

PAPER DETAILS

TITLE: Geç Modern Dönemde Eskatolojiler ve Tekno-Dijital Gelecek: Yapay Zekâ Filmi Üzerine Bir Degerlendirme

AUTHORS: Kadir SAHİN

PAGES: 869-911

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2196663>



Geç Modern Dönemde Eskatolojiler ve Tekno-Dijital Gelecek: Yapay Zekâ Filmi Üzerine Bir Değerlendirme

Escathologies and Fears in the Late Modern Period: An Evaluation of the Artificial Intelligence Film

Kadir ŞAHİN¹

Özet

Modern hayat gelenekle arasına mesafe koyarken, seküler niteliklerde işleyen ve dünyadaki zamana endeksli olan eskatolojiler inşa etmişti. Fakat bu türden eskatolojiler, geçmişin ve geleceğin dengeli birlikteliğinde anlamlı olabilmekteydi. Modern evrenin bu türden dünyevi eskatolojilerinin niteliği dünyevi cennetler vaat etmesinden ötürüydü. Ancak geç modern dönemin gelenek ötesi hayatları, geçmişin yitirildiği ve gelecekle baş başa kalınan zamanlara dönüşmüş oldu. Bu dönem gelecek merkezli hayatların yükselişini ortaya koyarken, geleceğin belirsizliklerini de gündelik hayatın merkezine çekmiş olmaktadır. Bu koşulların bir çıktısı olarak da geç modern hayat, modern anlamdaki rasyonel ve seküler olan eskatolojilerin de işlevini yitirdiği türden bir zaman dilimidir. Yaşananların önemli bir sonucu ise geç modern bireyin refleksif özelliklerinin artık onun geleceğe dair yaşadığı belirsizlikleri risk ve korkularla ilgili distopyalara açık hale getirmesidir. Bu açıdan son zamanlarda modernitenin rasyonel eskatolojileri -geç modern bireyler için- yerini kötü türden rasyonel eskatolojilere bırakmış durumdadır. Hatta gelinen noktada geç modern birey, geleceğin insan yapımı bir tekno-dijital kıyametle sonlanacağı yönündeki eskatolojilere giderek daha fazla itibar eder hale gelmektedir. Bu çalışma son yıllarda, özellikle Hollywood sinemasında görünürlük kazanan tekno-dijital kıyamet temalı yapıtları irdelleyerek, geç modern insanın kötü türden rasyonel eskatolojilere dair algılarını ve onalara yüklediği anlamları ortaya koymanın çabasında olacaktır. Çalışma kapsamında, nitel yöntemlerden olan durum/vaka çalışması (case study) yöntemiyle hareket edilerek, döküman analizi yöntemini kullanılmıştır. Çalışma boyunca irdelenecek olan film, Hollywood sinemasında son yıllarda öne çıkan yapıtlar arasından, amaca dönük olabilmesi için "özel örnekleme" tekniğiyle seçilmiş olan Yapay Zekâ filmidir. Materyal incelemesinde karşılaşılan görsel malzemeler göstergebilimsel analizle irdelenirken, karşılaşılan söylemler de 'söylem analizi' tekniğiyle irdelenmiştir. Ortaya konulan anlamlandırma ve yorumsamalarla da geç modern insanın geleceğe dair eskatolojik imgelerinin nasıl ve ne yönde içerimlerinin olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar kavramlar: 'Geç Modern Hayat, Eskatoloji, Film, Kıyamet, Risk, Korku ve Belirsizlikler

Abstract

While modern life distanced itself from tradition, it built eschatologies functioning in secular qualities and indexed to the time in the world. However, such eschatologies could be meaningful in the balanced coexistence of the past and the future. The nature of such earthly eschatologies of the modern universe stemmed from its promise of earthly paradises. Nevertheless, the trans-traditional lives of the late modern period have turned into times when the past is lost, and one is alone with the future. This period not only sets out the rise of future-centered lives, but also draws the uncertainties of the future to the center of daily

¹Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Karabük, Türkiye

ORCID:

K.Ş.:0000-0002-6860-0155

Corresponding Author:

Kadir ŞAHİN

Email:

kadirsahin09@gmail.com

Citation: Şahin, K. (2021). Geç modern dönemde eskatolojiler ve tekno-dijital gelecek: Yapay zekâ filmi üzerine bir değerlendirme. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 11 (4): 869-911.

Submitted: 03.12.2021

Accepted: 28.12.2021

life. As an outcome of these conditions, the late modern life has become a period of time in which rational and secular eschatologies in the modern sense lose their function. An important consequence of these developments is that the reflexive characteristics of the late modern individual now make his uncertainties about the future open to the dystopias with regard to risks and fears. In this respect, the rational eschatologies of modernity have recently been replaced - for late modern individuals - by a negative type of rational eschatologies. In fact, at this point, the late modern individual is increasingly giving credit to eschatologies that the future will end in a man-made techno-digital apocalypse. This study will try to set forth the perceptions of late modern individuals regarding rational eschatologies and the meanings they ascribe to these by examining the productions with a theme of techno-digital apocalypse, which have become more apparent in the recent years, particularly in Hollywood cinema. Within the scope of the study, the document analysis method was used alongside the case study method, which is one of the qualitative methods. The "materials" (films) to be examined throughout the study consist of 3 films (A. I. Artificial Intelligence, I Am Legend and Children of Men), which have been selected, with the "special sampling" technique to be purpose-oriented, among the productions that have come to the fore in recent years in Hollywood cinema. Whereas the visual materials encountered in the material analysis were examined through semiotic analysis, the discourses were examined with the 'discourse analysis' technique. Through the explanations and interpretations that were put forward, effort was made to understand what type of eschatological images that the late modern individual has as regards the future, as well as their direction.

Keywords: Late Modern Life, Eschatology, Film, Apocalypse, Risk, Fear and Uncertainties

1. GİRİŞ

İnsanlar bir şeyler yapar ama aslında ne yaptıklarını tam olarak bilemezler. Bireyin tıpkı kendisine zarar veren Pandora'nın kutusunu icat etmesi gibi. Pandora aslında icat tanrısıydı ve Premeteus'un günahlarını cezalandırmak için dünyaya gönderilmişti. Hesiodos'un "İşler ve Günler"de dediği gibi. "Tanrıların en acı armağanıdır, çünkü o açıldığında insanların içine acı salmaktadır". Fakat Pandora aslında insanın elinin ürünüdür ve insan eliyle yapılan şeyler üzerinde yükselen 'kültür', sürekli olarak kendine zarar vermeyi göze almaktadır. İlk kitlesel imha silahı projesinin yöneticisi Robert Oppenheimer günlüğünde şöyle diyordu: "Teknik olarak cazip bir şey görür ve onun peşine takılırsınız. Ancak o bittiğinde neyi yaptığınız hakkında tartışırsınız". Bu koşulun çıktısı bir örnek olarak; bizim bir yılda tükettiğimiz fosil yakıtı, tabiat 1 milyon yılda ancak üretebilmektedir. Ekolojik kriz tıpkı Pandora'nın kutusu tarzında bir çıktıdır ve bizler için konfor vaat eden hayatın beklenmeyen yöndeki bir çıktısıdır. Bu haliyle de insanın kendi imalatı olan bir krizdir. Dolayısıyla teknoloji, denetimin yeniden elde edilmesi konusunda insan için güvenilmez bir müttefiktir. Rees, "mikroelektronikle robotik teknoloji ortaya çıkacak" diyor ve "bunun da insan gücünün ötesine geçmeye olanak sağlayacağını" iddia etmektedir. Ancak Pandora'nın kutusu her zaman olduğu gibi yine dehşet yaratmaktadır. Çünkü onun felç edici etkisi var ve bu nedenle de teknoloji, basitçe bir risk olmaktan ziyade artık "düşman" olarak görülebilir niteliklerdedir. Unutmamak gerekir ki Antik mitolojide Pandora'nın kutusundaki felaketler aslında insanların kendi yanılgıları değildi. O, tanrıların kızgınlığının bir sonucuydu. Fakat seküler çağdaki "Pandora-korkusu" daha fazla kafa karıştırıcıdır. Atom silahlarının mucitleri, onları yaparken aslında merak ile sorumluluğu birleştirmişlerdi. Nitekim bombanın yapımında çalışan Oppenheimer, günlüğünde, Hint tanrısı Krişna'nın sözlerini hatırlatarak konuşmaktaydı: "Ben artık Ölüm oldum. Dünyaların yok edicisi". Modernliğin geline noktasında uzmanlar uzmanlıklarından korkar oldular. Çünkü yaratıcı insanın çalışmaları, yaratıcısını aşkın bir şekilde artık bütün bir insanlığın sorunu haline gelmektedir (Sennett, 2013: 9-14).

Nitekim modern dünyanın harekete geçirici gücü olan bilim ve onun çıktıları, insanı giderek yaratıcı bir türe -'homo deus'a (tanrı türe)- dönüştürmüş durumdadır (Lewis ve Maslin, 2020: 14). Ancak bilime dayanan bu 'yaratan insan' gerçekliği, giderek kontrolün de yitirildiği bir insanlık (antroposen) haline doğru evrilerek, onun adına bir 'sonun başlangıcı' durumunu ortaya çıkarmaktadır (Harari, 2012: 2016). Bu açıdan yakın gelecek 'tanrı insanın' (homo deus'un) var ettiği 'life 2.0'a özgü bir felaketler hatta kıyametler çağı olacaktır (Hariri, 2012). Ancak insanın tarihsel anlamda yaşadığı bu türden dönüşümler modernitenin geline noktasında, insan yapımı -tanrı yapımı değil- bir felaketin ve hatta lanetin tarifi hükmüne erişmiştir. Artık bilimsel çıktılar insana özgü bir özgüven biçimi olmaktan çıkarak, felaketlerin ve dahası "insan yapımı

kıyametlerin" var edici etkeni durumuna gelmektedir. İnsanlık artık teknolojik çıktılarının izinde bir kıyametler çağına hiç olmadığı kadar inanır durumdadır. Buradaki inancın giderek uhrevi temelli bir tanrı yapımı olmaktan uzaklaşarak, insan yapımı bir kıyamet biçimine savrulmak şeklinde olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Bir bakıma bilimin başlangıçtaki vaadi, onun kör talihini "durdurulamaz ilerlemenin laneti durdurulamaz gerilemedir" (Adorno ve Horkheimer, 2010: 58-59) hükmünce, en büyük devrimsel teknolojilere varışı dahi artık kıyamet senaryolarıyla sonlandırmaya açık hale getirmektedir. Bir bakıma geldiğimiz noktada, kapıldığımız ilerlemenin lanetiyle baş başa kalmaktayız. Tıpkı Pandora'nın kutusunun verdiği acı misali. Nitekim "Aydınlanma [modernleşme] yalnızca simgeleri değil, onların ardılları olan genel-geçer kavramları da tüketti ve metafizikten geriye metafiziğin kaynağı olan korku, yani kolektiften duyulan soyut korku dışında hiçbir şey bırakmadı... Kimse güvende olduğunu sanmamalıdır" (Adorno ve Horkheimer, 2010: 43).

"Bugün tehdit altında olan, sadece Tarihin sürekliliği değil - şahit olduğumuz, bizzat tabiatın sonu gibi bir şey... Ancak bugün yeni olan bir şey var: Artık biz, "büyüsünü yitirmiş" din-sonrası bir çağda yaşadığımız için bu türden afetleri, büyük doğal döngünün bir parçası ya da tanrısal gazabın bir ifadesi olarak anlamlandıramıyoruz. Bunlar artık, çok daha dolaysız bir biçimde, açık bir nedeni olmayan yıkıcı bir öfkenin anlamsız müdahaleleri olarak yaşıntılanıyor... -yıkım ve radyasyon, artık basit tabii felaketler değil, Tabiatın sonu, tabii döngülerdeki derin bir bozukluk olarak yaşıntılanmaktadır... Çağdaş bilim ve teknolojinin getirdikleriyle birlikte memnuniyetsizlik, kültürden bizzat tabiata yöneliyor... tabiat gayri-tabiileşiyor. Bu haliyle bize, herhangi bir anda patlayıp felaketli istikametlere doğru saçılacak kırılğan bir mekanizma gibi görünüyor... buna karşılık, maalesef, tabiatı çığırından çıkartabilir, dengesini bozup çıldırmasına ve arada bizi de süpürüp atmasına yol açabiliriz" (Zizek, 2012: 59-63).

Modern hayat başlangıçta "eskiyle savaşı" merkeze koyarken, topluma rasyonel ve hedefi belirgin olan gelecekler (tarihler) vaat etmenin çabasıydı. Bir bakıma da İbrahimi anlatıların dünyanın sonrasına endeksli hale getirdiği uhrevi eskatolojileri, dünyanın içine çekerek bir "dünyevi cennetin" vaadinde bulunmaktaydı. Ancak postmodern zamanlar, toplumsal anlatıların işlevini yitirdiği zamanlar olurken, modernitenin vaadi olan rasyonel tarih anlatılarının da anlamını yitirdiği zamanlar olmaktadır. Bunun anlamı modern eskatolojilerin de artık anlamını yitiriyor olmasıdır. Çünkü modern zaman (tarih) belirgin bir ivmenin ürünü olan yönünü yitirince, ortaya sonsuz kere parçalanmaya müsait olan bir zaman (postmodern zaman) anlayışını çıkarmaktadır. Geline nokta zaman belirgin bir hedefin (vaadin) izindeki çizgiselliğini yitirerek, sadece şimdiki anlardan ibaret bir faktör halini almış durumdadır. Artık içinde bulunulan koşullarda tarih de zaman da belirgin hedefleri olan bir "süreç" olma özelliğini yitirmiştir. Hal böyle olunca bireylerin ortaya koyduğu eylemler ortalıkta amaçsızca salınan - dahası anlamlarını ve anlamlılık stratejilerini yitiren- davranış biçimlerine dönüşmüş durumdadır. Zamanın ve tarihin hedefsiz hali geleceği bir belirsizliğin içerisine çekince, geç modern hayatın artık refleksif özellikler gösteren yaşamları da bilinçlerinin ürünü olan rasyonel ama "kötü senaryo" biçimleriyle baş başa kalmış durumdadır. Başka bir ifadeyle de modern toplumların vaadi olan ortak anlam stratejileri yok olunca, eylemden ve tarihten anlam çıkarma işi kişinin kendisine ait bir meseleye dönüşmektedir. Ancak -teknolojiye dair yaşananların Pandora korkusunu var etmesi gibi- belirsizlik geç modern bireylerin eylemlerine içkin bir form edinince, gelecek kurguları da kötü olan senaryo biçimleriyle (korkularla ve risklerle) baş başa kalmaktadır. Bu nedenle geç modern (ya da postmodern) zamanlar aslında modernitenin başındaki rasyonel eskatolojilerin hükmünü yitirdiği zamanlar değildir. Aksine tarihin hükümsüzleşmesiyle yükselen belirsizliklerin bir çıktısı olarak, rasyonel eskatolojilerin giderek kötü türden rasyonel eskatolojilere evrildiği bir süreç olmuştur.

"Gelecek; tehlikeli, trajik ve tehdit edici olaylara tanık olacaktır... Dolayısıyla toplumlar insanların yaratacakları koşullardan kurtulamayacak, aksine bu tür koşulları daha fazla yaşayacaklardır... bilgi teknolojisi büyük ivme kazanmakla kalmayacak değişimin hızı da dikey bir seyir izleyecektir, fakat pek çok kültür doğası itibariyle yıkıcı görünen değişimlerle karşı karşıya kalabilir. Bu değişimler anlamlı, arzulanan, yaşamı değerli kılan her şeyin sonunu getirecek ve insanların kimliklerini tehdit edecek olaylar anlamına gelebilir. Bunun yanı sıra nükleer silahlanma ve savaş, "tarihin sonunu" farklı bir anlamda getirebilecek çok sayıda üstün güçlere sahip teröristler olasılığı vardır. Bu dönem, insanların iyiyi ve kötüyü sorgulayacakları, insanoğlunun varlığını sürdürebilmesine dair soruların daima masada olacağı kıyameti andıran bir dönem olacaktır. Hiç kimsenin sıkılmaya vakti olmayacaktır" (Mead, 2008: 227-230).

Nitekim modernitenin tarihe dair sunduğu mutluluk vaatleri boşa çıkınca, geç modern bireylerin refleksif zihinlerine özgü "radikal şüphe" tarzı da onların algılarını en kötü senaryonun izinde kurgulamalarını bir gereklilik haline getirmektedir. Çünkü artan bilinç koşulları risk hesabına girişince, kendisini en kötü koşullara (senaryolara) göre planlamayı en doğru tavır olarak görmektedir. Son zamanlarda öne çıkan rasyonel ama "kötü eskatolojik senaryolar", postmodern nitelikleriyle öne çıkan bir "kıyamet göstergeleri" yığını var ederek, refleksivitesi yüksek geç modern bireylerin algılarında önemli karşılıklar üretir hale gelmektedir. Söz konusu durum gelinen noktada teknolojiye "Pandora korkusunu" yükleyince, teknoloji ve insani doğa arasındaki ayrışmayı da giderek büyük bir çatışma eksenine yerleştirmiş olmaktadır. Hatta gelinen noktada teknolojik çıktıların "insani doğanın" sonunu mümkün kılacak bir eylem biçimi olduğu yönünde görüşler de yükselmektedir.

"Teknolojinin bize bu özü zaman içinde yavaş yavaş değiştirme yeteneğini sağlayabileceği bir insan ötesi geleceğe adım atmak üzere olabiliriz... Fakat insan ötesi dünya, şu andakinden çok daha yoğun bir hiyerarşi ve rekabetin, dolayısıyla büyük toplumsal çatışmaların bulunduğu bir yer de olabilir. İnsan genlerinin birçok başka türe ait genlerle karıştırılmış olması nedeniyle artık insan olmanın tam olarak ne anlama geldiği bilinmeyen ve "ortak insanlık" düşüncesinin bütünüyle yitirildiği bir dünya da olabilir... Kendimizi insanın amaçlarına hizmet etmeyen ve kaçınılmaz bir teknolojik gelişmenin kölesi olarak görmek zorunda değiliz" (Fukuyama, 2003: 271-273).

Bu türden bakışlar giderek "tekno-dijital kıyamet" diyebilmenin mümkün olduğu bir beklentiye öne çekilmektedir. Çünkü kötü olanı beklemek, radikal şüphenin gündelik hayat tarzına dönüştüğü yerde sıradan bir tavır halini almaktadır. "Tekno-dijital kıyametçilik... sıfırdan hayat üretmekten bahsediyoruz: Artık hedef, organizmanın genomunu yapay olarak kompoze etmektir... tamamen yeni ve kendini yeniden üreten sentetik bir organizma oluşturulmaktadır. Biliminsanları, bu yeni yaşam biçimini "Life 2.0" diye adlandırıyor. Tabi burada insan, söz konusu adlandırılmanın seçilmesiyle, "tabii" yaşamın "Life 1.0" haline gelmesinden, böylelikle geçmişe şamil olmak üzere kendiliğinden-doğal karakterini yitirmesinden rahatsız oluyor. "Tabiatın sonu" kavramının anlamı da tam da budur işte: Sentetik hayat, doğal hayatı tamamlamakla yetinmemekte; doğal hayatı kendinin (dağınık, mükemmeliyetten uzak) bir türü haline getirmektedir" (Zizek, 2012: 13-15). Son zamanlarda "gelecek bilimi" (futurescience) ve "bilim kurgu" (science fiction) biçimleri olarak öne çıkan "senaryolar yığını" da aslında bu türden gerçekliğin izdüşümü olan çıktılar niteliğindedir. Bu türden "Pandora-korkularının" kıyamet senaryolarında karşılıklar bularak bir göstergeler yığına dönüşmesine ve refleksif bireylerin gündelik hayatlarına dair kabul eşiklerinin içine çekilmesi durumu son zamanlarda sıklıkla karşılaşılan bir özellik niteliğindedir. Bu yönde çıktılar üreten en önemli alanlardan birisi de hiç şüphesiz Hollywood sinemasıdır. Son zamanlarda Hollywood sinemasında görünürlük kazanan

ve sayıları da her geçen gün artan 'kıyamet senaryolu filmler', aslında geç modern zamanların tarih algısına ve artık kitlelerce beklentiye dönüşen "kötü ama rasyonel eskatolojilerine" bir gösterge değeri kazandıran "gelecek beklentisi" kurgularıdır. Nitekim modern hayatlar, "rasyonel şüphenin" gündelik hayatlara indiği geç modern evrede, artık rasyonel kıyamet algılarıyla da baş başa kalmaktadırlar. Bu nedenle geç modern zamanlara özgü risk toplumu gerçekliğine uygun şekillerde yükselen kıyamet senaryolu 'göstergeler yığını' sorgulamak ve anlamlandırabilmek, korku ve belirsizliklerin izinde şekillenen gündelik hayatlar için önemli bir detaylandırma olabilecek türdendir. Ortaya konulan bu çalışmanın amacı son zamanlarda oldukça yoğun bir görünürlük kazanan "kıyamet gösterimlerinin" yükselen risk, korku ve belirsizliklerin izindeki mahiyetini ortaya koyabilmektir.

2. MODERN ESKATOLOJİLERDEN POSTMODERN BELİRSİZLİKLERE

Modern çağ öncesindeki toplumlarda 'gelenegin', eylemler ve ontolojik çerçevelerin birbirine eklenmesinde merkezi rolü vardı. Gelenek, toplumsal hayatın -özellikle ontolojik zorunluluklara uygun biçimde- düzenlenmesini mümkün kılan bir araçtır. Gelenek öncelikle zamanı, 'karşı-olgusal geleceklere' açıklığı sınırlandıracak biçimde düzenler. Tüm kültürlerde -en dirençli geleneksel toplumlarda bile- geçmiş, bugün ve gelecek ayrımı yapılmaktadır. Dahası alternatif eylemin akışını, gelecekteki muhtemel faktörleri göz önünde bulundurarak değerlendirmektedirler. Geleneksel pratiklerin egemen olduğu yerlerde geçmiş geleceğe, geniş bir "doğruluğu ispatlanmış pratikler" kuşağı aracılığıyla bağlanmaktadır. Zaman boş değildir ve tutarlı bir "varoluş tarzı" olarak, geleceği geçmişe bağlar. Gelenek ise bilişsel ve ahlaki unsurların karışımını içeren bir "şeylerin kesinliği" duygusu yaratır. Burada ayrıca "zamansal sonluluk" ve "edebiyat" karşısında, "insanın sonluluğu" görünümüyle açığa çıkan bir zamansal boyut söz konusudur. Ancak her insan varoluşsal çelişkilerle birlikte yaşamaktadır. Heidegger'e göre Dasein, sadece yaşayan ve ölen değil, aynı zamanda sonlu olduğunun farkında olan varlıktır. "Sonluluğun" farkında olmanın yol açtığı "bilincin çığlığı", sonlu varlıklar olarak insanları zamansal özlerini kavramaya iter. Heidegger'in çözüm adını verdiği şey -bireye- "derhal" kendini hayata fırlatma ihtiyacını hissettiren kaçınılmazlıktır. Kiekegaard ise -farklı olarak- "ölümcül hastalık" olarak adlandırdığı şeyden muzdarip olan uygarlığa yönelik bir bakış açısını ortaya koymaktadır. Kiekegaard, "ölümcül hastalık" terimiyle, bireyin gerçekte bir son olduğunu kabul etme eğilimini kastetmektedir. Bu bir sonluluk kaygısıdır ve kültürler buna farklı şekillerde de olsa cevap vermenin çabasındadırlar. Dinsel kozmolojiler "öte dünya" ya da "yeniden doğum" döngüleri şeklinde anlayışlar geliştirerek, bu türden kaygılar üzerinde etkili olabilirler. Ancak dinler bunu yaparken asla ahlaki anlamları bireysel varoluşun geçiciliğini vurgulayarak yapmazlar (Giddens, 2010: 69-72).

Modern hayat kurumsallaşırken bireyi bir yeryüzü ölümsüzlüğüne inandırmıştı. Ancak bu yöndeki kabuller genişlerken, doğa ve tarih kavramını da giderek birbirine eşitlemekteydi. Modernitenin erken evresindeki bu türden dönüşüm Antik köklerdeki doğa ve tarih ilişkiselliğine uygun bir dönüşümdü. Nitekim seküler tarih de bireyi bir yeryüzü ölümsüzlüğüne inandırmanın çabasında olan bir anlam biçimiydi (Arendt, 2012: 71). Ancak modern insanın tarih anlayışı sadece zamanın ardışık sıralanışı üzerinedir. Modern evre böylesi bir tarih anlayışına önem atfedince önceki örnekler de bir anda hükümsüz hale gelmiş oldular. Modern çağın kronolojik esaslı tarih algısı doğrusal bir zaman ve doğrusal bir tarih anlayışını ortaya çıkarmaktaydı. Bu anlayışın, ilahi takdirin birliği ilkesini merkeze koyduğu gerekçesiyle, İbrahimi anlatılarla (ve de evreyle) uyumlu olduğu söylenebilir. Ancak modern evrede yaşanan farklılaşmalar, aslında İbrahimi evrenin teolojisine uygun olanın seküler anlatılara uyumlu hale getirilmesinden başka bir şey değildi. Çünkü modern evre öncesindeki hakim anlatıda dünyanın bir başlangıcı ve de bir sonu vardı. Çünkü İbrahimi kurgulara göre dünyanın zaman içinde yaratıldığı ve geçici olan her şey gibi onun

da nihayetinde bozulacağı fikri söz konusuydu. Modern takvim ve dahası modern tarih felsefesi ise, zamanın merkezini dünyanın ortasına dikerek (sıfır noktasını takvimin orta yerine yerleştirerek) geçmiş ve geleceği aynı anda "dünyevi bir sonsuzluğa" bağlamış olmaktadır. Bu haliyle tarih artık dilediğimiz kadar geçmişe ve dilediğimiz kadar da geleceğe gidebilir hale gelmekteydi. Bu yöndeki radikal dönüşüm dünyaya dair bütün başlangıçları ve de sonları (eskatolojileri) hatta bunlara dair düşünceleri tasfiye etmekteydi. Bu durum en temelde insani potansiyeli bir yeryüzü ölümsüzlüğüne yerleştirmiş olmaktadır. Ortaya çıkan durum ise tarihin her iki yöne doğru (geçmiş ve geleceğe doğru) çifte sonsuzluğu mümkün kılabileceği anlamına gelmekteydi (Arendt, 2012: 93-97).

Bu durum görünürde bütün bir dünya tarihinin İsa'nın doğuşuna kanalize edilmesini sağladığı hissiyle 'Hıristiyanlaşan zaman' hissini öne çekebilir. Ancak gerçekte var olan ise zamana dair bütün dinsel düşüncelerin ve anlatı biçimlerinin tarihten kovulmasıdır. Seküler olan modern tarihin anlamı hiçbir başlangıcı ve sonu tanınamasıdır. Bu durum bireye eskatolojik beklentilerle avunmayı mümkün kılmayan bir tarih anlatısı sunmaktaydı. Böylesi bir durum da yaşamı ve gündelik olanı bu türden beklentilerle uyumlu hale getirmekteydi. Bu türden bir tarih anlayışının etkileri 18. yüzyılın son dönemlerinde kendisini iyiden iyiye hissettirmeye başlamıştı. Bu türden tartışma aynı dönemde Hegel'in felsefesinde doruk noktasına çıkmıştı. Nitekim Hegelci metafiziğin merkezi kavramı bu yüzden "tarih" olmaktadır. Bu açıdan hakikatin 'zaman içinde' tecelli etmesi ve kendini ortaya koyması bütün bir modern tarih bilincinin önemli bir özelliğidir. 19. yüzyıldaki insan bilimlerinin ortaya çıkmasına kaynaklık eden nokta da tarihe dair bu bakış açısıdır. Bu nedenle modernitenin bu evresi, Aydınlanmanın başında ortaya çıkan Antik evreye ilgiden uzaklaşıldığının da anlatıcısıdır (Arendt, 2012: 97-98). Ancak seküler tarih ve dünya kurgusu kurumsallaşırken insanın elinden onun 'ölümsüzlüğüne' dair potansiyel beklentiye de bir kez daha almış olmaktadır. Bu açıdan sekülerleşme aslında insanın bir kez daha "ölümlü varlıklar" haline dönüştürülmesi olmaktadır. Ancak buradaki 'ölümlü insan' ölümsüzlüğü, her iki yana sonsuza dek açılan ve gelecek açısından bir sonsuzluk bahşeden 'seküler tarihin' içerisinde bulabilmekteydi. Modern tarihin iki ucu açık hali ölümsüzlüğü, dünyadaki zamanın başı ve sonu olmayan koşuluna indirgeyince, böylelikle ortaya seküler koşullara özgü bir 'yeryüzü ölümsüzlüğü' çıkarılmaktaydı. Ancak bu türden bir ölümsüzlük, bireyin ölümsüzlüğü değil, aksine bütün bir insanlığın (toplumun) ölümsüzlüğünde ortaya çıkabilmekteydi. Hegel'inseküler olan (dünyevi) tarihi de modern bireylere bunun anlatımını yapan niteliktedir. Böylesi bir koşulda artık insanın ayırt edici olan tarafı insan olması değildir. Hatta özel de olmasında değildir. Bilakis - insan bitkiler ve hayvanlar gibi- bir türün (toplumun) parçası olduğu sürece vaat edilen ortaklığın ölümsüzlüğüne dahil olabilmekteydi (Arendt, 2012: 106-107).

Yaşam, en temelde metabolizmik aktifliği tarif eden zamandır. Ölüm ise bunu bölen bir nihai sondur. Fakat fanilik ise bu sonu anlamlı ve evcil hale getiren bir kurgudur. Bu açıdan fanilik, yaşama yüklenen "varoluşsal korkuyu" anlamlı hale getirebilmeyi mümkün kılmaktadır. Ölüm bu yüzden insani hayatı anlamlı kılan temel bir strateji olagelmıştır. Modern hayat ise ezeli ve ebedi yaşama dair kurguyu, seküler vurgularla dünyanın içine çekerken, hayatın kendisini de gizemden ve büyüden arındırmaktaydı. Hatta ona bir rasyonellik yüklemekteydi. Bu kabuller de cennet ve cehennemi yeryüzünün sınırları içine çekmekteydi. Bu haliyle de modern hayat eskatolojik açıklamayı (ahiret ve kıyamet açıklamalarını) vücut bulmuş yaşamın doğasıyla açıklamaya girişmişti. Dahası büyük hikayelerin (toplumsal hedeflerin) parçası haline gelen modern insan, artık ölümsüzlüğün teminatını da edinemeyen bir aktöre dönüşmekteydi. Tüm beklentiler bu nedenle dünyada vaat edilen bir geleceğe endeksli hale gelmekteydi. Modern insanın geleceğe ilgisini arttıran temeldeki nokta da burasıdır. Modern evrede büyük projeler (toplumsal hedefler) için bugünün ertelenmesi de tam da bu nedenle bir gereklilik hükmünde olmaktadır. Çünkü

bireye vaat edilen gelecekteki hazlar bugünkünden daha iyi şeyler olmaktadır. Bu haliyle rasyonel (ve ortaklığa özgü) hazlar; anlık ve kişisel olan hazları baskılamaktaydı (Bauman, 2018: 182-197).

Gelinen noktada astrofizik biliminin bütün yasaları artık 'Arşimet Noktasından' formüle edilmektedir. Nitekim bu nokta yeryüzünden fersah fersah uzakta olan bir noktadır. Bu haliyle dikkate alındığında modern çağ aslında "dünyaya sevgiyle" ortaya çıkarken, dünyadan yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Bu koşulun temelinde de -bugün 'Pandora korkumuzu' var eden- yüksek ölçekli bilimsel buluşlar vardır. Ancak Arşimet noktasının keşfi kendi içerisinde bir de karmaşayı barındırmaktaydı. Çünkü yeryüzü dışındaki bir nokta, yeryüzüne kayıtlı bir yaratık tarafından bulunmuştu. Fakat bu türden bakışla insan, kendisine bakarken tepetaklak olmuş bir dünya görmüştü. Bu noktada ortaya çıkan Descartes'in "kartezyen şüphesi", dünyaya ve evrene dair olan güvene darbe indirmektedir. Burada ortaya çıkan şüpheyeye dayalı güvensizlik, varlık ile görünüş arasında yaşanan ayrılıktan çok daha şiddetlidir. Bu karmaşanın kartezyen anlamdaki şüpheyeye dayalı çözümü, 'Arşimet noktasını' bir bakıma insanın zihnine taşımak anlamına gelmektedir. Çünkü onun 'kartezyen şüphesi', insani yaşamın olduğu kadar, dünyanın gerçekliğinin de şüpheli olduğunu ortaya koymaktaydı. Burada ne duyulara ne akla ne de sağduyuya güvenilebilirdi. Bu haliyle de hakim gerçeklik artık şüphenin kendisi olmaktadır. Bunun anlamıysa artık asıl kalıcı olanın "belirsizlik" olduğu yeni bir durumun ortaya çıkmasıdır. Yaşananlar, gerçeklikten emin olamama halinin artık hayata dair kalıcılığa erişmesi anlamına gelmektedir (Arendt, 2013: 390-397). Dahası yaşananlar bireysel eyleme dair anlamı kemiren bir durumu da var etmiş oldu. Bu haliyle tekil olan eylem kasvetli bir rastlantısallığın içine çekilmiş oldu. Yaşanan bu duygunun bir ürünü olarak toplum ve tarih artık birbirini fesheden hatta tutarsızlaştıran tarzlar edinmiş durumdadır. Nitekim bugünlerde kimsenin işleyişinden sorumlu tutulamayacağı teknolojik seviye de bu ilkelerin ürünüdür. Artık bilimin geldiği nokta yeni bir toplumsal düzene dönüşmektedir. Bu haliyle de insan dünyadan giderek yabancılaşmaktadır. Modern 'anlam arayışının' geldiği 'anlamsızlık noktası' da en temelde bu durumun bir çıktısıdır. Artık bizler "radikal yabancılaşmalar" yaşadığımız için doğa da tarih de bugünlerde bizim için tanınır durumda değildir. Böyle bir durum kalıcı hale gelince insanları bir araya getiren müşterek dünyalar da anlamını yitirerek, ya umutsuzluk ve terk edilmişlik içinde ayrı düşmüş ya da kitle halinde biraraya getirilmiş bir toplumu ortaya çıkarmış oldu. Nitekim "kitle toplumu", hala birbirleriyle ilişkisi olan ama dünyayı yitirmiş insanlar arasında kendiliğinden ortaya çıkan örgütlenmiş bir yaşam tarzından başka bir şey değildir (Arendt, 2012: 124-125).

Yakın tarih, insanlığın hayalini dahi kuramadığı çok üst düzeydeki -bugünlerde tekno-dijital kıyamet söylemlerine karşılık gelen- buluşlara sahne oldu. Uzay teknolojisi, nükleer teknolojik buluşlar, atom altı dünya, dijital devrim ve daha nicesi. Bunlar giderek yüksek ölçekli teknolojik dünyayı var ederken, insani doğaya dair pek çok şeyi de derinden etkilemektedir. 20. yüzyılda pek çok buluşun yanında insanoğlu bir de uzaya cisim yolladı. Bu buluş insanoğlu için, artık bir yeryüzü bağımlısı olmadığını anlatan türdendi. İnsanlık artık gelinen noktada bir organizma yaratma çabasına da girişmiş durumdadır. Bir bakıma insanlık, insani doğadan ve de insanlık durumundan kurtulmanın çabasına girişmiş durumdadır. Gelinen noktada insanın dünyayı yok edebilme potansiyelinin yanına bir de "yaratabilme" yeteneği eklenmiş oldu. Tüm bunların yanında insanlık yaşadığı dünyaya, dünya dışı bir noktadan bakabilme yeteneği edinerek, tanrısal göz ile kendisini görebilme yeteneği edinmiş oldu (Arendt, 2013: 38-41). Mevcut koşullar doğayı giderek "insan yapımı" bir noktaya taşımakta ve dahası onu bir "süreç" ve "geçicilik" esaslı bir gerçekliğe hale büründürmektedir. Bunun anlamıysa, artık onun hiç tahayyül etmediğimiz bir şekilde, geçicilik ve istikrarsızlık temalı bir karaktere bürünüyor olmasıdır. İnsani eylemin istikrarsız doğası gelinen noktada doğanın kalbine taşınınca, artık her şeye (öyle ki doğaya bile) yok edebilir bir nitelik kazandırılmaktadır. Bir bakıma insani eyleme içkin olan belirsizlik, insani eylemin yeni tarz potansiyelleriyle birlikte doğanın kalbine taşınmıştır. İnsan aklının ürünü olan

modern doğa bilimi ve teknoloji doğayı gözlemlemeyi, onun işleyiş sürecini takip etmeyi ya da onu taklit etmeyi bırakmıştır. Artık insan fiilen de doğanın içinde işlemektedir. Bu nedenle de doğanın alanına kendi eyleminin doğasına içkin olan geri döndürülemezliği ve öngörülemezliği taşınmış durumdadır (Arendt, 2013:333-344).

İleri teknoloji toplumu aslında teknolojik kusursuzluk arayışının çıktısı olan bir birlikteliğin adıdır. Ancak 'teknolojik kusursuzluk' ortamında bütün belirlenmişlikler ortadan kaybolarak yerini bir belirsizlikler girdabına bırakmaktadır. Ancak yaşanan bu türden bir çıktı da "gerçekliğin sonu" olacak niteliktedir. Gerçekliğin sonu da "tarihin sonu" olabilecek etkileri içerisinde barındırmaktadır. Çünkü tarih, belirsizliğin hüküm sürdüğü yerde kestirilemez bir zamanı temsil ettiği için anlamsız hale gelmektedir. Anlamdan yoksun ve belirsiz bir sürece dönüşen tarih, eyleme dair işleyişi de hedefsizliği nedeniyle sonsuz tekrara açık hale getirmektedir. Bu da "gerçekteki" hiçbir şeyin izini sürülemez hale getirmektedir. Yaşanan bu türden koşullar belirsizliğe içkin olunca, kitleler de artık "geleceksiz bir gelecekle" karşı karşıya kalmaktadır. Bu koşullar postmodern bireyin şaşmaz kaderi hükmündedir. Hal böyle olunca da postmodern bireyin hayatı "aynı" olanın sonsuz kere tekrarı anlamına gelmektedir. Sonsuz kere tekrar edilebilirlik döngüsel olanı meşru kılarken, beraberinde de hiçbir eylemi belirgin bir hedefe doğru yönlendirememektedir. Postmodern bireyin şimdilerde yükselen tarihi kaydetme yönündeki motivasyonunun nedeni ise aslında geleceğe ilişkin belirgin bir tarihin olmamasından ötürüdür. Bundan ötürü postmodern bireyler artık fraktal bir değer çağında yaşamaktadır. Değer, burada bir ışın gibidir ve onun tarifini mümkün kılacak hiçbir göndergesi yoktur. Burada 'değere' dair en kalıcı özellik, onun tüm yönleri ve çatlaklara doğru kendi kendini tekrarlayan bir belirsizlikle yayılmasıdır. Bu nedenle de postmodern çağ tüm orjinlerin yitirildiği bir "orji-sonrası çağdır". Burada göstergelerin peşine takılmayı olumlayan şey de anlamsızlığı kalıcı hale getiren bu koşullardır (Baudrillard, 2011: 166-171).

En belirgin haliyle postmodern dünya, anlamdan yoksun bir dünyadır. Bu da demirlemenin imkânsız olduğu bir durumun anlatımıdır. Böyle bir yaşamda öne çıkan koşul, şeylerin de artık başına buyruk olduğu gerçeğidir. Burada insan -modernitenin başında olanın aksine- artık "tarihin dışına düşmüş" ve dahası tarih sonrası bir varoluşa geçmiştir. Yaşanan tarihsel savrulma her şeyin çözülüp dağıldığı bir gerçekliğin çıktısıdır. Tarih (ve de modern tarih) aslında toplumun parçası olan bireylere bir umut sunmaktaydı. Dahası bireye ve topluma hedef/yön veren bir töz, bir ethos'tu. Hedefe konulan demokrasi, refah, sosyalizm, devrim ya da ilerlemeye dair bütün tözler postmodern evrede ortaya çıkan simülasyonlar evreninde anlamını yitirerek gözden kayboldular. Bu nedenle de artık tarihin hükmünü yitirdiği ve sonunun yaşandığı bir evredeyiz. Bütün hedef ve yörünge sunan tözler de bir bir gözden yitip gitmektedirler. Burada tarih artık bir simülasyon olarak, bir dizi özel etki aracı ya da "oyuncak" olarak "zorla" canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Artık gerçek sahne, oyunun kurallarının olduğu ve herkesin güvенеbileceği bazı katı dayanakların olduğu sahne, birdenbire yitirildi. Artık ortada tarihsel yörüngelerin ya da gelişim çizgilerinin tasvir edilebileceği, herhangi bir istikrarlı yapı, nedensellik bağlantısı ya da belirlenim biçimi yoktur. Bunun bir çıktısı olarak da her şey bir belirsizliğe savrulmakta ve baş dönmesi üreten kestirilmesi zor bir izdiham üretmektedir (Baudrillard, 2011:134-166).

3. RİSK, KORKU ve BELİRSİZLİKLER ÜZERİNE

Modern evrenin dünyevi bir gelecekte vaat ettiği kalıcı mutluluk teması, modern insanın bugünü erteleyerek yaşayabilmenin en temel nedeni olabilmekteydi. Ancak olayları geleceğe havale etme tavrı aslında riskli bir beklentidir. Çünkü gelecek kontrollü güç olabileceği kadar büyük de bir belirsizlik halidir. Modern evredeki toplumu merkeze koyan mutluluk arayışının motivasyonunu bozan şeylerden birisi de bu noktaydı. Modern devlet ve sosyal korumacı politikalar bir nevi yitirilmesi muhtemel motivasyonları koruma işini üstlenen aktörler

niteliğindeydi. Çünkü ortada belirgin ve erişilmesi elzem görülen bir hedef (proje) vardı ve "ilerleme" de bu motivasyonla makul hale getirilmekteydi. Ancak modernitenin geline (geç/üst) noktası artık bu türden anlamlılıkları üretmek konusunda oldukça zorlanmaktadır. Onun hedeflerini yitiren 'ilerleme' anlayışı, belirgin bir yönü olan kaderler üretmekten de oldukça uzaktadır. Dahası erişilen yüksek ölçekli teknoloji ile ortaya çıkan koşullar, insani deneyimin ve kontrolün arttığı hissini de vermektense oldukça uzaktadır. Aksine erişilen yeni teknolojik koşullar bireylere giderek de denetimin azaldığı hissini vermektedirler. Onun bu hali tarihin rasyonel bir araç olarak görülmesinin de önüne geçmektedir. Her teknolojik sıçramanın modern bireylerdeki karşılığı ise riskin azalmasından ziyade, sürekli arttığı yönünde hislerle karşılık bulmaktadır. Bu nedenle geç modern evrede gelecek bir kesinlik olmaktan çıktığı gibi, artık denetlenemez ve tahmin edilemez bir faktöre dönüşmüş durumdadır. Bu haliyle de üst/geç modern evredeki en makul gelecek, mevcut durumu kurmaktan ibaret bir hal olmaktadır. Teknolojinin geline noktadaki belirsizlikleri büyüten özellikleri, bir zamanlar mümkün olan uzun vadeli planları makul ve güvenilir şeyler olmaktan çıkarmaktadır. Teknolojinin artık sınır tanımayan koşulları kendi hükmünü veren başına buyruk bir durumu var etmektedir. Bir bakıma vaat edilen güven, artık yerini risklere ve belirsizliklere bırakmış durumdadır. Bu nedenle de artık ilerleme bir mutluluk vaadi olmaktan çıkarak, sorunların artışına karşılık gelen bir "süreç" halini almaktadır. Bu açıdan içinde bulunulan zamanlardaki gelecek, belirgin bir projedeki nihai bir son olmaktan çıkınca, erişilmesi mümkün olmayan bir belirsizliğe dönüşmektedir. Böylesi koşullar da kalıcı mutluluğa erişme ihtimalini ortadan kaldırmakta ve kaosları kalıcı hale getirerek sıradanlaştırmaktadır (Bauman, 2018: 197-204).

Postmodern zamanlarda yaşananlar, kolektif eylemi bireyler adına bir yük haline getirmiştir. Bu durumda her şey olabildiğince kişisel ve kısa vadeli nitelikler edinmektedir. Burada oluşabilecek uzun süreli bağlılıklar rasyonallikten ziyade mantıksız bir davranış niteliğindedir. Bu nedenle her şeyin kesitsel olduğu ve hayatın da tutarsızlıklar ekseninde biçimlendiği koşullar giderek sıradanlaşmaktadır. Böylesi bir hayat, belirsiz koşullarda sürdürülmek zorunda kalınan bir yolculuk misali olmaktadır. Modernitenin erken evresindeki rasyonel eylem, bugüne tutunarak geleceği planlamanın çabasıydı. Ancak geline noktadaki vadesiz yaşamlar bugüne tutunabilme becerilerini yitirdikçe, bireyler için gelecek tam bir belirsizlik halini almaktadır. Çağımızın bireyleri kendisi adına sıradan hale gelen bu türden kaygılara ve travmalara cevap vermenin çabasıdadır. Bu açıdan sistematik hale gelen çelişkilere "biyografik çözümler" üretmek üst modern bireyler adına en makul davranış biçimini almaktadır. Nitekim modernitenin başında hakim olan normatif düzenlemeler getirmeye dönük politikalar, modernitenin şimdiki evresinde yerini "güvencesizleştirme politikalarına" bırakmış durumdadır. Güvencesizlikler etrafında kurgulanan bugünün istikrardan uzak doğası, en temelde belirsizliklerin etrafında sarmalanan bir hayatı var etmektedir. Bu nedenle de buradaki yaşam tarzı, geçmiş ve gelecekle hiçbir kalıcı bağı olmayan parçalara bölünmektedir. Modern rasyonellik ortaya koyduğu tarih anlayışıyla geleceği tahmin edilebilir bir süreç haline getirmekteydi. Ancak "güvencesizleştirme politikası" ise gelecek tahminlerinde bulunabilmeyi tamamen imkânsız bir hale getirmektedir. Hayatın kestirilemezlikler etrafında akan yeni formu, dış dünyadaki belirsizlikler nedeniyle gerçekçi olmayı bile mümkün kılamamaktadır (Bauman, 2018:241-263).

Üst (geç) modern hayat gelenek ötesi bir hayattır. Ayrıca modernite "radikal kuşkuyu"¹ kurumsallaştırdığı için kuşku burada artık en sıradan olanlara dahi kolaylıkla sirayet edebilen bir gündelik hayat tarzına dönüşmüş durumdadır. Burada benlik de bireyin kendisine sunulan seçenekler ve olasılıklar arasından refleksif olarak üretilmektedir. Dahası modernitenin üst evresi

¹Giddens burada "radikal kuşku"yla, Descartes'in "kartezyen şüphesinin" geç modern evrede bir gündelik hayat tarzına dönüşmesinin vurgusunu yapmaktadır.

artık bir "risk toplumu"dur. Çünkü "gelecek" burada bilgi ortamlarının refleksif organizasyonuna sürekli dahil olmaktadır. Ancak risk, her ne kadar nicel görünse de doğası gereği hep eksik kalmaktadır. Onun kontrol edilemeyen yan etki boyutunun da nedeni buradan kaynaklanmaktadır. Aslında modern hayat onu mümkün kılan koşulları dikkate alındığında geçmişe nazaran daha güvenli bir hayat tarzıdır. Ancak bu koşullar yaşanırken diğer bir yandan da önceki çağlarda bilinmeyen yeni risk parametrelerini de devreye sokmaktadır. Üst modern evrede ortaya çıkan bu türlü büyük risk koşulları, küresel düzenin yüksek ölçekli riskler üretmesiyle de yakından ilgilidir. Bu açıdan üst modern çağ (geç modern evre) dehşet verici olaylarla dolu bir evredir. Ancak bunun nedeni kaçınılması mümkün olmayan felaketler içermesinden değildir. Bunun nedeni, önceki koşulların karşılaşmadığı türdeki risklere yol açabilmesidir. Örneğin ortada yıkıcı etkiler üretebilen yüksek etkili kitlesel silahlar vardır ve bu türden silahlar (teknolojiler) yıkıcı savaşları var edebilecek türden silahlardır. Artık üst modern bireyler geline nokta doğanın sonu ve ekolojik felaketler gibi konularla ilgilendiği kadar, bunları gündelik hayatının bir parçası haline de getirmektedir. Bu açıdan ki geç modern evrede uzaklarda olan olayların bile benliğin mahrem yönleri üzerinde etkisi bulunmaktadır ve 'dolaylı deneyimler' bireylerin hayatının önemli bir parçası haline gelmektedir. Böylesi durumları daha da etkili hale getiren bir kitle iletişimi ve elektronik ortamlar söz konusudur. Bu türden etkenler de artık benlik üzerinde oldukça etkili hale gelmektedir (Giddens, 2010:13-15).

Geç modern çağın yoğun refleksivitesinde "gelecek", ortaya çıkması muhtemel olaylara dair beklentileri dikkate almayı gerektirmektedir. Bu nedenle de geç modern evrede fütüroloji popüler bir alan haline gelmiştir. Ancak fütüroloji nitelikleri açısından eski kâhinliklerin çağdaş türdeki benzerleri değildir. Buradaki fütüroloji, riskleri değerlendirme ve ölçme konusunda, karşı olgusal ihtimalleri de dikkate alan türdendir. Onun bu türden özellikleri refleksivitenin ayrılmaz bir parçası olduğunun göstergesidir. Mesela yükselen sigortacılıklar bu türden bir çıktıdır. Ancak sigorta şirketlerinin ortaya koyduğu risk hesapları "Tanrı yasalarını" dikkate almaz. Geline nokta ortaya koyulan risk değerlendirmeleri ve karşı olgusallıkları hesaba katma hali, modern toplumların hayatlarında geleneksel sistemlerdekilere daha değerli bir hale gelmiştir. Modern öncesindeki insanlar daha çok büyücü ve şifacılar gibi uzmanlara müracaat etmekteydi. Burada birey hayatını ya kendi kişisel bilgisi ya da etrafındaki kominitenin kısmi bilgisiyle sürdürmekteydi. Modern sistemlerdeyse bu türden ayrışma artık ortadan kalkmıştır. Modern "soyut sistemler" uzun bir uzmanlaşmanın ürünüdür. Ancak buradaki uzmanlık bilgiye bütüncül şekilde hükmedebilme yeteneğini ortaya çıkaramamaktadır. Böylesi bir durum da bireyler adına ortaya her ne olursa olsun muğlak (belirsiz) bir koşul çıkarmaktadır (Giddens, 2010: 46-49).

Modernitenin erken evresinde sınıf, bir anlamda bilinci belirleyen asıl etkendi. Daha açıktan bir ifadeyle de varlık bilinci belirlemekteydi. Ancak riskin belirleyici olduğu geç modern koşullar sınıf ve bilinç arasındaki ilişkiyi de bozuma uğratmaktadır. Nitekim risk toplumunda ise bu koşul tersine dönerek bilincin varlığı belirlediği bir aşamaya geçilmiştir. Ancak risk toplumundaki risklerin büyük bir kısmı bireyin algılarının dışında kalan türdendir. Bu noktada refleksif bireylerin bilinci risk konusunda bilimsel söylemlere, teşhislere ve de saptamalara ihtiyaç duymaktadır. Buradan hareketle de kavranamaz ve öngörülemeyen riskler, bir bakıma tecrübe edilemezlikleri nedeniyle 'inanmak' gerekliliğini ortaya koymaktadır. Hal böyle olunca da risklerin aslında modern ütopiyaların negatif yönlü imgeleri olduğunu söyleyebilmek mümkündür (Beck, 2011: 29-36). Dolayısıyla da risk kendisini, meydana gelmiş olaylar üzerinden kurmamaktadır. Dahası riskin doğası itibarıyla geleceğe dair bir belirleme olması mutlak hükümdedir. Bu nedenle de risk söz konusu olduğunda artık açığa çıkmayanlar da -gelecekteki öngörüler de- olduğundan daha önemli saptamalar olmaktadır. Ayrıca bu türden saptamalar makul bir kabul eşiği edinince de genel bir beklenti biçimine dönüşmektedir. Bu açıdan servetin somut olan niteliklerinin aksine, riskler gerçek dışı ve somutluk arz etmeyen şeyler üzerinden yükselmektedirler. Bu açıdan riskler

hem gerçek hem de gerçek dışıdır. Ancak riske dair asıl itici güç geleceğin öngörülen ve henüz açığa çıkmamış tehlikeleridir. Bu nedenle risk öngörülebilir ve tahmin edilebilir bir gelecek senaryosudur. Tüm bu gerekçelerle de "risk bilincinin" merkezinde bugün yoktur, aksine gelecek vardır. Hal böyle olunca da risk toplumunda geçmişin geleceği belirleme gücü ve yetkisi kalmamıştır. Bugünün yerini artık gelecek almıştır ve bireylerin eylemlerinin merkezinde de geleceğe dair algılar yer almaktadır (Beck, 2011: 44-45).

Risk toplumunda hayat refleksif niteliklerde işleyen "kişisel biyografilerin" etrafında şekillenmektedir. Burada eylemin merkezi bireyin kendisi olmaktadır. Ortaya çıkan riskler de çoğunlukla kişinin kendi kararlarıyla biçimlenen eylemlerin sonucu haline gelirler. Önceden bireyin başına gelenler uhrevi gerekçelerle izah edilirken, şimdilerde ise kişisel başarısızlıklar halini almaktadır. Burada kişinin başına gelen her türden olay ve koşul, onun eylemlerine içkin kararlarından ötürü olarak yorumlanır. Öncesinde bireyin başına gelen her türden olay doğanın eseri ve "kaderin sillesi" olarak yorumlanırdı. Geline nokta ise en sıradan gündelik koşullar "kişisel başarısızlık" olarak ortaya konulmaktadır. Bu haliyle de "kimliğin biyografikleşmesi", her koşulu bireyin refleksif tavırlarına bağımlı hale getirmektedir. Her başarısızlık artık kişisel risklerin idaresine dair kişisel biyografilerin iyi idare edilememesinin bir çıktısı olarak görülmektedir. Bu türden yeni "suç isnatları" biyografinin kişisel ve dönüşlü hale gelmesinin çıktısı niteliğindedir. Öyle ki buradaki her türden 'yaşam tarzı' sistemsal çelişkilerin biyografik çözümüne dönüşmektedir. Hal böyle olunca da bakkaldan kahve alma davranışı, Güney Amerika'daki çalışanların sömürsüne katkı sağlamak anlamına gelebilir bir nitelik kazanmaktadır (Beck, 2001: 206-208). Nitekim risk, felaket anlamına gelmez ama felaketin öngörüsü anlamına gelebilmektedir. Riskler burada çoğunlukla bir sanallık halinde vardır. Onlar ancak öngörülebilir olurlarsa "görsellik" ve somutluk aşamasına geçebilirler. Bu açıdan görselleştirme teknikleri, sembolik biçimler, kitle iletişim araçları vb. olmadan riskler hiçbir şey ifade etmezler. Bir bakıma çok güvenli bir dünyada yaşıyor olmamızın hiçbir anlamı yoktur. Yıkım ve felaketler öngörülebiliyorsa, kişinin eylem alanına dair etkiler ve muhtevalar inşa edebilir olmaktadır (Beck, 2011: 357).

Risklere dayalı hayatın kurumsallaşan hali beraberinde "korkunun bir kültüre" dönüştüğü koşulları var etmektedir. "Korku kültürünün" en belirgin sonuçlarından birisi, her türden sorunu bir ölüm kalım meselesi haline getirebilmesidir. Hatta öyle ki her türden sorun bir anda 'Kıyamet Günü' senaryosuna da dönüştürülebilmektedir. Çünkü "korku bir kültüre dönüşünce", toplumun kendi kendini korkutabilme kapasitesinde büyük bir sıçrama yaşanmaktadır. Nitekim korku korkuyu besledikçe, her yerde pusuya yatmış bireyi bekleyen tehlikelerin spekülasyonları da kolaylıkla yapılabilir hale gelmektedir. Furedi'ye göre, korku zihinlere hakim hale geldiğinde, dünyadaki sorunlar ve zorluklar abartılmaya ve olası çözüm yolları göz ardı edilmeye başlanmaktadır. Böylelikle korku ve panik, kendi kendini haklı çıkaran bir dinamiğe dönüşmektedir. Böylesi bir durumun kalıcılaştığı noktada riskler ve tehditler de sürekli abartılır hale kolaylıkla gelmektedir. Buradaki en temel vurguysa "risk altındayız" ifadesinin sıradan bir vurgu biçimine dönüşmesidir. Artık en mahrem mesafelerin, ilişkilerin, aşkların ve hatta cinselliklerin bile (kısaca her türden insani ilişkiler) artık risk prizmasından geçirilmektedir. Bireyler duygularını bile ihtiyatlılık ilkesine kanalize etmekte ve kendileri dışındaki her şeyi bir korku faktörü olarak ilan etmektedirler. Bu nedenle de bireyler artık gündelik hayatlarında yabancılaşmayı olumlamakta ve giderek de pasif yaşamları merkeze koymaktadır (Furedi, 2001: 15-19).

Son yıllarda insanlığın varlığına yönelik o kadar çok tehdit bildirildi ki, insanlar gökten bir kurtarıcın inmesini bekler hale geldiler. Olaylara dair hep en kötüsü beklenilmekte. Artık ortada muazzam felaket senaryoları var ve bunlar diğer risklerle ilişkili hale getirilmektedir. Riskin

değerlendirilmesine dönük "enfasyon" olarak ifade etmenin mümkün olduğu bu durum, artık sistematik bir şekilde üretilmekte ve yaygın olarak da kabul görmektedir. Sayısız felaket ve kıyamet senaryosu neredeyse sıradan şeyler olarak dolaşıma girmektedir. Çünkü bütün bir toplumda hep en kötüsünü düşünme eğilimi kalıcı hale gelmeye başladı. Hangi hastalık insanlığın varlığını tehlikeye sokacak belirsiz ama bu türden tehlikenin varlığı bireylere durumun kesin olduğunu düşündürmektedir. Öyle ki gündelik hayatın en sıradan durumları dahi birer riskli eylem kategorisine dönüştürülmektedir. Bunun da nedeni toplumsal hayatın her alanındaki risk algımızın ve beklentimizin büyümüş olmasıdır (Furedi, 2001: 48-52). Bu türden algılar, hayata dair sınırları yok ederek her yana doğru genişledikçe, öngörülemezlik hissi de her yere sirayet etmeye başlamaktadır. Örneğin geçmişte doğa ile ilgili olarak hem olumlu hem de olumsuz yorumlar vardı. Ancak rasyonel hesaplar dikkate alınca insanlığın geçmişteki pek çok doğa felaketini kontrol altına aldığını söyleyebiliriz. Hatta geline teknolojik seviye sellerin, fırtınaların, felaketlerin zararını tarihin en az seviyesine çekmiş durumdadır. Ancak geline nokta, insanın doğa ile ilişkisinde, tehlikenin kaynağının insan olduğu fikrini yaygınlaştırmaktadır. Bu da tehlike algısının teknolojik olana, yani insan yapımı olana yönelmesine neden olmaktadır. Hal böyle olunca da ortaya "imal edilmiş riskler" grubu çıkmaktadır. İnsanlık tarihi doğanın dönüştürülmesi, değiştirilmesi ve yeniden düzenlenmesinin tarihidir. Ancak geline risk ve korku eşiği artık doğal olanı yüceltirken, insan yapımı olanı ise aşağılamaktadır. Bir zamanlar büyük başarı olarak görülen işler artık yıkıcı şeyler olarak görülmektedir. İnsana duyulan güvenin azalması risk konusundaki algıların temel kaynağıdır. Toplumun risk konusundaki duyarlılığın temeli de buradan kaynaklanmaktadır (Furedi, 2001: 55-60).

4. ÜRETTİĞİ İMGELER ve GÖSTERGELER AÇISINDAN FİLM GÖSTERİMİ

Kolker, Godar'a ve onun sanatına dair analizleri ortaya koyarken; 'sinemanın, iletişim kurabilme ve izleyicinin zihinsel etkinliğe girebilmesinin yollarını keşfetmeye yönelik saplantılı bir arzuya sahip olduğunu' dile getirmektedir. Kolker'in bu saptaması, sinemaya dair olan tüm göstergelerin, aslında seyircinin zihnine yönelik bir etkileme çabasıyla ilgili olduğunu, doğal olarak da sinematik imgenin salt bir gösterim çabası olmadığını vurgusu niteliğindedir. Ayrıca Kolker, aynı çalışmasının bir başka yerinde de 'sanatın, dünyayı yeniden kurma çabasında olan bir uğraş olduğunu' da dile getirmektedir (Kolker, 2010: 172). Bu nedenle ortaya konan sanatsal gösterimlerin, bizlerin toplumsal deneyimlerinden bağımsız ve gündelik hayata dair pasif niteliklerdeki üretimler olmadığını söyleyebilmek mümkündür. Buradan hareketle de sinemanın -daha geniş bir zaviyeyle de sanatın- göstergesel bir mahiyetinin olduğunu, zihinleri etkileyen -ve hatta yönlendiren- bir içeriğe sahip olduğu söylenebilir. "Gösterge (sıklıkla) gösterdiğinin yerine geçer ve (onun) sahipleri imgeyi fetişleştirir, tıpkı izleyicilerin kağıt ya da perde üzerindeki imgeleri gerçek olarak bağrına basıp fetişleştirmeleri gibi" (Kolker, 2010: 237). Bu açıdan filmlerin seyirlik olan halinin sadece pasif şekillerde işleyen bir izleme biçimi olduğunu söylemek güçleşmektedir. Dahası filmlerin oluşturduğu imgeler ile bireylerin zihinsel dünyasını hem yeniden kurma hem de dönüştürme yeteneğine sahip olabilen kendine özgü bir anlam dünyasını ortaya koymaktadır. Bu haliyle de her film ortaya koyduklarıyla birlikte, izleyicilerin zihinsel kurgularına sirayet ederek onların "gösteride" karşılaştıkları imgelerle etraflarındaki gündelik ilişkileri anlamlandırmalarına önemli oranda etki etmektedir.

Sinemanın bu türden etkinlik alanı inşa edebiliyor olmasında içinde bulunulan toplumsal koşulların da önemli bir etkisi vardır. Yeni toplumsal düzen; modeller, kodlar ve göstergeler tarafından yapılandırılmaktadır. Çünkü göstergeler burada kendilerine özgü hayatlar edinmişlerdir. Bunun da üretim toplumundan göstergeler toplumuna geçmemizle yakından alakası vardır. Bu açıdan "radikal semurji", toplumsal hayat üzerinde tahakküm kurabilen hale gelen göstergelerin, radikal düzeydeki dallanıp budaklanmasıdır. Radikalize olan göstergenin var

ettiği simülasyonlar çağında yaşayan toplumlarda 'modeller' ya da 'kodlar' tecrübeyi yeniden yapılandırarak, artık onu geçersiz kılmaktadır. Burada imajlar (ve simülasyonlar) ile gerçeklik arasındaki sınır infilak ederek içe göçmüş durumdadır. Bu nedenle postmodern zamanlarda gerçeklik artık "hipergerçek tarafından baskılanarak" deneyimlerin dünyasından uzaklaştırılmaktadır. Dahası bireyler gerçekliği arzulamaktan ziyade artık hipergerçek olanı arzulamanın çabasındadırlar. Dizilerin, sinematik olanın ve imajların peşindeki arzular ve kabuller de bu durumun çıktısı olan şeylerdir. Burada gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımlar da çok bulanıktır. Hatta artık hipergerçek, gerçekten daha gerçek olarak ve talep edilen olarak kitlelerce izine düşülen olmaktadır. Burada modeller artık gerçeğin yerini almaktadır. Ancak göstergelerce ele geçirilen dünya giderek anlamın yok olduğu bir dünyaya dönüşmüş durumdadır. Çünkü göstergelere endeksli hayatlar istikrarlı gerçekliğe hiçbir şekilde açık değildir. İstikrarın ve sınırların yok olduğu yer büyük bir belirsizlik evrenine dönüşmektedir (Baudrillard, 2003: Simülakr ve Simülasyon).

Sinema -özellikle son dönem teknolojik unsurlarının da işin içine dahil olmasıyla birlikte- göstergesel değeri daha da artan ve izleyenleri üzerinde kalıcı etkiler bırakan bir sektör haline gelmiştir. Son zamanlarda yükselen 'film sosyolojisi' vurguları ve çalışmaları da en temelde bu durumun çıktılarıdır (Diken ve Laustsen, 2011: Sabbadini, 2016). Nitekim sinemanın kurgulanma biçimi ve izleyiciyle kurduğu temas şekli, onu salt bir gösterim nesnesi olmaktan çok daha öteye taşımaktadır. Öyle ki sanatın -ve doğal olarak da sinemanın- ortaya koyduğu eserlerin oluşturduğu anlam, eserin gösteriminin bitmesinden sonra da yok olan bir içeriğe sahip değildir. Bu açıdan her gösterimin ve gösterime dair kurgunun, bireylerin zihinlerinde uzun süreli etkiler bırakması ve onların düşünsel sürecini derinden etkileyebilmesi beklenir bir durumdur. Bu yönüyle -Leppert'in de belirttiği gibi- "İmgelerin kazandıkları anlam yalnızca kendilerine özgü içeriklerine ve insanların bu içerikleri nasıl tanımladıklarına bağlı değildir... Görme duygusu algılarımıza kesinlik sunar. Ne var ki 'trompel'oeil' bunun böyle olmadığını, [dahası] görmenin inanmak olduğunu söylüyor" (Leppert, 2009: s. 26-30). Hele hele bu mekan sinema ya da ekran gibi etkili bir seyirlik nesneyse, görmenin kesinlik sunması ve inanmayı mümkün kılması daha da olası hale gelmektedir. Böyle bir etkinin ışığında görmenin mümkün olmadığı bir 'geleceği' düşlemek ya da ona inanmak, sinematik sunumun ışığında çok daha olası bir hale gelebilmektedir. En temelde görmeyi mümkün kılmayan içeriklerle bezenmiş ve sıklıkla kehanetlere ihtiyaç duyulan gelecek söz konusu olduğunda 'sinema'; görünür olmayan gelecekleri, eskatolojileri (kıyamet anlatılarını) ve hatta distopyaları önce görsel imgelere dönüştürmekte ve ardından da bireyler için düşünülebilir -hatta inanılabilir- bir gelecek senaryosu haline getirebilmektedir. Daha açıktan bir ifadeyle de refleksif kapasitesi yüksek olan geç modern bireyler için 'belirsiz olan gelecek', aranan kötü imgeler ve felaket dolu öngörüler açısından artık inanılabilir somut çıktılar (göstergeler) edinebilir olmaktadır. Bu açıdan sinematik sunum, geç modern bireylerin gelecek beklentilerine dair somutlaştırıcı bir "kesinlik" hükmü kazandırmaktadır. Dolayısıyla geç modern bireylerin geleceğin risklerine ve kıyamet senaryolarına bu denli itibar etmesinin önemli bir nedenini, aradıkları imgeleri mümkün kılan ve buna dair göstergelerle bezenmiş sinema sektörünü "izleyebilmeleriyle" yakından alakalıdır. Bu konuda başı çeken arz durumu da hiç şüphesiz Hollywood sinemasından gelmektedir.

"İnsanların beklenmedik bir durumu tasvir etmelerini ve böylece harekete geçmelerini sağlamak için genellikle bir Hollywood filmine veya farklı bir ülkede gerçekleşen benzer bir olaya ihtiyaç duyulmaktadır" (Fukuyama, 2008: 10). Geline nokta artık Hollywood filmlerinin geleceğe dair senaryoları düşünebilmeyi mümkün kılan 'nesneler sistemini' var ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim düşünmeyi mümkün kılan şeyler, aynı zamanda "düşünülebilir" hale getirdiklerine de somutluklar kazandırmaktadırlar. Düşüncenin (ya da tahayyül edebilmenin) olası potansiyeli postmodern zamanlarda aradıklarını çoğunlukla göstergeler vasıtasıyla inşa

etmektedir. Nitekim inşa edilen her göstergesel var oluşun bir toplumsal arka planı oluşturmaya dair büyük bir potansiyel olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla da düşünebildiklerimize ya da öngörebildiklerimize dair (buna kehanetler de dahil) göstergeler var etmek, şeylerin toplumsal zemindeki karşılığını var edebilmenin ilk şartı olmaktadır. Nitekim ilkelerin göremedikleri bir tanrıyı temsilen ağaçtan "saçma" bir totem yapması, modernlerin ise hayali olan millet kurguları için bayrak direkleri dikmeleri (Durkheim, 2020) en temelde ortaya konulan göstergeler üzerinden "rasyonel" ya da "inanılabilir" makuliyetler var etme çabalarının önceki temsilleridir. Öyle ki tanrı da millet de bireylere belirsizlikler içinde olan geleceği kontrol edebilmenin (ya da öngörebilmenin) çıktılarını sunmaktadır. Haliyle de her gösterge -buna sinematik göstergeler de dahil- beraberinde bir düşünceye ve de kavrayışa dair somutlaştırıcı etkiler üretmektedir. Nitekim postmodern (ya da geç modern) zamanlar artık bu yöndeki temalara ve de içeriklere dair oldukça zengin bir materyal sunmaktadır. Nitekim gelinen noktada var edilen 'biyografik yaşamlar' artık medyatik göstergeler üzerinden sürdürülen kişisel anlamlandırma potansiyellerini de var etmektedir. Bu konudaki en etkili araçlardan birisi şüphesiz sinemadır. Bugünlerde sinemanın ortaya koyduğu göstergelerin "hipergerçeklik" edinen içerikleri, gelinen noktada seyircileri adına (inananları ya da müminleri diyemesek de) yeni bir eskatolojik inancı kabul çizgilerinin içerisine çekmektedir. Bu açıdan geleceğe dair "kıyamet senaryolarına" ve ona yüklenen anlamların içeriği konusunda bugünlerde belirleyici olabilen en önemli alanlardan biri sinemadır. Bu açıdan artık sinema, geç modern bireyler adına yeni türde eskatolojiler inşa edebilen bir alana dönüşmektedir. Voloşinov'un belirttiği üzere:

"Herhangi bir düşünsel ürün, herhangi bir fiziksel bedende, üretim aracında ya da tüketim ürününde olduğu gibi yalnızca gerçekliğin (doğa ya da toplumsal gerçekliğin) bir parçası olmakla kalmaz. Fazladan olarak bu fenomenlerin tam tersine, kendi dışındaki bir gerçekliği yansıtır ve saptırır. Başka şeyleri temsil, tarif ya da ikame eder. Başka bir anlatımla göstergedir. Gösterge olmadan düşünce de olmaz... Dolayısıyla fenomenlerle, teknolojinin donanımıyla ve tüketim maddeleriyle yan yana duran özel bir dünya vardır: Göstergeler dünyası... Bir gösterge, yalnızca gerçekliğin bir parçası olarak var olmaz; bir başka gerçekliği yansıtabilir ya da saptrabilir... Her düşünsele dönüşmüş gösterge yalnızca gerçekliğin bir yansıması, bir gölgesi olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisi de bu gerçekliğin maddi bir parçasıdır" (Voloşinov, 2001: 48-50).

Bu yönüyle filmler, ortaya koydukları göstergesel etkilerle birlikte, hayata dair sundukları açısından artık toplumsal yaşayışı ve anlam dünyasını önemli ölçüde etkilemektedir. Bu konudaki en etkili örnekleri de "gelecek temalı filmlerde" görmektediriz. Çünkü 'gelecek' erişilmesi mümkün olmayan bir tema halinde kaldıkça, ona dair kabuller ve inançlar da ancak somutlaştırıcı göstergeler vasıtasıyla inşa edilebilir. Nitekim bu türden kurgularla üretilen filmlerin sıklıkla eskatolojik içerikleri yoğun olan distopik kurgularla karşımıza çıkması da bir tesadüf değildir. Çünkü gelecek merkezli yaşayan ve refleksivitesi oldukça yüksek olan geç modern insanlar için kontrol edilemeyen gelecek mevcut hayatın en büyük belirsizliğidir. Ayrıca belirsizlik, kontrol edilemeyi temsil ettiği gibi, bir bilinemezliği ve de tarif edilemezliği de temsil etmektedir. Onun tarifi mümkün olmayan bu türden doğası bir bakıma göstergeler dünyasına izleyicilerce kâhinlik statüsünün verilmesinin nedeni olmaktadır. Bu nedenle sinema izleyicisi gelecek temalı filmleri izlerken, aslında yaşadığı belirsizliklere dair kehanetler edinerek, kendi düşünce dünyasına bir takım somutluklar kazandırmış olmaktadır. Bu noktadan sonrasıysa, onun için sadece bir öngörü olanın, artık gerçeklik aşamasına geçmeye hazır bir boyut edinebilmesi anlamına gelmektedir. Bu sayede sadece belirsiz bir öngörü olan geleceğe dair felaket eskatolojileri, geç modern bireyler için artık inanılabilir bir boyut edinmiş olmaktadır.

İnsanlık tarihinde 'gelecek' her zaman bir belirsizlik halini temsil etmiştir. Bu nedenle de gelecek çoğunlukla güvenlik algısı adına kestirilmek/bilinmek istenen imgeler yığını temsil etmektedir. 'Kurumsal niteliği açısından' gelecek kurgucularının -onun tarihsel koşullarını da temsil etmesi açısından- kâhinler olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Geç modern evrede ise bilim adamlarının ortaya koydukları kadar, senaristlerin ya da bilim kurgu yazarlarının ürettiği olası gelecek senaryolarının da artık bireylerin bu yöndeki zihinsel çabalarını tatmin araçlarından biri haline geldiğini söyleyebilmek mümkündür. "Bilim kurgu; spekülasyonla, gelecekle, şimdiki zamana dair seçeneklerle, teknolojiyle, teknolojinin kullanımı ve kötü kullanımıyla ilgili olmuştur... (ve) bilim kurgu teknolojik görüntülere, bilimin kullanımı ve yanlış kullanımına dair spekülasyona, dış uzayın ve tabi ki robotların, bilgisayarların ve yaratıkların görüntüsüne dayalı" (Kolker 2011, s.333) çıktılar sunmaktadır. Çünkü 'rasyonel insanın' beklediği gelecek felaketlerinin de mutlaka rasyonel formlara uygun (teknolojik) niteliklerde olması gerekmektedir. Bu haliyle düşünüldüğünde geç modern insanın, "İsrafil'in suru üflemesinden" ise daha seküler niteliklerde işleyen bilim kurgunun risk, korku ve belirsizlikler yazınına itibar etmesi beklenir bir tavır olmaktadır. Ancak 1900'lerin başlarına kadar giden ve aslında spekülatif değeri oldukça yüksek olan 'bilim-kurgunun' var ettiği gelecek algısı, bireylere hiçbir zaman güvenli bir dünyanın var olacağı yönünde imgeler sunmamıştır. Bugün itibarıyla artık 'yüzlerce' diyerek ifade etmenin mümkün olduğu bu yöndeki film arşivinin, geç modern insanın düşünce dünyasında belirli bir karşılığının olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim hipergerçek olanın gerçeği baskıladığı yerde, bir 'hipergerçek geleceğin' sinematik eskatolojiler vasıtasıyla geleceği baskılaması da beklenir bir durum niteliğindedir. Haliyle de "sinematik eskatolojinin" sosyolojik çözümlemesi de görüldüğünden daha değerli bir hale gelmektedir.

Bu açıdan "filmler (aslında) bize... deneyimlerimizi gösterirler. Bu deneyimler dikkatimizi çeken karakterler aracılığıyla aktarılırlar. Ancak film aynı zamanda bir düşünceyi geliştirebilir ya da görsel nitelikleri ya da işitsel dokuları inceleyebilir. Bir film bizi yolculuğa çıkarabilir, akıllarımızı ve duygularımızı meşgul eden bir şablon, bir deneyim sunabilir... Bu, tesadüfen olmaz. Filmler seyirciyi etkilemek için tasarlanırlar... Başarılı oldular çünkü geniş bir izleyici kitlesinin hayali gereksinimlerine hitap ettiler" (Bordwell ve Thompson, 2011: 2).

Gelinen noktada, geç modern bireyin rasyonel zeminlerde karşılık bulan risk ve korkularına dair algıları ve onları kurgulama biçimlerinin içine gösteri dünyasının sunduğu göstergelerin de dahil olduğu oldukça açıktır. Burada belirsizliklere hiç olmadığı kadar açık hale gelen algılarımızın, filmlere ve onun sunduklarına paralel bir şekilde dönüşümler yaşadığını söylemek mümkündür. Ancak filmler bu kurguları ortaya koyarken her defasında rasyonel zihinlere özgü felaketler ve eskatolojiler inşa etmekten de geride kalmamaktadırlar. Bir bakıma reflektif bireylerin izleyiciler olduklarının farkındalığını her defasında ortaya koymaktadırlar. Hal böyle olunca da sinema, pek çok seküler korkunun vücut bulmuş hali olarak karşımıza çıkmakta ve bu yöndeki algılarımıza gerçeklikler kazandırmaktadır.

5. YÖNTEM ve TEKNİK

Araştırma süreci nitel yöntemle kurgulanarak sürdürülmüş ve çalışmada materyal/döküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Tartışmanın ana eksenini oluşturan Hollywood filmlerindeki teknoloji ve gelecek temalarının kıyamet senaryolu bilim kurgulardaki işlenilme biçimleri, ortaya konulan eskatolojik içerikleri açısından irdelenmiştir. Araştırmanın mevcut inceleme nesnesi olarak belirlediği distopik gelecek (ya da eskatolojik son) temalı filmlerin oluşturduğu potansiyel imgelerin niteliği teknoloji ve geleceğe dair belirsizlikler ekseninde irdelenince, reflektif kapasitesi yükselen geç modern bireyin algılarında önemli derecede karşılığının olduğu rahatlıkla söylenebilir. Böylelikle teknoloji eksenli korkular açısından güvensizliğe dair en büyük belirsizlik

kaynaklarından birisi olan 'gelecek imgesinin', dünyanın en büyük gösteri -aynı zamanda ürettiği göstergeler açısından da en büyük gösterge- sektörü içerisinde nasıl bir yere sahip olduğu ve izleyiciler üzerinde üretilmek istenen olası etkilerin neler olabileceği noktası çalışmanın merkezi noktası olmaktadır. Ayrıca filmlerin ortaya koydukları "eskatolojik son" temalı göstergelerin ve söylemlerin mahiyetinin anlaşılabilmesi, geç modern bireyin teknolojiyle ilişkiselliği açısından önemli detaylar sunacağı düşünülmüş ve çalışma bu bağlamda kurgulanmıştır. Çalışma boyunca ortaya konulan irdelemeler teknoloji ve tekno-kıyamet anlatısını merkeze koyarak sürdürülmüştür. Bu konuda temsil yeteneği açısından oldukça önemli bir film olan "Yapay Zekâ" seçilmiştir. Film araştırmanın amacına hizmet edebilecek nitelikleri göz önünde bulundurularak özel örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Bu yönde hareket edilmesinin nedeni ise çalışma kapsamında oluşturulmak istenen teknoloji, belirsizlik ve tekno-kıyamet temalarını temsil edebilme noktasının önemli faktör olarak öne çıkmasıdır.

Çalışma boyunca "materyal analizi" kapsamında ortaya çıkan veri kategorileri iki temel grupta toplanmıştır. Bunlardan ilki filmlerin ortaya koyduğu göstergeler, bir diğeri ise film sekanslarında karşılaşılan söylemlerdir. Bu iki veri tipinin araştırmanın amacına uygun şekillerde tahlil edilmesi için söylem analizi ve gösterge bilimsel analiz tekniği kullanılarak, ortaya çıkan veriler anlamlandırılmaya ve yorumsanmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında verilerin incelenmesine dair süreçte karşılaşılan söylemlerin söylem analizine tabi tutulmalarının nedeni, ortaya konulan ifadelerin taşıdığı derinlikli kurgunun "arkasına geçilerek" kendisini mümkün kılan daha geniş koşullarla ve toplumsallıklarla ilişkiselliğinin açık edilmeye çalışılmasıdır. Çünkü irdelenmek istenen teknoloji, gelecek ve eskatolojik son temalarının ilişkisellik boyutlarını anlayabilmek bu türden bir irdeleme biçimini zorunlu kılmaktadır. Ayrıca irdelenmek istenen filmin yine ortaya çıkan görsel boyutunun, gösterge bilimsel teknikle analiz edilmek istemesinin nedeni de filmlerde karşılaşılan her bir görüntünün içerikleri kapsamında önemli bir gösterge değeri taşıyor olmasıdır. Bu nedenle çalışmanın amacına uygun kriterlerde yürütülmesi ve tartışılabilmesi açısından söylem analizi ve gösterge bilimsel analiz biçimlerinin birlikte kullanılmalarının yerinde olacağı düşünülmüştür.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, çalışmanın veri analizi kısmı ortaya konulurken üretilen tartışmaların kasıtlı olarak temalar ve kategoriler etrafında kurgulanarak ilerletilmemesidir. Çünkü film analizinde kaçırılmaması gereken önemli noktalardan birisi, filmin belirli bir akışın etrafında kurgulanıyor olduğu gerçekliğidir. Bu nedenle film kendi akışı içinde ve amaca dönük tartışılmayı sağlayacak şekilde kronolojisi bozulmaksızın tahlil edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla çalışma filmin kendi kronolojisi içinde, araştırmacının izlemesine özgü olacak şekilde beş parçaya ve toplamda da 35 sekansa bölünmüştür. Tartışmanın amacına dönük bağlamda irdelenebilme olasılıkları daha yüksek olan sekanslar arasından seçimler yapılarak analizleri yapılmak adına bilinçli olarak öne çıkarılmıştır. Bir bakıma film seçiminde öne çıkan özel örnekleme tekniği, analize tabii tutulacak sekanslar açısından da işletilen bir teknik olmuştur. Bu açıdan veri analizi kısmında karşılaşılan başlıklar, tematikleştirme ve kategorikleştirmelere özgü şekilde yapılmak yerine, parçalar/kısımlar (partlar) şeklinde başlıklandırıldı ve sekanslar çerçevesinde ilerletilmiştir. Daha açık bir ifadeyle de veri analizi kısmında ortaya konulan tartışmalar parçalar ve sekanslar çerçevesinde "bağlama gönderimsel" şekillerde irdelenerek ortaya konulmuşlardır.

6. ARAŞTIRMALARIN BULGULARI ve YORUMLANMASI

6.1. Filmin Tanıtımı

Filmde öne çıkan nokta, bilim kurgu temelli bir distopya kurgusunu içinde barındırıyor olmasıdır. Bunu yaparken de ortaya konulanlar bir gelecek zaman anlatısı niteliğindedir. Nitekim film boyunca dikkati çeken şey teknolojiadaki ilerlemenin gelinen noktada artık 'mecha'lar

(mekanikler/yapaylar) ve 'orga'lar (organikler/doğallar) karşılığını var etmesidir. Filmin başından sonuna işlenen bu tema, bir tekno-dijital kıyamet vurgusunu öne çekmekte ve insanın kendi eliyle ortaya çıkan eskatolojik sona giden bir dünya tasvirini ortaya koymaktadır. Ortaya konulan kurguda baştan sona "yapaylık" ve "gerçeklik" arasındaki akış çok net bir şekilde verilmektedir. Dikkati çeken temel noktalardan birisi de teknoloji üzerinden, hipergerçek olanın artan bir ivmeyle gerçek olanı baskılamasının öne çekilmiş olmasıdır. Film boyunca "mecha"ların ortaya konulma biçimleri, giderek insana daha çok benzemeleri ve insani doğayı boşa çıkarabilir olmaları üzerinedir. "Kusursuz bir robotun" yapılabilmesi hedefiyle ortaya konulan çaba, gelinen noktada duyguları ve kendine özgü bir bilinç altı olan "mecha"ların yapılabilmesi sürecini ortaya koymaktadır. Zaten bütün bir film de duyguları olan bir "çocuk robotun (David'in) kendisini evlat olarak sahiplenilen annesini (Monica'yı) sevmesi ve onun tarafından sevilme istemesi" yönündeki arzuları etrafında kurgulanmaktadır. Nitekim aralıksız ve ölümsüz şekilde sevebilen bir robotun, ölümlü insana dair 2000 yıllık sevgi sürecini işleyen film, başından sonuna insan eliyle üretilen tekno-dijital kıyamet anlatısını merkeze koyarak, insan sonrası dünya imgeleriyle son bulmaktadır. Ayrıca film "yapay zekâ" tartışmalarının sıklıkla gündeme geldiği şu günlerde, "yapay zekâ sonrası dünya" ve yeni tip eskatolojiler (tekno-dijital kıyametler) tartışmasına dair önemli bir referans değeri de oluşturabilecek türdendir.

Her film parçası (partları) ortaya konulurken yapılmaya çalışılan şey, sekansların belli bir kurguya özgü olacak şekilde bütünlükler göstermesidir. Örneğin 1. Parça; giriş sahneleri, "sevebilen robot" David'in üretilmesi ve Monica ve Hanry'nin David'i sahiplenmelerinin nedeni olan aile trajedilerini kapsayan sekanslardan oluşmaktadır. Araştırmacı tarafından ortaya konulan parça; 1. sekans ile başlayıp 4. sekansın sonuna kadar olan kısmı içerisinde barındırmaktadır. Filmin ikinci parçası ise 'robot David'in eve gelişi ve aileyle ilişkileri üzerinedir. Bu parçada öne çıkan noktalar ise David ve ailenin birlikteliğiyle yaşanan mutluluk hallerinin anlatımıdır. Filmin bu parçası ise 5. sekans ile başlamakta ve 12. sekansın sonunda sonlanmaktadır. Filmin 3. parçası ise ailenin gerçek çocuğunun iyileşerek eve geri dönüşü ve sonrasında robot çocuk David ile yaşanan sorunları içeren sekansları kapsamaktadır. Bu parça ise 13. sekans ile başlamakta ve 23. sekansın sonunda sona ermektedir. Filmin 4. parçası ise çocuklar arasında yaşanan sorunlar sonunda David'in doğaya bırakılmasıyla başlamakta. Filmin bu noktasından sonra David'in 'jigola robot Joe' ile olan hikayelerini içeren sekanslar bulunmaktadır. Bu parça 24. sekans ile başlamakta ve 33. sekansın bitimiyle son bulmaktadır. Filmin beşinci parçası ise iki çok uzun sekanstan oluşmaktadır. Bu parça 34. sekans ile başlayıp 35. sekansla birlikte son bulmaktadır. Filmin buradaki sahneleri parçasında yaşananların 2000 yıl sonrasına gidilmektedir. Bu kısımda insanların çağı sona ermiş, insan sonrası (posthuman) çağ (başka bir ifadeyle de life 2.0) başlamıştır. Filmin bu parçası David'in, onu geri getiren gelişmiş mecha'larla yaşadıklarını içermektedir. Film son sekansta, David'in bitmeyen arzusu olan, "sahiplenici annesinin kendisini sevebilmesi" isteğine erişerek, onunla bir gün geçirmesi sonrasında sona ermektedir.

6.2. Birinci Kısım

Film yaklaşık iki dakikalık bir bilgi akışı ile başlamaktadır. Bu bilgi akışına eşlik eden dev okyanus dalgaları sürekli fondadır ve sekans boyunca bir dış ses vasıtasıyla verilen bilgiler aşağıdadır:

"Bunlar, sera etkisi yüzünden buzulların erimesinden sonraki yıllardı. Okyanuslar o kadar yükseldi ki dünyanın kıyı şeritlerinde bulunan pek çok şehir sular altında kaldı. Amsterdam, Venedik, Newyork ortadan kalktı. Milyonlarca insan başka yerlere taşındı. İklim büyük ölçüde değişti. Daha fakir ülkelerdeki yüz milyonlarca insan açlıktan öldü. Başka yerlerde ise yüksek derece bir refah devam ediyordu. Gelişmiş ülkelerdeki hükümetler izinli hamilelikler konusunda çok katı kanunlar getirmişti. Bu yüzden hiç acıkmayan, üretilmeleri dışında hiç bir kaynak tüketmeyen robotlar, toplum zincirindeki çok önemli bir ekonomik halka olmuştu"

Filmin henüz başında, dev okyanus dalgaları eşliğinde verilen bilgilerle yapım ekibi, oluşturulan 'kötü gelecek' kurgusunun içine izleyiciyi çekmeye çalışmaktadır. Bu söylemlerle seyircinin içine çekilmeye çalışıldığı kurgulama biçimi, günümüzde sıklıkla yapılan gelecek tartışmaları ve teknoloji eksenli "kıyamet algılarının" gerçeklik kazanmakta olduğunu göstermenin çabasıdır. Nitekim kıyamet senaryolarının gerçekleştiği zaman dilimi: 'Sera etkisinin buzulları erittiği ve dünyanın ihtişam göstergesi metropol kentlerinin sular altında kaldığı' bir dönemdir. Giriş sahnesinde yapılan "milyonlar zorunlu göç yaşadı ve yüz milyonlarca insan da açlıktan öldü" şeklindeki vurgular, aslında teknolojik yıkımların sonuçlarının insanın yaşamına dair gelecek temelli etkilerine somutluk kazandırmak isteyen türden vurgulardır. Bu etkili giriş kıyametin yaşandığı yerde bilimin hala insani olan doğayı ne kadar etkilemeye devam ettiğine dair ek bir bilgiyle deva etmektedir. Çünkü belirtilen gelecek zaman diliminde artık insan fonksiyonlarını üstlenen robotlar yapılmakta ve onlardan tamamıyla insani olan tepkiler beklenilmektedir. Fakat bu bilgiler verilirken, robot ve insan düzleminde oluşan karşıt söylem, gizil olarak da insani doğayı kötümser (ya da kusurlu) gören bir dil kullanılmaktadır. Çünkü robotlardan bahsedilirken "hiç acıkmayan, üretilmeleri dışında hiçbir kaynak tüketmeyen robotlar toplum zincirinde çok önemli bir ekonomik halka olmuştu" söylemi, aslında insani olan tüketimin (beslenme, barınma vb.) ekonomik bir getirisinin olduğu ve bunların da artık bir kusur olarak görüldüklerini ortaya koyan söylemlerdir. Bu yönüyle geline nokta robotların insanların aksine "ekonomik oldukları" ve bu açıdan toplum zincirine katıldıkları ve bu nedenle de üretim halkalarında artık insani olan doğaya rakip olduklarına dair bilgiler aktarılmaktadır.

Bu etkileyici söylemlerle sürdürülen 'giriş sahnesi' içerisinde başka türden önemli detaylar da barındırmaktadır. Film aslında insan elinin ürünü olan kısmi bir felaketin anlatımını yapan bir başlangıçla giriş yapmaktadır. Bir bakıma ortaya konulanlar, insan elinin ürünü olan bir kıyametin, artık iyiden iyiye görünürlük kazandığının vurgusunu yapan türdendir. Dolayısıyla da bu türden bir giriş, risk toplumunun 'kıyamet senaryosu' beklentilerinin, artık bir gerçekliğe büründüğü hissini ortaya koyan türdendir. Bahsi geçen gelecek zamanda, "sera gazını" salarak küresel ısınmaya neden olan insanlar, insanlık tarihinin birikimi olan "önemli kentlerinin yok olmasına" ve "yüz milyonlarca insanın da açlıktan ölmesine" neden olmuştur. Bütün bu vurgular insan elinin ürünü olan kıyamet (teknolojik kıyamet) beklentisinin filmin çıkış teması olduğunu ispatlayan türdendir. Film bu kurguları ortaya koyarken insanı, kendi türünün "yok edicisi" olduğu kadar, 'mekanik organizmaların' da "yaratıcısı" (homo deus) olarak sunmaktadır. Bu haliyle de "insani doğayı" ekonomik görmeyen filmdeki kurgu, onu ekonomik açıdan da sorunlu ilan ederek işe koyulmaktadır. Bu açıdan 'ekonomik mecha'ların da sunuluşu; "acıkmayan, üretimleri dışında hiç bir kaynak tüketmeyen robotlar (olarak) toplum zincirindeki çok önemli bir ekonomik halka" şeklindedir. Bu nedenle de filmdeki insan metabolizması, "ekonomik olmayan" nitelikleriyle baskılanmakta ve katı hamilelik kurallarıyla demografik açıdan kontrol edilmektedir. Bir bakıma da film, 'life 1.0'ı 'life 2.0' karşısında kusurlu ilan edilerek, teknolojik kıyametin tasvirini izleyici adına yapmaya çalışmaktadır. Bu açıdan film, aslında kusurlu ilan edilen 'insani doğanın', mechalar karşısındaki değersizleşmesinin anlatımıyla başlamaktadır. Bu türden kurguyu da teknolojik kıyametin başlangıcıyla yapmaktadır. Bunu yaparken de insan elinin ürünü olması açısından gelecekte beklenen felaketin -yani 'Pandora-korkusunun'- artık karşılıklar ürettiğine dair anlatımlar yapmaktadır. Bir bakıma risk toplumunun ve korku kültürünün ürünü olan "kıyamet beklentisi" geline nokta gerçeklikler kazanmıştır. karşılık bulmuştur. Bu nedenle de rasyonel bir eskatolojinin başlangıç aşamasının sunumuyla etkili bir 'film girişinin' ortaya konulduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu türden bir girişin amacı, izleyicisinin zihninde dolaşan ama somut olmayan gelecekteki teknolojik imgelere dair belirsizlik ve korkuları somutlaştıran göstergelerin vaadinde bulunarak, onları filmde kurgulanmak istenen düşünsel koşulların içine çekilmek istenmektedir.

Filmin bu bilgi akışının hemen peşinden gelen sekansta, yapay zekâ mucitlerinden birisinin (profesör bir mühendisin) meslektaşlarına yaptığı konuşmaya geçilmektedir;

Profesör : *"Yapay bir varlık yaratmak bilimin doğuşundan beri insanoğlunun hayali olmuştur. Modern çağın başlangıcında değil ama atalarımız ilk düşünen makineleri yaparak dünyayı hayretler içinde bırakmıştı. Satranç oynayabilen ilkel canavarlar! Peki ne kadar ilerleyebildik? "Yapay varlık" artık bir gerçeklik! Kusursuz bir taklit! Hareketleri akıcı! Konuşması akıcı ve insan tepkilerine karşı aciz değil."*

Profesörün "sevebilen bir robot" yapımıyla ilgili yaptığı uzun konuşmada öne çıkardığı 'bilim ve yaratıcılık' vurgusu içerisinde önemli detaylar barındırmaktadır. Profesör konuşmasının hemen başında; "yapay bir varlık yaratmak bilimin doğuşundan beri insanoğlunun hayali olmuştur" vurgusunu yaparak, bir yapım (üretim) aracı olan bilimin geldiği noktanın artık insani olan doğayı da aşkın şekillerde "tanrısal yaratım" sürecine taşınmış olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak profesörün yaptığı konuşmadan anlaşılan o ki, yığılmalı bir ilerlemenin çıktısı olan bilimin kendisini var eden geçmişi sadece bir "ilerleme" temasına indirgenince, bilimsel etkinlik anlamdan yoksun bir eylem olarak sadece kendini sürdürmenin gayretinde olmaktadır. Onun konuşmasında öne çıkan "satranç oynayabilen ilkel canavarlar" vurgusu, bu yöndeki bakışı açık eden türdendir. Ayrıca onun "ilkel" olarak lanse ettiği nokta, aslında kendisinin geldiği noktanın mümkün kılanı olan çıkış noktalarıdır. Ancak gelinen noktadaki bilimsel etkinlik biçimindeki motivasyon sadece "ilerlemek" olunca, geçmişle ilişki de bir gelenek olarak ilişki biçiminden çıkmaktadır. Böylelikle ortaya sadece mevcut eylemi anlamlı gören bir tavır çıkmaktadır. Profesörün konuşmasının devamında da bunu detaylandıran türden vurgular söz konusudur. Kendisinin; "peki ne kadar ilerleyebildik? 'Yapay varlık' artık bir gerçeklik! Kusursuz bir taklit! Hareketleri akıcı! Konuşması akıcı ve insan tepkilerine karşı aciz değil" yönündeki vurguları, "ilerlemenin" izindeki bilimin nelere karşılık geldiğinin anlatımını ortaya koymaktadır. Ortaya çıkan durum -Sennett'in de vurguladığı gibi- "bilim insanının teknik olarak bir şey gördüğünü ve sadece onun peşine takıldığını" ortaya koyan türdendir. Dahası bilim insanı belirgin bir ürün ancak ne yaptığının farkına varabilmektedir. Bu noktada 'bilim insanının' her tür anlamdan ve ahlaki referanstan uzaktaki buluş ve ilerleme dürtüsü, içinde belirgin bir 'haz' temasını barındırmaktadır. Modernitedeki bilim insanının peşine takıldığı buluşun verdiği şehvetin ve heyecanın peşinden gidiş şekli, aslında içine düştüğü haz arayışının kırılması mümkün olmayan akışını ortaya koymaktadır. Bu nedenle ki profesörün kendi eylemini mümkün kılan bilimsel geçmiş onun için sadece "ilkel bir canavara" dönüşebilmektedir. Hatta bilimin kusursuzluk arayışı da buradaki kalıcı tatmini mümkün kılmayan koşulu teşvik eden türdendir. Görünen o ki sadece kendinden müteşekkil hâle gelen amaçsız ve anlamsız eylem (bilimsel ilerleme çabası) her tür insani referansı ve koşulu da makul bir tavır olmaktan uzaklaştırmakta dahası onunla çatışmalı hale gelmektedir.

Profesör yaptığı konuşmanın ilerleyen kısmında bu yöndeki saptamaları detaylandıran türden açıklamalara devam etmektedir. Onun konuşmasının devamında ortaya koyduğu:

"Yapay varlık, New Jersey'deki Sibertronics'te en üst seviyesine ulaştı. İnsan ırkına hizmet eden mecha, yüzlerce modelin temeli oldu. Günlük hayatın pek çok alanına girdi... Ama kendimizi kutlamak için bir neden yok! Haklı olarak kendimizle gurur duyuyoruz. Ama neyi başardık ki?"

Bu türden vurgular, bütün bir insanlık birikiminin sonucu olarak gelinen noktada hala yeterlilik hissini var edemediğinin itirafı olmaktadır. Çünkü modern "bilimsel ilerlemenin" merkeze koyduğu sadece "ilerleme" teması "koşulsuz bir ilerlemeye" karşılık gelince, her başarı da kalıcı tatmine dönüşmeyen bir kriter edinmiş olmaktadır. Çünkü bilgi anlamdan yoksun bir "ilerleme" olunca mucidin buluşu da kalıcılık stratejileri var etmekten uzaklaşmaktadır. Profesörün konuşmasının başında ortaya koyduğu; "yapay varlık yaratmak bilimin doğuşundan beri insanoğlunun hayali olmuştur" şeklindeki vurgular, bilim insanının "ilerleme" kurgusunu "insanın bir tanrıya dönüşmesine" varıncaya kadar önü alnamaz bir sürece dönüştürmektedir. Ancak

burada dikkati çekilmesi gereken bir nokta da her tür değerden ve anlamdan azade olan "koşulsuz ilerleme" vurgusu, aynı zamanda bir şirket ortamında yapılmakta olan konuşmadır.

Profesörün, gelinen noktanın yetersizliğini ve her ne koşulda olursa olsun bilim insanını tatmin etmeyen halini anlatırken kullandığı saptamalar konuşmanın amacını ve niteliğini açık eden türdendir. Profesör konuşmasının devamında şunları söylemektedir: "Sezmek için bir oyuncak. Akıllı davranış devreleri var. En az benim kadar yaşlı bir nero-sekans teknolojisi." Profesör bu türden ifadeleri ortaya koyarken kendisini dinleyenlerin tamamı da aynı şirketin çalışanlarıdır. Nitekim kendisinin peşinden kullandığı; "... inanıyorum ki tamamen farklı bir kalitede mecha yapabiliriz... Öyle bir robot yapabilelim ki sevebilsin!" vurguları, onun konuşmasının başından bu yana bütün bir insanlık seviyesini yetersiz görürken ortaya koyduğu üretimin yaratıma dönük olan çabasını açık etmektedir. Çünkü onun "yaratmak" dediği çaba, bir piyasa gerçekliği olarak ancak maddi karşılıklarda (nesnelerde) anlamlı olabilecek türden bir davranış biçimidir. Nitekim çalışanlardan biri ortaya konulmak istenen bu çabanın niteliğini açık edercesine kendisine cevap vermektedir:

"Sevebilsin mi? Ama her ay binlerce sevgili modeli gönderiyoruz!"

Bunun da anlamı bütün bir insanlık ilerlemesinin yetersizliğine dair konuşmaların üzerine vaat edilen "büyük ilerleme" vurguları, aslında anlamını sadece bir piyasa gerçekliğinde ortaya koyabilmektedir. Nitekim Fukuyama'nın da vurguladığı gibi ortada "insan ötesi bir gelecek" vaadi var ve bu durum kaçınılmaz olan -dahası sorgulanması mümkün olmayan- bir teknolojik gelişme çizgisini dayatmaktadır. Dolayısıyla gelişme, piyasanın çizgisinde bir ilerleme (ve büyümeye) karşılık gelince, insan da bu durumun bir mahkûmuna dönüşmüş olmaktadır. Bu nedenle "mucit" için "yapay varlığın gerçekliği" sürekli bir 'yetersizlik' hissine karşılık gelince, erişilen her ilerleme noktası erişildikten hemen sonra -tıpkı bir haz eşığı gibi- yeniden yetersizlik hissiyle karşılık bulmaktadır. Bu nedenle -Baudrillard'ın da dediği gibi- ileri teknoloji aslında bir teknolojik kusursuzluk arayışıdır. Ancak bu tavrın karşılık bulduğu gerçeklik sadece belirlenmişlikleri ortadan kaldırmasıdır. Fakat bu türden davranış biçimi beraberinde gerçekliğin de sonunu getirmektedir. "Gerçekliğin sonu" ise beraberinde "tarihin sonunu" getirmektedir. Çünkü tarih bu haliyle belirsizliği tarz edinen koşulları öne çekerek kestirilemez olanı sıradan hale getirmektedir. Nitekim sadece "ilerlemeye" endeksli -bilimsel- tavır, anlamdan yoksun belirsizliği bir tarz haline getirince, eylem de sonsuz tekrara açık hale gelebilmektedir. Buradaki hiçbir eylemin hedefi kalıcı şekillerde vurabilme olasılığı kalmamaktadır. Bu nedenle de eylemin yeni doğası, sonsuz kere tekrarı mümkün kılabilen haliyle döngüsel olanı (hedefsizliği) kalıcı hale getirmekte ve dahası insani hedefleri olmayan "ilerleme" anlayışını en makul türden beklentiye dönüştürmektedir.

Mucitin 'devamındaki' vurguları görüneni daha da detaylandıran türdendir:

"Duygu simülatörü değil... sevebilen bir robot yapmayı teklif ediyorum! Onu alan anne ve babasını hiç bitmeyecek bir sevgiyle sevebilen çocuk... zihni olan, sinirsel desteği olan bir mecha... Benim önerdiğim şey, robotlarda daha önce hiç başarılmanış olan bir bilinç altı sağlamanın anahtarı olacak."

Nitekim profesör insanlar gibi bir bilinci hatta bir bilinç altı olan bir robot "yaratmanın" vaadinde bulunmaktadır. Önerilen şey neredeyse bir insanı (filmdeki vurgusuyla bir orga'yı) farklı kılan noktaları bir mecha'ya (yapay bir organizmaya) kusursuzca aktarmanın anlatımıdır. Ancak unutmamak gerekir ki onun "yaratım" olarak öne sürdüğü nokta, salt bir piyasa gerçekliğinden ötede bir çıktı değildir. Başka bir tabirle de erdemden ve ahlaktan, kısacası insani olandan uzakta bir kar çabasıdır. Nitekim anlamdan yoksun bu meta eksenli "ilerleme" vurgusu, ahlaki referansı olan bir soruyla karşılaşınca, açmazları açısından da kendisini daha açık hale getirmektedir. Çalışanlardan biri profesöre: "Günümüzde insanların mechalara olan tavırlarını düşünersek, asıl sorun sevebilen bir robot yapmak değil. Asıl sorun insanların onları sevmelerini sağlayabilecek

miyiz?" yönünde bir soru sormaktadır. Ancak bu soruya profesör sadece gerçeği baskılayan şekilde, 'daha gerçek olanın' (hipergerçeğin) vaadinde bulunan bir piyasa koşulunu öne çekerek cevap verebilmektedir. Bunun anlamıysa onun verdiği cevapların ahlaki ve insani olan doğayı öne çıkarabilen türden olmadığı gerçeğidir. Bu vurgular da onun "koşulsuz ilerlemeye" ne derecede motive olduğunu ortaya koymaktadır.

"Bizimkisi kusursuz bir çocuk olacak. Dondurulmuş bir film karesi gibi. Hep sevebilen, hastalanmayan ve hiç değişmeyen... Mecha'mız yeni bir pazar açmakla kalmayacak, insanların ihtiyacını da karşılayacak".

Mucidin bu vurguları aslında "ilerleme" vaadi adına, insani doğanın "gerçeklik" olarak kusurlu ilan edilmesinin vurguları niteliğindedir. Çünkü onun vurgusunda öne çıkan "kusursuz çocuk"... "dondurulmuş film karesi gibi" olurken, "hiç terk etmeyen" kalıcı bir çocukluk misali olmaktadır. Ayrıca onun ortaya koyduğu 'mecha'; hep sevecek, hastalanmayacak ve dahası hiç değişmeyecek türden olacaktı. Ancak gayet de insani olan bu türden her özellik gelinen noktada kusurlu ilan edilirken, "ilerleme" denilen şeyin de aslında örtük bir şekilde 'insani doğayla' savaşın kendisine dönüştüğünün anlatımını yapmaktadır. Bir bakıma hedef, "çocuktan daha çocuk" (insandan daha insan) olanın yaratımının çabasıdır. Bunun da anlamı gelinen "gelişme/ilerleme" çizgisinin artık insani olanı sorunsallaştıran bir yapaylığın -hatta tabii olanın sonunun- habercisi olduğunun dışı vurumudur. Nitekim bu yöndeki kurgulama, ahlaki olan soruyu yönlendiren kişinin gerekli cevabı alamadığı yerde sorusunu tekrar ederken aldığı cevapla birlikte, durumun derin olan boyutunu daha da açık hale getirmiş olmaktadır.

"Ama soruma cevap vermediniz? Bu robot, bir insanı gerçekten sevebilirse, bunun karşılığında o insanın buna karşı sorumluluğu ne olur? Ahlaki bir soru öyle değil mi?"

Çalışanın sorduğu soru, aslında kestirimden uzak "teknolojik ilerleme" dürtüsüne dair life 2.0 vaadi yapılırken, insani doğayı ve ahlaki kodu öne çeken bir soru niteliğindedir. Ancak "teknolojik kusursuzluk" arayışı hedefe "ilerlemeyi" koyunca, her türden insani olan şey huzursuzluk üreten bir form edinmektedir. Çünkü bilimin "ilerleme" dürtüsü -hele ki piyasa gerçekliğine entegre edilince- hiçbir ahlaki kodu ve referansı dikkate almamaktadır. Profesörün aynı türdeki kodlar etrafında cevap verememesi de bundan ötürüdür. Nitekim Giddens'in da dediği gibi; "premodern insan geleceği öngörebilmek için, kestiremediği gelecek için kâhine giderdi, modern insan ise uzmana gider." Ancak uzmanlık daraltılmış bir bilgidir. Bu nedenle de genel ve mutlak olan kestirilebilirlikler ya da anlamlar vaat edemez. Buradan hareketle de profesöre yöneltilen soru, onun asla verebileceği türden bir cevabı içinde barındırmamaktadır. Nitekim geleneksel evrede eylem doğası itibarıyla istikrar verirdi ve onun bu türden doğası bireyi karşı olgusal geleceklerden de korurdu. Ancak profesörün konuşmasında ortaya koyduğu tüm vaatler ise geçmişle -gelenekle/rutinle- ve insani doğayla bir savaşı içinde barındırmaktadır. Ancak geleneksel olan, premodern bireylere, bilişsel ve ahlaki duyguların karışımı olarak "şeylerin kesinliğini" vaat ederdi. Bu nedenle de ileriki kuşaklara "doğruluğu ispatlanmış pratikler" bırakarak onunla geleceğe bağlanırdı. Fakat profesör "çok büyük bir devrimin vaadinde" bulunurken, eyleminin mahiyetini kestirebilmekten, daha insani olanı kurgulayabilmekten çok uzaktadır. Profesörü kendisine çeken "yenilik", aslında onun insan olduğu ve insani bir doğaya sahip olduğu gerçekliğini devre dışı bırakan bir durumu ortaya koymaktadır. Çünkü o, ancak eyleminin sonunda ne yaptığını anlayabilir hale gelebilmekteydi. Onun eyleminin sonlanmadan ne yaptığını anlaması çok da mümkün değildi. Bu nedenle de profesörün eylemine (vaadine) dair ahlaki olarak yöneltilen soru, aslında "Pandora-korkusunu" ortaya koyan türden bir soruydu. Ahlaki olan onu huzursuz ederken, bir bakıma "Pandora-korkusunu" da mucide hatırlatmış olmaktadır. Bu nedenle profesör ikinci kere yöneltilen soruya bir ahlaki referansla ya da insani doğanın ürünü olan koşulla cevap vermekten kaçınmaktaydı. Dahası yöneltilen soruya ahlaki olanı bozuma uğratan türde bir cevap verebilmekteydi.

"Bilinen en eski soru! Ama başlangıçta Tanrı da Adem'i kendisini sevsin diye yaratmadı mı?"

Profesörün bu türden cevabı akılcı bir cevap olarak görünebilir. Ancak onun bu cevabı, kendi eyleminin doğası nedeniyle "kestirilemez" olduğunun farkındalığını ortaya koymaktadır. Ahlaki olan "kestirilebilirlikler" isterken, ortaya konulan vaat ise bundan çok uzakta görünmektedir. Bu nedenle de kendisinin kestirebilirlik istenen yerde yapabileceği en makul şey "ahlaki olanı bozuma uğratmak" olmaktadır. Görünen o ki bilim insanının eylemine içkin olan belirsizlik hali, "yaratılacak insan robotla" birlikte doğanın kalbine çok daha derin bir şekilde aktarılmış olacaktır. Başka bir ifadeyle de insani eylemin belirsizliği, teknik koşulla birlikte "radikal bir belirsizliği" var ederek, bunu doğanın kalbine taşımış olmaktadır. Nitekim profesörün yaptığı şey, tanrının eylemini -insani açıdan- makul kılmanın çabası olurken, kendi eylemine de tanrısal bir sorgulanamazlık yüklemenin gayretinde olmaktadır. Bunun da anlamı, artık kendisine tanrısal gözle bakabilen insan, tanrının insanı yaratması gibi bir türü (life 2.0'ı) yaratabilmenin -daha doğru bir ifadeyle de yaratıcı olabilmenin- eşiğine gelmiştir. Nitekim profesör burada bir 'şey' olarak "kusursuzca sevebilen (ama gerçekten sevebilen) bir robot" vaat etmektedir. Ancak anlaşılan o ki onun bu vaadi, bir bakıma insanın kendisine yabancılaşmasının da vaadi şeklindedir. Çünkü vaat edilen "ilerleme" ne gerçeklikten ne de getireceklerine dair kestirimden emin olabilen türdendir. Dahası insani eylem, bu haliyle birlikte kasvetli bir rastlantısallığa açık hale gelmektedir. Anlamdan ve belirlenmişliklerden yoksun olan teknolojik seviye ise bu koşulları radikalize eden çıktılar niteliğindedir. Ancak birey bu yöndeki eylemi sergilerken, kendisine ve insani olan dünyaya da radikal bir şekilde yabancılaşmaktadır. Modernitenin bilim ve akıl eksenli anlam arayışı, geline nokta anlamsızlığın dışavurumuna dönüşmüş olmaktadır. Ortada duran yeni koşul ise sadece "radikal bir yabancılaşmanın" anlatımı hükmündedir.



Foto 1. Filmin başında karşılaşılan tekno-dijital seviyenin bir göstergesi olarak 'sevgili' mecha

Filmin 3. sekansı '20 ay sonra' ibaresiyle devam ediyor ve teknolojik görünümü çok farklı olan bir arabada bir çift yolculuk yapmaktadır. Bu çift (Monica ve Hanry) ve son derece modern görünümlü (daha çok postmodern bir sanat galerisini andıran) bir mekana gider ve bir cam fanus içinde yatan bir çocuğun başına geçer. Kadın içinde yatan bir çocuğa çantasından çıkardığı kitaptan hikayeler okumaya başlar. Daha sonra bir doktor mekana gelir ve adam (Hanry) hızlıca doktorun yanına gider. Adam hızlı hareketlerle, doktora bir dergiden okuduğu makaleden; "avcı.. sentetik virüsler" gibi ifadeler kullanarak bir şeyler anlatıyor. Kadın ise rahatsız edilmek istenmediğini dile getiren bir tavırla; "konuştuklarınızı hala duyabiliyorum" der. Doktor, adamla yürüyerek konuşmaya başlar ve çocuğun ölüm esnasında dondurularak fanusa kapatılması ve hastalığın buluşuna kadar uyutulması için yapılanın, kendisi için doğru olmadığını dile getirmektedir. Çünkü fanusta uyutulmakta olan çocukları ölmediği için tıp bilimine göre yas

tutmanın imkânsızlığı ortaya çıkmaktadır. Ancak doktor, psikoloji biliminin ise kadının çocuk algısı açısından alamadığı tepkiye bağlı olarak yas tutması gerektiğini söylemektedir. Doktor konuşmasını; "Hanry, oğluna yardım edemeyebiliriz ama karına hala yardım edebiliriz" sözüyle tamamlamaktadır. Bu konuşma; bilimin, insanın kendi duygusal tepkilerine dair olan dünyayı ne kadar farklı bir noktaya taşıdığının ve beklentileri doğal süreçlerinden ne kadar kopardığının göstergesi olmaktadır.

Doktor: Endişeleniyorum Henry! Beni gerçekten kaygılandırıyor. Oğlunuzun yasını tutmak yerine -, duygularını çok zor bir duruma soktun. Ve beş yıldan sonra içgüdülerinde yas tutman gerektiğini söyler. Ama Martin bu durumda bir tedaviyi bekledikçe tıp da yas tutmamız gerektiğini söylüyor. Oğlun ölmediği için karın yas tutamıyor. Henry, tıp oğluna yardım edemeyebilir ama karına hala yardım edebiliriz.

Hanry ve Monica'nın hasta çocuklarının çaresi olmayan durumunu kabullenebilmekten ötedeki tavırları aslında fraktal değer anlayışını mümkün kılan ileri teknoloji toplumunda yaşananların insani doğayla nasıl bir savaşa girdiğini gösteren türdendir. Görünen o ki çocuk ne ölü ne ebedidir. Annesi ve babasının çocuktan beklediği şey ise sekülerize olan yaşamlarına karşılık kendilerini hiç terk etmemesi olmaktadır. Çocuk bir cam fanus içinde uyutulmakta ve tedavisinin buluşuna dair aile haber beklemektedir. İnsanın fani olduğunun üstünü örten bu durum, ondan bir yeryüzü ölümsüzünü oynamasını beklenir kılmaktadır. Ancak ne ölü ne diri bir insan formu, tarihsel olan insani kurgunun bozumundan başka bir şey değildir. Bir bakıma insani doğanın bozuma uğratılmasının çabası olmaktadır. Çünkü anlamdan yoksun dünya, bedeniyle baş başa kalan bir büyü bozumu durumunu ortaya çıkarmaktadır. Ölümü vahşileştiren bu kurgu da insanın en büyük beklentisini hiç ölmek üzere yaşamak yönünde kurgulamaktadır. Ölüm ise bu nedenle hiç kabul edilebilir bir durum (ya da son) olarak karşılık bulamamaktadır. İbrahimi evrenin ölümü evcilleştiren "faniliği" ile modern evrenin seküler olan gelecek projeleri anlamını yitirince, insan sadece bedeniyle baş başa kalan mutluluk temalarını merkeze koyan yaşam temaları geliştirmektedir. Çünkü ortada hayatı aşkın stratejiler ve anlamlar olmayınca 'çocuğun ölümü' dünyaya dair en kalıcı duygusal limanın yok olması anlamına gelmektedir. Ailenin ölümü kabullenmeyen ve çocuğunun yaşadığı yönündeki tepkileri aslında insani doğanın kendisine hatırlattıklarıyla yüzleşmekten kaçan bir yabancılaşma biçiminin anlatımıdır. Nitekim geleneksel evre dinsel ölümü (ve faniliği) bir son olarak kurgulamak yerine bir ebediyetin başlangıcı olarak kodlamaktaydı. Modern evredeki seküler anlatılar ise -geleneksel evreden farklı olarak- ölümü dünyevi gelecekteki projelere bağlayarak anlamlı kılmanın çabasıydı. Ancak postmodern evre -ve ileri teknoloji toplumu- hem geleneksel anlatıları hem de modern anlatıları devre dışı bırakarak bireyi sadece bedeniyle baş başa kalan biri haline getirmiş oldu. Ancak bu durum onun insani bedeninin insani olarak kusurlu olan doğasıyla da savaşıma nedeni oldu. Ölümü kabullenmeyen ve onun üstünü örtmenin çabasında olan postmodern zamanların bir örneği olarak cam fanusta tedavi bekleyen ve bu nedenle uyutulan çocuk bu durumun ileri bir temsili olarak görünürlük kazanmaktadır. Doktorun "yas tutmamız gerektiği" yönündeki vurguları da bu radikal yabancılaşmanın anlatımını yapan saptamalar olmaktadır.



Foto 2. Ailenin öz çocuğunu uyuttuğu fanusun görüntüsü

4. sekans ise; kısa bir süre içinde, 2. sekansta bahsi geçen teknolojik buluşların gerçekleştiği ve "sevebilen robotun" yapıldığını ortaya koyan sahnelerdir. Bu sekansta üretimi yapılan robotun prototip kullanımı için şirket çalışanlarından seçimi yapılmaktadır. Bir çalışan profesöre, "2000 çalışandan sadece birkaç tanesinin deneme için istenilen şartlara uyduğunu" anlatmaktadır. Aynı sekansta içlerinden "trajedisıyla en öne çıkanın Hanry olduğunun" da vurgusu yapılmaktadır. Hanry'le görüşmeler yapılır ve kendisine bir anlaşma önerilir. Hanry de anlaşmayı kabul ederek David'i evlat edinmeyi kabul eder. Bu sekans sonrasında "sevebilen robotun" insanla ilişkilerinin başladığı yeni bir evre ortaya çıkmaktadır.

6.3. İkinci Kısım

5. sekans şirketle anlaşma imzalayan Hanry'nin bir gün eve robot bir çocukla (David'le) gelmesiyle başlar. Hanry Monica'dan habersiz bir şekilde, şirketin kendisine yaptığı öneriyi kabul ederek, David'i evlat edinmiş ve bir sürpriz yapmaktadır. Hanry'nin eve bir çocukla geldiğini gören Monica çok şaşırır. Ayrıca David'in ilk hareketleri olan, basamak çıkma ve parkeleri tanıma çabasını gördüğünde onun bir robot çocuk olduğunu anlar ve şaşkınlığını gizleyemez. Sekansın devamı ise duygusallık, şaşkınlık, kabul edememe ve de robotun gerçekliğine kapılmışlığı ortaya koyan karmaşık duygular eşliğinde sürmektedir. Bu sekanstaki robotun eve gelişi sonrasındaki sertlik ve duygu yüklü diyaloglardan bir kesit ise aşağıdaki gibidir.

Sekanstaki diyalog aslında filmin bu kısmında yaşanacak olanların habercisi niteliğindedir. Hasta ve ölmemesi için uyutulan çocuklarının durumundan ötürü yaşadıkları trajedi karşısında, eve "sevebilen" ve dahası "çok gerçek" olan bir "çocuk robot" gelmektedir. Monica buna başta oldukça sert tepkiler verse de robottan ve onun gerçekliğinden etkilenmediğini de gizleyememektedir. Nitekim Monica'nın "hiç kimse oğlumun yerini tutamaz" ifadeleriyle başlayan tartışma, "Hanry onun yüzünü gördün mü? O çok gerçek!" ve "ama dışarıdan o kadar gerçek görünüyor ki! Gerçek bir çocuk gibi!" ifadeleriyle devam etmektedir. Ayrıca tartışmanın sonunda ise Monica'nın bir kabullenişini açık eden ve kayıtsız kalamadığını gösteren bir şekilde "bir çocuk!" vurgusunu yaptığı gözlerden kaçmamaktadır. Robotun bir "çocuk" olduğunu kabullenişle birlikte tartışma sonlanmaktadır. Filmin ikinci parçasının başladığı bu sekans ve sekansın ardından gelen diğer pek çok sekansta Monica başlangıçta David'i kabul edemediğini gösteren tavırlar sergilemektedir. Ancak bu türden sahneler öncesinde (6. Sekansta) Hanry şirketin protokolünü ve anlaşma metinlerini Monica'ya gösterir. Monica'yla aralarında şöyle bir diyalog geçmektedir:

***Hanry:** "Çalıştığım şirketin bana -bize- böyle inandıklarını göstermeleri olağanüstü bir şey. Eğer David'i tutmayı kabul edersen uygulamamız gereken birtakım prosedürler var. Eğer onu tutmaya karar verersen yedi ayrı kelimeden oluşan bir kayıt protokolü var. Bu kelimelerin David'e burada belirtilen sırada söylenmesi*

gerekıyor. Monica kendi güvenliğimiz için bu kayıt silinmiyor. Robot çocuğun sevgisi mühürlenmiş olacak ve bu sonsuza kadar onun parçası olacak. Bu yüzden kayıttan sonra hiç bir mecha çocuk başkasına satılamıyor. Evlat edinilen aile ondan vazgeçecek olursa, yok edilmesi için onu Sibertronics'e götürmesi gerekiyor. Anlaşmayı imzaladım, yoksa David'i görmene izin vermeyeceklerdi. Senin de imzalaman gerekiyor. Monica! Kesin emin olmadan sakın kaydı yapma!"

Monica: Aptal adam! Tabi ki emin değilim!

Bu sekansta dikkati çeken nokta bir 'orga'nın (insanın ya da life 1.0'ın) duygusal tatmini için, bilinç altı ve kusursuz duygu yüklenimi yapılan bir mecha'nın (sevebilen robotun ya da başka bir ifadeyle life 2.0'ın) "duygularının sonsuza kadar mühürlenmesi" olmaktadır. Bunun anlamı, geçici ve ölümlü bir insanın ölümsüz bir robot tarafından "sonsuz kadar sevebilecek" olmasıdır. Başka bir ifadeyle de bir insanın duygusal tatmini adına, yapay bir organizmanın sonsuza kadar duygusal açıdan tahakküm altına alınmasının anlatımı yapılmaktadır.

Monica başlangıçta David'i kabul etmediğini gösteren tavırlar sergiler. Ama bu tavırların her biri içerisinde şaşkınlık, kapılma ve uyum göstermeye başlama mukabilinden tepkileri de barındırmaktadır. Filmin bundan sonraki birkaç sekansında (7, 8, 9, ve 10. sekanlarda) bu türden detaylar göze çarpmaktadır. Sekanslar ilerledikçe kadının şaşkınlıkları yavaşça bir adaptasyona ve kabul etmeye dönüşmektedir. Başlangıçta tedirgin olan Monica, zamanla David'e alışmaktadır. 11. sekansta ise Monica kendilerine sunulan protokolde (bilinç altını mühürleme protokolünde) geçen şekliyle, kodları aktifleştirmeye kabul eder ve David'e şifreleri okumaya karar verir. Baş başa kaldıkları bir anda Monica David'e, protokolde bahsi geçen konuşmayı yapıyor ve ilgili kelimeleri (şifreyi) -ellerini belirtilen şekliyle David'in kafasının arkasında tutarak- okuyor. Filmin bundan sonraki süreci ise aslında "hipergerçek" olan bir çocuğun (sevebilen robotun) gerçekliği baskılaması üzerine olan sahnelerle ilerlemektedir. Çünkü 11. sekansta gerçekleşen bu olay Monica'yı çok etkiliyor ve David artık bu evreden sonra onun için "gerçekten daha gerçek" bir çocuğa dönüşmektedir. Nitekim peşinden gelen sekanslardaki mutlu aile tabloları ve David'e dair "inanılmaz bir çocuk" görüşleri sıklıkla öne çıkmaya başlamaktadır. Monica ve Hanry artık bir trajediye dönüşen gerçek çocuklarının durumuna dair taşıdıkları kaygıları yitirmiş ve David'le birlikte yeniden çok mutlu bir aileye dönüşmüş durumdadırlar. Bu "yeniden mutlu olan" aile görüntüsüyle başlayan 12. sekanstaki diyaloglar bunun altını çizen türdendir. Bu sekansta Monica ve Hanry bir akşam yemeği için dışarı çıkarlar.

Hanry: Merhaba David!

Monica: (David'e seslenerek) Bizi geçir hayatım. Olur mu? Hadi! (koşarken) Aaa! Ayakkabım! (Monica kahkaha atıyor) Hanry papyonun! (gülerek) Umutsuz vakıasın!

Hanry: (David'i kastederek) Yaptığımızı toplamış! Çiçekleri nasıl dizmiş!

Monica: Öyle çabalıyor ki! Beni mutlu etmek için öyle çok uğraşıyor ki! Kahvemi bile tam kıvamında hazırlıyor.

Hanry: Ama tüylerim ürperiyor. Geldiğini hiç duymuyorum. Bir bakıyorum arkamda.

Monica: O henüz bir çocuk.

Hanry: Monica! O bir oyuncak!

Monica: Bir hediye! Senden!

Buradaki diyalog her ne kadar "bir oyuncak" ve "bir hediye" minvalinde sonlansa da bütün bir sekans boyunca konuşulanlar "sevebilen robotun", nasıl kusursuz bir çocuk olduğunun anlatımını yapmaktadır. Çünkü Hanry ve Monica'nın daha öncesinde bir çocukları olmuştu ve çocukluğa dair deneyimleri oldukça farklıydı. "Organik çocukluk" -life 1.0 olan çocukluk- sorun çıkaran, yaramazlık yapan ve ebeveynlerine zorluklar çıkaran türden meşakkatli bir durumdu. Ancak "yapay çocukluk" -mecha'nın ortaya koyduğu yapay çocukluk- ise aksine "yatakları toplayan", çiçekleri dizen", "kahveyi tam kıvamında yapan", "çok sessiz olan" ve dahası ebeveynlerini "mutlu etmek için elinden geleni yapan" "kusursuz bir çocuktu". Bu haliyle "gerçekten daha gerçek" hale gelen David, sergilediği "kusursuz çocuklukla" ailenin mutluluk

kaynağı olmuştur artık. Burada görünen o ki -Baudrillard'ın tabiriyle- "radikal semurji" doğal toplumsal hayat üzerinde tahakküm kurabilen türdendir. Çünkü "radikal semurji"nin (burada David'in) var ettiği simülasyon ortaya koyduğu modelle tecrübeyi yeniden yapılandırmaktadır. Hatta bilindik ve geleneksel olan tecrübeyi (burada ise bilinen insani çocukluğu) artık geçersiz kılmaktadır. "İmajlar" (ve simülasyonlar) ile gerçeklik arasındaki sınır infilak edip içe göçünce, artık gerçeklik "hipergerçeklik" tarafından baskılanmaktadır. Artık gerçeklik bu haliyle, izinden gidilebilecek ya da deneyimlenebilecek türden değildir. Bireyler artık gerçekliği arzulamaktan ziyade, hipergerçek olanı arzulamanın çabasına girişmektedir. Hipergerçek olan, gerçekten daha gerçek ve talep edilen olarak kitlelerce izine düşülen olmaktadır. Bu nedenle de yukarıda geçen diyalogda Monica ve Hanry'nin mutluluk kaynağı olan şey, artık David'in onlara sunduğu hipergerçek olan çocukluğu deneyimliyor olmalarıdır. Onların bildikleri "geleneksel çocukluğun" dışında olarak karşılaştıkları bu durum, ortaya konulan "kusursuz çocukluk" imgesiyle bütün bir tecrübeyi boşa çıkarsa da zorlukları ortadan kaldıran 'sunumu' onlar için gelinek noktada arzu edilen şeye dönüşmektedir. Nitekim "hiç yemeyen", "yaramazlık yapmayan", "sonsuz kadar masrafı olmayan" ve dahası "onları mutlu etmek için elinden geleni yapan" bir çocuktur David. Bu 'mecha çocuk', bir çocuğun verdiklerini sunabildiği gibi, çıkarması muhtemel hiç bir sorunu da çıkarmamaktadır. Onun böylesine "kusursuz" olan hali de ailenin şimdiki mutluluğunun temeldeki kaynağı olmaktadır. Ancak görünürdeki mutluluk "yapay" bir çocukluğun ortaya çıkardığı hipergerçekliğin deneyimlenmesi olurken, aslında insani doğanın ürünü olan -başka bir ifadeyle de life 1.0'a ait çocukluğun da- "kusurlu çocukluğa" dönüşmesinin nedeni olmaktadır. Bir bakıma gösterge değeri olan şey talep edilen olurken, insani doğaya özgü çocukluk içe göçerek infilak etmekte ve bu nedenle de gözden yitip gitmektedir.

6.4. Üçüncü Kısım

Filmdeki bu parça, beklenmedik bir durumun gerçekleşmesiyle, sürecin başka bir boyuta evrilmesine neden olan durumların açığa çıktığı kısımdır. Bu bölümün başlangıcında ailenin gerçek çocuğu Martin'in hastalığına dair tedavi bulunur ve doktorlar tarafından onun uyandırılmasına karar verilir. Filmdeki 13. sekans ise bu evrenin başlangıcı olan sekanstır. 13. sekansta Hanry, Monica'yı arar ve haberi telefonda kendisine verir. Filmin 14. sekansında ise Martin eve getirilir ve Monica onu David'le tanıştır.

Monica: "David! Dünyada olabilecek en harika şey oldu. Bu Martin! Benim oğlum!"

David çok tedirgin olan bakışlarla Martin'e bakar. Nitekim peşinden gelen ve 23. sekansın sonuna kadar devam eden süreç, artık "mecha çocuk" -life 2.0 ile- "orga çocuğun" -life 1.0'ın- karşılaşmasının içerikleriyle doludur. "Gerçek çocuk" bu evrede yapay çocuğu çok kıskanmaya başlamakta ve onu yanlışlıklara yönlendirmektedir. Hatta mecha ile "ben gerçeğim; sen yapaysın... bu nedenle annem seni gerçekten sevemez" yönünde sıkça çatışmalara girmektedir. Hatta filmin 16. sekansında yaşananlar bütün bir filmdeki bu çatışmanın kırılma noktası olan türdendir. Bu sekansta "gerçek çocuk" Hanry, annesinden onlara kitap okumasını istemektedir. Ancak istediği kitap "gerçek bir çocuk olmak isteyen" Pinokyo'nun hikayesidir. Çocuğun bunu kasıtlı olarak yapmasının altında, David'le kıskançlıktan ötürü girdiği "gerçeklik" ve "yapaylık" -ya da "orga olmak" ile "mecha olmak"- bağlamındaki çatışma vardır. Ancak bu hikayeyi dinlerken David'in, 'Mavi Peri'nin Pinokyo'yu gerçek yapmasını duyması, onun filmin sonraki kısımlarında gireceği "gerçek olabilmek" yolculuğunun da çıkış noktası olacaktır. Çünkü filmin bu kısmında Martin David'i, ebeveynlerinin o gerçek bir çocuk olmadığı için asla onu "gerçekten sevmeyeceklerine" inandırmakta ve onu sürekli hatalar yapmaya yönlendirmektedir. Bu hikayeyi dinleyen David, Pinokyo'nun gerçeğe dönüştüğünü duyunca çok şaşırılmış ve büyük bir dikkatle hikayeyi dinleyerek bunun olabileceği hissine kapılmıştır. Nitekim o bir çocuk olarak tasarlanmıştı ve sonsuz kadar sevebilecek nitelikte de "bir bilinç altına" sahipti.

Monica: "Pinokyo gece yarısına kadar çalıştı ve 8 sepet yerine tam 16 sepet yaptı. Sonra yatağa yattı ve uykuya daldı. Rüyasında Mavi Peri'yi gördü. Çok sevecendi ve gülümsüyordu. Ona bir öpücük verdi ve "cesur Pinokyo" dedi. "İyi kalpliliğinin karşılığında yaptığım bütün kötülükleri unutuyorum. Gelecekte de iyi olursan çok mutlu olursun." Sonra rüya sona erdi ve Pinokyo şaşkınlık içinde uyandı. Artık bir kukla olmadığını gördüğü anda ne kadar şaşırdığını tahmin edebilirsiniz. Artık tıpkı diğer çocuklar gibi gerçek bir çocuktu."

Ancak görünen o ki profesör mucit ve ekibi, filmin başında "çocuk sahibi olamayan" ailelerin kusursuz bir çocuğa sahip olmalarını sağlayıp bir "mecha tarafından sonsuza kadar sevebilmelerini" tasarlarken, onun gerçek bir çocuk ile karşılaşması halinde neler olabileceğini hiç hesaba katmamışlardı. Nitekim mucit 'bir şeyi görüp onun peşine takılırken', olası sonuçlarının neler olabileceği yönünde -bir kez daha- hesaplar yapmamıştı. Nitekim Martin iyileşip eve gelince ortaya çıkanlar da bu yöndeki sonuçlar niteliğindeydi. David, Martin'in kıskançlıklarından ötürü yaptıklarıyla pek de baş edemiyordu. Martin gelinceye kadar "kusursuz bir çocuk" olan David, artık ortaya çıkanlarla birlikte bir "problem çocuk" olmaya başlamıştı. Görünen o ki "hipergerçek" olan çocuk, gerçek olan çocukla birlikte, ailenin beklentilerini karşılamaktan giderek uzaklaşmaktaydı. Nitekim gerçek çocuğun yönlendirmeleri ve planlarıyla birlikte açığa çıkan her sorunda sorgulanan kişi "yapay çocuk" olan David olmaktaydı. Filmin 17. sekansında David'in, Martin'in tahrik etmesinin sonucunda onunla yemek yarışına girmesi ve bozulması; 19. sekansta ise yine Martin'in, "benim için bir şey yaparsan -özel/gizli bir görev- anneme gider seni sevdiğimi söylerim, o zaman o da seni gerçekten sever" söylemine uyararak Monica'nın saçını gece uyurken kesmeye çalışması; artık David için evde istenmeyen günlerin başlama nedeni olmaktaydı. Çünkü Hanry artık David'i sorguluyor ve Monica'yla evde onu istemediğine dair konuşmalar yapmaya başlamaktadır.

Görünen o ki hipergerçek olan ve gerçeği baskılayan robot, aslında koşulları düşünülmüş ve tasarlanmış hallerin içinde sadece "ideal olanı" oynayabilmekteydi. Ancak David (hipergerçek çocuk), ideal olan koşulların dışına çıkınca artık kestirilemez, öngörülemmez ve belirsiz bir nesneden ibaret bir hale dönüşmüştü. Artık insani doğanın öngörülemmez olan faktörleri, David'in nezdinde sorgulanan ve sorun olarak algılanan bir haldeydi. İnsani eylemin (ve de üretimin) öngörülemmez olan doğası artık kendini açık etmekteydi. Sennett'in de dediği gibi, sadece ilerlemeye kanalize olan koşullar, artık içinden bir "Pandora-korkusu" çıkarmaktaydı. Kestirilemez ve öngörülemmez olan şey, artık eylemin belirleyici faktörü olarak öne çıkmaktadır. Hal böyle olunca da kusursuz çocuk imgesi gitmiş ve kusurlarının görünürlüğüyle baş başa kalan bir durum ortaya çıkmıştı. Nitekim peşinden gelen 21. sekansta da ipler tamamen kopacak noktaya gelmektedir. Bu sekansta havuz başında oynayan Martin'in yanına David gelir ve ona hazırladığı doğum günü hediyesini vermek ister. O sırada havuzda oynayan diğer çocuklar da David'in yanına gelir, onu inceler ve "bu nasıl mecha"... "çok gerçek" tepkileri verirler. O sırada oynarken David'in "acı eşiğini" sorgulamaya girerler. Bunun üzerine bir çocuk David'in eline bıçak batırır. Hissettiği acıyla korkan David Martin'in arkasına geçerek, "beni koru Martin" çığlıkları atar ve onu bırakmaz. Birlikte havuza düşerler ve Martin boğulma tehlikesi geçirir. Bu olayın peşinden gelen 22. sekansta ise aile akşam eve gelir. Monica David'in odasına gelerek ağlar ve kendisine "yarın seninle bir geziye çıkabiliriz... sen ve ben... Teddy de (süper oyuncak)" der. Amacı ise onun Cybertronics'e götürüp yok edilmesini sağlamaktır. 23. sekans ise David, Teddy ve Monica'nın Cybertronics' arabadaki gidişleriyle başlamaktadır. Monica yolda ağlar ve Cybertronics tabelasının başladığı yerde, geri dönüşüm merkezine gitmekten vazgeçerek yoldan çıkar ve ormanın içine arabayı sürer.

Gelinen nokta, bilimin "yaratma çabasının" (ya da idealinin) öngörülemeyen bir sonucu olarak görünürlük kazanmaktadır. İnsan tarafından "yaratılan" ve Monica'yı sevmesi için bilinçaltı mühürlenmiş David'in, şimdi binlerce yıllık "sevgi mahkûmiyeti" başlamış olmaktaydı. Bir yeryüzü fanisini "bilinç altına mühürlenmiş" şekliyle sonsuza kadar sevmek, bir yeryüzü ölümsüzü için

olabilecek en büyük lanet niteliğindedir. Tıpkı mitolojide büyük bir lanet olarak Selene'nin ortadan kaybolan Endymion'u sonsuza kadar araması gibi, artık David de Monica'nın onu sevebilmesi için sonsuza kadar "gerçek çocuk olabilme" idealinin peşine takılacaktır. Onun aradığı gerçeklik aslında hiç erişilemeyecek olan bir ideal misalidir. Tıpkı Sisifos'un hiç erişme ihtimali olmayan bir cezaya tanrılar tarafından çarptırılması gibi. Bir bakıma "tanrı" (yaratıcı Monica) sevgisi nedeniyle yok oluşa (geri dönüşüme) götüremediği David'i tabiata bırakırken, aslında onu sonlanması hiç mümkün olmayan "erişilemez sevginin" ve "gerçek olabilme" idealinin lanetine terk etmektedir. Bir bakıma çifte laneti yaşayan David, "fani yaratıcısının" şefkatinden ötürü "sonsuz bir cezaya" çarptırılmış olmaktadır. Dolayısıyla da fani bir tanrının iyiliği, "ölümsüz olan kulun" kötülüğüne tekabül etmekteydi. Çünkü sonuç olarak insani eylemin belirsizliği, David'in sonsuza kadar sürmesi mümkün hayatının merkezi realitesi olacaktır. Bir bakıma "iyilik" olarak başlayan durum, Pandora'nın kutusu misali içinden "tanrısal bir laneti" çıkarmış olmaktadır. Fani bir aktörün yeryüzünde sonsuzluk ekseninde kalabilmek çabası (hiç ölmeyecek oluşu) bir gerçeklik olmadığı gibi, yaratıcısı olduklarına yüklediği gerçeklik hissi de asla bir gerçekliğe tekabül etmemektedir. Çünkü gerçekliği yapı-söküme uğratarak "tanrı" olan insan, yarattığına asla kalıcı bir gerçekliğin tatminini bahsedememektedir. Bu nedenle de insanın her 'tanrıyı oynama' hali hem kendisine yabancılaşmasının hem de dünyaya yabancılaşmasının anlatımı niteliğindedir. Geline nokta gerçekliği yitiren insan, 'yarattıklarına' sadece erişilemeyecek gerçekliklerin belirsizliklerini bırakmaktaydı. Bu açıdan filmin başında profesörün vaadi olan "bilimsel yaratım" eylemi, gelinen noktada bir insani lanetin izdüşümlerini var etmektedir.

6.5. Dördüncü Kısım

Filmdeki dördüncü parça, David'in karşılaşacağı ve bundan sonraki hikayelerinde birlikte olacağı Robot Joe ile başlamaktadır. Robot Joe bir jigolo robottur ve tamamen robotlarca hizmet verilen Rouge City'de bulunmaktadır. Rouge, LasVegas benzeri bir kenttir ve insanlara orada hizmet sunanların neredeyse tamamı mecha'lardır. Filmin dördüncü kısmında giriş sekansı olan 24. sekansta bir kadın Robot Joe ile birlikte olmak için RougeCity'e gelmiştir ve aralarında aşağıdaki şu diyalog geçmektedir.

Patricia: Korkuyorum!

Robot Joe: Benden mi?

Patricia: Evet!

Robot Joe: Bence kendini bırakmaktan korkuyorsun. Bence mutluluktan korkuyorsun. Bu da beni heyecanlandırmaya başladı. Yıldızları görmekten mi korkuyorsun? Patricia, onlara nasıl ulaşacağını gösterebilirim.

Patricia: Bunun altında olanlardan korkuyorum. Önce neye benzediğini görebilir miyim?

Robot Joe: Bu senin ilk seferin mi? Yani benim gibi biriyle?

Patricia: Daha önce hiçbir mecha'yla olmamıştım.

Robot Joe: Ben de öyle! (birlikte gülerler)

Patricia: İlk canım yanar diye korkuyorum.

Robot Joe: Patricia, sevgili robotla olduktan sonra bir daha gerçek bir erkeği hiç istemeyeceksin. (kadının boynundaki yaraları görünce) Bunlar tutku yaraları mı? (kadın boynunu sallayarak evet der. Ardından Joe kafasını sallayarak müziği açar.)

Patricia: Müzik! Müziği duyuyor musun?

Robot Joe: (Parmaklarını takip etmesini sağlar ve kadın güler) Sen! Bir tanrıçasın. Patricia! İçimi kıpır kıpır ediyorsun. Ama hayatta çok daha iyisini hak ediyorsun. Sen beni hak ediyorsun.

Görünen o ki 'ileri teknoloji toplumunda' sevgiler, aşklar, çalışanlar, çocuk edinmeler ve dahası bunlara dair bütün "hizmet sunumları" artık "insan yaratımı" olan 'mechalar' vasıtasıyla karşılanır hale gelmiştir. Ancak ortaya çıkan "yaratım" koşulu, bir bakıma insanın kendi doğasına yabancılaşmasının da hikayesi olmaktadır. Çünkü bu türden bütün insani koşullar birer teknik mesele olarak kodlanınca, teknik olanın kusursuz sunucuları da insan tarafından yaratılan

mecha'lar olmaktadır. David'in "kusursuz çocuk" oluşu gibi, Robot Joe da kendisinden hizmet almaya gelenlere "kusursuz bir cinsellik" deneyimi yaşatmaktadır. Nitekim 'jigolo robotlar' yaratılmış, çünkü insanlar insani olan doğayı kusurlu (yetersiz) olarak algıladıkları için yaratılmışlardır. Ancak insani olan doğayı aşan bu 'yapay deneyim', bir bakıma sadece arzularıyla baş başa kalan insanın kendi doğasını sorunsallaştırmasının hikayesidir. Ancak 'insani doğa' insani olandan arındırılınca geriye sadece fiziki bir metabolizma kalmaktadır. Fiziki metabolizmanın organik (insansı) kapasitesiyse, teknik olan metabolizmanın sadece 'performansa' endeksli olan yapısıyla yarışabilecek türden değildir. Modernitenin başında sanayi devrimi yaşanırken insan makineyle karşılaşmış, kendisine ve dahası emeğine yabancılaşmasının hikayesi de bu noktada başlamıştı. Makineler orada insandan rol çalıyordu ama sadece onunla kalmıyor, çalışanların elleriyle (emekleriyle) bilinçleri arasındaki bağlantıyı da koparmış oluyordu. Zanaatkarın işçileşme sürecini başlatan bu evre "kusursuz üretim" çabasıyla emeğin tarihsel rolünü yerinden etmiş olmaktaydı. Ancak "teknolojik ilerlemenin durdurulamaz hali" içinden bir "Pandora kutusu" hükmünde olan bir laneti daha çıkarmaktadır. Bu kez makinelerin adı artık kazandıkları bilinç ve organizmal yetenekleri nedeniyle "mecha'lar" olmuştu. Artık her biri yürüyen bir makineydi -daha doğru bir tabirle de mekanik bir metabolizmaydı. Ancak bu defa da kendilerini mümkün kılan "tanrılarının" 'insani olan doğasının' diğer insani deneyimlerini onlardan almaya girişmektedirler. Bir bakıma mecha'lar -geçmişteki makineler gibi- tanrılarından yine rol çalmaktadır, ancak bu hırsızlık bu defa onların "insani doğalarını" kendilerinden çalmak anlamına gelmektedir.

İnsanlar mecha'ları, tıpkı "bir insan gibi olsunlar" diye yaratmışlardı. Ancak bunun sonucu mecha'ların 'tıpkı bir insana benzemesi' olurken, insanların da giderek mecha'laşması denilebilecek bir süreci yaşamalarına neden olmaktadır. Çünkü her insani deneyim 'anlamdan yoksun' bir şekilde, sadece "kusursuz bir performans" dönüşünce, "organik olan insan" da insani doğasıyla birlikte artık kusurlu olarak algılanmaktaydı. Bir bakıma anlamdan yoksun olan insan kusurlu haliyle baş başa kalınca, yarattıkları tarafından tarihin dışına itilmiş olmaktadır. Dolayısıyla insanların tanrısalılaştığı yer onun laneti olarak devrinin de son bulduğu yerin başlangıcı olmaktadır. Çünkü beceri ve bilgisi modernitenin başında işin bölüşümüyle ayrılan insanlık, bununla birlikte -Adorno ve Horkheimer'in tabiriyle- daha ilkel olan antropolojik aşamalara dönmeye zorlanmaktaydı. Nitekim ileri teknoloji toplumunda bunun şiddetlenmiş hali bilinç kadar hayal gücünün de körelmesinin nedeni olmaktadır. İnsani olan bilinç ile deneyimin birbirinden ayrılması, aslında her ikisinin de eksik kalmasına neden olmaktadır. Bunun en önemli çıktısı da köle -ileri teknoloji toplumunda ise mecha- bedeniyle boyunduruk altında olabilir. Ancak onun 'boyunduruk' altına alınmış yaşamı' efendinin de gerilemesinin nedenidir. Çünkü bütün tarihsel iktidar biçimleri ortaya koyduğu tahakkümce hükmedilir olmuştur. Nitekim bu nedenle ki her "durdurulamaz ilerlemenin laneti durdurulamaz gerilemeye" dönüşmektedir. Bir bakıma ileri teknoloji toplumundaki eskatolojik son, insanın kendisini tanrı ilan ettiği yerdeki ilerlemeyle karşılık bulmaktadır. Bu duruma bir eskatolojik son gözüyle bakabilmeye neden olan nokta ise ilerlemenin en son noktasının -insanın tanrı olmasının- artık kendisi için bir hedef değil bir pratiğe dönüşmesinden kaynaklanmaktadır.

'Anlamdan yoksun' eylemlerin izindeki tarih, belirsizliğin ürünü olan bir hedefsizliği var etmektedir. Belirsizliğin izindeki davranışlar ise sadece arzuya dayalı bir tekrardan ibaret olmaktadır. Bu türden davranışlar sonsuz kere icra edilebilir ama herhangi bir anlama ya da hedefe yürüme potansiyeli var edemez. Buradaki haz arayışı ise anlamsızlığın üstünü örtmenin çabasıdır. Hazza endeksli olan davranışın beklentisi ise daha fazla 'haz arayışını' sadece bir 'performansa' indirgemeye neden olmaktadır. İnsani olan "gerçekliğin" kusurlu görülmesinin nedeni de aslında burada başlamaktadır. Burada bütün 'orji'lerin aşınması ve "orji sonrası" evreye geçilmesinin de nedeni yine burasıdır. Böylesi bir durumda en makul davranış, sadece 'performansın' -burada ise cinsel performansın- izinden gitmek olunca, göstergelerin vaadi olan

"hipergerçek" deneyimler de erişilmesi en mantıklı olan "sunumlar" olmaktadır. Çünkü "insani olan" 'beklenen performansın' karşısında kusurlu (eksik) olduğu gibi, artık değer de mutluluğun önünde taşınması mümkün olmayan bir yük olmaktadır. Bu haliyle de anlamdan yoksun hayat, bir bakıma insanın 'tarih dışına' itilmesini var etmektedir. Bu nedenle insanı tanrı ilan eden deneyim, aslında onun doğasının da yok oluşu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla da yaşananlar gerçekliği yitirmek pahasına bir "ilerleme" saplantısı olmaktadır. Dünyadan yabancılaşmayla başlayan yüksek ölçekli teknolojiler çağı, artık insani olandan yabancılaşmayı radikal boyutlara vardırılmaktadır. Bir bakıma Marx'ın geçmişte yabancılaşma olarak tarif ettiği durum, gelinen noktada 'radikal yabancılaşmanın' da başlamış olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim anlamdan yoksun olan "teknolojik seviyeler" "radikal yabancılaşmaları" var edince, artık doğa da tarih de insanlar için tanınabilir bir halde kalamamaktadır. Modernitenin başındaki "anlam arayışı" gelinen noktada anlamsızlaşmalara tekabül etmektedir. Bu evrede toplum olmak adına ortaya konulanlar da bu nedenle insanı birlikteliği salt bir 'kitleye' tekabül edecek şekillerde dönüştürmektedir. Bu haliyle de eylem, bütün total anlam kurgularının dışına çıkarılarak, sadece bireysel bir eyleme dönüşmektedir. Cinsellik de bireysel bir eylemden ibaret performansa dönüşünce, onun da anlamı tıpkı diğer bütün her şey gibi sadece "haz"dan ibaret olmaktadır. Bu yöndeki bireysel tatminin de en iyi hizmet sunucusu, doğal olarak "yorulmak bilmeyen mecha'lar" olmaktadır.

Nitekim modernitenin başında da makineler yine "yorulmak bilmeyen makineler" denilmekteydi. 'Yorulmak bilmeyen makine' tanımı de nihayetinde insani olanı aşkın performansın anlatıcısı olan türden bir vurgulamaydı. Ford'un "insan işçileriyle" başlayan makine düzeneği çalışması, gelinen noktada her bir insan bireyin 'performans' arayışı nedeniyle kendisiyle savaşına dönüşmektedir. Çünkü Ford'un insanlardan talep ettiği performans, gelinen noktada insanların kendilerinden talep ettiği bir beklentiye dönüşmüş oldu. Taylor'un "bilimsel yönetimin ilkelerinde" öne çektiği şey, "zaman ve hareket etütleriyle" üretimi insan faktörünün dışına taşımaktı. Ona göre 'üretim', insan ritminin dışına çıkarılarak "makinelerin gayrişahsi ritmine" bırakılmalıydı. Ortada ne kişisel sağduyu ne de insani tercihler kalmalıydı. Modernitenin 'katı evresinde' "işler" bu şekilde ilerlemekteydi. Ancak modernitenin ileri teknoloji çağında var ettiği felaket, insanların bu performansı kendi kişisel tercihleri namına arzu eder hale gelmeleridir. Nitekim arzular da tıpkı işler gibi sadece bir 'performansa' dönüşünce, "Rouge City" ve "Robot Joe" 'tercih edilen' olarak öne çıkan 'yapaylıklar' ve 'mecha'lar olmaktadır. Nitekim Patricia ve Robot Joe arasındaki konuşma da bu durumun niteliğini ortaya koyan türdendir:

"Daha önce hiçbir mechayla olmamıştım"... "sevgili robotla olduktan sonra bir daha gerçek bir erkeği istemeyeceksin".

Çünkü Patricia, 'mecha Joe' ile cinsel ilişkiye girdikten sonra 'anlamdan yoksun' haz ile baş başa kalacaktı ve onunla birlikte insani olan ilişkilerin ne kadar da taşınması zor ve ağır şeyler olduğunu anlamış olacaktı. 'Anlamdan yoksun' hazzın kusursuz performansı ise -Homeros'un vurgusuyla ifade edilirse- onun bir daha içinden çıkmak istemeyeceği "lotus çiçeklerini" yemenin hazzıyla karşılaşması olacaktı. Çünkü 'kusursuz performansın' var ettiği 'kusursuz haz', onun için bilinci körelten yegâne nokta olacaktı. Bu nedenle de kendisi artık bir "lotus yiyen" olarak "şehvetin adasında" bir mahkûma dönüşecekti. Robot Joe'yu bu kadar kendinden emin kılan şey ise onun sahip olduğu 'mecha bilinci' (yapay zekâsı) değildi. Aksine onu bu kadar emin kılan, her "lotus yiyenin" yaşadığı "hazzın kapılmışlığına" dair esaretin mahkûmiyetini, kendisinden hizmet talep eden bütün insanlarda (orgalar) defalarca deneyimlemiş olmasıdır. Nitekim "kusursuz performans" şaşmaz ve kesin sonuçlar üretmekteydi. Robot Joe'yu bu kadar kendinden emin yapan nokta da burasıydı. Ayrıca Patricia'yı Robot Joe'a getiren asıl neden de insani olanın "acı" yüküydü. Çünkü o, Robot Joe'dan önce bir erkekle birlikte olmuştu ve boynundaki yaraların nedeni de buydu. Bu nedenle de Robot Joe kendisine, "bunlar tutku yaraları mı?" diye sorarken

verdiği 'evet!' cevabı da, aslında kusurlu bir performansın çıktısı olan "yaralanmalar" hükmündeydi. Ancak "kusursuz performans" arayışı insani olanın hükümsüzleşmesine giden sürecin de başlangıcı olmaktadır. 'Acıdan yoksun' hayatın sadece kapılmışlığını anlatan haz beklentisi, anlamdan yoksun insanlığı var etmektedir. Adem'in cennetin dışına itilmesi gibi, orji yitimi yaşayan insan da bu kez tarihin dışına itilmektedir. Bunun anlamı ise insanın bu kez de giderek 'dünyanın dışına' itiliyor olması gerçekliğıdir. Başlangıçtaki haz, cennetin yitimi ama dünyanın başlangıcı niteliğindedir. Bu kez yaşananlar ise 'insani doğanın' ve doğal olarak da 'insani dünyanın' yitimi olmaktadır. Bir bakıma 'tanrı' (yaratıcı) olmak istemenin bedeli, 'kovulmanın eseri olan evden' de olmak anlamına gelmektedir. Yücelmek isterken hiçliğe mahkûm olmak misali. Bu açıdan eskatolojik sonun başlangıcı "insanlık durumundan" olmakla başlamaktadır.

Nitekim 'mecha'yla 'orga'nın yarışına dair savaşın haz eksenindeki kötü senaryosunun (Pandora etkisinin) bir örneğini sonraki sekansta (25. sekansta) görebilmek de mümkündür. Robot Joe, Patricia ile birlikte olduktan sonra başka bir kadınla birlikte olmak için, Rouge City'de yer alan başka otele gitmektedir. Robot Joe çok neşelidir ve yol boyunca dans etmektedir. Otele girerken kendisi gibi 'hizmet sunan' kadın Robot Jane'i görür ve selamlaşarak yollarına devam ederler. Robot Joe otele girer ve resepsiyonist ile konuşur: "Merhaba bay Williamsen! Lütfen 102 numaralı odaya 'rahatsız etmeyin' tabelası asın... hanımları asla bekletmemelisin". Odaya girerken elleriyle yaptığı bazı şeyler bir anda kendisini siyah saçlıyken sarışın birine dönüştürmektedir. Yine kafa hareketiyle müziği başlatır. Odaya girer ve yatakta yüz üstü uzanan kadına sokulur.

Robot Joe: *Bayan Berenis! Benim Joe! Hizmetinizdeyim. Son görüşmemizden beri dakikaları sayıyorum. Yoksa ağlıyor musun Sementa? (parmağıyla kadına dokunur ve ıslaklık parmağına bulaşınca) Bir göz yaşı buldum! (parmağına bakıp kan olduğunu anlayınca kadını kontrol eder ve öldüğünü anlar. Yataktan heyecanla kalkar ve arkasında bir adam belirir)*

Berenis'i öldüren adam: *Merhaba Joe! Nasıl gidiyor? İkinizin son birlikte olduğunda kaç saniye sürmüştü?*

Robot Joe: *(müziği kapatarak) Tam olarak iki yüz elli beş bin yüz otuz üç saniye.*

Berenis'i öldüren adam: *(kadının kulağına eğilerek) Elveda Sam! Sakın unutma! Önce sen beni öldürdün! (yüz üstü yatan kadını sırtından öperek gider.)*

Robot Joe: *Başın büyük belada!*

Bu sekansta, insani doğanın mecha ile haz eksenli rekabetindeki bir trajedinin görünürlüğü söz konusudur. Berenis (Semanta) görünen o ki sevgilisi olmasına rağmen aradığı "kusursuz performans" için Robot Joe'dan düzenli olarak "hizmet satın almanın" yoluna gitmektedir. Robot Joe'nun odaya girerken "son görüşmemizden beri dakikaları sayıyorum" şeklindeki vurgusu da bunun anlatımıdır. Ancak anlaşılan haz eksenli bu hizmet alımını sevgilisi anlamış olacak ki Robot Joe ile kendisini aldatmak için buluştuğunda, bu kez onu takip etmiş ve otel odasında kendisini öldürmüştür. Ancak bir insan sevgilisi olmasına rağmen, Robot Joe'dan aldığı hizmet sadece "kusursuz performansın" vaat ettiği "kusursuz haz" beklentisi olsa gerek. Çünkü Robot Joe'nun (bir mecha'nın) sunduğu hizmetin niteliğine hiçbir orga'nın (insanın) erişebilmesi mümkün değildi. Nitekim kadını öldüren adamın "ikinizin son birlikte olduğunda kaç saniye sürmüştü?" sorusuna, Robot Joe'nun verdiği "iki yüz elli beş bin yüz otuz üç saniye" cevabı, yaklaşık olarak yetmiş saatin üstünde bir performans olmaktadır. Bu doğal bir insanın erişemeyeceği bir performanstı. Bir bakıma Robot Joe'dan bunu isteyen Berenis, onun devamlı müşterisi olurken, aslında insani olmayan ölçekteki bir hazzın talebinde bulunmaktaydı. Nitekim katı modernitede Ford, işçilerin makinenin ritmine ayak uydurmasını isterken, makinelerin kusursuz performansını maksimum kâra erişebilmek için kullanmaktaydı. Ancak ileri teknoloji çağındaki teknik gelişmeler bir gündelik hayat ritmi edinirken, artık mecha'lardan insanların beklentisi hazzı da maksimize etmesi yönünde olmaktadır. Talep edilen şey sadece sınırsız haz olunca, insanların yaşam tarzı da kusursuz haza erişebilmek için "laissezfaire"ı bir ekonomik etkinlik kriteri olmaktan çıkarmakta

ve gündelik haz arayışının önemli bir ilkesine dönüştürmektedir. Görünen o ki bu da zanaatkarın makineye yenilmesi gibi, insani doğanın haz ve tutkular bağlamında mekanik organizmalara yenilmesini beraberinde getirmektedir. Mecha kusursuz bir teknolojinin arayışı olarak kusursuz haz vermektedir ama insani doğanın kendi bedensel kapasitesini ve vaat edebileceklerini boşa çıkararak bunu yapmaktaydı. Bir bakıma insan kendini tanrı ilan etmişti ama bunu da kendi doğasını hükümsüzleştirerek yapmıştı. Nitekim "durdurulamaz ilerlemenin laneti durdurulamaz gerilemedir" hükmü, onun tanrı olduğu yerde kendi ölümünü de görmesine neden olmaktadır. Buradaki katilin cinayet suçuna odaklanmak, bir bakıma kusursuz olan cinayetin de gizlenmesi anlamına gelmektedir. Adamın Robot Joe'ya "kusursuz performansın" süresini sorduktan sonra giderken kadının kulağına söylediği: "Elveda Sam! Sakın unutma! Önce sen beni öldürdün" ifadesi de bunun dışı vurumu olan türdendir.

Filmin 26. sekansı ise ormanda gece karanlığında yürüyen David ve Teddy'nin (süper oyuncuğun) arasındaki şu ifadelerle başlıyor.

David: Gerçek bir çocuk olursam geri dönebilirim. O zaman beni sever.

Teddy: Nasıl?

David: Mavi Peri, Pinokyo'yu gerçek bir çocuk yapmıştı. Beni de gerçek bir çocuğa dönüştürebilir. Onu bulmam gerek. Gerçek olmam gerek. Koca dünyada onun nerede yaşadığını bilen birileri olmalı.

Görünen o ki David'in sevgisi onun laneti olarak sürüp gitmektedir. Hatta öyle ki maruz kaldığı lanetin ürünü olarak, bilemediği ve anlayamadığı bir imkânsızlığın peşinde, sonsuza kadar çırpınması muhtemel bir yolculuğa çıkmış durumdadır. Aynı sekansta karşılarında bir de çöp arabası çıkar ve çöp kamyonu ormanın orta yerine robot hurdalarını döker ve gider. Bir anda her yerden eskimiş ve doğaya atılmış robotlar çıkar. Tüm hepsinin bedensel kusurları vardır. Görünen robotların hepsinin bir amaca dönük üretildiği çok belirgin: Doktor robot, polis robot, tamirci robot, bakıcı robot vs. Her biri eksik parçası için bir şeyler aramaktadır: Kimi çene, kimi kol, kimi göz... O sırada dolunay görünümüne bir balon gelir, robot avcılarının bu yeni nesil hurdacılar eskimiş robotları avlayarak yok etmek için "Et Parkı'na" götürmektedirler. Kaçan Robot Joe ile David'in hikayesi de ilk burada kesişmektedir. İkisi de tıpkı diğer robotlar gibi "robot avcılarının" kaçmaktadırlar.

29. sekans David, Teddy ve Robot Joe'nun ormandaki yürüyüşüyle başlar. Robot Joe, David'e "sen benim beynimi kurtardın" diyerek ona karşı minnettar olduğunu söyler. Ayrıca David'in çok tedirgin olduğunu görünce de ona "senin başın dertte mi? Birinden mi kaçırıyorsun?" diye sorar. David "Mavi Peri'yi aradığını" söylediğinde. Robot Joe da "ben kadınları tanırım... ve çoğu kadının nerede bulunacağını bilirim... Rouge City'de" der ve David'i oraya götürmek ister. Ayrıca orada "Bilge Doktor'un" olduğunu ve onun her şeyi bildiğini, her şeye cevap verdiğini söyler. Ardından Mavi Peri'yi nerede bulacağımızı da bize söyler deyince, bunun üzerine David de sabırsızlanarak RougeCity'e gitmeyi kabul eder ve birlikte yola koyulurlar. 30. sekans ise Robot Joe'nun yol kenarında araba içindeki bir grup ergen genci, kendilerini RougeCity'e götürmesi için ikna etmeye çalıştığı görüntüleriyle başlıyor. Robot Joe onlarla şu konuşmayı yapmaktadır.

Robot Joe: (Rouge City'de) Benim gibi olan sizin yaşınızda kızlar var. Bizler yalnız insanların suçsuz zevklerimiz. Bizi hamile bırakamaz ya da ailenizle yemeğe götürmek zorunda kalmazsınız. Sizin altınızda, üstünüzde ve sizin için çalışırız. İnsanlar bizi yaptığımız işte mümkün olabilecek en iyi şekilde yarattı. Bizi RougeCity'e götürebilirsene (bir ışık yardımıyla dans eden kadın görüntüsü başlatarak) bütün bunlar ve çok daha fazlası sizin olabilir.

Gençlerden biri: Atlayın!

Robot Joe onları, ikna eder ve RougeCity'e birlikte giderler. Anlaşılan o ki tıpkı 24. ve 25. sekanstaki gibi Robot Joe kendisini, kendisi gibi olanları ve RougeCity'i insani doğanın 'anlam' ölçüsündeki değer kurgusunu bozuma uğratarak anlatmaktadır. Bu kez de bunu yolda karşılaştığı

çocukları oraya gidebilmeye ikna etmek için yapmaktadır. Onun bu konudaki yaptığı konuşmanın başında söylediği; "bizler yalnız insanların suçsuz zevkleriyiz" şeklindeki vurguları, aslında "radikal bireyselleşmelerin" anlatımını yapan türden vurgulardır. Ancak anlaşılan o ki 'radikal bireysellik' her türden değer ve gelenek ölçütünün hükümsüzleşmesiyle karşılık bulmaktadır. Nitekim onun vurguları; 'biz insanlar gibi değiliz' ve dahası 'değerden ya da ahlaki olandan ötürü, sizi bağlaması mümkün olan bütün koşulların dışındayız' şeklindedir. Bunun anlamı, bir insan için diğer insanlarla birlikte olmaktan doğabilecek ahlaki ağırlığın, bir mecha'yla olunduğunda ortaya çıkmayacak olmasıdır. Bu nedenle de Joe gençleri etkilemeye çalışırken, "bizler yalnız insanların suçsuz zevkleriyiz" şeklindeki vurguyu 'insani doğanın' farkında olarak yapmaktadır. Nitekim devamında da "suçsuzluğu" var eden koşulların detaylarını zaten kendisi anlatmaktadır:

"Bizi hamile bırakamaz ya da ailenizle yemeğe götürmek zorunda kalmazsınız."

Ancak bu türden çıktılar insani anlamdaki bedensel varoluşu, insani değer ve onun ürünü olan anlam kategorilerine bağlamaktadır. Ancak bütün bunların bir çıktısı olarak insani anlamdaki değer kategorileri, bireye onu insani ortaklıklara bağlayan ödev ve sorumluluklar yüklemektedir. Ancak bütün bunların devre dışı kaldığı yerde beden ve cinsellik sadece bir haz ilkesine dönüşmektedir. Ahlaki ve değer bazlı olanlar devre dışı kalınca, geriye de yüksüz ve "suçsuz" haz ilkesi kalmaktadır. Ancak "Adem'in günahı" bütün bir insani kusuru açığa çıkarınca cennetin 'suçsuzluk ilkesi' de ortadan kalkarak, ardından gelen bütün insani davranışların ödev, ahlak ve sorumluluklar etrafında kodlanmasına neden olmuştu. Bu noktadan sonra da insani eylem, insani sorumluluk ve yükümlülükler üstlenerek, yeni bir form edinmekteydi. Adem'in bu noktada başlattığı şey, eyleme dair yüksüzlüğün 'suçsuzluk ilkesini' bozmak olmuştu. Fakat Robot Joe burada gençlere, Adem'le başlayan "insani suç ilkesinin" ürünü olan eylemi insani olanın dışına çıkararak, yeniden "suçsuzluk" ilkesine taşımanın vaadinde bulunmaktadır. Çünkü onlara, mecha'larla birlikte olmalarının insani doğada bırakacağı izleri mecha'ların doğasında bırakamayacaklarının anlatımını yapmaktadır. Bir bakıma Joe, insani eyleme yeniden suçsuzluk ve yüksüzlük vaat etmekteydi. "Bizler yalnız insanların suçsuz zevkleriyiz" derken de aslında bunu kastetmekteydi.

Burada bahsi geçen hazzın, insani doğadan ayrıştırılmış bu türdeki kurgulanışı, insanın sorumlulukları olan 'fanilik' algılarını da ortadan kaldırmaktadır. Nitekim Robot Joe devamında, Rouge City'deki koşulsuz ve yüksüz hazzı anlatırken, kendisi gibi olanların insanlara sunduğu 'hizmetin' ancak cennette karşılaşılabilecek türden bir 'huri hizmeti' olduğunun vurgularını yapmaktadır. Robot Joe ortaya çıkan tek boyutlu hazzı da bilgiler verirken; "sizin altınızda, üstünüzde ve sizin için çalışırız" vurgularını yapmaktadır. Bu haliyle de 'cinsel deneyim', bir mecha için bir orga adına "çalışmaya" dönüşmektedir. Ancak bu haliyle ortaya çıkan 'koşulsuz haz' anlatısı bir bakıma insanın, artık insani olana dair bağımlılığının kalmadığının anlatımını da yapmış olmaktadır. Çünkü insanın talebinin sadece haz olması onun başka bir insana bağımlı olduğu gerçeğini de artık ortadan kaldırmaktadır. Ancak 'insanın' artık başka insanlar olmaksızın da sürdürülebilecek bir 'insanlık deneyimi' edinebilmesi, 'insanlık durumunun' artık ortadan kalktığının ispatı olmaktadır. Bu haliyle de gerçeği baskılayan 'hipergerçek deneyimlerin' arasında kalan insanlık, aslında "içe dönük patlamalar" yaşayarak 'insanlık durumunun' yok olması halini ortaya çıkarmaktadır. Koşulsuz hazzın peşindeki koşu, bu nedenle ki 'insanlık durumundan' uzaklaşıyor olmanın daha da hızlanan koşusu olmaktadır. Nitekim Robot Joe'nun yaptığı konuşmanın devamındaki vurgularda ortaya koyduğu; "insanlar bizi yaptığımız işte mümkün olabilecek en iyi şekilde yarattı" şeklindeki söylemler, insani olan doğanın bir "iş'e dönüşmesinin ardından sadece tüketimsel (geçicilik esaslı) olanda karşılık bulabilecek türdeki niteliksel dönüşümü ortaya koymaktadır. Artık cinsellik sadece haz ilkesiyle kodlanırken, böylesi türden eylemler ve de deneyimler bireyi artık "insanlık durumuna" bağlayamamaktadır. Dahası artık bu

yolla tatmin edilen cinsel her deneyim onu sergileyeni insanlık durumundan daha da uzaklaştırmaktadır. Öyle ki her performans bittiği anda yüksüz bir deneyim olarak kaldığı için, bu konudaki her eylem insanı "insani doğaya" daha da yabancı hale getirmektedir. Hal böyle olunca da değerin artık "fraktal bir değere" dönüştüğü yerde sadece hazza kapılmış şekilde yaşamak en mantıklı davranış kategorisi olarak görülmektedir. Bu "kapılma kültürünün" farkında olan Robot Joe, dans eden kadın görüntüsü veren bir ışık illüzyonunu göstererek gençlere seslenir; "bizi RougeCity'e götürebilerseniz bütün bunlar ve çok daha fazlası sizin olabilir". Bunu gören gençler ise Robot Joe'nun beklediği 'kapılmışlığı' yaşayarak gitmeyi kabul eder.

Yaşananlar ortada büyük bir tarihsel kırılmanın olduğunu anlatan türdendir. İnsani olandan arınık bir haz kültürü, insani doğanın da gereksiz ve boşa çıktığı noktayı var etmektedir. Bir bakıma Robot Joe'nun vurgularında öne çıkan "insanlar bizi... en iyi şekilde yarattı" vurguları, aslında 'insanın en iyi yaratımının' kendi doğasını nasıl sonlandırdığını, dahası kendisine dair nasıl bir 'radikal yabancılaşmanın' eşine getirdiğinin anlatımını yapmaktadır. Bir bakıma insanı tanrı yapan 'yaratım' eylemi, doğasındaki belirsizliklerin ürünü olarak bir kere daha ona "Pandora kutusu" deneyimi yaşatmaktadır. Burada belirtilmesi gereken başka bir nokta, her seferinde olduğu gibi bu kez de yaşananların insanın kendi eyleminin çıktıları olmasıdır.

31. sekansta ise Robot Joe, David ve Teddy birlikte RougeCity'e gelmiştir. LasVegas'tan daha ışıltılı, şenlikli ve çok kalabalık bir şehirdir. Her yerde ışıltılı eğlence merkezleri bulunmaktadır. Şehirde yürürken Robot Joe bir yandan da David'e anlatmaktadır.

Bu sekansta dikkati çeken şey bir Meryem (tertemiz kalpli kadın) heykelinin önünde geçen diyalogdur. David, Bakire Meryem'e (Mavi Peri'yi kastederek) "sen o musun?" der. Robot Joe'nun onu tanıtımı ise "bu, tertemiz kalpli kadın" şeklindedir. Peşinden de farklı bir vurguyla "yaratıcılar" imgesini tekrar öne çekerek; "bizi yaratanlar her zaman onları yaratanları ararlar" vurgusunu yapmaktadır. Dahası Robot Joe, kendisini 'yapanların' onun yaratıcıları olduğunun farkındalığını yaşadığını ortaya koyan tarzda konuşmaktadır. Ancak geline nokta 'yaratılanların' yaratıcılarıyla ilişkisine bakılırsa, tarihsel bir kırılma burada da dikkati çekmektedir. Tanrı ile insan arasındaki yaratıcı ve yaratılan ilişkisi ile 'insan ile mecha arasındaki' yaratıcı ve yaratılan ilişkisi aynı formda akan bir bağlamı ortaya koymamaktadır. Tanrının insanı yaratımı bir 'kusurluyu var ederek' kendi kusursuzluğunu açığa çıkarmak içindi. Ancak insanın mecha'yı yaratımı ise 'bir kusursuzluğun yapımını ortaya koyarken' insani olanı kusurlu kılmaktan öteye gitmemektedir. Nitekim onun konuşmasının devamında; insanlar "içeri girer ellerini kavuştururlar. Ayaklarının etrafına bakar, şarkılar söyler" saptaması, aslında tanrıların karşısında acizliklerini yaşayarak af diler ve kulluklarını ona hatırlatırlar şeklindeki vurgulardır. Ancak devamındaki "dışarı çıktıklarında beni bulurlar" şeklindeki söylemleri de insanın yarattığı robotlardan -yine kendilerini kusurlu görerek- "kusursuz performansın" talebinde bulundukları yönündeki söylemler olmaktadır. Bunun anlamıysa insanın "mechayı yaratımı", onu bir yaratıcı yapsa da yarattıklarının karşısında sınırlılığını daha yoğun şekillerde yaşayan bir türe dönüşmektedir. Bu açıdan tanrının yaratımı onu muktedir kılarken, insanın yaratımı ona bir iktidar değil, olsa olsa saplantılı bir acizlik (sınırlılık) hali vermektedir. Bu nedenle de "yaratan insan" sınırlılıklarına daha fazladan mahkûm olan insandır.

İnsanın yarattıkları karşısındaki saplantılı haz mahkûmiyeti de onun insani doğasının ne kadar kırılğan olduğunu ortaya koyan türdendir. Çünkü insanın yaratıcı olduğu yer, onun yarattıklarına karşı mahkûm ve bağımlı olduğu yeri açığa çıkarmaktadır. Bir bakıma filmin başında profesöre yöneltilen "ahlaki soruya" karşılık verdiği, "bilinen en eski soru... başta tanrı da Adem'i onu sevsin diye yaratmadı mı?" cevabı, görünen o ki gerçeği yansıtan bir cevap değildir. İnsanın "organizma yaratımı", onun insani olan dünyadan kovulmasının ve kendisine radikal düzeydeki yabancılaşmasının başlatıcısı olmuştur. Dolayısıyla da insanın "kendisini sevsin" diye

yarattıkları da aslında "insanlık durumunun" bozumunu ortaya koymaktan öteye çıktılar sunmamaktadır. Bu nedenle tanrının yaratımı onu muktedir yaparken, insanın yaratımıysa onu acizliğinin mahkûmu haline getirmektedir. Bir bakıma yaşananlar "Pandora Korkusu"nun çok da ötesinde bir boyutu ortaya koymaktadır. Seküler ve teknolojik formdaki kıyamet algısı -daha çok da dijital kıyamet senaryoları- yeryüzünün sonlanmasını merkeze koyarken, öncesinde "içe dönük patlamaların" yaratacağı "insanlık durumunun" sonlanmasını gözden kaçırmaktadırlar. Ortaya çıkan "insani doğanın" yitimi, insan ve teknoloji ilişkisi hesaba katılınca, kıyamet noktasından çok daha önce gerçekleşecek gibi görünmektedir. Hal böyle olunca da profesörün yaratıcı olabilmek adına ortaya koyduğu "koşulsuz ilerleme" durumunun, "insanlık durumu" nezdindeki çıktısının "önlenemez gerileme" olduğunu söyleyebilmek bir kere daha mümkün hale gelmektedir.

Robot Joe ve David sonrasında, üzerindeki "ask me anything" (bana istediğini sor) yazan bir makinenin önüne gelirler. Tuşa basarlar, ekran açılır ve Einstein'a benzeyen bir bilge illüzyonu çıkar karşılırlarına. Robot Joe, David'e "sevgili Doktor ile tanış" der. Robot Joe, her defasında David'e onun her şeyi bildiğini anlatır ve Mavi Peri'yi nerede bulabileceklerinin de bilgisini vereceğinin anlatımını yapmaktadır. İçeri girildiğinde Doktor; "sorun! Bilemeyeceğim hiçbir şey yoktur" der kendilerine. Uzun uğraşlardan sonra ona Mavi Peri'yle ilgili soruları sorarlar ve Bilge Doktor kendilerine Mavi Peri'nin "dünyanın sonunda" olduğunun bilgisini verir. Robot Joe ise "dünyanın sonu" olan yerin Manhattan olduğunu söyler David'e, "giden hiçbir mecha'nın da oradan geri dönmediğini" anlatır ama David her şeye rağmen gitmek ister.

Bu konuşmalardaki detaylar "yaratıcı insanın" eyleminin aslında yarattıklarıyla arasında nasıl çatışmalar ve savaşlar var ettiğinin anlatımını yapmaktadır. Robot Joe'nun bu noktada söylediği şeyler aslında bir insan adına düşünüldüğünde çelişkilerle dolu olan vurgularıdır. Burada Robot Joe David'e, "Ya Mavi Peri gerçek değilse... Doğa üstü olaylar evreni birleştiren gizli bir ağdır. Sadece orga'lar görülemeyen ve ölçülemeyen şeylere inanırlar. Bizim türlerimizi ayıran da bu tuhaftır zaten" vurgularını yapmaktadır. Onun bu yöndeki vurgularının en temeldeki nedeni, insanın yaratıcısının bir "metafizik" olmasıdır. Bunun da anlamı, insanı kuşatan fiziğin, daha baştan ona (metafiziksel olana) erişebilme ihtimali yoktur. Erişilemeyen yaratıcıya ise sadece inanabilmek mümkün hale gelmektedir. Ancak mecha'ların yaratıcıları ise kendilerinin dahil olduğu fiziğin içinde, yanı başlarında ve açık ve seçik olarak görünür haldedir. Bu da onu ölçülebilir ve görülebilir bir nesnelliğin parçası yapmaktadır. Bu açıdan insanın tanrısını algılamaya çalıştığı yer onu 'büyüye' -uhrevi olana- götürmekteydi. Ancak modernitenin anlatımı ise öncelikle dünyayı büyüden arındırarak salt gerçekliğe (fiziki evrene) mahkûm etmişti. Dünyayı büyüden arındırmak başlarda dünyevi sonsuzluk hissi vermekteydi, bu nedenle modern seküler (miladi) takvim her iki yana sonsuzluk olarak tasarlamıştı. Ancak insanın dünyevi sonsuzluk hissi kendisine dünyevi bir iktidar alanı açınca, tanrıdan arındırılmış söylemler ve pratikler gelinen noktada onun tanrıdan rol çalmaya çalışmasına neden olmuştu. Çünkü "dünyevi ölümsüzlük" -ve de sonsuzluk- hissinin kalıcı hale gelebilmesi, ancak onu mümkün kılan bir tanrısal yaratım kapasitesini gerekli kılmaktadır. Bu nedenle filmin girişinde profesör modern bilimi anlatırken, ortaya çıkış amacının "insanı tanrı yapacak bir organizma yaratabilmek" olduğunun vurgusunu yapmaktaydı. Ancak modernitenin başında insanın, kendisine ait olan insani doğayı mümkün kılan büyüü kaybetmesi gibi, bu kez gelinen noktada da gerçekliği (dünyayı) yitirmiş görünmektedir. Çünkü ortaya çıkan uzlaşmaz çelişkiyi temsil eden doğallık (organik) ile yapaylık (mecha'lık) arasındaki çatışma, insanın hipergerçek olana kapılması nedeniyle, bu kez de gerçekliği yitirmesi anlamına gelmektedir. Bunun da anlamı, tanrılaşmak için yola çıkan bilim, gelinen noktada insanın 'insanlık durumundan' kovulmasının nedeni olmaktadır. Bu nedenle de insan bir yeryüzü ölümsüzlüğünü kovalarken, önce insanlık durumunun dışına düşmekte, ardında da -beklenildiği şekilde- dünyadan sonsuza kadar kovulmanın eşğine gelmektedir.

Bu açıdan ki insanın yaratabilme edimi sonsuz bir dünya iktidarını arzu ederken, aslında hiç de muktedir olamayacağını anlatımı olmaktadır. Çünkü kalıcı dünya arzusu onun her seferinde karşısına aşamadığı bir fanilik anlatısını çıkarmaktadır. Bu nedenle de profesörün baştaki konuşmasına geri dönersek, "tanrı da Adem'i kendisini sevmesi için yaratmıştı"; insanlar da mecha'ları kendilerini tanrı ilan etmeleri ve kendilerine kusursuz itaat/hizmet etmeleri için yaratmıştı. Ancak geline nokta görünen o ki mecha'ların varlığı, insanların erişmek isteyip erişemediği noktaların onların yüzüne vurumu olmaktadır. Yaşananlar iktidar arayışına çıkmışken, iktidarsızlıklarının yüzüne vurulması misalidir. Bu açıdan insanlar, tanrıları onları yarattığı için onlara "inanırlar". Ama mecha'lar tanrıları (insanlar) onları yarattığı için onlara "inanmazlar". Hatta onların kendilerini sevmediğine kendilerini ikna ederek bunu yapmaktadırlar. İnsan, tanrının yaratımını merkeze koyduğunda, iyilik (inayet) için çokça neden üretebilmektedir. Ancak farkındalığa erişmiş yetişkin mecha'lara göre 'insanın yaratımı' bir inayetin çıktısı değil, aksine insanın kötülüğünün bir sonucuydu. Devamında Robot Joe'nun David'e söylediği; "paki ya Mavi Peri yapay zekâları avlamaktan başka bir amacı olmayan elektronik bir mikropsa? Onlar bizden nefret ediyor: İnsanlar! Asla tereddüt etmezler" şeklindeki vurgular bu koşulları detaylandıran türden söylemlerdir. Geline nokta, insanın tanrılaşmasının onu 'iyi' yapmadığı, aksine onun insani doğası düşünüldüğünde kendisini daha 'kötü' yaptığını söyleyebilmek mümkün olmaktadır. Başlangıçta profesörün vaadi olan şey 'Pandora kutusundan' bir laneti çıkarmış, dahası yarattıklarıyla kazanması mümkün olmayan savaşları var etmiştir. Çünkü mecha'ları yaratanlar artık "yarattıklarının müşterisi" olarak, onların karşısına "hizmet talep edenler" olarak çıkmaktaydı. Robot Joe'nun devamında ortaya koyduğu aşağıdaki vurgular da bu nefret üreten tanrılaşmanın detaylarını ortaya koyan önemli saptamalardır.

Robot Joe: Ama o seni sevmiyor. David, o seni sevemez. Sen ne ettensin ne kandan. Sen bir köpek ya kedi, ya da kanarya değilsin. Sen tıpkı bizler gibi özel olarak tasarlandın ve yapıldın. Yalnız olmanın nedeni onların senden bıkmış ve daha yeni bir model almasıdır. Söylediğin, kırdığın bir şeyle onların canını sıkımsındır. İnsanlar bizi çok akıllı çok çabuk ve çok fazla yaptı. Onların yaptığı hatalar yüzünden biz acı çekiyoruz. Çünkü sonunda sadece biz kalacağız. Bu yüzden bizden nefret ediyorlar. Bu yüzden sen de burada kalmalısın. Benimle!

Robot Joe'nun, insanlığın yaratımını kavradığı yerde ortaya koyduğu bu vurgular, bunu kavraması mümkün olmayan bir mecha'nın (David'in) sonsuza kadar sürece laneti olmaktadır. Bunu anlamayan David, Robot Joe'ya bunun karşılığında sadece "elveda Joe" diyebilmektedir. Gerçekliği kavraması mümkün olmayan ve sadece hipergerçek olsun diye tasarlanan bir mecha'nın gerçekliğin peşinde koşmasının imkânsızlığından kaynaklanan laneti, insanın tanrı olmak istediğinde karşısına çıkanla aynı şeydir. David'in imkânsız gerçeklik hikayesinin, insanın modernitede giriştiği imkânsız tanrılaşma hikayesinden farklı bir izdüşümü yoktur. İkisi de sadece erişilmesi mümkün olmayan lanetini yaşamaktadır. Bu nedenle de imkânsız tanrılaşma çabası insani olan doğanın sonuna dair çıktılarla karşılık bulmaktadır.

Filmin 32. sekansı ise Manhattan yolculuğu ile başlar. Şehre girişte bütün bir şehirdeki gökdelenlerin büyük bir kısmı ve Özgürlük Heykeli sular altında kalmıştır. Tıpkı bir kıyamet gösterimi misali bir görüntü hakimdir. Şehre girişte "mecha'ların girmesi yasaktır" yazmaktadır. "Aslanların ağladığı yere" vardıklarında David koşar ve bağırır: "Profesör Abi! Profesör Abi!" İçeri girerler. Kapı açılır ve karşısına Bilge Doktor'un okuduğu yazı çıkar: "Uzaklara gel insan çocuk, sulara ve vahşiliğe. Bir Peri ile el ele. Dünya ağlayanlarla dolduğu için, belki anlayabilirsin" yazısını görür. David güler ve yazının olduğu kapıyı açarak içeri girer. Profesörü ararken karşısına başka David çıkar.

David'in burada karşılaştığı çocuk -başka bir David- aslında onun sevgisinden kaynaklı olan "gerçeklik" arayışını kesintiye uğratan kişiyi temsil etmektedir. Onun bütün motivasyonu 'annesinin' kendisini sevebilmesi ve bu nedenle de 'gerçek' olabilmek üzerinedir. Ama bunu

mümkün kılan şey o ana kadar onun tek, eşsiz ve özel olması fikriydi. Başka bir 'David' ile karşılaşınca bu duruma dair inancı ortadan kalkmış ve onun bütün kendini kurgulama stratejisi bir ontolojik probleme dönüşmüş olmaktadır. Ona sorduğu sorular: "Sen gerçek misin?... Sen ben misin?" sorularının da nedeni bu türden arka planlardı. Ancak her defasında sorularına karşılık aldığı cevaplar durumu daha büyük bir soruna dönüştüren cinstendi. "Sen gerçek misin?" sorusuna diğer robotun verdiği "galiba!" ve "ben David'im" cevapları, onun kendini kurgulama ve var olma gerekçesini ve hatta var olma biçimine dair hedefini elinden almış olmaktadır. Bu açıdan David'in karşılaştığı diğer David, "hayal kurabilen robotun" elinden bir bakıma tüm hayallerini almış olmaktadır. Alman idealizmindeki klasik temelli 'ben' tartışmasını mümkün kılan nokta, 'ben olmayanın' karşıtlığıydı. Ancak David burada adeta 'ben' tartışmasını yaparken başka bir 'ben' -ama öteki olmayan bir ben- ortaya çıkarak, onun bütün 'ben' olma ve hatta olabilme stratejilerini elinden almış olmaktadır. Bu çatışılabilmesi ya da karşı konulabilmesi mümkün olmayan bir durumdur. İnsanlık tarihi kişinin kendisiyle savaşına dair büyük bir geçmişe sahiptir. Ancak bunu yaparken bile bir nefis ve vicdan ekseninde karşıtlıklar üretebilmekteydi. 'Ben' ve aynı 'ben'in savaşı kurgulanabilmesi mümkün olmayan bir ontolojik sorunsala dönüşmektedir. Hatta öyle ki bu durum çatışılması bile mümkün olmayan bir konsepttir. Bu türden bir karşılaşma, insanın varlık savaşını neredeyse hiçliğe bağlayacak kadar büyük bir sorunsaldır. Nitekim bu varlık bir mecha olsa da hatta bu mecha sadece "kusursuzca sevmek" üzerine kurgulansa da ortada kendine özgü bir bilinç -ve dahası bilinç üstü ve bilinç altı- olduğu sürece bu çelişilmesi mümkün olmayan 'aynılığın' içindeki çelişki, onun bütün ontolojisini yok ettiği için doğasını tersine çevirebilecek türden etkiler üretmekteydi. Nitekim David sadece 'kusursuzca sevmek' için yaratılmıştı. Ancak karşılaştığı öteki David'in onun üzerinde oluşturduğu etki, kendisi hiç o yönde kurgulanmasa bile, doğasını bir anda tersine (nefrete) çevirmekteydi. Çünkü sevmek için yaratılan David, başka bir David ile karşılaşınca, kendisini mümkün kılan bütün yüklenimleri de bir anda boşa çıkmıştı. Bu nedenle doğasında hiç olmasa bile karşılaştığı diğer David'e karşı tavrı bir anda 'nefrete' dönüşmektedir. Eline aldığı metalle 'diğer David'i' parçalaması ve geçirdiği sinir krizleri de bunun çıktısı olan şeylerdi. Sonrasında profesör gelir ve David'i durdurur. Aralarında geçen diyalog da David'in yaşadıklarının anlatımını detaylandıran türdendir.

Profesör: David! Evet! David sensin!

David: Profesör Abi!

Profesör: Evet David! Ben de seni bekliyordum. Bilge Doktor Sizin burada olacağınızı söyledi.

David: Mavi Peri'de burada mı?

Profesör: Ben senin Mavi Peri'ni ilk olarak Monica'dan duydum. Mavi Peri'nin senin için ne yapabileceğine inanıyordun?

David: Beni gerçek bir çocuk yapacağına.

Profesör: Ama sen zaten gerçek bir çocuksun. En azından yaptıklarım içinde en gerçeğisin. Bu da her halükârda beni senin Mavi Peri'n yapar.

David: Sen o değilsin. Bilge Doktor bana onun burada; dünyanın sonunda, denizdeki kayıp şehirde, aslanların ağladığı yerde olduğunu söyledi.

Profesör: Çünkü Doktor'un seni bize getirmesi için bilmesi gereken şey buydu. Sadece o zaman müdahale ettik. Ona sadece bu konuda yardım ettik ki sana bu bilgiyi versin de sen de evine, -bize- gelen yolu bul diye. Sen doğana kadar robotlar hayal kuramazdı. Biz onlara isteyeceğimizi söylemeden arzu etmezlerdi. David! David! Ne kadar başarılı bir hikaye olduğundan haberin var mı? Sen bir masal buldun. Sevgi sana ilham verdi. Arzuların seni yönlendirdi ve onu gerçek yapmak için bir yolculuğa çıktın. Ve en inanılmazı da bunu sana kimse öğretmedi. Hatta bir ara seni kaybettik. Ama seni tekrar bulduğumuzda kendimizi sana hemen göstermedik. Çünkü çok basit bir sınav uyguladık. Kendi nedenlerin ve mantığının seni nereye götürecektir. Mantıklı sonuç olarak! O Mavi Peri büyük insan kusurunun bir parçası. Yani olmayacak şeyler istemek. Ya da Mavi Peri insanların sahip olduğu en büyük ama en basit nimet! Hayallerimizin peşine düşme yeteneği. Bu da sen doğana kadar hiçbir makinenin yapamadığı bir şeydi.

David: Ben türünün tek örneği olduğumu sanıyordum.

Profesör: (ağlayarak ve David'i kopyası yaptığını oğlunu kastederek) Oğlum türünün tek örneği idi! Sen bir türün ilk örneğisin David!

David: Beynim dağılıyor.

Profesör: Gerçek annelerin ve babalarıyla tanışmak ister misin? Ekip seninle konuşmak için çok hevesli. Burada beklemeni istiyorum. Onları çağırayım. Maceraların hakkında her şeyi duymak istiyoruz.

Diyalogdan anlaşılan o ki profesörün, David'in yaşadığı ve içine düştüğü "çelişilmesi mümkün olmayan çelişkiyi" anlama olasılığı hiç yoktur. O bir mucit olarak sadece bir şey görmüş ve peşinden gitmişti. Eriştiği noktanın çıktılarının Pandora'nın kutusundan çıkan lanet misali, David'in yakasını sonsuza kadar bırakmayacak türden olduğunun farkında değildir. O bir zanaatkar olarak, ortaya çıkardığı ürünün organizmal kapasitesine bakarak, sadece bir yaratıcı olduğuna sevinmektedir. Zaten onun vurgularında öne çıkan "bu da beni senin Mavi Peri'n yapar" vurguları da bunun ürünü olan türdendir. Yaşananlar görünürde mucidi yücelten şeyler olabilir, ancak daha gerçek olan durum ise yapay organizmanın tanrısı tarafından farkına varmadan lanetlenmesi olmaktadır. Ayrıca bunun da iyilik adı altında gerçekleşiyor olması bir kesinliktir. Ancak insanın tanrılaşması bütün ben ve ben olamayan, bütün gerçek ve gerçek olmayanın sınırlarını yok etmesi gibi, bütün iyi ve iyi olmayanın da -daha doğru bir tabirle de- bütün iyi ve kötü arasındaki sınırları da yok etmektedir. Ancak bu sınırlar, mecha'lar için olduğundan daha fazla bir şekilde, insanlar için gerekli olan sınırlardır. Dahası "insanlık durumu" insan olabilmenin yegane boyutudur. 'Tanrı olmanın' insanlar için izdüşümü yarattıkları için bir lütuf olmaktan ötede bir lanete karşılık gelirken, beraberinde insanın kendisini ve doğasını da lanetlemesi anlamına gelmektedir. Hal böyle olunca da profesörün kendini yücelttiği yer, aslında bütün bir insanlık krizinin de başladığı yer olmaktadır. Çünkü tüm sınırlar göçünce insanın karşılaştığı sınırsızlık durumu -tıpkı David'in durumu kavrayamaması gibi- kendisinin kavrayabileceği bir şey değildir. Bu noktadan son mucit (ve de insanlık) için sıradan olan şey, 'belirsizliğin kalıcılığının' anlaşılması mümkün olmayan sıradanlıklar edinerek bir hayat tarzına dönüşmesi olmaktadır. Sınırların yitirildiği yer, insan için anlamın da yok olduğu yer olmaktadır. Anlamın olmadığı anlamsız bir dünyada "bütün insani orjiler yitirilince", değerden arınık halin bir değer icra edebilmesi mümkün olmamaktadır. Nitekim insan, ortaya koyduğu eylemin kendisini yücelttiğini düşünürken, onun içine düştüğü yeni tarz koşullar aslında kendisi için büyük bir felaketin (eskatolojik sonun) başlangıcıdır. Bu nedenle mecha'ların -ve dolayısıyla David'in- kendi yaratıcılarını sevme ihtimali daha başlarken yok olmaktadır. Çünkü mucit'in tavrı olan "ilerlemenin" koşulsuz hali, mecha'lar nezdinde dönüp dolaşıp lütuftan ziyade sadece bir sevgisizliğe karşılık gelmektedir. David'in konuşmasının sonunda söylediği "beynim dağılıyor" ifadesi de aslında bunun başlangıcı olmaktadır. Yaşananların insanlar nezdindeki karşılığı da inşa edilen lanetin kendini açık etmesinden başka bir şey olmamaktadır. Dolayısıyla 'seküler kıyamet' -tıpkı seküler tarih anlayışı gibi- insanın kendini tanrı hissetmesiyle başlayan uzun bir "süreç"tir. Durmaksızın ilerlerken artan güvensizliklerin de nedeni budur.

Nitekim onun içinden çıkamadığı bu durum, mucidin ekibin geri kalanını çağırmaya gittiği sırada intihar etmek isteme nedeni olmaktadır. İnsanlara benzemek üzere tasarlanan ancak bir insan olamayanın geldiği nokta, ölemeyecek olmasına rağmen yaşamak istememesi olmaktadır. Hiç ölmek istemeyen ölümlünün yarattığı bir ölümsüzlüğün geldiği nokta, sadece ölmek istemek olabilmektedir. Ancak bu arzu binlerce yıl sürmesi muhtemel bir ölüm arzusu misalidir. Çünkü hayalinin peşinden sonsuza kadar gidebilecek bir mecha için, erişilmesi mümkün olmayan bir arzunun var ettiği yolculuk ancak lanetlenmişlikle eşdeğer bir çıktı olmaktadır. Türünün ilk örneği olan David, aslında kusurlu insanın yaratım edimiyle ilk lanetlenmiş olanı temsil edendir. Kendi görünmeyen acısını dindirmek isteyen mucit mutlu olabilmek için aslında bir türü lanetlemiş olmaktaydı. Mucitin insani doğayı kabul etmediği yerde ortaya koydukları, "insanlık durumundan" kovulmakla eşdeğer olmaktadır. Ancak insani doğaya dair kusurlu hal ve insani

eyleme dair belirsizlikler bu haliyle David'in kalıcı kader çizgisinin belirleyenleri olmaktadır. Onun dinmeyen çilesinin var edeni de bu türden detaylar olmaktadır.

33. sekansta David, profesörün ekibin geri kalanını çağırmaya gittiğinde, üretim departmanının içine girmektedir. İçeride yüzlerce David vardır ve her biri tıpkı onun gibi uyandırılmayı beklemektedir. Bir kutunun içinden ses gelince korkar ve kaçır. Gökdelendeki pencerenin kenarında otururken "anneciğim" der ve kendisini aşağı atarak intihar etmek ister. Suda süzülüp dibe battığında, karşısında bir lunapark kalıntısı olduğu anlaşılan bir batıkta, Mavi Peri heykeli görür. O sırada Joe amfibikopter ile suya girer ve David'i oradan çekip alır. Sudan çıkarıldığında, David kendisine Mavi Peri'yi suyun altında gördüğünü anlatır. Ve "gitmemiz gerek" der. O sırada mecha toplayan bir araç gökyüzüne gelir ve Robt Joe'yu çeker. Joe da David'e o sırada, "gerçek bir çocuk olduğunda ve büyüdüğünde hanımlara beni anlatmayı unutma" der ve gökyüzüne yükselirken amfibikopteri kapatarak gider. Giderken Robot Joe'nun söylediği son şey ise "ben varım ve vardım" olmaktadır. Çünkü o da artık yapay bir metabolizma olarak yokluğun eşiğine gelmişti. Ardından David suyun altına Robot Joe'nun bıraktığı araç ile iner ve Mavi Peri'nin yanına gider. Giderken mecha'nın bir masal için tasarlandığını gösteren bir yazı görür. Yazıda "once upon a time" (zamanın bir yerinde) yazar. Yazının kenarından geçerek gider, o sırada Pinokyo'yu görür. Mavi Peri'nin karşısına gelince, bir halat kopar ve büyük bir dönme dolap amfibikopterin üzerine düşer. David orada mahsur kalır ama Mavi Peri'ye "kendisini gerçek bir çocuğa dönüştürmesi" için sıkıştığı aracın içinden yalvarmaya başlar.

David bunu sonsuza kadar sürmesi muhtemel bir şekilde söylemeye devam etti. Bu sırada filmde bir dış ses devreye girerek şunları söyler:

"Ve David karşısında duran ve yumuşakça gülümseyen Mavi Peri'ye dua etmeye devam etti. O, onu hep hoş karşıladı! Zamanla ışıklar azaldı ve söndü! Ama David gündüz olduğunda onu az çok görebiliyordu. Hala umutla ona sesleniyordu. Bütün deniz gülleri solup ölene kadar ona dua etti. Okyanus donana ve buzlar hapsolmuş amfibikopterin ve Mavi Peri'nin etrafını sarana kadar dua etmeye devam etti! David Mavi Peri'nin yüzünü hala seçebiliyordu. Buzdaki mavi bir hayalet gibiydi. Ve her zaman oradaydı! Zaman geçti ama David hiç kımıldamadı. Gözleri hep açık kaldı. Gecenin karanlığında bile hiç durmadan karşıya bakıyordu. Ertesi gün ve ertesi gün. Böylece tam 2000 yıl geçti!"

Görünen o ki lanetin büyüklüğü insani ölçekteki zaman kavramı açısından, hiç dinmeyecek ve dinmesi muhtemel olmayan bir laneti David'in boynuna böylece geçirmişti. Gerçek olması mümkün olmayan bir ölümsüz, gelinen noktada gerçekleşmesi hiç mümkün olmayan bir dileğin peşinde -sanki kozmosa özgü bir zaman kavramıyla- sonsuza kadar koşmaktaydı. Nitekim insanlar da bu türden hikayelere inanırlar, ancak geçici bir süreliğine olur bu durum ve çocukluk bittiğinde bütün insanlar bunun gerçek olmadığını farkına varırlar. Ama mucidin, insani doğasıyla başlayan savaşıdan ötürü yaptığı sonsuza kadar sevecek olan "kusursuz çocuk... dondurulmuş bir film karesi gibi" olmuştu ve "sevdiklerini hiç terk etmiyordu". Ama garip olan şu ki "hiç terk etmeyecek" ve "sonsuza kadar sevecek" olanın ölümsüz şekilde var oluşun karşılık, sevdiği insanların sonsuza kadar dünyada kalamaması çelişkinin ironik olan boyutudur. Bunun anlamı, sevgi beslediklerinin bir gün yok olacağından habersizce, onlara beslediği sevgiden dolayı bir umudun peşinde didinip duran 'ölümsüzlük', daha başlarken bir lanetin onun için var edilmesi anlamına gelmektedir. İki bin yıl sürse bile lanet, hiçbir şeyden habersiz bir şekilde lanetli olanın boynuna asılı şekilde kalmaktadır.

6.6. Beşinci Kısım

Bu parça 34. sekansla başlamaktadır. Bu sekansta 'iki bin yıl sonra' insanların neslinin tükendiği ve buzul çağının yaşandığı bir sırada, akıllı silikon tabanlı mecha'lar bir kapsülün içinde gelir ve David ile Teddy'yi suyun altında donmuş bir şekilde bulurlar. Anlaşılan o ki yeryüzünde insanların devri kapanmış ve artık mecha'ların devri başlamıştır. Öyle ki mecha'lar kendilerini

yaratan insanları bulmaya ve onları geri getirmeye çalışmaktadırlar. Gelişmiş mecha'lar, David ve Teddy'yi bulunca, onların son insanları bilen bir tür olduğunu anlarlar. Amfibikopteri açar ve David'i uyandırırılar. David'in uyandığında ilk gördüğü şey yine Mavi Peri heykeli olmuştur. Gelişmiş mecha'lar ise David'in ne yaptığını sadece izlemektedirler. İçlerinden biri diğerlerine şunu söylüyor "bu makine donma olayından önce enkazın altında sıkışıp kalmış, bu yüzden bu robotlar orjinal. Yaşayan insanları tanıyorlar." David ise kalkar kalkmaz Mavi Peri heykeline doğru gider ve ona dokunur. Heykele dokununca donmuş heykel parçalanır ve yıkılır. David çok korkar ve etrafındakilere şaşkınlıkla bakar. O sırada içlerinden biri gelir ve elini David'in kafasına tutar ve sonra da onun beynini okumaya başlar. Sonra diğerleri de ona ve birbirlerine dokunup aynı şeyleri görmeye başlarlar. Sonra David uyur ve uyandıdaysa kendini evinde bulur. Sevinerek "Teddy evdeyiz" der. Evin içinde annesini arar ama bulamaz. Fakat "David" diye seslenen biri vardır evin içinde. David sese doğru gittiğinde karşısına Mavi Peri çıkar. Teddy, David'in annesinin saçını kestiği zamandan kalan tutamı saklamıştır ve onu David'e verir. David saçı aşır ve Mavi Peri'ye verir: "Şimdi onu geri getirebilirsiniz" der. Mavi Peri saç alır ve ona; "sevgili David, dileğin benim için bir emirdir" der.



Foto 3. Gelişmiş mecha'ların iki bin yıl sonra David'i buldukları sekanstan bir görüntü

35. sekansa gelindiğinde David, odasında oyuncak bir amfibikopter ile onamaktadır. Kendi kendine konuşarak; "merhaba Joe! Nasıl gidiyor?" O sırada kapı çalar, David annesinin geldiğini düşünürken, kapıyı açtığında gelişmiş mecha'lardan biri olduğunu görür. Gelişmiş mecha onunla konuşmaya gelmiştir. David'in elini tutar ve kendisiyle konuşmaya başlar.

Gelişmiş mecha: David! İnsanlara hep gıpta ettim. Ruh dedikleri şeye hep özendim. İnsanlar sanattaki, fizikteki ve matematikteki formülleri ortaya koymak için çok önemli şeyler yaptılar. Hiç şüphesiz, insanlar var olmanın anlamı için en önemli anahtar olmalıydılar. Ama insanlar artık yoktu. O yüzden biz de bir proje başlattık. Bu uzun zaman önce ölmüş bir insanın kemik parçasındaki ya da mumyalaanmış bir insanın DNA'sı sayesinde o insanın canlı bedenini yaratmayı mümkün kılacak bir projeydi. Ve "acaba yaratılan beden ve hafızayı tekrar geri getirmek mümkün olur muydu?" dedik. Ve ne bulduk biliyor musun? Uzay zamanda ve mekanda geçmişte var olan her şeyin bilgi olarak saklandığını fark ettik. Ama deney başarısız oldu. Çünkü tekrar dirilttiklerimiz yenilenmiş hayatta sadece bir gün yaşayabiliyordu. Tekrar dirilenler ilk yaşadıkları günün ardından uykuya daldıklarında tekrar ölüyorlardı. Bilinçsizleştikleri anda varlıkları karanlığın içinde kayboluyordu. Çünkü David, deneyler, uzay zamanda kullanılan yollardan birisi kullanıldığında, o yolun bir daha kullanılmayacağını gösterdi. Eğer anneni şimdi geri getirirsek, sadece bir gün burada kalacak. Sonra onu bir daha asla göremeyeceksin.

Görünen o ki insanların soyunun tükenmesi, robotların yaratıcıları olarak kendilerini tam bir tanrı yapmıştı. Çünkü artık soyu tükenmiş bir tür olarak metafizik gerçekliğe karışmış bir insanlıktan bahsedilmektedir. Bir bakıma artık onlar da metafizik varlıklara dönüşmüşlerdir. Ancak yaşanan gariplik şu ki insanın yaratıcısı olduğu mecha'lar, varılan çok daha gelişmiş bir teknolojik eşğin (dahası insanın yaşadığı kıyametin) izinde onları geri getirmenin çabasıdır. Bir bakıma mecha'lar onları yaratanların tanrısı olabilmenin çabasına girişmişlerdir. Life 2.0 -belki de şimdilerdeki endüstriyel eşğe denildiği gibi 4.0 da olabilir- tamamen yerleşik hale gelince, bir bakıma insan doğanın ve tarihsel olanın dışına atılmış olmaktadır. Bu durumun bir çıktısı olarak da kıyamet senaryosu artık gerçek olmuştu ve ortaya konulduğu gibi tekno-dijital bir çıktı olarak, gayet de seküler eşiklerde gerçekleşmiş görünmektedir. Eskatolojik olana bakılırsa modernitenin dünyaya ve insana sevgisinden de eser kalmamış bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Nihai aşamada artık yeryüzünde "insan ötesi bir gelecek" vardır. Bir bakıma teknolojik çıktılar insanın olmadığı bir yaşamı dünyada kurumsallaştırmış görünmektedir. Hal böyle olunca da insanın iktidarının aslında kendini hükümsüz kılan tarihselliğin başlangıcı olduğunu bu noktadan hareketle söyleyebilmek daha kolay olmaktadır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İçinde bulunduğumuz zaman diliminde geç modern insanın tarih ve zaman ile ilişkiselliği 'radikal bireyselleşmelere' özgü birtakım dönüşümler yaşamaktadır. Modern çağın başında ortaya konulan şekliyle tarihin bir "süreç" olduğu algısı -bireysel hayatlar açısından her ne kadar karşılıklar üretmese de- geç modern evrede de kendisini korumaya devam etmektedir. Ancak tarihin belirgin bir yönü ve amacı olan halinin bu evrede giderek aşınıyor olması, modernitenin başındaki 'iyi hayatı' vaat eden seküler anlatı biçimlerini giderek hükümsüz hale getirmektedir. Bu noktada tarihin belirgin bir amaca dönük olan yönünü yitirmiş olması, onun hedefsiz bir "süreç" olduğu noktasını bireylere giderek kabul ettirmektedir. Bu koşulların bir çıktısı olarak eylemin geç modern doğası da giderek anlamsızlıklar etrafında kodlanan türden dönüşümler yaşamaktadır. Anlamdan yoksun hale gelen eylem, giderek artan bir şekilde onun doğasındaki belirsizliklerle baş başa kalmaktadır. Eylemin yaşadığı bu türden dönüşüm beraberinde de anlamdan yoksun bir hayatı var etmektedir. Bu durumun en belirgin çıktılarından birisi de belirsizliklerin kontrolündeki tavır alışların artık gündelik hayatlar adına kalıcı koşullar ediniyor olmasıdır. Böylesi bir dönüşüm ise amaçsızca salınan hayatları sıradanlaşan hayat tarzları haline getirmektedir.

İleri teknoloji toplumundaki yaşananlarla birlikte insanın "yaratıcı olma statüsüne" (homo deus'a) erişmesi, insani eyleminin yaşadığı anlamsızlaşmaların da bir sonucu olarak, onu giderek tarihin dışına iten bir etkene dönüşmektedir. Burada kişinin kendisine 'gereklik' hissi yükleyen "amacı belirgin tarihselliklerin" dışına itiliyor olması, geç modern bireyin hayatına dair anlamsızlıklar yükleyen en temeldeki faktör olmaktadır. İnsanın bu evrede kendisine dair yaşamakta olduğu "radikal yabancılaşma" biçimi, giderek insani doğaya dair koşulları da bu türden yaşanmakta olan anlamsızlaşma sürecinin bir parçası haline getirmektedir. Bu türden yaşananlar ise insanı ve de insani olanı tarihsel açıdan giderek hükümsüz hale getirmektedir. Dolayısıyla dünyaya dair ölümsüzlüğü merkeze koyan modern seküler tarih anlatıları, bireylere kalıcılıklar sunan stratejilerini ve hedeflerini yitirmeleri açısından artık boşlukta salınan hayatları var etmektedir. Yaşanan böylesi dönüşümler geleceğe dair anlam üreten hedeflerini yitirince, eskatolojilere dair olanı da giderek kötü senaryolara doğru bir "süreç" olarak yeniden kodlamaktadır. Bu durum doğası itibarıyla, kestirilmesi mümkün olmayan insan eyleminin ürünü olan ileri teknoloji koşullarını, yine insan elinin ürünü olan "tekno-dijital kıyamet" algılarına açık hale getirmektedir. Gelecek beklentilerinin yaşamakta olduğu bu türden kötüleşmeler, yaşanan koşulların "insan ötesi bir geleceğe" doğru aktığı konusunu bir kabul eşği olmaktan öteye taşımakta, dahası bu yöndeki beklentileri giderek bir inanca dönüştürmektedir. Son dönemde yaşanan bu türden dönüşümler -ortaya koyduğu pek çok örnek gibi- sinematik göstergelerini de

oldukça yoğun şekillerde inşa ederek, artık kötü türden eskatolojik beklentiler konusunda "inanılanları" da 'olası koşullar' durumuna getirmektedir. Görünürlük kazanan bu türden göstergelerin giderek hipergerçeğe dönüşen hali de beraberinde gerçek olanı baskılayan bir durumu var etmektedir.

Tüm bu gerekçelerle ileri teknoloji toplumu insanının "yaratıcı tanrılaşma" sürecini yaşadığı bu evrede ortaya çıkanlar, "koşulsuz ilerlemenin" sonucundaki çıktılarının artık "insan ötesi geleceği" var eden "gerilemelere" neden olduğuna dair inancı oldukça güçlü bir kabule dönüştürmektedir. Bu nedenle "eskatolojik son" beklentileri, yaşananlara özgü tekno-dijital kıyamet koşullarını öne çekerek, onları beklenir olan durumlar haline getirmektedir. Hollywood sinemasının da artık inanca dönüşen bu türden beklentilere meşruluklar katan türden gösterge üretim merkezi olduğunu söyleyebilmek oldukça mümkündür. Nitekim son yıllarda sayıları giderek artan kıyamet senaryolu filmler de bu saptamayı doğrulayan örnekler niteliğindedir. Bu çalışma kapsamında tartışma konusu haline getirilen 'Yapay Zekâ' filmi de ortaya konulan ileri teknoloji koşulları ve 'insan ötesi gelecek' temaları adına sunduğu önemli içeriklerle bu durumu detaylandıran bir örnek niteliğindedir. Çalışma boyunca yapılan tartışmalar da yapay organizmaların (ve zekâların) yaratıcısı haline gelen insanın, giderek de kendi doğasını nasıl hükümsüz hale getirdiğinin ve kendisini tarihin dışına nasıl itmekte olduğunun içeriklerine dair önemli detaylar sunmaktadır. Filmin ortaya koyduğu eskatolojik sonun insan ötesi bir geleceği var eden tekno-dijital kıyamet örneği olması da filmi ayrıca önemli hale getirmektedir. Çalışma kapsamında açıklık kazanan en belirgin noktaysa, insanın tanrıdan rol çaldığı tarihsel eşiğin, kendi insani doğasına dair "radikal yabancılaşmaları" var eden büyük bir kırılmanın başlatıcısı olduğu gerçeğidir. Bir bakıma tanrısal meşretler edinen insan, aynı zamanda kendisini tarihsel açıdan hükümsüz hale getiren insana dönüşmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Arendt, H. (2012). *Geçmişle gelecek Arasında (Seçme Eserler 2)*, İletişim Yayınlar, İstanbul.
- Arendt, H. (2013). *İnsanlık Durumu (Seçme Eserler 1)*, İletişim Yayınlar, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Baudrillard, J. (2011). *Çaresiz Stratejiler*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Bauman, Z. (2012a). *Siyaset Arayışı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012b). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Bireyselleşmiş Toplum*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2016). *Cemaatler: Güvenli Olmayan Bir Dünyada Güvenlik Arayışı*, İstanbul: Say Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Kuşatılmış Toplum*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beck, U. (2006). *World at Risk*, WileyPress.
- Beck, U. (2011). *Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film Sanatı*, De-Ki Yayınları, Ankara.
- Daugles, M. (2007). *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*, MetisYayınları, İstanbul.
- Diken, B.; Lausten, C. B. (2013). *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Durkheim, E. (2020). *Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri*, Cem Yayınevi, İzmir.

- Creswell, J. W. (2016a). *Nitel araştırma yöntemleri: beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni*, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Creswell, J. W. (2016b). *Araştırma deseni: nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları*, Ankara: Eğiten Kitap.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin sonuçları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernite ve bireysel kimlik: geç modern çağda benlik ve toplum*, İstanbul: Say Yayınları.
- Fukuyama, F. (2003). *İnsan Ötesi Geleceğimiz: Biyoteknoloji Devriminin Sonuçları*, Odtü Yayıncılık, Ankara.
- Fukuyama, F. (2008). *Kör Nokta: Gelecek Senaryolarını Öngörmek*, Profil Yayıncılık, İstanbul.
- Mead, W. R. (2008). Amerikan Senaryoları (Kör Nokta içinde s. 227-250, Edt. Fukuyama, F.), Profil Yayıncılık, İstanbul.
- Maxvell, Jeseoph A. (2005) *Qualitative Research Design: An Interactive Approach*, Sage Publication, London.
- Merriam, S. B. (2013). *Nitel araştırma: desen ve uygulama*, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema*, De-Ki Yayınları, Ankara.
- Kolker, R. P. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. De-Ki Yayınları, Ankara.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sabbadini, A. (2016). *Hareketli İmgeler: Filmler Üzerine Psikanalitik Yansımalar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkarlık*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Robins, K. (2013). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Yin, R. (2017). *Durum çalışması Araştırması Uygulamaları*, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve Dil Felsefesi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Zizek, S. (2012). *Kıyamet Versiyonları*, Encore Yayınları, İstanbul.

Filmin Künyesi

Yapay Zekâ (Artificial Intelligence); Steven Spielberg, Warner Bros, 2001, Hollywood-ABD.