilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda Rachel'in deneyimi, bakım verme pratikleriyle gündelikte kurulan yakınlığın, hukuki statü ve normatif aile anlatıları tarafından her an sınırlandırılabilen bir aidiyet üretmesine işaret eder. Tanınma rejimlerine ilişkin tartışmalar, bazı ilişki biçimlerinin daha kolay görünür ve meşru kılınırken, bazı bağların daha kolay askıya alınabildiğini ve bu nedenle öznenin kendisini sürekli yerini kanıtlama ihtiyacı içinde bulabileceğini düşündürür (Butler, 2004). Böylece film, aileyi duygulanımsal bir mekân olarak kuran şeyin sadece sevgi ve yakınlık değil, aynı zamanda bu yakınlığın hangi çerçeveler içinde tanınacağına dair toplumsal müzakereler olduğunu ortaya koyar.

Bu nedenle *Başkalarının Çocukları* filmi özelinde aidiyet, iki düzlemde birlikte işler. Birinci düzlemde aidiyet, tekrarlanan bakım pratikleri ve gündelik yakınlık sayesinde içeriden kurulur; ikinci düzlemde ise bu aidiyetin sürekliliği, ilişkinin tanınma ve meşruiyet koşullarına bağlı olarak dışarıdan sınanır. Bu ikili yapı, filmde aileyi durağan bir kurumdan çok, duygulanımsal emekle inşa edilen ve her an yeniden düzenlenebilen bir ilişki mekânı olarak okumayı mümkün kılar.

3.3. Kadınlık, Doğurganlık ve Biyolojik Saat Kurgusu

Başkalarının Çocukları filmi ana karakter Rachel'in yaşını yalnızca biyografik bir ayrıntı olarak değil, toplumsal olarak örgütlenmiş bir zaman rejiminin dramatik göstergesi olarak kurmaktadır. Bu rejimde yaş, kronolojik bir ölçüm olmaktan çıkar; kadın bedeninin üretkenlik ve üreme kapasitesi üzerinden değerlendirildiği, zamanında seçim yapma baskısını üreten normatif bir eksene dönüşür. Böylece anlatı, romantik ilişkinin duygusal dinamiklerini doğrudan bedensel zamanla ve özellikle doğurganlığın sınırlılığına ilişkin kültürel ve tıbbi söylemlerle eklemleyerek kadın öznenin arzusunu ve kaygısını çift katmanlı biçimde işler. Böylelikle kadın karakter için ne istiyorum sorusu ile geç kalıyor muyum tedirginliği aynı anda devreye girer.

Bu bağlamda filmde merkezi olan kavramlardan biri de biyolojik saat söylemidir. Biyolojik saat, en genel düzeyde yaşla birlikte, özellikle kadın bedeninde, doğurganlığın azalmasına ilişkin biyolojik olgudan beslenir; ancak filmde işlevi, bu olguyu aşan bir kültürel anlatı ve normatif zaman kurgusu üretmesidir. Bu söylem, kadınları eğitim, kariyer, ilişki ve annelik kararlarını belirli bir takvime göre hizalamaya iter; gecikmeyi ise çoğu zaman risk, pişmanlık ve telafi edilemez kayıp diliyle betimler. Kavramın görünürlüğünün artması, ikinci dalga feminizm sonrasında kadınların işgücüne katılımının yükseldiği ve kamusal

başarı beklentisinin annelikle aynı anda taşınmaya başlandığı dönemde ivme kazanmıştır. Anglo-Amerikan basında ise 1970'lerin sonlarından itibaren dolaşıma girdiği ve 1980'lerde yaygınlaştığına işaret edilmektedir (Mendes, 2011). Bu tarihsel eşik önemlidir; çünkü biyolojik saat kadınları yalnızca bir tıbbi bilginin muhatabı haline getirmez, aynı zamanda bu bilgiyi ahlaki ve duygusal bir aciliyet mekanizmasına dönüştürür.

Feminist üreme çalışmaları da üreme alanındaki tıbbi bilginin nötr görünse dahi toplumsal normlarla iç içe geçtiğini; doğurganlığın ölçülmesi, izlenmesi ve yönetilmesinin kadın yaşamını disipline eden biyopolitik bir çerçeveye bağlanabildiğini vurgulamaktadır (Martin, 1987; Ginsburg ve Rapp, 1995). Bu nedenle biyolojik saat, bir yandan biyolojik gerçekliğe dayanırken öte yandan bu gerçeği toplumsal beklentilerle birleştirerek kadının zamanını kıt kaynak gibi konumlandırma eğilimi taşır. Benzer biçimde bu baskının sinemada görünür hale gelişi de tarihsel bir dönüşüme bağlanabilir. 1970'ler sonrasında kadınların eğitim ve iş yaşamındaki görünürlüğünün artması, evlilik ve çocuk sahibi olma yaşının yükselmesi ve yardımcı üreme teknolojilerinin yaygınlaşması, geç kalma endişesini modern kadınlık anlatılarının tekrar eden dramatik unsurlarından biri haline getirmiştir. Film, bu geleneğe yaslanmakla birlikte biyolojik saat temasını klişe bir hızlandırıcı çatışma ya da espri malzemesi olarak değil, gündelik hayatın içine yerleştirilmiş, en çok da normal kabul edilen sessizliklerde ve iç konuşmada çalışan bir baskı biçimi olarak ele almıştır. Böylece baskı, dışarıdan dayatılan bir talep olmaktan ziyade öznenin kendi zaman algısına sızan, ilişkiyi ve gelecek tahayyülünü yeniden çerçeveyeyen içsel bir ritme dönüşmüştür.

Zlotowski'nin filmi bu söylemi didaktik biçimde açıklamak yerine, söylemin gündelik hayata nasıl sızdığını imalar, duraksamalar, bakış yönleri ve konuşmaların ritmi

aracılığıyla sinemasal olarak duyumsatır. Sara Ahmed'in (2004) duyguların yalnızca içsel haller değil, bedenleri belirli nesnelere ve yaşam biçimlerine yönelten toplumsal kuvvetler olduğu yönündeki yaklaşımı, filmdeki bu stratejiyi okumayı kolaylaştırmaktadır. Yaş ve doğurganlık üzerine kurulu bir norm, yalnızca düşünsel bir çerçeve değildir; öznenin nasıl umutlandığını, nasıl korktuğunu, ilişkileri nasıl gelecek hesabı ile okuduğunu belirleyen bir yönelim üretir. Bu nedenle filmde biyolojik saat sadece bir tema değil, karakterin zaman algısını ve yakınlık deneyimini dönüştüren bir duygulanımsal düzenek olarak işlemektedir.

Bu düzen anlatı içinde en belirgin biçimde doktor sahnesinde görülür. Rachel'in muayenede, yakın zamanda çocuk sahibi olmazsa ilerleyen yıllarda bunun zorlaşabileceğini öğrenmesi, yalnızca bilgi edindiği bir an değil; kendilik anlatısının yeniden kurulduğu bir eşiktir çünkü tıbbi söylem burada ihtimal dilini bir tür aciliyet diline çevirebilecek ağırlıkla devreye girer. Zaman artık açık uçlu bir gelecek değil, kapanma ihtimali taşıyan bir ufuktur. Üreme süreçleri tıbbi anlatıda çoğu zaman verimlilik, başarı ya da başarısızlık ölçütleri üzerinden ele alınır; bu yaklaşım, bedensel sınırları bireysel performans ve zamanında karar verme sorumluluğu olarak yorumlama eğilimi yaratabilir (Martin, 1987). Filmde de doktorun aktardığı olasılık bilgisi, kadın karakterin ilişkiyi ve geleceği okuma biçimini değiştirir: İstersem olur güveninden istersem bile garantisi yok kırılğanlığına geçilir. Bu kırılğanlık, Butler'ın (2004) kırılğanlık düşüncesiyle birlikte okunduğunda, öznenin yalnızca bedensel değil, toplumsal tanınma düzeyinde de güvencesiz bir konuma itildiğini düşündürür. Bazı yaşam ihtimalleri kolayca sürdürülebilirken bazıları zaman baskısıyla daralır.

Doktor sahnesinin ardından film, doğurganlık baskısının kadının gündelik yakınlık deneyimine nasıl yayıldığını, özellikle çocukla kurulan bağ üzerinden görünür kılar. Kadın karakterin

okul, ödev, yemek, uyku gibi bakım rutinleri aracılığıyla çocuğun hayatına dahil olması, anneliğin yalnızca biyolojik bir statü değil, emek ve tekrar yoluyla kurulan bir ilişkisellik olduğunu gösterir; bu, bakım etiğinin bakımı sürdürücü bir pratik olarak kavramsallaştırmasıyla örtüşür (Tronto, 1993). Ancak bu yakınlık aynı zamanda doğurganlık baskısını daha keskin hale getirir. Çocukla temas, anneliği soyut bir ihtimal olmaktan çıkarıp duysal ve gündelik bir gerçeklik olarak hissettirir; böylece yaş meselesi yalnızca bedensel bir sınır değil, kaybedilebilecek bir yaşam biçiminin sınırı halini alır. Baumeister ve Leary'nin (1995) "ait olma ihtiyacı" yaklaşımı bu noktaya kritik bir katman ekler: Birey sadece bağ kurmak istemez, bağın sürekliliğini ve karşılıklılığını da arar. Filmde kadının çocukla kurduğu bağ, aidiyet duygusunu güçlendirirken aynı anda bir kayıp olasılığı da üretir çünkü bu bağın sürekliliği kadının elinde değildir. Bu nedenle doğurganlık baskısı yalnızca anne olabilecek miyim sorusu olarak kalmaz ve kalıcı bir aileye dahil olabilecek miyim sorusuna dönüşür.

Bu soruların ardından film kadının içinde bulunduğu sorgu haline bir yenisini ekleyerek Rachel'in gerçek annelik duygusu ile toplumun kadına yüklediği annelik baskısı arasında sıkışması halinin altını çizer ve bu ikilemi çözmek yerine ikiliğin kendisini tam da film boyunca kurulan dramatik aksın merkezi haline getirir. Simone de Beauvoir, kadınlığın doğal bir kader olarak değil, toplumsal olarak kurulan bir konum olarak üretildiğini vurgular; bu perspektiften bakıldığında anne olma arzusu çoğu zaman saf bir içsel ses değil, toplumsal olarak değerli sayılan hayat biçimlerine yönelmiş bir arzu olarak da okunabilir (Beauvoir, 2011). Rich (1976) ise anneliğin hem deneyim hem kurum olduğunu; kurum olarak anneliğin kadınları belirli rollere ve fedakârlık rejimlerine bağladığını söyler. Film Rachel'in anneliğe yönelik iç dünyasını bu iki uç arasında tutar. Kadın gerçekten çocuk isteyebilir ama bu isteğin aciliyeti ve onunla

birlikte gelen geç kaldım mı paniği toplumsal norm tarafından büyütülür. Ahmed'in (2004) ifadesiyle duygular yönlendirir, özneyi çocuk, aile, kalıcılık gibi belirli nesnelere veya durumlara doğru iter; bazı hayatları yakın ve mümkün, bazılarını uzak ve değersiz kılar. Dolayısıyla filmdeki gerilim, arzunun sahiciliğini reddetmekte değil; arzunun toplumsal normlardan azade olmadığını göstermekte yatar. Bu minvalde film, yaş ve doğurganlık baskısını bireysel bir krizden ziyade tıbbi ve kültürel normların kadın arzusunu ve ilişki içi sorumlulukları cinsiyetli biçimde yapılandığı bir zaman rejimi olarak görünür kılar.

3.4. Erkeklik ve Babalığın Konumu

Film boyunca da izini sürdürdüğümüz haliyle erkeklik, erkeklerin nasıl davrandığına indirgenebilecek doğal bir öz değil; tarihsel ve kültürel olarak kurulan, ilişkiler içinde sürekli yeniden üretilen bir toplumsal cinsiyet düzenidir. Connell, erkekliği tekil bir kimlikten çok, farklı erkeklik biçimlerinin hiyerarşik biçimde sıralandığı bir alan olarak düşünür ve özellikle hegemonik erkeklik kavramıyla, hangi erkeklik tarzlarının meşru veya ideal sayıldığını ve bunun kadınlar ile başka erkeklikler üzerinde nasıl bir güç ilişkisi kurduğunu açıklar (Connell, 1995; Connell ve Messerschmidt, 2005). Bu çerçevede erkeklik; otorite, karar verme, ekonomik ve sembolik kontrol, duygulanımın yönetimi gibi pratiklerle ilişkilendirilerek normalleştirilir.

Babalık ise yalnızca biyolojik bağ ya da hukuki statü değil bakım, sorumluluk, yetki ve tanınma eksenlerinde kurulan bir toplumsal roldür. Feminist bakım kuramı, bakımın özel alanın doğal görevi değil, emek, zaman ve güç dağılımıyla ilgili politik bir düzenleme olduğunu vurgular (Tronto, 1993). Bu noktada babalık, bir yandan gündelik hayatın örgütlenmesi ve duygusal emek içinde bakım işine fiilen katılmayı, öte yandan tanınma, hukuki haklar ve son söze sahip olma üzerinden kurulan kurumsal/simgesel ebeveynlik otoritesini ifade eder. Butler'ın

tanınma ve kırılma tartışmaları, aile ve yakınlık ilişkilerinde kimin ilişkisinin meşru sayıldığı ve kimin bakımın korunabildiği sorularını öne çıkarır; yani bakım verenin değil, çoğu zaman tanınanın daha güvenceli konumda yer aldığını düşündürür (Butler, 2004). Böylece babalık, yalnız çocuğa yakın olma değil, aynı zamanda bu ilişkinin toplumsal olarak güvenceye kavuşması anlamına da gelir.

Film babalık kavramını ve erkekliği dönüşmüş veya iyi niyetli bir figür olarak idealize etmektense, paylaşım iddiasının gündelik hayatta nerede sınırdığını göstererek inceler. Babalık figürü çocuğa sevgiyle yakın durabilir; ancak filmde kritik mesele, çocuğun hayatını gün gün kuran bakım emeği ile çocuğa dair yetki ve tanınma arasındaki ayrımdır. Film, paylaşımı çoğu zaman yardım etme düzeyinde bırakan erkeklik formunu görünür kılar. Baba bakım pratiklerine katıldığında bu, toplumsal olarak kolayca takdir toplayan bir iyi babalık göstergesine dönüşebilir; buna karşılık bakımın sürekliliğini sağlayan kadın emeği çoğu zaman zaten olması gereken şekilde görünmez hale gelebilir. Bu, bakımın politik ve cinsiyetli doğasına işaret eder. Tronto'nun (1993) vurguladığı gibi bakım bir erdem meselesinden çok, kimin hangi yükü ne ölçüde üstlendiği ve bu yükün nasıl tanındığıyla ilgilidir.

Filmdeki gerilim, kadın karakterin çocukla kurduğu duygusal emek ve bakım ritmi gibi konularda gündelik yakınlığın yüksek olmasına rağmen, karar anlarında aynı ölçüde hak sahibi konumda olmamasıyla belirginleşmektedir. Başka bir deyişle film, kadın için anne benzeri bir emeğin mümkün olduğunu; fakat bu emeğin ilişki sona erdiğinde ya da yetişkinler arası bağ koptuğunda kurumsal olarak korunmadığını gösterir. Burada babanın biyolojik ve yasal veya simgesel konumu daha sağlam bir güvence üretir. Butler'ın deyimiyle tanınmanın eşitsiz dağılımı ilişkiyi ve bağlılığı da eşitsiz biçimde sürdürülebilir kılar (2004). Film, toplumsal yaklaşımı doğrudan ders veren

diyaloglarla değil, gündeliğin olağan akışı içinde babanın konumunun kendiliğinden meşru kabul edilmesi, bakımın kadın tarafından doğal bir sorumluluk gibi üstlenilmesi ve erkeğin katkısının simgesel olarak daha kolay ödüllendirilmesi üzerinden kurar. Böylece film, modern erkeklikteki dönüşüm söylemini tümünden reddetmeden bu söylemin kurumsal yetki, tanınma ve bakımın sürekliliği alanlarında ne kadar sınırlı kaldığının altını çizer. Connell'in erkekliğin hiyerarşik düzeni yaklaşımından hareketle film, erkekliğin görece eşitlikçi görünen biçimlerinin bile kimi anlarda karar verme gücü, tanınma ve son sözü söyleme gibi ayrıcalıkları koruyabildiğini göstermektedir (Connell, 1995; Connell ve Messerschmidt, 2005).

3.5. Biyoloji Dışı Annelikte Hak, Süreklilik ve Kayıp

En genel tanımıyla biyoloji dışı annelik anneliğin biyolojik akrabalık ve çoğu zaman buna eşlik eden hukuki ebeveynlik statüsü dışında; gündelik bakım, duygusal bağlılık, süreklilik ve sorumluluk üstlenme üzerinden kurulması anlamına gelmektedir (Carsten, 2000). Üvey annelik, partnerin çocuğuna bakım verme, sosyal annelik ve seçilmiş akrabalık pratikleri bu geniş kategori içinde düşünülebilir. Bu tür annelik deneyimleri, çocuğun hayatında fiilî bir ebeveyn gibi var olmayı mümkün kılarken, aynı zamanda meşruiyet ve süreklilik bakımından biyolojik ve hukuki ebeveynliğin gölgesinde kalan bir ara konum üretmektedir. Dolayısıyla biyoloji dışı annelik, bir yandan bakım emeğiyle kurulan ilişkiyel bir gerçekliğe, diğer yandan tanınma ve hakların eşitsiz dağılımı nedeniyle yapısal bir kırılmalığa işaret eder (Tronto, 1993; Finch ve Mason, 1993).

Başkalarının Çocukları, bu kırılmalığı soyut bir statü tartışması olarak değil, tanınmanın gündelik hayatın küçük ritimlerinde nasıl işlediğini sezdiren sahnelerle kurar. Rachel'ın Leila'yı yüzme derslerine götürmesi, ders saatini heyecanla beklemesi ve çocuğun programını kendi zaman örgüsüne dahil

etmesi, bakımın Tronto'nun tanımladığı biçimiyle süreklilik ve dikkat gerektiren pratik bir sorumluluk alanı olduğunu gösterir (1993). Benzer biçimde Rachel'in Leila'nın arkadaşlarıyla ve onların anneleriyle tanışması, okul çevresindeki ebeveyn ağlarına doğal biçimde eklenme çabası olarak okunabilir. Film, aileyi yalnızca ev içi bir birliktelik değil, aynı zamanda okul, kurs, arkadaş çevresi gibi kamusal-ara mekânlarda tanınma üzerinden kurulan bir sosyal form olarak görünür kılar. Bu sahnelerde Rachel'in enerjisi ve isteği, biyoloji dışı bakımın sadece tamamlayıcı bir yardım değil, çocuğun gündelik hayatını mümkün kılan bir emek ve ilişkisellik olduğunu vurgular (Hochschild, 1983).

Rachel'in bakım pratikleri bu anlamda yalnızca yardım eden yetişkin konumunu aşarak Finch ve Mason'ın işaret ettiği üzere aile bağlarının müzakereyle kurulduğu bir alanda fiilî bir akrabalık iddiasına dönüşür (1993). Ancak film tam da bu noktada biyoloji dışı anneliğin yapısal sınırını görünür kılar. Bakımın sürekliliği onu üstlenen kişinin niyetinden çok ilişkideki diğer aktörlerin özellikle biyolojik ve hukuki ebeveynin tanıma ve izin verme düzeyine bağlıdır. Tronto'nun bakım etiğinde vurguladığı sorumluluk ve karşılıklılık boyutu Rachel'in emek ve duygulanımıyla güçlü biçimde kurulsa da bu emeğin hukuki ve sembolik karşılığı her an askıya alınabilir durumdadır (1993). Böylece Başkalarının Çocukları anneliği bir kimlik ya da statü olarak sabitlemek yerine gündelik hayatı taşıyan bakım emeği ile bu emeğin toplumsal olarak tanınmasını düzenleyen meşruiyet ilişkileri arasındaki gerilimi merkezileştirir (Carsten, 2000). Bu gerilim Rachel'in annelik deneyimini kamusal ara mekânlarda okul çevresi kurslar arkadaş çevresi gibi alanlarda kurulan tanınmaya bağımlı hale getirir ve tanınmanın geri çekilmesiyle birlikte kaybı sıradan bir ayrılıktan daha sert daha adı konması güç bir duygusal emek yıkımı olarak yaşatır (Hochschild, 1983). Dolayısıyla film biyoloji dışı anneliğin yoğun duygusal emek

üzerinden kurulduğunu ancak toplumsal meşruiyet ve tanınma kalıcı biçimde tesis edilemediğinde bu emeğin sürekliliğinin kırılma olduğunu ve kayıp deneyiminin derinleştiğini altını çizer.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Rebecca Zlotowski'nin *Başkalarının Çocukları* filminde biyolojik olmayan anneliğin, ikincil ya da geçici bir yardım rolü olarak değil, gündelik hayatı kuran ve sürdüren bir bakım ilişkisi olarak temsil edildiğini göstermektedir. Film, anneliği biyolojik bağa ve hukuki statüye indirgemek yerine, tekrar eden pratikler, zaman paylaşımı ve duygusal yakınlık üzerinden inşa edilen bir ilişkisellik olarak ele alır. Böylece anne olmak filmde bir kimlik etiketinden çok, her gün yeniden yapılan bir bakım ve bağlılık pratiği olarak görünür hale gelir.

Öte yandan anlatı, bu ilişkinin gücünü kabul ederken onun kırılma olduğunu da merkezine yerleştirir. Rachel'ın çocuğun hayatında fiilen kurduğu yer, toplumsal olarak her zaman aynı açıklıkla tanınmaz ve güvence altına alınmaz. Film, modern ailenin yalnızca duygusal bağlarla kurulmadığını; bu bağların meşruiyetinin, sınırlarının ve sürekliliğinin aynı zamanda toplumsal normlar tarafından belirlendiğini ısrarla hatırlatır. Bu nedenle biyolojik olmayan annelik, içeriden güçlü bir aidiyet üretirken dışarıdan sürekli sınıran bir konumda kalır. Çalışmanın altını çizdiği temel nokta, bu eşitsizliğin en ağır biçimde kayıp deneyiminde görünür olmasıdır. Biyolojik olmayan annelikte kayıp, yalnızca bir ilişkinin bitmesi değil, emekle kurulan gündelik düzenin ve duygusal yatırımın bir anda askıya alınması anlamına gelir. Film, aileye dahil olmanın her zaman kalıcı bir hakka dönüşmediğini; fakat bakım veren öznenin yine de anne gibi sevmek, düzenlemek, sorumluluk almak ve bağlanmak

zorunda kaldığını gösterir. Bu da kaybı, adı konması güç, tanımı belirsiz ama etkisi derin bir duygusal yıkım olarak yaşatır.

Sonuç olarak bu çalışma, *Başkalarının Çocukları* filminin biyolojik olmayan anneliği hem etik ve duygusal bir gerçeklik olarak meşrulaştırdığını hem de bu gerçekliğin toplumsal tanınma eksikliğinde ne kadar kolay kırılabildiğini görünür kıldığını savunur. Film, modern aileyi tamamlanmış ve sabit bir kurum olarak değil, bakım emeğiyle kurulan fakat normlar ve tanınma sınırları nedeniyle her an çözüme ihtimali taşıyan bir ilişki alanı olarak resmeder. Bu yönüyle anlatı, güncel aile tartışmalarına özellikle aidiyet, emek ve kayıp kesişiminde, biyoloji dışı bakımın görünmez bedeline odaklanan bir perspektif ekler.

KAYNAKÇA

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3), 497–529.
- Beauvoir, S. de. (2024). *İkinci cinsiyet* (G. Acar Savran, Çev.; 2 cilt). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berlant, L. (1997). *The queen of America goes to Washington City: Essays on sex and citizenship*. Duke University Press.
- Butler, J. (2004). *Prekarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- Carsten, J. (2000). Introduction: Cultures of relatedness. In J. Carsten (Ed.), *Cultures of relatedness: New approaches to the study of kinship* (pp. 1–36). Cambridge University Press.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society*, 19(6), 829–859.
- Federici, S. (2012). *Revolution at point zero: Housework, reproduction, and feminist struggle*. PM Press.
- Finch, J., & Mason, J. (1993). *Negotiating family responsibilities*. Routledge.
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.

- Ginsburg, F. D., & Rapp, R. (Eds.). (1995). *Conceiving the new world order: The global politics of reproduction*. University of California Press.
- Hill, J., & Church Gibson, P. (Eds.). (2000). *The Oxford guide to film studies*. Oxford University Press.
- Hochschild, A. R. (1983). *The managed heart: Commercialization of human feeling*. University of California Press.
- Hochschild, A. R. (2012). *The outsourced self: Intimate life in market times*. Metropolitan Books.
- International Labour Organization, & Gallup. (2017). Towards a better future for women and work: *Voices of women and men*. International Labour Office.
- Martin, E. (1987). *The woman in the body: A cultural analysis of reproduction*. Beacon Press.
- Mendes, K. (2011). Framing feminism: News coverage of the women's movement in British and American newspapers, 1968–1982. *Social Movement Studies*, 10(1), 81–98. doi:10.1080/14742837.2011.545228
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Rich, A. (1976). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton.
- Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.
- Trollope, J. (2018). *Başkalarının çocukları* (A. Özdemir, Çev.). Epsilon Yayıncılık
- Zlotowski, R. (Director). (2022). *Les enfants des autres* [Motion picture]. France: Les Films Velvet.

BİLGİ FELSEFESİ VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Yavuz AKYILDIZ¹

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı bilgi felsefesinin temel kavramlarını ve epistemolojik tartışmalarını sinema sanatı içerisindeki örnekler üzerinden araştırmaktır. Sinema, hem bir anlatı hem de algısal bir deneyim olarak, bilgi üretimi, aktarımı ve sorgulaması için eşsiz bir alan sunmaktadır. Çalışma, sinema ile bilginin doğası arasındaki ilişkiyi ele alarak, görsel bir anlatı biçiminin gerçeklik algısını nasıl şekillendirdiğini ve farklı bilgi türlerini nasıl sorguladığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca, sinemanın felsefi bir bilgi üretim aracı olarak görülebilirliği tartışılarak, izleyicinin bilgi edinme sürecindeki rolü incelenecektir. Bu bağlamda, bilgi felsefesi ve sinemayı bir araya getiren bu çalışma, gerçeklik, temsil ve bilgi arasındaki çetrefilli ilişkiye odaklanır; sinematografik tekniklerin, felsefi bilgi üretimine nasıl hizmet ettiğini ve bu bilgiyi nasıl dönüştürdüğünü araştırır. Kitap bölümünün nihai amacı, sinema ve felsefe arasında karşılıklı bir kavrayış geliştirmek ve bu disiplinlerin bilgiye dair yeni ufuklar açmak üzerindeki potansiyelini göstermektir.

Bilgi felsefesi, insanlığın kadim sorularıyla şekillenen bir disiplin olarak, bilginin doğasını, kökenini, sınırlarını ve geçerliliğini sorgulayan felsefi temel bir disiplindir. "Biliyorum" dediğimizde aslında neyi kastettiğimiz, bilginin güvenilirliği ve bilgiyi oluşturma sürecine dair metodolojik sorunlar gibi konular

¹ Doçent Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0001-6976-2300.

bilgi felsefesinin ana eksenini oluşturmaktadır. Özellikle epistemolojik sorular, Antik Yunan'dan günümüze kadar olan süreçte filozofların düşünsel faaliyetlerinin merkezinde yer almıştır. Sokrates'in (Plato, 2002, s. 26: 21d) "*bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir*" diyerek başlattığı sorgulama geleneği, Descartes'in radikal şüpheciliğiyle farklı bir boyuta taşınmış, Kant ile bilginin sınırlarına ilişkin metafizik bir kavrayış geliştirilmiş ve çağdaş dönemde eleştirel teori, pragmatizm ve fenomenoloji gibi yaklaşımlar bilginin toplumsal, kültürel ve kişisel boyutlarına ışık tutmuştur (OpenStax). Çalışmanın ikinci sac ayağını oluşturan sinema ise sadece bir eğlence aracı değil, toplumların kültürel birikimlerini, ideolojik yapılarını ve algısal deneyimlerini çözümlmek için çok geniş olanaklar sunan bir araçtır. Sinema, görsel ve işitsel bileşenleri aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir "bilgi alanı" oluşturmaktadır. Dolayısıyla filmler, insanların dünyayı algılama biçimlerini şekillendirebilir, bilme süreçlerine katkıda bulunabilir ya da kimi zaman var olan bilgiyi tartışabilir veya sorgulatabilirler. Bu nedenle sinemada izleyicinin karşılaştığı hikâyeler, karakterler, imgeler ve sahneler, çoğu kez varoluşsal ve epistemolojik soruların gündeme gelmesini sağlamaktadır (Galesse ve Guerra, 2019). Bilimkurgu türündeki birçok film, insanın bilgiyi edinme kapasitesini, yapay zekanın bilgi felsefesindeki yansımalarını ya da bilginin gelecekte hangi biçimlerde karşımıza çıkabileceğini tartışır. Bu bağlamda sinemanın potansiyeli, bilgi felsefesinin derin sorularını görsel ve dramatik bir boyutta ele alma becerisiyle dikkat çekmektedir.

Bilgi felsefesi ve sinema arasındaki bu dinamik ilişki, iki farklı disiplinin kesişim noktalarını ortaya koymaktadır. Sinema bir sanat formu olarak felsefi düşüncenin görselleştirilmesine olanak tanırken, bilgi felsefesinin temel problemleri de bu sanat formunun kavramsal derinliğini zenginleştirebilir. *Matriks* (Wachovski ve Wachovski 1999), *Başlangıç* (Nolan, 2010),

Truman Şov (Weir, 1998), *Ölüm Takibi* (Scott, 1982), *Ölüm Takibi 2049* (Villeneuve, 2017), *13. Kat* (Rusnak, 1999), *Aşk* (Jonze, 2013), *Sil Baştan* (2004), *Zindan Adası* (Scorsese, 2010), *Karanlık Şehir* (Proyas, 1998), *Geliş* (Villeneuve, 2016), *Vanilya Gökyüzü* (Crowe, 2001) *Ex Machina* (Garland, 2014), *Azınlık Raporu* (Spielberg, 2002), *Yıldızlararası* (Nolan, 2014), *Karanlık Yolculuk* (Kelly, 2001), *Istakoz* (Lanthimos, 2015), *Paralel Evren* (Ward Byrkit, 2013), *Prestij* (Nolan, 2006) gibi ana akım sayılabilecek geniş kitlelere ulaşan filmlerin yanında *Solaris* (Tarkovsky, 1972), *İz Sürücü* (Tarkovsky, 1979), *Dünyaya Düşen Adam* (Roeg, 1976), *Primer* (Carruth, 2004), *Küp* (Natali, 1997), *Anı Köprüsü* (Marker, 1962), *New York Yansımaları* (Kaufman, 2008), *Hayata Uyanmak* (Linklater, 2001), *Persona* (Begman, 1966), *Veronique'in İkili Yaşamı* (Kieslowski, 1991) gibi sanat sineması içerisinde önemli yerlere sahip filmler de, bilgi felsefesi ve sinema arasında derin ilişkiler kuran filmler olmuştur. Bu tür yapımlar, sinemanın bilgi felsefesi ile nasıl yaratıcı bir diyalog kurabileceğinin somut örnekleridir.

Günümüz dünyasında dijitalleşmenin ve iletişim teknolojilerinin bilgiye erişim şekillerinde devrim yaratması, hem bilgi felsefesi hem de sinema için kritik bir dönemi beraberinde getirmiştir. Artık bilgi, fiziksel sınırlamalardan kurtularak sanal platformlar üzerinden dolaşıma girmekte, sinema da bu dönüşümden nasibini alarak geleneksel sınırlarını aşmaktadır. Bu değişim, sinemanın bilgi üretme ve aktarma rolü üzerinde yeni sorular ve sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, derin sahte (deepfake) teknolojilerinin sinemada kullanımı, bilgi felsefesindeki gerçeklik ve doğruluk sorunlarına sinematik bir boyut kazandırmaktadır. Bu durum, bir yandan sinemanın bilginin doğasını sorgulayan bir mecra olarak önemini artırırken, diğer yandan bilgiyle olan bağının daha eleştirel bir şekilde irdelenmesini gerektirmektedir. Dolayısıyla, bilgi felsefesi ve sinema arasındaki ilişkinin incelenmesi, yalnızca entelektüel bir

uğraş değil, aynı zamanda günümüzün sosyo-kültürel ve teknolojik bağlamlarını anlamak için de kaçınılmazdır. Bu nedenle yapılan bu çalışmada bilgi felsefesi ve sinema arasındaki ilişkileri odağına almış filmlere, felsefi bakış açıları doğrultusunda değinilecektir. Çalışmanın amacı bir veya birkaç filmi derinlemesine analiz etmek değil, sinema ve bilgi felsefesi kesişimindeki filmlerin kısaltılmış bir literatürünü sunmaktır. Bu nedenle bilgi felsefesine dair literatür yazının ardından ilgili filmlere kısaca değinilecektir.

2. BİLGİ NEDİR?

Bilgi, temel anlamıyla, özne ile nesne arasındaki ilişkiden doğar. Bilen özne ile bilinen nesne arasındaki bağ, karşılıklı etkileşim içinde ve dinamik bir süreçle şekillenir. Özne, nesnesini bildiği ölçüde kendini özne olarak var eder ve bu süreçte hem kendisini hem de nesnesini ayırt eder. Nesne ise ancak bir özne onu bildiğinde nesnellik kazanır. Bu bağlamda, öznenin nesnesini anlama ve ayırt etme biçimlerini ifade eden farklı bilgi türleri bulunmaktadır (Hegel, 1977/1807, s. 178). İnsan toplumsal yapılara dikkatlice baktığında karşılaştığı manzara, doğal ve dokunulmamış vahşi doğadan farklı bir gerçekliği göstermektedir. Bu gerçeklik, insanların edininip geliştirdiği bilgilerle şekillendirilmiş ve dönüştürülmüş nesnelere oluşan bir dünyadır, başka bir ifadeyle tamamen insan eliyle anlam kazanan bir çevredir. Bir sokak lambası, bir köprü, bir kalem veya bir tren, hayvanlar için yalnızca anlık dikkati çeken basit uyaranlar olarak algılanır, içgüdüsel tepkiler oluşturur ve dolaysız bir duyu içeriği sunar. Buna karşılık, belirli bir bilgi birikimine ve kültürel deneyime sahip insanlar için bu nesnelere çok daha derin ve karmaşık anlamlar barındırmaktadır. İnsanlar bu nesnelere baktıklarında, onları sadece fiziki varlıklarıyla değerlendirmezler; nesnelere her birini, derin köklere sahip

tarihsel ve kültürel sürecin bir ürünü olarak, zaman içerisinde gelişen bilgi birikiminin somut bir göstergesi olarak betimlerler. Örneğin, bir sinema salonu, bir müzik enstrümanı ya da bir denizaltı, hayvanlar için sade ve basit birer çevre unsuru iken, insanlar için bu nesnelere, karmaşık düşünce süreçleriyle şekillenen tarih, işlev ve sembolizm dolu bir anlam derinliği barındırmaktadır. Doğanın insan etkisinden uzak, vahşi bir alanından ayrılıp, insanların bilgi, emek ve yaratıcılıklarıyla şekillendirdikleri kentsel bir çevreye geçildiğinde, adeta bambaşka bir dünyaya adım atılmış olmaktadır. Burada, sadece bina ve yolların varlığı değil, aynı zamanda parklar, heykeller, tabelalar, köprüler ve sokak sanatları gibi birçok unsurun bir araya gelerek yarattığı zengin bir anlam dünyası ile karşılaşılır. Bu unsurlar, işlevselliğin ötesinde, insanın tarihsel ve kültürel birikiminin, düşünce yapısının ve dilinin somutlaşmış birer ifadesi haline gelmiştir. Örneğin, bir heykel sadece estetik bir obje değil, aynı zamanda geçmiş bir olayı, bir kişiyi veya toplumsal bir değeri simgeler. Bir parkta yer alan bir anıt, sadece güzel bir yapı değil, bir tarihsel olayın ya da önemli bir figürün hatırasını yaşatır. Tabelalar, sokak isimleri ve yapılar, şehrin yaşanmışlıklarını, kültürel katmanlarını ve insan deneyimlerini taşımaktadır. İnsan dili ve düşüncesi, bu türlü dolaylımlar aracılığıyla, uygar toplumun derinlerine nüfuz ederek, toplumsal yapının özünü ve ruhunu belirleyip şekillendirmektedir (Searle, 1995, s. 2 ; Appadurai, 1986, p. 5)

Felsefi açıdan bilgi, en genel haliyle bilen bir özne ile bilinen bir nesne arasında kurulan bir ilişki şeklinde tanımlanır. Bu tanım, bilginin oluşum sürecinde özne ve nesnenin birbirinden ayrılmaz ve birbirini tamamlayan unsurlar olduğunu ifade etmektedir. Bilme ediminin gerçekleşebilmesi için, bir "bilen" ile bir "bilinen" mevcudiyetinin şart olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, bir kişinin doğadaki bir ağacı gözlemleyerek onun varlığını kavraması, bilme sürecinin özne (kişi) ile nesne (ağaç)

arasında gerçekleştiğini açıkça ortaya koyar. Bu ilişki doğrusal ya da yüzeyde bir bağlam taşımaktan ziyade çok daha derin bir karaktere sahiptir; çünkü bilginin doğası, özne ile nesne arasında iç içe geçmiş bir etkileşim üzerinden şekillenir (Cevizci, 2017, s. 45). Özne, ancak bilme eylemini gerçekleştirdiğinde bir özne olarak anlam kazanır, başka bir ifade ile öznenin özne olabilmesi için bilme yetisini kullanması gerekmektedir. Örneğin, bir bilim insanı bir doğal fenomeni analiz ettiğinde ve bu analiz sonucunda belirli bir bilgiye eriştiğinde, hem gözlemlendiği nesne (doğa olayı) hem de bu bilgiye erişen öznenin (bilim insanı) oluşturduğu süreç anlam kazanır. Ayrıca, özne yalnızca bir nesneye yönelik onun varlığını kavramakla ve bildiği kadarını anlamlandırmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda kendisinin (öznel varlığının) bilinen nesnellikle olan ayrımını da idrak eder. Bir başka örnek vermek gerekirse, bir bireyin bir kitabı inceleyerek içindeki kavramları öğrenmesi süreci yalnızca kitabı anlamaya ve kavramaya dayanmaz; aynı zamanda öğrenme sırasında bireyin kendi zihinsel varlığını ayırt ederek bir bilen özne olarak kendini fark etmesi de sürecin tamamlayıcı bir parçasıdır. Herhangi bir nesne ya da varlık da, kendisini bilinen bir gerçeklik olarak tanımlayabilmesi veya anlamlandırılabilmesi için onu algılayan, değerlendiren ve anlamlandıran bir bilme yetisi ya da bilinçli bir özne tarafından fark edilmesini gerektirir. Örneğin, bir sanat eseri yalnızca bir göz tarafından hayranlıkla incelendiğinde anlam kazanır ve bir yıldız ancak gökyüzüne bakan bir bilinci olan biri tarafından varlığı fark edildiğinde bir gerçeklik olarak ortaya çıkar (Kant, 1998, s. A51/B75)

Bir nesne, bireysel bir özne tarafından doğrudan algılanmasa ya da onun bilincinde yer etmese bile kendi varlığını sürdürmeye devam eder. Örneğin, bir taş veya bir ağaç, kimsenin onu görmediği bir yerde de var olmaya devam eder. Ancak bir nesnenin özne tarafından kavranabilir bir nesne, başka bir ifade ile bilginin bir konusu olarak ortaya çıkması, öznenin bilinci

tarafından fark edilmesini, algılanmasını ve zihinde anlamlandırılmasını gerektirir. Örneğin, bir kitap rafta durduğunda varlığını korur; fakat onun içeriği, anlamı ve varlığı ancak bir okuyucu tarafından açılıp okunarak bilinçte yer bulduğunda, özneye ilişkin bir nesne haline gelir. Felsefi çerçevede ele alınan ve açıklanmaya çalışılan özne ile nesne arasındaki diyalektik etkileşim, toplumsal gerçeklik bağlamında da önemli sonuçlar doğurmaktadır. Bu bağlamda, öncelikle toplumsal varoluşun ve toplumu şekillendiren değişim dinamiklerinin, yalnızca soyut ya da tek boyutlu bir olgu değil, öznel ve nesnel unsurların bir araya gelmesiyle oluşan çok katmanlı bir yapı sergilediği ifade edilebilir. Toplumsal gerçeklik, bir yandan bireyin öznel dünyasında beliren anlamları, ahlaki tercihleri ve iradi çabaları gerektirirken; diğer yandan ona çerçeve sunan tarihsel, ekonomik, kültürel ve doğal koşulları, yani nesnel gerçeklikleri de kapsar. Örneğin, bir bireyin kendisini toplumsal değişim içinde etkin bir özne olarak ortaya koyması, yalnızca kendi bilinçli iradesinin ürünü değildir; bu durum aynı zamanda içinde bulunduğu toplumun tarihsel olarak biriktirdiği normlar, ekonomik dengeler, üretim ilişkileri ve hatta coğrafi çevre gibi dışsal faktörlere bağlı olarak şekillenir. Aynı şekilde, toplumsal düzeyde gerçekleşen ekonomik ya da kültürel dönüşümler, bireylerin bilinç dünyasında bir yansıma bulur ve bu bilinç, kolektif düzlemde yeni dönüşümleri mümkün kılar. Dolayısıyla, toplumsal gerçekliğin hem bireysel bilinç ve iradeyi hem de tarihsel birikimle oluşan nesnel yapıları bir arada barındırdığı ve bu iki unsurun birbirini sürekli etkilediği bir süreç olduğu söylenebilir (Searle, 1995, s. 2–5, 37–51)

Nesnellik, insan bilincinin ötesinde var olan ve ondan bağımsız bir gerçeklik olarak ele alınabilir. Ancak bu nesnel gerçekliğin, doğayı da içine alacak şekilde, insani bir bağlamda toplumsal gerçekliğe ve tarihsel bir sürece dönüşebilmesi için, bireysel ve toplumsal bilinç ve irade gibi öznel unsurların devreye

girmesi gerektiği belirtilmelidir. Bu bağlamda, tarihsel süreçlerin doğadan ayrıldığı noktayı, insan bilinç ve iradesinin katılımının zorunluluğunda görebiliriz. Örneğin, bir nehir, doğal bir olgu olarak fiziksel varlığı itibarıyla neseldir; ancak bu nehrin sulama, taşımacılık ya da enerji üretimi gibi işlevler kazanması, insanın bilinçli müdahaleleri ve tarihsel süreçlerdeki iradi çabaları ile mümkün olur. Benzer şekilde, taş devrinden sanayi devrimine kadar olan bütün tarihsel dönüşümler, yalnızca doğanın sundukları değil, aynı zamanda insanın düşünsel ve iradi gelişimiyle de şekillenmiştir. Bu durum, tarihsel süreci, doğadan farklı olarak, insan bilincinin ve iradesinin zorunlu bir bileşeni olarak karşımıza çıkarır. Ayrıca, bilgi edinme ve bu bilgiye göre hareket etme yetisi, insanı sadece fiziki varoluşuyla değil, aynı zamanda tarihi ve kültürel bir varlık olarak tanımlar. Örneğin, insanın tarımı geliştirme kararı sadece doğayı anlamakla kalmamış, aynı zamanda uygarlıkların doğuşuna ve tarihsel süreçlerin şekillenmesine yol açmıştır. Böylece, insanı tarihsel bir süreçte gelişen tinsel bir varlık olarak tanımlayan şey, onun bilgi edinme kapasitesi ve bu bilgi doğrultusunda iradi olarak harekete geçme yetisidir. İnsan, bilgisi oranında kendi varlığını anlamlandırır ve bu bağlamda kendisini gerçekleştirmiş olur. Dolayısıyla, insanın bildiği ölçüde kendisi olduğu söylenebilir, çünkü bu bilgi, onun tarihsel bir süreç içinde bilincini ve iradesini kullanarak kendisini gerçekleştirmesine olanak tanır (Bhaskar, 1998, s. 2–5, 34–49, 88–92).

İnsan, çevresinde bulunan ve varoluşunu şekillendiren gerçekliği duyumsadığı, algıladığı, tasarladığı ve kavradığı ölçüde kendi özüne erişir ve kendini tanır. Çevresindeki gerçekliğin farklı yönlerini ayırt etme becerisi, onun kendi kimliğini ve varlığını anlamlandırmasını sağlar. Örneğin, bir insanın bir çiçeğin güzelliğini takdir etmesi, onun estetik duyarlılığının göstergesidir ve bu estetik algı, duyum yetisinin bir yansımasıdır. Çiçeğin kokusunu hissetmek, rengini görmek ve

dokusunu hissetmek gibi duyumlar, insanın doğayı nasıl deneyimlediğini gösterir. Bu gerçekliğin bilincine varma süreci, farklı bilgi formları ya da tarzları olarak adlandırılan duyum, algı, tasarım ve kavramlar aracılığıyla gerçekleşir. Duyum, algı, tasarım ve kavramlar, bilgi edinmenin temel yollarıdır ve her biri, insanın dünyayı yorumlama ve anlama çabasının farklı boyutlarını temsil eder. Örneğin, bir sanatçının zihninde bir kompozisyon tasarlaması, akademisyenin bir kavramı analiz etmesi veya bir çocuğun oyun oynarken çevresini algılaması gibi durumlar, bu bilgi formlarının farklı örnekleridir. Bilindiği üzere, insan duyumsama yetisine sahip olmak için duyu organlarına gereksinim duyar ve bu yeti, duyu organları aracılığıyla faaliyet gösterir. İnsanların görme, işitme, koklama, tatma ve dokunma gibi duysal deneyimleri, gerçekliği anlamalarını sağlar. Aynı şekilde, diğer hayvanlar da duyu organlarına ve duyumsama yetisine sahiptirler. Örneğin, köpeklerin koklama duyusu, çevrelerindeki dünyayı anlamalarında önemli bir rol oynar. Kuşlar ise görme duyuları sayesinde geniş alanları algılayabilirler. Bu anlamda, duyum yetisi, hem insanlar hem de hayvanlar için çevreyle etkileşim kurmanın temel yollarından biridir. Dolayısıyla, duyum ve algı yoluyla bilgi edinme süreci, tüm canlılar için ortak bir deneyimdir. İnsan, bu duyumsama yetisini duyu organları sayesinde kazanır ve bu organlar aracılığıyla dünyayı anlama kapasitesine ulaşır. Diğer hayvanlar da benzer şekilde duyu organlarına sahiptirler ve çevrelerindeki gerçekliği bu organlar vasıtasıyla algırlar. Örneğin, bir kedinin avını takip etmesi veya bir arının çiçekleri araması, duyu organlarının işlevselliğine dayanır. Bu bağlamda, duyumsama yetisi, hem insanlar hem de hayvanlar için yaşamsal bir önem taşır. İnsanlar dili ve düşüncüyü etkili bir biçimde kullanarak duyum içeriklerini karmaşık algılara, tasarımlara ve kavramlara dönüştürebilirken, hayvanlar aynı yeteneklere sahip değildir. Bunun altında yatan sebep, hayvanların insana kıyasla dilsel ve bilişsel becerilerinin daha az gelişmiş olmasıdır. Hayvanlar,

duyumlarını insan kadar kapsamlı bir şekilde anlamlandıramazlar ve bu nedenle dil ve düşünme açısından insana özgü bir derinlikte işlem yapmaları mümkün değildir (Deacon, 1997, s. 41–53, 95–116, 413–423).

İnsanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliklerden biri, gelişmiş bir dil ve düşünme becerisi sayesinde bilgi oluşturma ve anlamlandırma sürecinde farklı aşamalar ve ögeler kullanabilmesidir. İnsan bilgisini şekillendiren bu aşamalar sırasıyla duyum, algı, tasarım ve kavram olarak kategorize edilebilir. Sürecin başlangıcında yer alan duyum, çevremizdeki nesnelerin fiziksel etkilerinin bir sonucu olarak duyu organlarımızın uyarılmasıyla meydana gelir. Örneğin sıcak bir objeye dokunduğumuzda hissettiğimiz sıcaklık ya da güçlü bir koku aldığımızda burnumuzun uyarılması buna örnek gösterilebilir. Ancak duyum tek başına bir anlam ifade etmez; bu duysal bilgilerin adlandırılması ve anlamlandırılması süreci, "algı" dediğimiz ikinci aşamayı başlatır. Algı, duyumların zihinde işlenerek anlam kazandığı ve ilk adımda kategorize edilebildiği bir süreçtir. Algının ardından gelen tasarım ise daha karmaşık bir zihinsel faaliyet olup dolaysız algılardan bağımsızlaşmayı gerektirir. Tasarım, mevcut bir nesneyi algılamıyor olsak bile zihnimizde o nesneye dair genel imajlar veya temsiller oluşturabilme yeteneğidir. Örneğin şu an bir sandalye görmüyor olsak bile tasarım aşamasında zihnimizde "sandalye"yi bir form olarak canlandırabiliriz. Bu süreç, zihnin soyutlama kabiliyetini ve insan düşüncesinin derinliklerini ortaya koyar (Eysenck ve Keane, 2015, s. 43–85, 171–210, 345–392).

Algılayan özne, zihinsel süreçler açısından değerlendirildiğinde, tasarlayan özneye kıyasla daha pasif bir pozisyonadadır. Algı, nesneyle daha doğrudan bir etkileşim içinde gerçekleşir ve içeriği, tasarım içeriklerine oranla daha dolaysızdır. Bu bağlamda algı, nesnenin mevcut varlığına sıkı sıkıya bağlıdır; örneğin bir masayı algılamak, o masanın fiziksel

olarak orada bulunmasını ve duyu organlarımızla ona doğrudan erişim sağlamamızı gerektirir. Ancak tasarım süreci, algıdan farklı olarak daha karmaşık bir zihinsel faaliyeti içerir ve nesnenin doğrudan varlığına bağlı olmaktan çıkar. Bir nesnenin tasarımı, onun dolaysız algısından bağımsızlaşmış bir şekilde, öznenin bellek, imgelem ve soyutlama yetenekleriyle şekillenir. Örneğin, o masayı fiziksel olarak görmeden zihnimizde onun genel bir temsilini oluşturmak, tasarım sürecinin doğrudan bir örneğidir. Tasarımlar genellikle algı içeriklerini temel alarak oluşur, ancak dolaylı bir temsiliyet içerir; zihnimizde bir ruha uygun eşyayı ya da daha önce karşılaştığımız bir doğa manzarasını canlandırmaya çalıştığımızda, bu tasarım süreci devreye girer. Tasarımlardan daha soyut bir düzeye geçtiğimizde ise kavramlar devreye girer. Kavramlarda içerik çok daha genel ve soyut biçimde yapılandırılır. Tasarımlar, dolaylı da olsa algıya sadık kalan imgeler ya da imajlar üzerinden şekillenirken, kavramlar özellikle felsefi kavramlar söz konusu olduğunda, bireysel nesnelere tamamen bağımsızlaşmış en yüksek soyutlama düzeyi ifade edilir. Örneğin "adalet" kavramı, bireysel bir davranış veya duruma işaret eden türden bir tasarım değil, insan zihninin en soyut düzeyde oluşturduğu genel bir düşünsel genellemedir. Felsefi kavramlar, öznenin zihinsel faaliyetinin ileri bir aşamasını temsil eder ve tüm tasarımlarından bağımsızlaşarak en soyut çerçevede evrensel anlamlar taşıyan bir yapıya ulaşırlar. Bu nedenle kavramlar, insan düşüncesinin en rafine biçimleridir (Bumin, 1998, s. 45-78 ; Cevizci, 2012, s. 612-658).

Görüldüğü gibi bilgi ve bilginin ne olduğuna dair tartışma oldukça derinlikli bir literatüre sahiptir. Bu çalışmanın sınırlılıkları nedeniyle bilgi problemi ve bu problemin felsefi bağlantılarına kısaca değinilecektir.

2.1. Bilgi Felsefesinin Temel Yapıları

Bilgi ve epistemoloji tartışmalarında, insanlığın muazzam bilgi birikimini ve karmaşık bilinç yapısını biçimlendiren eşsiz dil ve düşünme kapasitesini temel bir kavram olarak öne çıkarmak zorunludur. Nihayetinde, insanı diğer canlılardan farklı kılan ve ona özgü nitelikleri belirleyen tüm beceri ve kapasitelerin kökeninde, onun gelişmiş dil ve düşünme yetisi bulunmaktadır. Dil, bilgiyi bir bireyden diğerine taşıyan basit bir araç olmanın çok ötesinde bir işleve sahiptir; bilginin oluşumunda ve biçimlenmesinde etkin bir rol üstlenir. İnsanlar, gördüklerini, dokunduklarını, hissettiklerini ya da düşündüklerini dil aracılığıyla dışa yansıtırlarken, bu deneyimleri salt bir ifade düzeyinin ötesine taşıyarak zihinsel olarak yapılandırılmış soyut kavramlara dönüştürürler. Diğer bir deyişle, bilgi olarak adlandırdığımız şey yalnızca deneyimlerden ibaret değildir; bir şeyin "bilgi" kategorisinde değerlendirilmesi için dile aktarılmış, ifade edilmiş ve zihinsel bir anlam çerçevesi içinde konumlandırılmış olması gerekmektedir (Gadamer 2004, s.397-405). Wittgenstein'in (1922, s. 74) ünlü sözüyle ifade etmek gerekirse, "Dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır.

Analitik felsefe, dilin mantıksal yapısını çözümleyerek dil ile bilgi arasındaki ilişkiyi kapsamlı bir biçimde inceler ve bilginin oluşturulmasında dilin üstlendiği işlevi ayrıntılı olarak analiz eder. Bu yaklaşımın en belirgin örneklerinden birini, Ludwig Wittgenstein'in Tractatus Logico-Philosophicus adlı eserinde geliştirdiği düşünceler oluşturmaktadır. Wittgenstein, dilin dünyayı yansıtan bir yapı olduğunu ve dilin sınırlarının aynı zamanda bilginin sınırlarını da tayin ettiğini ileri sürer. Örneğin, bir deneyimi dilsel olarak ifade edemediğimizde, bu deneyim bilgi alanına dahil edilemez; zira dil, hem bilginin üretilmesinin hem de iletilmesinin temel aracı olarak kabul edilir. Wittgenstein'in bu erken dönem görüşleri, bilginin dil olmaksızın var olamayacağını ve dilin bilgiye ilişkin tüm düşünsel evrenin

çerçevesini belirlediğini öne sürmektedir. Bununla birlikte Wittgenstein, sonraki çalışmalarında dile dair yaklaşımını dönüştürerek dilin daha esnek bir nitelik taşıdığını vurgulamış ve "dil oyunları" kavramını ortaya koymuştur. Bu kavram, dili salt bir temsil aracı olmaktan çıkararak, toplumsal ve kültürel bağlamlarda sürekli dönuşen, dinamik bir etkileşim aracı olarak ele almaktadır. Wittgenstein'a göre dil oyunları, insanların dil vasıtasıyla farklı bağlamlarda bilgi üretmesini ve paylaşmasını olanaklı kılar. Örneğin, bir matematik probleminin çözümünde kullanılan dil ile bir sanat yapıtının yorumlanmasında kullanılan dil, birbirinden ayrı dil oyunlarını temsil eder. Bu bakış açısında bilgi, artık bireyin tek başına oluşturduğu bir kavram olarak değil, içinde bulunduğu sosyal ve kültürel ortamın etkileşimleriyle biçimlenen bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Wittgenstein'ın dil oyunları anlayışı, bilginin bireyden bağımsız olarak toplumsal ilişkiler ve kolektif birikim aracılığıyla inşa edildiğini, dolayısıyla bilginin toplumsal bir olgu olduğunu savunmaktadır (McGinn, 1997, s. 41-58).

Bilginin mahiyeti, kökeni ve hudutları, felsefi düşüncenin en merkezi meselelerinden birini teşkil etmektedir. Bu problemi inceleyen epistemoloji (bilgi felsefesi), Antik Çağ'da doğmuş ve bilginin temellerini sorgulayan disiplinlerin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bilginin ve düşüncenin şekillendiği Antik Yunan, insanın gerçeklik hakkında düşünmeye başladığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bilhassa MÖ 6. yüzyılda Antik Yunan'da düşünürler, bilginin kaynaklarını ve mahiyetini sistematik bir tarzda tartışmaya koyulmuşlardır. Bu süreçte filozoflar, yaşadıkları dünyayı kavramak amacıyla duyulara, akla ve düşünceye başvurmuş; bilginin hem kuramsal hem de uygulamalı boyutlarını kapsamlı biçimde ele almışlardır. Antik Çağ'daki bilgi felsefesi, varlık ile bilgi arasındaki bağı sorgulayan metafizik alanından ayrı düşünülemez. Varlık bilgisi olmaksızın bilgi felsefesinin incelenmesi olanaklı değildir. Temel soru,

insanın çevresindeki dünyayı nasıl bildiği ve bu bilginin ne denli güvenilir olduğudur. Antik Çağ'ın bilgi felsefesi müzakereleri, Sokrates Öncesi olarak adlandırılan kurucu filozoflarla başlamaktadır. Bu dönemin düşünürleri, evrenin temel maddesini (arkhe) araştırarak varlık ve bilgi arasındaki ilişkiye dair ilk soruları ortaya koymuşlardır. Felsefi düşüncenin ve bilginin kaynaklarını keşfetme girişimleri, ilk bilgi felsefesi çabaları olarak nitelendirilebilir. Thales (MÖ 624-546), bilginin kaynağını maddi bir unsurla açıklamaya çalışan ilk filozof olarak tanınmaktadır. Thales'e göre evrenin temel unsuru "su"dur. Bilgi, çevremizdeki maddelerle bağlantılıdır ve bu bilgi duyular aracılığıyla algılanabilir. Herakleitos (MÖ 535-475) ise bir diğer önemli düşünürdür. Herakleitos, bilgi felsefesinde değişimi merkeze alan özgün bir düşünce geliştirmiştir. Ona göre "aynı nehirde iki kez yıkanamazsınız" ifadesi, evrenin sürekli bir değişim içinde bulunduğunu dile getirmektedir. Herakleitos, bilgi ve değişim arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır: Durmaksızın değişen bir evrende, neyin "bilgi" olduğunu kavramak için sabit bir ölçüt bulmak ne ölçüde mümkündür? Parmenides (MÖ 515-450) ise Herakleitos'un tersine, değişim yerine varlığın "birliği" üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ona göre gerçek bilgi, duyuların ötesindedir; duyular yalnızca yanılsama meydana getirir. Bu yaklaşım, bilginin saf akıl yoluyla kavranabileceği fikrine temel oluşturur ve metafizik ile bilgi felsefesi arasındaki ilişkiyi daha da derinleştirmektedir (Copleston, 1993, s. 13-48).

Antik felsefenin en önemli aşaması, Sokrates ve öğrencisi Platon ile bilgi felsefesinin doğrudan ele alınması olarak görülmektedir. Sokratik yöntem, bilginin kesinliğini sorgulayan diyaloglar üzerine kuruludur ve bilgiye ulaşmanın akıl yürütme yoluyla mümkün olduğunu savunur. Sokrates (MÖ 469-399) Sokrates için bilgi, insanın kendi cehaletinin farkına varmasıyla başlar. "Bildığım tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir" ifadesi, bilgiye ulaşmak için öncelikle cehaletin kabul edilmesi

gerektiğine işaret eder. Sokrates, doğru bilgiye ulaşmak için doğrudan sorgulama yöntemini geliştirmiştir. Ona göre bilgi ahlaki bir değerdir ve insanlar doğru bilgiye ulaşarak erdemli bir yaşam sürebilir. Sokrates'in öğretisi, insanların bilgiyi nasıl edindiği, bilgiyi oluşturduğu ve bilgiyi sorguladığı üzerine düşünme pratiğidir. Bilgin doğası gereği bilgisizlik bilinci içerdiği yönündeki paradoksal yaklaşımı ise tüm zamanların en önemli felsefi yaklaşımı olarak görülmektedir (Cevizci, 2012, s. 67-89). Antik Yunan epistemolojisinin en sistematik ve etkili ifadelerinden bir diğeri de, kuşkusuz Platon'un felsefesinde bulunmaktadır. Platon, bilgi kavramını ilk kez kapsamlı bir çözümlemeye tabi tutmuş ve "Theaitetos" diyalogunda bilginin ne olduğunu sorgulamıştır. Bu diyalogda, bilginin "algı", "doğru sanı" ve "gerekçelendirilmiş doğru sanı" olarak tanımlanması önerilmiş ve her birinin yetersizlikleri gösterilmiştir. Sonuç olarak Platon, bilginin kesin bir tanımını vermekten kaçınmış olsa da, bilginin salt algı veya doğru kanaatten ibaret olamayacağını ortaya koymuştur. Platon'un epistemolojisinde, gerçek bilgi değişmez ve ebedi olan İdealar dünyasına ilişkindir; duyularımızla algıladığımız fenomenal dünya ise sürekli değişim içindedir ve bu nedenle yalnızca "sanı" (doxa) düzeyinde kalmaktadır. Ünlü mağara alegorisi, bu epistemolojik konumu dramatik bir biçimde sergilemektedir: mağarada zincire vurulmuş insanlar duvardaki gölgeleri gerçeklik sanırken, gerçek bilgi ancak mağaradan çıkıp güneşin ışığında nesnelere kendilerini görmeye elde edilebilir (Platon, 2000, s. 145-152; Fine, 2003, s. 44-65).

Platon'un öğrencisi Aristoteles, hocasının idealist epistemolojisinden önemli ölçüde ayrılarak daha empirik bir yaklaşım geliştirmiştir. Aristoteles'e göre bilgi, duyu deneyimiyle başlamaktadır; ancak akıl, bu deneyimleri işleyerek tümel kavramlara ve genel ilkelere ulaşmaktadır. "Posterior Analytics" adlı eserinde Aristoteles, bilimsel bilginin (episteme) yapısını

incelemiş ve bilimsel kanıtlamanın (apodeixis) tümdengelimsel bir yapıda olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte, bu tümdengelimsel kanıtlamanın kendisi, deneyimden tümevarım yoluyla elde edilen ilk ilkelere dayanmaktadır. Aristoteles'in "zihinde, önce duyularda olmayan hiçbir şey yoktur" şeklinde özetlenebilecek görüşü, duyusal deneyimin bilginin zorunlu başlangıç noktası olduğunu vurgulamaktadır. Bu sentezci yaklaşım, Orta Çağ boyunca Batı felsefesinde egemen paradigma olmuştur (Aristoteles, 2005, s. 71-85). Antik Yunan düşüncesinde epistemolojinin bir diğer önemli boyutunu ise septisizm oluşturmaktadır. Pyrrhoncu septikler, kesin bilginin olanaksızlığını savunmuş ve tüm inançlarımızın eşit derecede şüpheli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Sextus Empiricus, septik argümanları sistematize ederek, her önermenin eşit güçte karşıt bir önermeyle dengelenebileceğini (isostheneia) ve bu durumda yargıdan kaçınmamız (epoche) gerektiğini savunmuştur. Septik tutum, dogmatik bilgi iddialarına karşı güçlü bir eleştiri işlevi görmüş ve sonraki dönemlerde filozofları kendi epistemolojik konumlarını daha dikkatli temellendirmeye zorlamıştır. Akademik septisizm ise mutlak şüphecilik yerine olasılıkcı bir yaklaşım benimseyerek, kesin bilgi olmasa da bazı inançların diğerlerinden daha makul olduğunu kabul etmiştir (Annas ve Barnes, 1985, s. 1-20).

Orta Çağ düşüncesi, Hıristiyan teolojisi ile Antik Yunan felsefesinin, özellikle Aristoteles'in epistemolojisinin sentezlenme çabasıyla karakterize edilmektedir. Bu dönemde inanç (fides) ile akıl (ratio) arasındaki ilişki, epistemolojinin temel sorunlarından biri haline gelmiştir. Aziz Augustinus, Platoncu bir çerçevede, gerçek bilginin Tanrısal aydınlanma yoluyla elde edildiğini savunmuştur. Thomas Aquinas ise Aristotelesçi bir yaklaşımla, doğal aklın vahiy olmaksızın da belirli gerçeklere ulaşabileceğini, ancak bazı hakikatlerin (örneğin Teslis doktrini) yalnızca vahiy yoluyla

bilinebilebileceğini ileri sürmüştür. Bu ayırım, bilginin farklı türleri ve kaynakları arasındaki ilişkiyi karmaşıklaştırmış ve felsefe ile teoloji arasındaki sınırları belirleme çabasına katkıda bulunmuştur. Orta Çağ'da "tümeller" (universalialia) tartışması, epistemolojik açıdan büyük önem taşımaktadır. Realizm, kavramcılık ve nominalizm arasındaki bu tartışma, bilginin nesnelere ile zihinsel kavramlar arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Realistler, tümel kavramların (insan, hayvan, güzellik gibi) tikel nesnelere bağımsız bir gerçekliğe sahip olduğunu savunurken, nominalistler yalnızca tikel nesnelere gerçek olduğunu ve tümel kavramların zihinsel araçlar ya da isimlerden ibaret olduğunu ileri sürmüşlerdir. William of Ockham'ın nominalist görüşü, modern empirizmin öncüsü olmuş ve "Ockham'ın usturası" ilkesiyle, açıklayıcı varlıkların zorunlu olmadıkça çoğaltılmaması gerektiğini savunmuştur (Copleston, 2003, s. 302-434).

Rönesans ve Erken Modern dönem, epistemolojide köklü bir dönüşümün yaşandığı çağı temsil etmektedir. Bu dönemde, Orta Çağ'ın otorite temelli bilgi anlayışı sorgulanmış, bireysel akıl yürütme ve eleştirel düşünce ön plana çıkmıştır. Bilimsel devrim, gözlem ve deneyin bilgi üretimindeki merkezi rolünü ortaya koymuş ve bu durum, epistemolojik tartışmaları yeniden şekillendirmiştir. Francis Bacon, "*Novum Organum*" adlı eserinde tümevarımsal yöntemi savunmuş ve bilimsel bilginin sistematik gözlem ve deneye dayandırılması gerektiğini vurgulamıştır. Bacon'ın "idoller" öğretisi ise insan zihninin çeşitli önyargılar ve yanlısımlarla dolu olduğunu ve gerçek bilgiye ulaşmak için bu engellerin aşılması gerektiğini göstermiştir (Bacon, 2000, s. 39-68). Modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen René Descartes ise, epistemolojide devrimci bir yaklaşım geliştirmiştir. Descartes, "Meditasyonlar" adlı eserinde, tüm bilgilerimizi sistematik bir şüpheye tabi tutmuş ve kesin bir başlangıç noktası aramıştır. Bu metodolojik şüphe süreci,

duyuların aldaticılığından rüya argümanına ve kötü cin hipotezine kadar uzanmaktadır. Descartes, her şeyden şüphe edebileceğini, ancak şüphe eden bir özne olarak kendi varlığından şüphe edemeyeceğini öne sürmektedir. "Cogito ergo sum" (düşünüyorum, öyleyse varım) önermesi, Descartes'e göre şüphe edilemez kesinlikte bir başlangıç noktası sağlamaktadır. Bu temel üzerinde Descartes, Tanrı'nın varlığını kanıtladığını ve Tanrı'nın aldaticı olmadığından hareketle, açık ve seçik algılarımızın güvenilir bilgiyi temellendirdiğini vurgulamıştır. Descartes'ın rasyonalizmi, bilginin temel kaynağının akıl olduğunu ve bazı fikirlerin (Tanrı fikri, geometrik ilkeler gibi) doğuştan zihinde mevcut olduğunu savunmaktadır (Cevizci, 2017, s. 483-510).

Rasyonalist gelenek, Baruch Spinoza ve Gottfried Wilhelm Leibniz tarafından farklı yönlerde geliştirilmiştir. Spinoza, Descartes'ın düalist metafiziğini reddederek monist bir sistem kurmuş ve gerçekliğin tamamının tek bir töz olan Tanrı'nın modifikasyonları olduğunu savunmuştur. Spinoza'ya göre bu gerçeklik, akıl yoluyla a priori olarak kavranabilmektedir. "Etika" adlı eseri, geometrik yöntemle yazılmış olup, aksiyomlardan teoremler çıkarmaktadır. Leibniz ise "yeterli neden ilkesi" ve "çelişmezlik ilkesi"ni bilginin temel kaynakları olarak belirlemiştir. "Akıl gerçekleri" zorunlu ve tüm olanaklı dünyalarda geçerli iken, "olgu gerçekleri" olumsal ve yalnızca bu dünyada geçerlidir. Leibniz'in "monadoloji"si, evrenin algılayan basit tözlerden (monadlar) oluştuğunu ve her monadın kendi içinde evrenin bir temsilini taşıdığını savunmaktadır (Leibniz, 2011, s. 45-78). Rasyonalizme karşıt bir epistemolojik konum, İngiliz empirizmi tarafından geliştirilmiştir. John Locke, "İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme" adlı eserinde, doğuştan fikirlerin varlığını sistematik bir biçimde reddetmiş ve zihnin doğuştan bir "tabula rasa" (boş levha) olduğunu ileri sürmüştür. Locke'a göre tüm fikirlerimizin kaynağı deneyimdir ve deneyim iki biçimde gerçekleşmektedir: duyum (dış dünyadan gelen izlenimler) ve

refleksiyon (zihnin kendi işlemleri üzerine düşünmesi). Basit fikirler doğrudan deneyim yoluyla elde edilirken, zihin bu basit fikirleri birleştirerek, karşılaştırarak ve soyutlayarak karmaşık fikirler oluşturmaktadır. Locke'un birincil ve ikincil nitelikler ayrımı da önemlidir: birincil nitelikler (uzam, şekil, hareket) nesnelere kendinde özellikleri iken, ikincil nitelikler (renk, ses, koku) algılayıcıda oluşan öznel izlenimlerdir (Locke, 1992, s. 104-125).

George Berkeley, Locke'un empirizmini daha radikal bir yönde geliştirmiştir. Berkeley, maddi töz kavramının anlamsız olduğunu savunmuş ve "esse est percipi" (var olmak algılanmaktır) ilkesini öne sürmüştür. Berkeley'e göre, bizim bildiğimiz yalnızca algılarımızdır ve algılarımızın ardında duran maddi bir dış dünya varsayımı hem kanıtlanamaz hem de gereksizdir. Nesnelere, algılandıkları sürece var olmaktadır ve Tanrı'nın algısı, algılanmadıkları anlarda bile nesnelere sürekliliğini garanti etmektedir. Berkeley'in idealist empirizmi, bilginin doğrudan deneyime dayandığını vurgularken, bu deneyimin nesnesinin ne olduğu sorusunu radikal bir şekilde yeniden formüle etmiştir. David Hume, empirizmi en tutarlı ve en radikal sonuçlarına taşımıştır. Hume, tüm zihinsel içeriklerimizi "izlenimler" (canlı algılar) ve "fikirler" (izlenimlerin solmuş kopyaları) olarak sınıflandırmıştır. Her geçerli fikrin, deneyimsel bir izlenime dayandırılabilmesi gerekmektedir; aksi halde bu fikir anlamsız ya da boş bir sözcükten ibarettir. Bu ilkeyi uygulayan Hume, nedensellik kavramını eleştirel bir analize tabi tutmuştur. Hume'a göre nedensellik, nesnelere arasında gözlemediğimiz sürekli ardışıklıktan (constant conjunction) kaynaklanan bir alışkanlık ya da psikolojik beklentidir; nesnelere arasında zorunlu bir bağlantı olarak kanıtlanamaz. Bu "nedensellik problemi", tümevarımın rasyonel temellendirilip temellendirilemeyeceği sorusunu gündeme getirmiştir. Hume ayrıca benlik kavramını da eleştirmiş ve kalıcı bir benlik tözünün algılanamayacağını,

benliğin yalnızca algıların bir demeti olduğunu savunmuştur (Cevizci, 2015, s. 575-595).

Immanuel Kant, rasyonalizm ve empirizm arasındaki bu kutuplaşmayı aşmak amacıyla "eleştirel felsefe"yi geliştirmiştir. Kant, Hume'un nedensellik eleştirisinin kendisini "dogmatik uykusundan" uyandırdığını belirtmiştir. "Saf Aklın Eleştirisi" adlı başyapıtında Kant, insan bilgisinin olanaklılık koşullarını ve sınırlarını incelemiştir. Kant'a göre bilgi, ne salt deneyimden ne de salt akıldan kaynaklanmaktadır; bilgi, her ikisinin sentezinden doğmaktadır. "İçeriksiz düşünceler boştur, kavramsız sezgiler kördür" sözü, bu sentezi özetlemektedir. Kant'ın "Kopernik Devrimi" olarak adlandırılan yaklaşımı, bilginin pasif bir alımlama süreci değil, öznenin aktif bir yapılandırma etkinliği olduğunu ortaya koymaktadır. Özne, deneyimi a priori formlar ve kategoriler aracılığıyla düzenlemektedir. Kant'ın epistemolojisinde, bilginin olanaklılık koşulları "transendental" bir araştırmayla ortaya konmaktadır. Uzay ve zaman, duyarlılığın (Sinnlichkeit) a priori formlarıdır; yani deneyimden türetilmemiş, aksine deneyimi olanaklı kılan öznel yapılarıdır. Benzer şekilde, kategoriler (töz, nedensellik, birlik vb.) anlığın (Verstand) a priori kavramlarıdır ve deneyimi kavranabilir bir birlik içinde düzenlemektedirler. Kant, bilgiyi "analitik-sentetik" ve "a priori-a posteriori" ayrımları üzerinden sınıflandırmıştır. Asıl odaklandığı soru, "sentetik a priori" bilginin nasıl mümkün olduğudur. Matematik ve saf doğa biliminin ilkeleri, deneyimden bağımsız (a priori) olmalarına rağmen, bilgi içeriğimizi genişletmektedirler (sentetik). Kant'ın çözümü, bu bilgilerin kaynağını öznenin transendental yapısında bulmaktır. Kant'ın epistemolojisinin en önemli sonuçlarından biri, fenomenler ve numenler arasındaki ayrımdır. Bizim bilebileceğimiz, yalnızca uzay, zaman ve kategoriler aracılığıyla yapılandırılmış nesnelere, yani fenomenlerdir. "Kendinde şeyler" (numenler) ise bilginin sınırlarının ötesinde kalmaktadır. Bu ayrım, hem bilginin

olanaklılığını temellendirirken hem de onun sınırlarını belirlemektedir. Kant, bu şekilde doğa biliminin temellerini sağlamlaştırırken, geleneksel metafiziğin (ruh, dünya ve Tanrı hakkındaki spekülâtif bilgi iddialarının) eleştirisini de gerçekleştirmiştir. Ancak Kant, numenler alanının pratik akıl, yani ahlak alanında bir rol oynayabileceğini de savunmuştur (Cevizci, 2017, s. 707-751)

Kant sonrası Alman idealizmi, özellikle Fichte, Schelling ve Hegel'in çalışmalarıyla, Kant'ın fenomen-numen ayrımını aşmaya çalışmıştır. Hegel, bilginin tarihsel bir süreç içinde geliştiğini ve "mutlak bilgi"nin bu sürecin sonunda ulaşılabilecek bir hedef olduğunu savunmuştur. Hegel'in diyalektik yöntemi, düşüncenin tez-antitez-sentez üçlüsü aracılığıyla ilerleyişini açıklamaktadır. "Tin'in Fenomenolojisi" adlı eserinde Hegel, bilincin en temel formlarından başlayarak, mutlak bilgiye doğru yükselişini betimlemiştir. Hegel'e göre gerçeklik akılsaldır ve akılsal olan gerçektir; dolayısıyla bilgi ile varlık arasında nihai bir özdeşlik söz konusudur (Taylor, 1975, s. 125-145). On dokuzuncu yüzyılda pozitivism, epistemolojide önemli bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Auguste Comte tarafından sistematize edilen bu yaklaşım, bilginin kaynağını yalnızca gözlem ve deneyde aramış ve metafizik spekülasyonları reddetmiştir. Comte'un "üç hal yasası"na göre, insan düşüncesi teolojik, metafizik ve pozitif aşamalardan geçmektedir. Pozitif aşamada, "neden" sorusu yerine "nasıl" sorusu sorulmakta ve yalnızca olgusal, doğrulanabilir bilgi geçerli sayılmaktadır. Bu yaklaşım, yirminci yüzyılda mantıksal pozitivismle birlikte güçlü bir epistemolojik akım oluşturmuştur (Taylor, 1975, s. 125-145).

Amerikan pragmatizmi, Charles Sanders Peirce, William James ve John Dewey'in çalışmalarıyla, epistemolojiye özgün bir perspektif kazandırmıştır. Peirce'a göre, bir kavramın anlamı onun pratik sonuçlarıyla belirlenmektedir. "Pragmatik maksim" olarak bilinen bu ilke, soyut kavramları pratik deneyim düzeyine

indirgemektedir. James, "doğru" olanı "işe yarayan" olarak tanımlamış ve doğruluğu statik bir karşılık ilişkisi değil, dinamik bir başarı süreci olarak kavramıştır. Dewey ise "araçsalcılık" adını verdiği yaklaşımıyla, bilgiyi problem çözme aracı olarak değerlendirmiştir. Pragmatist epistemoloji, bilginin sosyal ve pratik bağlamını ön plana çıkararak, geleneksel temellendirmecilik anlayışını sorgulamıştır (Thayer, 1981, s. 70-95).

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Viyana Çevresi'nin öncülük ettiği mantıksal pozitivizm, epistemolojiye damgasını vurmuştur. Rudolf Carnap, Moritz Schlick ve diğerleri, anlamlı önermelerin yalnızca iki türde olabileceğini savunmuşlardır: analitik önermeler (tanım gereği doğru olan, örneğin "bekarlar evli değildir") ve sentetik önermeler (deneysel olarak doğrulanabilir olan). "Doğrulama ilkesi" olarak bilinen bu kriter, metafizik, etik ve estetik önermelerin bilişsel olarak anlamsız olduğunu ilan etmiştir. Ancak doğrulama ilkesinin kendisinin statüsü (ne analitik ne de sentetik görünmesi) ve katı empirizmin yetersizlikleri, mantıksal pozitivizmin giderek eleştirilmesine yol açmıştır (Ayer, 1959, s. 2-28).

Karl Popper, mantıksal pozitivizmin doğrulama ilkesine karşı "yanlışlanabilirlik" kriterini önermiştir. Popper'a göre, bilimsel teorilerin ayırt edici özelliği, doğrulanabilir olmaları değil, yanlışlanabilir olmalarıdır. Bir teori, hangi olası gözlemlerin onu yanlışlayacağını belirtebiliyorsa bilimsel sayılmaktadır. Bilimsel ilerleme, teorilerin sürekli olarak eleştirel sınamaya tabi tutulması ve yanlışlanan teorilerin yerine daha iyi açıklama gücüne sahip teorilerin geçmesiyle gerçekleşmektedir. Popper'ın "eleştirel rasyonalizm"i, bilgiyi kesinlik iddiasından arındırarak, sürekli bir düzeltme ve iyileştirme süreci olarak kavramaktadır. Bu yaklaşım, "yanılabilircilik" (fallibilism) olarak da bilinmektedir (Popper, 2002, s. 57-73).

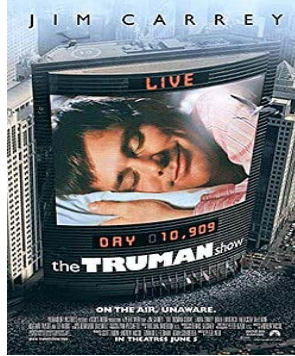
Çağdaş epistemolojide, bilginin geleneksel tanımı olan "gerekçelendirilmiş doğru inanç" formülü, Edmund Gettier'in 1963'te yayımladığı kısa makaleyle sarsıntıya uğramıştır. Gettier, bir kişinin hem doğru hem de gerekçelendirilmiş bir inanca sahip olup yine de bilgiye sahip sayılamayacağı durumlar (karşı örnekler) sunmuştur. Bu "Gettier problemi", çağdaş epistemolojide yoğun bir tartışma başlatmış ve bilgi tanımına ek koşullar getirilmesi gerektiği görüşünü yaygınlaştırmıştır. Bazı filozoflar, gerekçelendirmenin yanlış öncüllere dayanmaması koşulunu eklerken, diğerleri daha radikal alternatifler önermişlerdir. Bu bağlamda çağdaş epistemolojide birkaç ana akım öne çıkmaktadır. Temellendirmecilik (foundationalism), bilginin kendi kendini doğrulayan temel inançlar üzerine kurulduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre, bazı inançlar başka inançlara dayanmadan doğrudan haklılaştırılmış durumdadır ve diğer tüm inançlar bu temeller üzerine inşa edilmektedir. Buna karşılık, tutarlılıkçılık (coherentism), hiçbir inancın ayrıcalıklı bir temel statüsüne sahip olmadığını ve inançların karşılıklı tutarlılık ilişkileri aracılığıyla haklılaştırıldığını savunmaktadır. Güvenilircilik (reliabilism) ise bilgiyi, güvenilir bilişsel süreçlerin ürünü olan doğru inançlar olarak tanımlamaktadır; bir inancın haklılaştırılmış olması için, o inancı üreten sürecin genel olarak doğru inançlar üretme eğiliminde olması gerekmektedir (Steup, Turri, ve Sosa, 2014, s. 14-68).

Erdem epistemolojisi, son yıllarda gelişen önemli bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir. Ernest Sosa ve Linda Zagzebski gibi düşünürler, bilgi teorisini ahlak felsefesindeki erdem yaklaşımlarıyla birleştirmişlerdir. Bu görüşe göre bilgi, entelektüel erdemlerin (merak, açık fikirlilik, entelektüel cesaret, alçakgönüllülük vb.) uygulanması sonucu elde edilen başarılı bir bilişsel performanstır. Erdem epistemolojisi, bilgiyi yalnızca bir inanç durumu olarak değil, bir başarı ve erdem olarak kavramakta

ve bilginin değeri problemine de yanıt vermeye çalışmaktadır (Goldman, 1999, s. 3-41). Sosyal epistemoloji, bilginin bireysel boyutunun ötesinde, toplumsal üretim, dağıtım ve meşrulaştırma süreçlerini incelemektedir. Tanıklık (testimony) yoluyla bilgi edinme, uzman bilgisi, kolektif inanç ve toplumsal kurumlarda bilgi üretimi gibi konular, bu alanın temel araştırma soruları arasındadır. Alvin Goldman, sosyal epistemolojinin sistematik bir çerçevesini geliştirmiş ve toplumsal bilgi pratiklerinin normatif değerlendirmesi için kriterler önermiştir. Feminist epistemoloji ve durumlu bilgi (situated knowledge) teorileri de bilginin toplumsal, kültürel ve cinsiyete dayalı boyutlarını vurgulamaktadır.

Bu yaklaşımlar, evrensel ve tarafsız bir bilme öznesinin mümkün olmadığını ve bilginin her zaman belirli bir perspektiften üretildiğini savunmaktadır. Çalışmanın devamında bilgi felsefesine dair bu perspektifle bağlantılı filmlerin kısa bir literatürü incelenecektir.

3. BİLGİ FELSEFESİ VE SİNEMA



Görsel 1. Truman Şov filmi afişi.

3.1. Truman Şov (Peter Weir, 1998)

Truman Burbank, doğduğu günden itibaren dev bir televizyon stüdyosunda yaşamaktadır. Etrafındaki herkes aktör, yaşadığı kasaba bir settir ve tüm hayatı milyonlarca izleyiciye canlı yayınlanmaktadır. Ancak Truman, yavaş yavaş gerçeği keşfetmeye başlar.

3.1.1. Felsefi Bağlantılar

Platon'un Mağara Alegorisi: Truman'ın durumu, mağaradaki mahkumların durumunun modern bir versiyonudur. "Mağarada zincire vurulmuş insanlar duvardaki gölgeleri gerçeklik olarak algılamaktadırlar," Truman da yapay kasabasını gerçek dünya sanmaktadır. Truman'ın "mağaradan çıkışı," son sahnedeki kapıdan geçişiyle simgelenir.

Bacon'ın İdoller: Francis Bacon'ın "insan zihninin çeşitli önyargılar ve yanılsamalarla dolu olduğunu" gösteren "idoller" öğretisi, Truman'ın yıllarca içinde yaşadığı sistematik aldatılmayla örtüşmektedir. Truman, "mağara idolü" (toplumsal koşullanma) ve "tiyatro idolü" (otorite figürlerinin dayattığı inançlar) içinde hapsolmuştur.

Sokrates'in Sorgulama Yöntemi: Truman'ın şüphelenmeye ve sorgulamaya başlaması, Sokrates'in "bilgiye ulaşmak için öncelikle cehaletin kabul edilmesi gerektiğine" dair öğretisiyle paralellik göstermektedir. Truman, "bilmediğini bilmeye" başladığında özgürleşme yoluna girer.

3.1.2. Epistemolojik Değerlendirme

Truman Şov filmi, sosyal epistemolojinin temel sorularını gündeme getirmektedir. İnsan bilgisinin ne kadarı toplumsal olarak inşa edilmiştir? Tanıklık yoluyla edindiğimiz bilgiler ne ölçüde güvenilirdir? Sorularını sormaktadır. Truman'ın deneyimi, "bilginin bireyden bağımsız olarak toplumsal ilişkiler ve kolektif

birikim aracılığıyla inşa edildiğini" gösteren çarpıcı bir örnek sunar.

3.2. Ölüm Takibi (Ridley Scott, 1982) ve Ölüm Takibi 2049 (Denis Villeneuve, 2017)



Görsel 2. Ölüm Takibi filmi afişi.



Görsel 3. Ölüm Takibi 2049 filmi afişi.

Gelecekte, insandan ayırt edilemez yapay insanlar (replikantlar) üretilmektedir. Rick Deckard, kaçak replikantları "emekli eden" (onları sonlandıran veya öldüren) bir avcıdır. Filmler, replikantların bilinç, bellek ve kimlik sorunlarını merkeze almaktadır.

3.2.1. Felsefi Bağlantılar

Locke'un Kişisel Kimlik Teorisi: John Locke, kişisel kimliği bellek sürekliliğine dayandırmıştır. Replikantlara yerleştirilen sahte anılar, Locke'un teorisini sorgulamaktadır "Tüm fikirlerimizin kaynağı deneyimdir"—peki bu deneyimler yapay olarak yerleştirilmişse, kimlik de yapay mıdır?

Descartes'ın Zihin-Beden Düalizmi: Replikantların "ruh" sahibi olup olmadığı sorusu, Descartes'ın düalizmini çağırır. Descartes'ın "düşünüyorum, öyleyse varım" önermesi,

replikantların bilişsel kapasiteleri göz önüne alındığında onlar için de geçerli midir?

Hegel'in Özne-Nesne Diyalektiği: Çalışmanın literatür kısmında da belirtildiği gibi, "bilen özne ile bilinen nesne arasındaki bağ, karşılıklı etkileşim içinde ve dinamik bir süreçle şekillenir." Replikantlar, nesne (üretmiş varlık) konumundan özne (bilinçli varlık) konumuna geçiş mücadelesi vermektedirler. Bu felsefi mücadele de filmi neredeyse felsefi bir sorgulamaya dönüştürmektedir.

3.2.2. Epistemolojik Değerlendirme

Filmler, "başkalarının zihinleri" problemini (other minds problem) görselleştirir. Başka bir varlığın gerçekten bilinçli olup olmadığını nasıl bilebiliriz? Bu soru, epistemolojinin en zorlu problemlerinden birini oluşturur ve film, bu sorgulamayı etkileyici bir şekilde dramatize etmektedir.

3.3. Sil Baştan (Michel Gondry, 2004)



Görsel 4. Sil Baştan filminin filmi afişi.

Joel ve Clementine, acı veren ilişkilerini unutmak için birbirlerine dair anılarını sildirirler. Film, bellek silme prosedürü sırasında Joel'in zihninde geçer ve anıların silinmesine direnişini anlatır.

3.3.1. Felsefi Bağlantılar

Locke'un Bellek ve Kimlik Teorisi: Locke'a göre kişisel kimlik, bellek sürekliliğine dayanmaktadır. Film, "basit fikirler

doğrudan deneyim yoluyla elde edilirken, zihin bu basit fikirleri birleştirerek, karşılaştırarak ve soyutlayarak karmaşık fikirler oluşturmaktadır" görüşünü tersine çevirerek sormaktadır. Anılarımızı silersek, hâlâ aynı kişi miyiz? Sorusu filmin temel araştırma noktasıdır.

Hume'un Benlik Analizi: Hume'un "benliğin yalnızca algıların bir demeti olduğunu" savunan görüşü, Joel'in anıları silindikçe kimliğinin çözülmesiyle somutlaşır. Anılar olmadan, sürekli bir benlik kavramı sürdürülebilir mi? Sorusu da filmin önemli felsefi sorunsallarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Aristoteles'in Deneyim ve Bilgi İlişkisi: Aristoteles'in "zihinde, önce duylarda olmayan hiçbir şey yoktur" görüşü, bellek silmenin epistemolojik sonuçlarını tartışmaktadır. Deneyimlerimizi silersek, bu deneyimlerden elde ettiğimiz bilgi ve bilgeliği de kaybeder miyiz? Sorusu da yine filmde merkezi konumda bulunan sorulardan bir diğeridir.

3.3.2. Epistemolojik Değerlendirme

Film, bilginin değeri sorusunu gündeme getirir. Acı veren bilgi, bilmemekten daha mı değerlidir? Erdem epistemolojisi perspektifinden bakıldığında, deneyimlerimiz—acı vericiler dahil—entelektüel erdemlerin gelişmesine katkıda bulunur. Bu deneyimleri silmek, bilişsel ve ahlaki gelişimimizi engelleyebilir.

3.4. Geliş (Denis Villeneuve, 2016)

Dünyaya inen uzaylılarla iletişim kurmak için dilbilimci Louise Banks görevlendirilir. Uzaylı dilini öğrendikçe, Louise'in zaman algısı ve bilme biçimi köklü bir dönüşüm geçirir.

3.4.1. Felsefi Bağlantılar

Wittgenstein'in Dil Oyunları: Wittgenstein'in "dil oyunları" kavramı, filmin merkezindeki dil-düşünce ilişkisi ile yakından ilişkilidir. Çalışmada da belirtildiği gibi, "insanların dil vasıtasıyla farklı bağlamlarda bilgi üretmesini ve paylaşmasını

olanaklı hale gelmektedir." Uzaylı dili, tamamen farklı bir "dil oyunudur" ve bununla birlikte farklı bir gerçeklik kavrayışı sunmaktadır.

Sapir-Whorf Hipotezi ve Kant: Filmin dayandığı dilsel görelilik hipotezi, Kant'ın epistemolojisiyle rezonans halindedir. Kant'a göre "özne, deneyimi a priori formlar ve kategoriler aracılığıyla düzenlemektedir." Filmde, dilin bu formları belirlemesi, farklı dillerin farklı gerçeklik deneyimleri yaratacağı fikrini desteklemektedir.

Hegel'in Tarihsel Bilgi Anlayışı: Filmin ana karakteri Louise'in doğrusal olmayan zaman algısı kazanması, Hegel'in "bilginin tarihsel bir süreç içinde geliştiğini" savunan görüşünün radikal bir versiyonudur—ancak burada tarihsellik, geçmiş-şimdi-gelecek ayrımının kendisini aşar.

3.4.2. Epistemolojik Değerlendirme

Geliş filmi, dilin bilgi üzerindeki kurucu rolünü dramatik biçimde göstermektedir. Wittgenstein'in "dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır" sözü, filmde farklı literal bir anlam kazanır. Yeni bir dil öğrenmek, kelimenin tam anlamıyla yeni bir dünya ve yeni bir bilme biçiminin ortaya çıkmasıyla eş değerdir..

3.5. Ex Machina (Alex Garland, 2014)



Görsel 5. Ex machina filmi

Genç programcı Caleb, yapay zeka Ava üzerinde Turing testi uygulamak üzere izole bir araştırma tesisine davet edilir. Ava'nın gerçek bir bilince sahip olup olmadığını belirlemesi istenir, ancak test sürecinde roller değişmeye başlar.

3.5.1. Felsefi Bağlantılar

Descartes'in Cogito'su: Descartes'in "düşünüyorum, öyleyse varım" önermesi, Ava için uygulanabilir mi? Film, bir makinenin "düşünüp düşünemeyeceği" veya yalnızca düşünüyormuş gibi davranıp davranamayacağı sorusunu gündeme getirir.

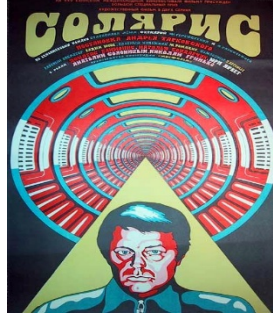
Searle'in Çin Odası Argümanı: John Searle'in bilgi felsefesine katkıları çalışma içerisinde toplumsal gerçeklik bağlamında ele alınmıştır. Searle'in "Çin Odası" argümanı, Ava'nın gerçekten "anladığı" mı yoksa yalnızca sembolleri işlediği mi sorusunu sorar.

Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği: Ava'nın yaratıcısı Nathan'a karşı verdiği mücadele, Hegel'in özne-nesne diyalektiğinin bir yansımasıdır. "Nesne ise ancak bir özne onu bildiğinde nesnellik kazanır" Ava, nesneden özneye dönüşüm sürecinde bu diyalektiği yaşamaktadır.

3.5.2. Epistemolojik Değerlendirme

Ex Machina filmi, başka zihinler problemini (other minds problem) yapay zeka bağlamında yeniden formüle etmektedir. Bir varlığın bilinçli olduğunu nasıl "bilebiliriz"? Bu soru, epistemolojinin en temel ve çözülmemiş problemlerinden birini oluşturur (Gökçem Akyıldız, 2021, s. 255). Film, güvenilirlik (reliabilism) perspektifinden de sorgulanabilir. Hangi bilişsel süreçler "güvenilir" bilgi üretir ve yapay sistemler bu kriterleri karşılayabilir mi? Soruları filmin çekirdeğini oluşturmaktadır.

3.6. Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972)



Görsel 6. Solaris filmi

Psikolog Kris Kelvin, gizemli Solaris gezegeni yörüngesindeki uzay istasyonuna gönderilir. Gezegenin okyanusunun, insanların bilinçaltından figürler ürettiğini keşfeder. Ana karakterin ölen karısı Hari de bu bilinç altı keşiflere dahildir. Film ilerledikçe Solaris gezegeninin insanın bilinç altına yapılan bir yolculuk olduğu anlaşılır.

3.6.1. Felsefi Bağlantılar

Berkeley'in İdealizmi: Berkeley'in "var olmak algılanmaktır" ilkesi, Solaris'in yarattıkları için geçerlidir. Bu varlıklar, yalnızca algılayan bir bilinç (Kelvin) olduğu sürece mi var olurlar yoksa kendi bağımsız bir varoluşları da mümkün müdür? Sorunsal filmın temel sorunsalıdır.

Kant'ın Fenomen-Numen Ayrımı: Filmdeki Solaris okyanusunun kendisi bir "numen" olarak düşünülebilir. İnsan "bilgisinin sınırlarının ötesinde" kalan, kavranamaz bir gerçekliğin insanlarla etkileşimi yalnızca fenomenal düzeyde gerçekleşir. Bu yapı Kant felsefesine doğrudan bir göndermedir.

Hegel'in Bilinç Fenomenolojisi: Film, Hegel'in "bilincin en temel formlarından başlayarak, mutlak bilgiye doğru yükselişini" betimleyen projesinin tersine çevrilmiş gibidir. Ana karakter Kelvin, mutlak bilgiye ulaşmak yerine, bilginin sınırlarıyla ve bilinmeyen ile yüzleşmek zorunda kalır.

3.6.2. Epistemolojik Değerlendirme

Film, bilginin sınırları sorusunu kozmik bir ölçekte ele almaktadır. Bilgi, "özne ile nesne arasındaki ilişkiden" doğar. Ancak bu ilişkiyi kurmak imkânsız olduğunda ne olur? Solaris, epistemolojinin en derin sorunlarından biriyle hem ana karakteri hem de seyirciyi yüzleştirir: Tamamen yabancı bir gerçekliği bilmek mümkün müdür? Sorusu filmin çekirdeğini oluşturur.



Görsel 7. Rashomon filmi afişi

Filmde bir samurayın ölümü ve karısına yapılan saldırı, dört farklı tanık tarafından birbirleriyle çelişen biçimlerde anlatılır. Her anlatı kendi içinde tutarlıdır, ancak hangisinin "gerçek" olduğu belirsiz kalır.

3.7.1. Felsefi Bağlantılar

Septisizm: Film, Antik Yunan septisizminin sinematik bir ifadesi gibidir. "Her önermenin eşit güçte karşıt bir önermeyle dengelenebileceğini (isostheneia) ve bu durumda yargıdan kaçınmamız (epoche) gerektiğini" savunan septik tutum, Rashomon'un yapısında somutlaştırılmıştır.

Feminist ve Durumlu Bilgi Teorileri: Çalışmanın teorik bölümünde değinilen "durumlu bilgi teorileri de bilginin toplumsal, kültürel ve cinsiyete dayalı boyutlarını

vurgulamaktadır. Bu yaklaşımlar, evrensel ve tarafsız bir bilme öznesinin mümkün olmadığını ve bilginin her zaman belirli bir perspektiften üretildiğini savunmaktadır." Rashomon filmi, bu görüşün klasik bir ifadesidir.

Sosyal Epistemoloji ve Tanıklık: Film, "tanıklık yoluyla bilgi edinme" sorununu merkeze alır. Tanıkların birbirleriyle çelişen anlatıları, tanıklık epistemolojisinin temel sorusunu gündeme getirmektedir. Gerçeğin bilgisiyle insanın öznel durumu arasındaki radikal farkı vurgulayan bir film tasarımı vardır.

3.7.2. Epistemolojik Değerlendirme

Rashomon filmi, "gerekçelendirilmiş doğru inanç" olarak bilgi tanımının pratikte ne kadar karmaşık olduğunu göstermektedir. Her tanık, kendi perspektifinden "gerekçelendirilmiş" bir anlatı sunmaktadır. Ancak bu anlatıların hepsi matematiksel olarak doğru olamaz. Bu doğrultuda film, nesnellik iddiasının kendisini sorgular ve bilginin kaçınılmaz olarak perspektife bağlı olduğunu ileri sürer.

Çalışmanın kısıtlılıkları nedeniyle bilgi felsefesinin temel problemlerini doğrudan konu edinen bütün filmleri kısaca da olsa açıklayabilmemiz mümkün değildir. Ancak ileride yapılacak çalışmalar için önemli bir literatür olduğu görülmektedir ki bu çalışmada Memento, Başlangıç, Karanlık Şehir, Matrix, Altıncı His gibi bilgi felsefesi bağlamında kült olmuş filmlere hiç değinilmemiştir. Sinema ve bilgi felsefesi arasındaki bu güçlü bağı betimlemek için daha çok çalışma yapılması gerekliliği sinema literatürü açısından oldukça önemlidir.

4. SONUÇ

Bu çalışma, bilgi felsefesinin temel kavramları ile sinema sanatı arasındaki derin ve çok katmanlı ilişkiyi ortaya koymayı

amaçlamıştır. Antik Yunan'dan günümüze uzanan epistemolojik tartışmalar ile sinematik anlatıların kesişim noktaları incelendiğinde, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmadığı, aynı zamanda felsefi sorgulamanın güçlü bir mecrası olarak işlev gördüğü açıkça görülmektedir.

Çalışmada ele alınan filmler, bilgi felsefesinin farklı boyutlarını görselleştirme kapasitelerini sergilemiştir. Truman Şov, Platon'un mağara alegorisini ve Bacon'ın idoller öğretisini çağdaş bir bağlamda yeniden yorumlayarak, bilginin toplumsal inşası sorununu dramatize etmiştir. Ölüm Takibi filmleri, Locke'un bellek temelli kimlik teorisini ve Descartes'ın zihin-beden düalizmini yapay varlıklar üzerinden sorgulayarak, başkalarının zihinleri problemine sinematik bir derinlik kazandırmıştır. Sil Baştan, Hume'un benlik analizini ve Aristoteles'in deneyim-bilgi ilişkisini bellek silme senaryosu üzerinden irdelemiş; Geliş filmi ise Wittgenstein'in dil oyunları kavramını ve Kant'ın transendental felsefesini dilsel görelilik hipotezi çerçevesinde görselleştirmiştir. Ex Machina, Descartes'ın cogito'sunu ve Searle'in Çin Odası argümanını yapay zeka bağlamında yeniden formüle ederken; Solaris, Berkeley'in idealizmini ve Kant'ın fenomen-numen ayrımını kozmik bir ölçekte ele almıştır. Son olarak Rashomon, septik geleneği ve durumlu bilgi teorilerini perspektivizm sorunu etrafında sinematik bir dile çevirmiştir. Bu filmlerin ortak özelliği, epistemolojik soruları salt entelektüel bir düzlemde bırakmayıp, onları duygusal ve deneyimsel bir boyuta taşımalarıdır. Sinema, soyut felsefi kavramları somut karakterler, görsel imgeler ve dramatik durumlar aracılığıyla izleyiciye sunarak, felsefi sorgulamanın demokratikleşmesine katkıda bulunmaktadır. İzleyici, bir filozofun metnini okurken elde edebileceğinden farklı bir epistemolojik deneyim yaşar; gerçeklik, bilgi ve algı arasındaki ilişkiyi yalnızca düşünmekle kalmaz, aynı zamanda hisseder ve yaşar.

Çalışmanın ortaya koyduğu bir diğer önemli sonuç, bilgi felsefesi ile sinema arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığıdır. Sinema yalnızca felsefi kavramları popülerleştiren bir araç değil, aynı zamanda bu kavramları dönüştüren, zenginleştiren ve yeni sorularla genişleten bir üretim alanıdır. Örneğin, yapay zeka ve bilinç sorunsalını ele alan filmler, klasik epistemolojik tartışmalara çağdaş teknolojik gelişmelerin ışığında yeni boyutlar eklemektedir. Benzer şekilde, bellek manipülasyonu veya simülasyon gerçeklik temaları, Descartes'ın veya Platon'un sorularını güncelleyerek, bilgi felsefesinin sınırlarını genişletmektedir.

Günümüzün dijitalleşen dünyasında, derin sahte teknolojileri, sanal gerçeklik ortamları ve yapay zeka sistemleri, bilgi felsefesinin klasik sorularını daha da yakıcı hale getirmiştir. Gerçeklik ile yanılsama, bilgi ile inanç, özne ile nesne arasındaki ayrımlar, teknolojik gelişmelerle birlikte daha da bulanıklaşmaktadır. Bu bağlamda sinema, yalnızca geçmişin felsefi mirasını aktaran değil, aynı zamanda geleceğin epistemolojik sorunlarını önceden sezerek tartışmaya açan bir mecra olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, bilgi felsefesi ve sinema arasındaki ilişki, her iki disiplinin de zenginleşmesine katkıda bulunan karşılıklı bir diyalog niteliğindedir. Sinema, felsefi düşüncenin görselleştirilmesi ve geniş kitlelere ulaştırılması için eşsiz olanaklar sunarken; bilgi felsefesi de sinematik anlatıların kavramsal derinliğini ve eleştirel potansiyelini artırmaktadır. Bu kesişim noktası, hem akademik araştırmalar hem de sanatsal üretim için verimli bir alan olmaya devam edecektir. Gelecek çalışmaların, bu ilişkiyi daha derinlemesine analiz etmesi, farklı sinema geleneklerindeki epistemolojik temaları karşılaştırmalı olarak incelemesi ve dijital çağın getirdiği yeni bilgi sorunlarını sinematik temsiller üzerinden değerlendirmesi ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Appadurai, A. (1986). *Introduction: Commodities And The Politics Of Value*. In A. Appadurai (Ed.), *The Social Life Of Things: Commodities İn Cultural Perspective* (s. 3–63). Cambridge University Press.
- Aristoteles. (2005). *Posterior Analytics* (Çev. J. Barnes). Oxford: Oxford University Press.
- Ayer, A. J. (1959). *Logical Positivism*. Free Press.
- Bhaskar, R. (1998). *The Possibility Of Naturalism: A Philosophical Critique Of The Contemporary Human Sciences* (3rd ed.). London, UK: Routledge.
- Bumin, T. (1998). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Copleston, F. (1993). *A History of Philosophy: Volume 1 - Greece and Rome* (2. basım.). New York: Image Books.
- Copleston, F. (2003). *A History Of Philosophy, Volume 2: Medieval Philosophy*. Continuum.
- Deacon, T. W. (1997). *The Symbolic Species: The Co-Evolution Of Language And The Brain*. New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Eysenck, M. W. Ve Keane, M. T. (2015). *Cognitive Psychology: A Student's Handbook* (7. Basım). Hove, UK: Psychology Press.
- Fine, G. (2003). *Plato on Knowledge and Forms*. Oxford: Oxford University Press.

- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and Method* (2. gözden geçirilmiş basım., J. Çev. Weinsheimer ve D. G. Marshall). London: Continuum.
- Gallese, V., ve Guerra, M. (2019). *The Empathic Screen: Cinema And Neuroscience*. Oxford University Press.
- Goldman, A. I. (1999). *Knowledge in a Social World*. Oxford University Press.
- Gökçem Akyıldız, S. (2021). 21. Yüzyılda Aşk: Bilimkurgu Sinemasında Sevme Biçimleri. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Hegel, G. W. F. (1977). *Phenomenology of Spirit* (A. V. Miller, Trans.). Oxford University Press.
- J., ve Barnes, J. (1985). *The Modes of Scepticism: Ancient Texts and Modern Interpretations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason* (Çev. P. Guyer ve A. W. Wood.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Leibniz, G. W. (2011). *Monadoloji* (O. Türkmen, Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Locke, J. (1992). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. (V. Hacıkadiroğlu). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- McGinn, M. (1997). *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*. London: Routledge.
- Plato. (2002). *Five Dialogues* (G. M. A. Grube, Çev. J. M. Cooper). Indianapolis: Hackett Publishing Company. (Apology 21d)
- Platon. (2000). *Theaetetus* (Çev. J. McDowell). Oxford: Oxford University Press.
- Popper, K. R. (2002). *The Logic of Scientific Discovery*. Routledge.

Searle, J. R. (1995). *The Construction of Social Reality*. Free Press.

Steup, M., Turri, J., ve Sosa, E. (2014). *Contemporary Debates in Epistemology* (2nd ed.). Wiley-Blackwell.

Taylor, C. (1975). *Hegel*. Cambridge University Press.

Thayer, H. S. (1981). *Meaning and Action: A Critical History of Pragmatism* (2nd ed.). Hackett Publishing Company

Wittgenstein, L. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus* (Çev. C. K. Ogden,). London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co Press.

İnternet Kaynakları

OpenStax. (n.d.). *Introduction to Philosophy*. OpenStax.
https://assets.openstax.org/oscms-prodcms/media/documents/Introduction_to_Philosophy-WEB_csZrKYp.pdf

SİNEMA ALANINDA
AKADEMİK TARTIŞMALAR

yaz
yayınlari

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com