

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FRANKFURT OKULU’NUN AYDINLANMA ELEŞTİRİSİ
BAĞLAMINDA DİSTOPİK FİMLERDE İNSAN-DOĞA
İLİŞKİSİNİN BAŞKALAŞIMI**

Hazırlayan

M. Talha ALTINKAYA

Danışman

Prof. Dr. Ertan YILMAZ

İZMİR - 2014

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Frankfurt Okulu’nun Aydınlanma Eleştirisi Bağlamında Distopik Filmlerde İnsan-Doğa İlişkisinin Başkalaşımı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

M. Talha ALTINKAYA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Murtaza Talha ALTINKAYA'nın "Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma Eleştirisi Bağlamında Distopik Filmlerde İnsan-Doğa İlişkisinin Başkalaşımı" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ALTINKAYA

Adı: Murtaza Talha

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Frankfurt Okulu'nun Aydınlanma Eleştirisi Bağlamında Distopik Filmlerde İnsan-Doğa İlişkisinin Başkalaşımı

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: In The Context of The Frankfurt School's Critique of Enlightenment The Transfiguration of Human-Nature Relationship in Dystopian Films

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 134

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 331

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Ertan

Soyadı: YILMAZ

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1-Frankfurt Okulu

2-Aydınlanma

3-Distopya

4-İnsan

5-Doğa

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Frankfurt School

2- Enlightenment

3- Dystopia

4- Human

5- Nature

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum:

☒

Evet

☐

Hayır

ÖZET

Aydınlanma Felsefesi 17. yüzyılda, Batı’da geleneksel düşünce sisteminin karşısına akılcılığı koymuştur. Ancak Aydınlanma Felsefesinin akılcılığı, hem çağdaşları hem de sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan felsefî akımlar tarafından yoğun eleştirilere maruz kalmıştır.

Bu eleştirilerin içinde önemli bir yeri olan Frankfurt Okulu’nun Aydınlanmaya yönelttiği en büyük eleştiri, Aydınlanmanın yarattığı aklın bir mit’e dönüşmesidir. Adorno ve Horkheimer’a göre bu akıl, henüz 20. yüzyılın başlarında yaşanan I. Dünya Savaşı’yla insanlığın refah ve mutluluğu için bir amaç olmak yerine, güç ve bilimsel ilerleme için bir araç olduğunu kanıtlamıştır. Bu anlamda Frankfurt Okulu düşünürlerine göre; insanoğlu yüzyıllardır süregelen ütopyalarını yitirerek distopiyaların egemen olduğu bir yüzyılda yaşamaktadır.

20. yüzyılın başlarında Edebiyat alanında ortaya çıkan distopiyalar, 1920’lerin sonunda sinema alanında da kullanılmaya başlanmıştır. Ağırlıklı olarak bilimkurgu türü içerisinde yer alan distopik filmler tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik gelişmelere göre farklı konuları işlemektedir.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren farklı temaların işlendiği distopik filmlerde özellikle 2000 yılı sonrasında “kıyamet sonrası” teması öne çıkar. Ancak bu temanın işlenişi geçmiş yıllarda yapılan distopik filmlerde olduğu gibi “dış uzaydan gelen yaratıklar” ya da “çılgın bilim adamının dünyayı değiştirmesi” ile değil, insanlığın teknolojik ilerleme, fazla tüketme, ekolojik sistemi bozma sonucunda doğayı yok etmesi gibi konular etrafında gerçekleşir.

ABSTRACT

Enlightenment Philosophy placed rationalism vis-à-vis the Western traditional thought system. Rationalism of the Enlightenment Philosophy, however, have been criticized intensely both by its contemporaries and the philosophical currents that had emerged in the following centuries.

The most important criticism directed by Frankfurt School, which has an important place in such criticisms, is that the reason created by the Enlightenment was turned into a myth. This reason, according to Adorno and Horkheimer, with World War I happened in just the beginning of 20th century, proved that it was a tool not for the prosperity and happiness of the humanity, but for power and scientific progress. In this sense, according to Frankfurt School thinkers, human race, having lost its centuries long utopias, is passing through a century of dystopias.

Dystopias, which had emerged in early 20th century in literature, began to be used in late 1920s in cinema as well. Dystopian films, falling mostly within the genre science-fiction, treat various issues according to social, cultural and political developments.

In dystopian films, which have been treating various themes since the first years of cinema, the theme of “post-apocalypse” came to the fore especially after 2000. However this theme was not treated, as the case was for the dystopian films shot before, based on “creatures coming from external space” or “mad scientist changing the world”, but on issues such as humanity’s destroying the nature as a consequence of technological progress, over-consumption and disruption of the ecological system.

ÖNSÖZ

Öncelikle bu tezin yazılma aşamasında önerdiği kaynaklarla bana farklı pencereler açan ve tezin derinleşmesini sağlayan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Ertan Yılmaz'a teşekkür etmeliyim.

Çalışmanın tüm evrelerinde beni sürekli teşvik eden ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen hocalarım Burak Bakır'a Emel Yuvayapan'a, Emrah Suat Onat'a, Ufuk Tambaş'a, Zehra Cerrahoğlu Zıraman'a ve Emrah Zıraman'a, çeviri konusunda bana yardımcı olan Barış Yıldırım'a, yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Tural Haji'ya ve tüm bu süreç boyunca her konuda sürekli fikir teatisinde bulunduğum dostum Mehmet Erbay'a ayrıca teşekkür ederim.

Tüm bu sürecin en çok sıkıntısını çeken ve beni sürekli çalışmam için teşvik eden İncim'e; tekrar tekrar teşekkür etmem gerekir.

Ayrıca bu süreçte, öğrenim hayatıma devam edebilmem için maddi ve manevi tüm olanakları sunan aileme, tezimin farklı aşamalarında bana destek olan ancak adlarını burada zikredemediğim çok değerli hocalarım ve dostlarıma da teşekkür etmek isterim.

M. Talha ALTINKAYA

İÇİNDEKİLER

FRANKFURT OKULUNUN AYDINLANMA ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA DİSTOPİK FİMLERDE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNİN BAŞKALAŞIMI

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii

GİRİŞ	1
-------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. AYDINLANMA HAREKETİ	5
1.1.1. Aydınlanma Hareketinin Düşünsel Temelleri	6
1.1.2. Aydınlanma Hareketinin Bilgi ve Bilim Anlayışı	13
1.1.3. Aydınlanma Hareketinin İlerleme Fikri	17
1.1.4. Aydınlanma Karşıtı Düşünceler	22
1.2. I. DÖNEM FRANKFURT OKULU DÜŞÜNÜRLERİ AÇISINDAN AYDINLANMA	28
1.2.1. Frankfurt Okulu ve Bir İlerleme Olarak Aydınlanma Eleştirisi	28
1.2.2. Araçsal Akıl	30

1.2.3. Bir Antitez Olarak “Aydınlanmanın Diyalektiği”	35
1.2.4. Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma	43
1.2.5 Teknoloji ve Tek Boyutlu Birey	49

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ÜTOPYA, DİSTOPYA VE BİLİMKURGU SİNEMASINDA DİSTOPYA	55
2.1.1. Ütopya Kavramının Tanımı	55
2.1.2. Ütopya’nın Kökleri ve Gelişimi	57
2.1.3. Distopya Kavramının Tanımı	66
2.1.4. Distopya Kavramının Kökleri ve Gelişimi	68
2.2. BİLİMKURGU SİNEMASINDA DİSTOPYA	76
2.2.1. Bilimkurgu’nun Kökleri ve Tanımı	76
2.2.2. Bilimkurgu Sinemasında Distopyanın İşlenişi	79
2.2.3. Bilimkurgu Sinemasının Ortaya Çıkışı ve Distopya Bağlamında Tarihsele gelişimi	82
2.2.4. 1980’lerden 2000’lere ‘Riziko Toplum’ ve ‘İnsanlık Doğayı Yok Ediyor’	91
2.3. FİLM İNCELEMELERİ	96
2.3.1. Alphaville	96
2.3.2. Fahrenheit 451	102
2.3.3. The Road	107
2.3.4. Cloud Atlas	111
2.3.5. Snowpiercer	117

2.4. ÖRNEK FİMLER ÖZELİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME	121
SONUÇ	125
KAYNAKÇA	130
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Aydınlanma hareketi 17. Yüzyılda Batı’da geleneksel düşünce sisteminin karşısına akılcılığı koymuştur. Ancak Aydınlanma’nın merkeze koyduğu akılcılık o yüzyıllarda çağdaşları tarafından eleştirilse de asıl olarak 20. yüzyılın başlarında yoğun eleştirilere maruz kalmıştır.

Bu eleştiriler içinde önemli bir yeri olan Frankfurt Okulu’nun Aydınlanmaya yaptığı en önemli eleştiri; Aydınlanma’nın yarattığı aklın, karşı çıktığı mitsel düşünce gibi bir mitsel düşünceye dönüşmüş olduğudur. I. Dünya Savaşı üzerinden çok geçmeden II. bir Dünya savaşının başlaması ile daha çok sorgulanmaya başlayan bu akıl Frankfurtçulara göre; bilimsel ve teknolojik ilerleme anlamında insanlığın çıkarlarından daha çok kapitalizmin çıkarlarına hizmet etmeye başlamıştır.

Aynı şekilde yine Frankfurt Okulu’nun Aydınlanmaya yönelttiği eleştiriler içinde önemli bir yer edinen ‘ilerleme fikrinin doğa üzerinde yarattığı tahribat’ günümüz açısından da bir büyük öneme sahiptir. Zira bilimsel ilerlemenin sonucu olan teknoloji bugün doğaya zarar vermekte ve insanların üzerinde yaşadığı dünyayı neredeyse yok olma tehdidiyle karşı karşıya bırakmaktadır.

Bu anlamda Eleştirel Teorisyenlere göre; bütün bir Aydınlanma düşüncesine egemen olan ‘aklın’ henüz 1500’lü yıllarda yazılmaya başlanan ütopyaların gerçekleşmesi için bir amaç olması fikri, 20 yüzyılda tersine dönmüştür. Çünkü Aydınlanma’nın merkezinde yer alan akıl ve onun aracılığıyla elde edilen bilimsel ilerleme insanlığı; “hiçbir yerde olmayan ama arzulanan toplumsal düzen” olan ütopyalardan daha çok “kötü ve istenmeyen” bir yer olarak “distopyalara” götürmüştür.

Bu düşünce sadece felsefi alana değil, edebiyat ve diğer sanat alanlarına da yansımıştır. 19 yüzyıldan itibaren bilimkurgu türünün gelişmesi üzerinde etkili olan teknoloji, önceleri insanların başka gezegenleri keşfetmesi, bilimin yeni şeyler yaratması gibi kısmen ütöpik ve fantastik öğeleri de içerisinde barındıran öyküler üretilmesine sebep olsa da, aynı teknoloji bilimkurgu edebiyatını I. Dünya Savaşından sonra yaşanan deneyimlerin bir sonucu olarak distopyalar üretmeye yöneltmiştir. Böylelikle teknoloji, insanları yok eden, dünyayı cehenneme çeviren, totaliter rejimlerin insanlar üzerinde baskı kurmakta kullandığı bir araç olarak resmedilmeye başlamış ve daha çok dönemin iktidarlarını eleştiren bir tür haline gelmiştir.

Sinemada distopik temalar birçok tür altında kendisini gösterse de ağırlıklı olarak bilimkurgu türü altında işlenir. Bu anlamda tür olgusunu da göz önüne alarak ana akım sinema içerisinde üretilen distopik filmlerde işlenen konuların toplumsal, siyasal, kültürel olaylara göre farklılık gösterdiği söylenebilir.

Ülkemizde bilimkurgu alanında yapılan akademik çalışmaların sayısı oldukça azdır. Ancak 1990’lardan itibaren dünya genelinde yaşanan gelişmeler çerçevesinde ülkemizde de bilimkurgu alanında yapılan çalışmalarda bir artış gözlemlense de bu çalışmalar ağırlıklı olarak kültleşmiş bilimkurgu eserlerini tür olgusu bağlamında ya da ideolojik olarak irdelemiştir. Özellikle 1980’lerden sonra yaşanmaya başlanan çevre felaketleri bilimkurgu sinemasına da konu olmaya başlamış ve 2000’li yıllarla birlikte distopik filmlerin odağı (bazı istisnalar dışında) ‘kıyamet sonrası’ teması olmuştur. Bu tema türün tarihsel gelişimi içerisinde dış uzaydan gelen yaratıklar, çılgın bilim adamı, süper kahraman vb. birçok farklı konu üzerinden işlense de 2000 yılı sonrasında çevre felaketleri; ağırlıklı olarak insan ve doğa kavramları üzerinden işlenmeye başlamıştır. Bu çalışmanın önemi, bu alandaki boşluğu doldurmaya katkıda bulunmak amacıyla distopyalarda işlenen ‘doğanın yok olması’ temasının bir distopya değil de realite olduğunun yeni yeni kavranmaya başlandığı günümüzde, bilimkurgunun özellikle 2000’ler sonrasında artış gösteren ‘yakın gelecekte dünyanın sonu’ konusuna ilişkin ortaya koyduğu kıyamet günü tasarımları, şimdiki zaman eleştirileri ve bunların gerçek hayata yansımalarını incelemesinde ortaya çıkacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde, tarihsel ve kavramsal çerçevesi içerisinde Aydınlanma Felsefesinin temelleri ele alınacaktır. Aydınlanma hareketinin düşünsel temellerinin yol açtığı bilgi ve bilim anlayışı dönemin filozoflarının düşünceleri ile birlikte incelenecektir. Bu bilgi ve bilim anlayışının yarattığı ilerleme fikriyle birlikte ortaya çıkmış olan durumun, aynı yüzyılda yaşamış çağdaşları tarafından ne tarz eleştirilere maruz kaldığı ele alınacaktır. Ardından Frankfurt okulunun Aydınlanma’nın ilerleme düşüncesine yönelttiği eleştiri ‘akıl’ bağlamında ele alınacaktır.

Burada çalışma boyunca atıfta bulunulacak olan ‘akıl’ kavramı üzerindeki ayrıma değinmek gerekir zira birçok çalışmada gözlemlendiği gibi Frankfurt Okulu’nun Aydınlanma bağlamında eleştirdiği akıl, rasyonalitenin kendisi değildir. Yani Frankfurt Okulu bir bütün olarak ‘akılın’ kendisine değil; ‘nesnel’ ve ‘öznel’ yanlarına eleştiri getirmiştir. Her ne kadar Aydınlanma’nın yarattığı akıl Kant’ın belirttiği

anlamda, insanların refahı, mutluluğu, eşitliği gibi kavramlar için bir amaç olsa da, bu akıl Aydınlanma'nın ilerleme fikrinin bir sonucu olarak amaç olma özelliğini yitirerek, doğayı değiştirmenin ve dönüştürmenin bir aracı haline gelmiştir.

Bu sebeple Frankfurt Okulu düşünürleri aklı 'nesnel' ve 'öznel' olarak iki farklı kategoride ayırtmışlardır. Bu anlamda Frankfurtçuların akla yönelttiği eleştiri çalışmanın ilk bölümünde de görüleceği üzere, aklın 'öznel' yanına yapılan 'araçsal akıl' eleştirisidir yoksa tüm bir rasyonalitenin yadsınması değil.

Ardından Eleştirel Teorisyenlerin temel metinleri üzerinden Aydınlanmanın bir diyalektik ilişki içerisinde nasıl karşıtına dönüştüğü ve modern dünyada kültür dahil olmak üzere sanat ve bilim gibi kavramların kitlelerin aldatılışında ne tür roller oynadığı ele alınacaktır. Ayrıca bilimsel ilerlemenin bir getirisi olan teknolojinin birey ve doğa üzerindeki yaptırımları Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Eric Fromm, Herbert Marcuse gibi isimlerin eserlerinden yola çıkılarak değerlendirilecektir.

Burada çalışmanın ikinci bölümü açısından da önem arz eden ve çalışma boyunca atıfta bulunulan 'doğa' kavramı üzerindeki ayrıma da değinmek gerekir. Doğa, "canlı ya da cansız maddelerden oluşan ve varlıkların hepsini kapsayan bir bütün" olarak tanımlanır. Oysa Spinoza doğayı, "Natura Naturans" (Yaratıcı Doğa) ve "Natura Naturata" (Yaratılan Doğa) olmak üzere ikiye ayırmaktadır.¹ Bu anlamda Frankfurt Okulunun müdahale edilerek 'dönüştürüldüğünü' söylediği doğa, kendisini sürekli olarak yenileyebilen canlı, yaratıcı doğadır.

İkinci bölüme ütopya ve distopya kavramlarının hem yazınsal hem de kavramsal alanda kökenleri ve gelişme sürecinin ele alınması ile başlanacaktır. Sonrasında bilimkurgu kavramının kökleri ve tanımı üzerinden, sinemada bilimkurgu türü içerisinde distopik temanın; ağırlıklı olarak işlendiği motifler ve konular ele alınacaktır.

Bunu distopya kavramının bilimkurgu sineması içerisindeki tarihsel gelişimi ve toplumsal, kültürel, politik olaylara göre işlediği konuların farklılıklarını örnekler üzerinden inceleme izleyecektir. Zira bu tarihsel gelişim, distopik filmlerin kalıplarının ve temalarının genişliğini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

¹ Bu kavramların ayırımına çalışma içerisinde değinilecek olmakla birlikte detaylı bilgi için; Benedictus De Spinoza, **Ethica**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2013, s. 382-383.

Ardından 1980'lerle birlikte özellikle tüm dünyada yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel olaylar çerçevesinde distopik filmlerde gerçekleşen tematik değişiklikler ele alınmıştır.

Bu çalışmada ele alınan filmlerin bu kadar geniş bir yelpaze içinden seçilmesinde kullanılan ölçüt, bu filmlerin klasik distopya örneklerinin ortaya koyduğu tema ve motifleri yansıtma ve uyarılarla yansıtmalarıdır.

Bu anlamda incelenecek ve çözümlenecek örnek filmlerde, klasik distopyalarda tasvir edilen sistem tasarımlarıyla birlikte, Aydınlanmanın yarattığı 'akılcı' sistem ve 'akılcı' insanın doğayla kurduğu ilişki, Frankfurt Okulunun Aydınlanmayı eleştirdiği kavramlar çerçevesinde ele alınacaktır. Bu ilişkinin basit bir şekilde sadece insanın doğaya müdahale ederek onu dönüştürmesi üzerinden değil aynı zamanda yaratılan bu aklın insanın, dünyanın, bilimin doğasını da değiştirmesi üzerinden anlaşılabilirliğini söylemek mümkündür. Böylelikle film incelemelerinde insan, doğa, bilim, teknoloji gibi kavramların yanında tüm bunların birbiri üzerindeki etkisi ve bu etkinin ortaya çıkardığı sonuçlar çözümlenecektir.

1. BÖLÜM

1.1. AYDINLANMA HAREKETİ

Aydınlanma hareketi 17. yüzyıl ile başlayan ve uzun süre devam etmiş olan Batı felsefi hareketi içerisinde genel bir düşünsel ve bilimsel dönemi ifade eder. Bilimin ilerlemesi ile sosyal, siyasal, ticari, felsefi ve hatta hayatın tüm dinamiklerinin değişmesiyle birlikte hayatı algılamakta ve anlamakta kullanılan yöntemler de değişmektedir. Bunun sonucu olarak 17. yüzyıldan itibaren Batı’da ‘akılcı’ düşünce kendisini her alanda göstermiştir. ‘Rasyonalist’ düşünce bu bağlamda kendisine ‘ilerleme’ fikrini temel almış ve insanın yön verdiği bütün olguları aklın ışığında açıklamaya çalışmıştır. Aklın belirleyici olduğu bu çağdan itibaren, insan hayatını oluşturan dinamikleri, kilise ya da mitsel bir düşünce değil, aksine Aydınlanma ile birlikte doğan ‘rasyonel’ bir çerçevede ilerleme fikri almıştır.

Bununla birlikte Aydınlanma, genel olarak modernitenin ve modernizmin payandasını oluşturan kültürel değerlerin, bilimsel ve teknik ilerlemenin temeli olarak görülse de, birçok kuramcı Aydınlanmanın tarihinin ve tanımının yapılmasının zor olduğunu belirtir.²

Nitekim Norman Hampson’a göre, Aydınlanma akımının genel bir tanımını yapmaya çalışmanın yararı yok gibidir. Bu tür bir tanımlama o kadar çok çekince ve tutarsızlıkla dolu olacaktır ki, anlamlı bir geçerliliği olmayacaktır.³ Aynı şekilde, Aydınlanma’ya toplumların tarihi gelişim süreci açısından önemli bir değer atfeden ve Aydınlanma’yı insanlığın dönüm noktalarından birisi olarak niteleyen Sezgin Kızılcıkel’e göre de Aydınlanmanın tanımlamasını yapmak zor ve meşakkatli bir iştir. İnsanlığın son üç yüzyıllık yaşamına damgasını vurmuş bir düşünce ve hareket olan Aydınlanma’yı 18. yüzyıldan beri bilhassa Batı düşüncesinde öne çıkan filozofların metinlerine, onların fikir sistemlerine eğilmek anlamına geldiği için tanımlamak ve Aydınlanma üzerine düşünmek felsefe tarihinde yapılacak belki de en zor işlerden biridir. Diderot, Locke, Voltaire, Berkeley, Hume, Kant, Leibniz, Spinoza, Descartes,

²Felsefe Tarihinde iki farklı Aydınlanma yorumlaması bulunmaktadır. Ahmet Çiğdem’den aktarmamız gerekirse; “İlk yaklaşım Cassirer’in başlattığı ve Aydınlanma’yı “yaşanan bir deneyim olmaktan ziyade” modernliğin kaynağı olarak yorumlanan bir iddialar bütünü olarak değerlendirirken, ikinci yaklaşım Aydınlanma’yı Fransız Devrimi ve sonrasında başlayan totaliteryan hareketlerin alt yapısı olarak ele almaktadır.” (Ahmet Çiğdem, **Aydınlanma Düşüncesi**, 7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 15.)

³ Norman Hampson, **Aydınlanma Çağı**, çev. Jale Parla, 1. Baskı, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991, s.11.

Montesquieu, ve Hegel gibi ünlü filozofların geliştirdiği ve olgunlaştırdığı bir hareket olan Aydınlanmayı anlatmak, bir bakıma anılan filozofların görüşlerini ele almayı gerektirir.⁴

Öte yandan genel olarak bir tanımlama yapmak gerekirse; Aydınlanma, İngilizcede Enlightenment, İtalyancada Illuminismo, İspanyolcada ilustracion, Almancada Aufklärung olarak, yani Türkçedekinin aynı anlam çerçevesi içinde ifade ediliyor olmakla birlikte, ana vatanının dili olan Fransızcada bu döneme Siècle des Lumières, yani Işıklar Yüzyılı adı verilmiştir. Mehmet Ali Kılıçbay’a göre, bütün bu adlandırmalardaki ortak vurgu, despotizmin karanlığından rasyonel bilginin aydınlığına geçişini vurgulamaktadır. Işıklar Yüzyılı, Avrupa kültürünün 18. yüzyılda kaydettiği dönüşümleri genel bir oluşum projesi olarak tanımlayan bir sürecin adıdır, 1688 İngiliz Parlamento Devrimi’yle başlayıp, 1815’te Napoleon döneminin sona ermesiyle bittiği genel kabul gören bir dönemi ifade eder. Aydınlanma terimi, o dönemin yazar ve düşünürleri tarafından karanlık ve cehalet yüzyıllarını aşan; aklın, bilimin ve insanlığa saygının aydınlattığı yeni bir dönemi ifade etmek için kullanılmıştır. Ancak bir parantez pahasına söylenmesi gereken nokta, “aydınlanma” teriminin aynı zamanda dinsel bir içeriğinin olmasıdır. Tanrının ışığının insanın içine akmasını, böylece ruhani “gerçeği” keşfetmesini ifade eden bu dinsel terim, Fransa’da kabul görmemiş, bu nedenle, bu dinsel içerikten soyutlamak üzere “Işıklar Yüzyılı” tabiri kullanılmıştır.⁵

Bu bağlamda Aydınlanma, ortaçağ ve sonrasında belirli evrimler geçirmiş olan düşünceye bir karşı çıkış niteliği taşımaktadır. Bu nitelik kendini her alanda göstermesiyle birlikte öncelikle düşünsel alanda göstermeye başlamıştır.

1.1.1 Aydınlanma Hareketinin Düşünsel Temelleri

Çiğdem, Aydınlanma derken on sekizinci yüzyılda, gerçekleşmesi ve sonuçları itibariyle hem Amerika hem de hemen hemen Avrupa’nın her tarafında etkili olan, geleneksel olarak İngiliz Devrimi’yle başlatılıp, Fransız Devrimi’yle bitirilen felsefi bir hareket ve daha da önemlisi, bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal bir sürece göndermede bulunulduğunu belirtir.⁶ Oysa Hampson’a

⁴ Sezgin Kızılcıkelik, **Frankfurt Okulu**, 3. Baskı, Anı Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 181-182.

⁵ Mehmet Ali Kılıçbay, **Kavram Sözlüğü II**, Özgür Üniversite Yayınları, Basılmamış Eser.

⁶ Ahmet Çiğdem, **a.g.e.**, s. 13.

göre Tarihçiler, olay ve olguların kökenlerinin arayışı içinde, araştırdıkları konuların başlangıcını hep daha ileriye iterler. “Avrupa’nın Bilinç Bunalımı”, adlı çalışmasında Paul Hazard Aydınlanma’nın başlangıcının on sekizinci yüzyılda değil, on yedinci yüzyılın ikinci yarısında aranması gerektiğini önermiştir. Yine, “İngiliz Devrimi’nin Entelektüel Kökenleri” adlı kitabında Christopher Hill, genellikle Aydınlanma’ya atfedilen fikirlerin, en azından İngiltere’de on altıncı yüzyıldan beri yaygın olduğunu ileri sürer. Bu hızla Aydınlanma Rönesans’a kadar geri gideceğe benzer ki Rönesans da on ikinci yüzyıla doğru gerilemektedir.⁷

Rönesans, Aydınlanmayı öncelemesi bakımından önem arz eder çünkü Rönesans’ın ortaya çıkardığı ilkeler sadece felsefe ve hümanizma bağlamında gerçekleşmez. Hayatın neredeyse her alanında eski düşünce biçimlerinin yetersiz kaldığı bir anda akli ve bilimi kendisine temel alarak Aydınlanmaya gidecek yolu açar.

Bilimden yararlanma açısından ise Rönesans daha ileri bir düzeyde kesin bir başarı dönemini ifade eder. Ortaçağda, az da olsa gösterilen bilimsel çabalar, çok fazla pratik yararları görülmediğinden, neredeyse tamamen kaybolup gitmiştir. Buradan hareketle Rönesans bilimini yaratan veya modern dönemin bilimsel devriminin ilk ve ikinci evrelerini başlatıp geliştiren en temel faktörün pratik ve yararlı olduğu söylenebilir. Nitekim Ahmet Cevizci’ye göre, Rönesans denizcilerinin başarıları, asıl gerekli ve giderek güçlenen bir uygulama alanı sağlamalarıdır. Bu alan, tam da bilimin klasik zamanlardan beri en iyi korumuş olan ve astroloji ve takvim düzenleme işinin hizmetinde kullanılagelen iki dalını, yani astronomiyle denizcilik bilgisini gerektirmektedir. Böylelikle, makinelerin gelişmesi mekanik bilimine, topçuluğun gelişmesi de dinamik bilimine destek sağlar.⁸

Öte yandan Rönesans ile birlikte tıp alanında yapılan yenilikler bilimsel gözlemin yanında ‘deney’ ve ‘kontrollü deney’ kavramlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

“Vesalius ve Harvey’in anatomi ve fizyoloji alanlarında gerçekleştirmiş oldukları keşifler, bununla birlikte esas insanların eski, geleneksel teorilerle iddialara duydukları güveni çok ciddi bir biçimde sarsmak ve onların dikkatlerini deneysel araştırmaya yöneltmek açısından önem taşır. Kanın insan vücudu içinde belli bir yol izleyerek dolaştığı bugün herkesin bildiği bir şeydir. Fakat bu eskiden bilinen bir şey değildi. (...) Rönesans döneminde gerçekleşen büyük bilimsel ilerlemeyi dar anlamıyla sadece

⁷ Hampson, **a.g.e.**, s.15.

⁸ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, 3. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 403.

gözleme bağlamak yeterli olmaz. Bu noktada 15. yüzyıldan itibaren giderek daha fazla kullanılmaya başlanan “kontrollü deney”in hesaba katılması gerekir.”⁹

Bu bağlamda tarihçilerin ağırlıklı olarak On yedinci yüzyıl felsefesi ile başlattıkları Aydınlanma, Rönesans ile birlikte ortaya çıkan yeni bir ruhun, yeni bir felsefi düşünümün İngiltere’de Francis Bacon’la, Fransa’da ise Rene Descartes ile yerleşmesi ve pekişmesini ifade eder. Modern felsefe, her ne kadar kendisini Rönesans düşüncesi ile göstermeye başlasa da esas itibariyle Batı’da 17. Yüzyıl felsefesi, modern felsefenin yaklaşık iki yüzyıl sürecek en belirgin döneminin birinci ana uğrağını ifade eder. Bu açıdan bakıldığında, onda felsefenin doğallıkla yeni bir takım özellikler yoluyla tanımlandığı söylenebilir. 17. yüzyıl felsefesi her şeyden önce, yeni bir tarih felsefesinin ya da en azından yepyeni bir tarih duygusunun egemen olduğu bir felsefedir. Bu felsefe, dünyaya ve insana bu yeni bakışın bir sonucu olarak, insanı eyleminin ve bu arada tarihin öznesi kılan yeni ve seküler bir tarih felsefesi geliştirir. Yaratıcı ve özgür insan, bundan böyle kendi kurduğu ve yapıcısı olduğu için de anlamı kendisine kapalı olmayan bir tarihin öznesidir.¹⁰

Yaratılan bu yeni öznellik, ortaçağ sonrasında tüm dünyaya egemen olan din temelli düşüncenin yerine, aklı kendisine temel alan bir öznelliktir. Bu noktadan sonra insanoğlu artık hayatını akılcı kavramlar ile şekillendirir, doğayı anlamak bakımından doğayla ilişkisini Tanrı ya da Kilisenin öğretileriyle bir bağ kurarak değil gözlem ve deney yoluyla anlamlandırır hale gelir.

İnsanın Doğa ile ilişkisinin, Kutsal Kitapların doğa ile kurduğu ilişki bakımından benzerlik taşıdığını belirten Burt, doğayla ilgili sorunları tartışırken, öncelikle akıllıca deneyler ve gerekli kanıtlarla işe başlanması gerektiğini belirtir.

“Zira Kutsal metinler ve doğaya Kutsal Kitap perspektifinden bakınca ikisinin de benzer bir yol izledikleri görülmektedir... Acımasız ve değişmeyen bir şey olan Doğa kendisinden uyması beklenen kuralların sınırlarını hiçbir zaman aşmamıştır... doğal olaylar konusunda bunlar ister gözümüzün önünde deneysel bir şekilde olup bitsin ister gerekli kanıtlara dayandırılarak gösterilsin, yanıtı verilmemiş bir soru kalmaması gerekir; kutsal metinler bir şeyleri kanıtlamak bir yana içlerinde yer alan sözcükler yerine doğal olaylar aracılığıyla keşfettirmesi övgüye değerdir.”¹¹

Buna göre, bütün sistemlerin başı ve sonu olarak düşünülen Tanrı hem felsefenin hem de hayatın içeriğini belirlemektedir. Bir başka deyişle, Ortaçağ’da Tanrı sadece varlığın değil, fakat bir yandan da değer, iktidarın kaynağı olmuş, bilginin konusunu

⁹ Cevizci, a.g.e., s.407.

¹⁰ a.g.e., s. 437.

¹¹ Galileo’dan aktaran, Jacob Bronowski & Bruce Mazlish, **Batı Düşünce Tarihi**, çev. Elvan Özkavruk Adanır, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2012, s. 189.

meydana getirmiştir.¹² Felsefenin teolojiden bağımsız olmak anlamında özerkliği, 17. Yüzyıl felsefesinin çok temel ve belirleyici başka bir özelliğine, onun öznenen hareket eden bir felsefe olması anlamında, insan merkezli oluşuna işaret eder.¹³

Bu insan merkezli düşünce ile birlikte Avrupa’da her yönüyle ‘bireyi’ ve ‘aklı’ merkeze koyan ‘rasyonalizm’ etkili olmaya başlar. Akli kendilerine hem yöntem hem de ‘amaç’ olarak temellendiren Rasyonel filozoflar için değer yargıları ve insanın doğa ile ilişkisi ‘akıl’ ve ‘akılla’ yapılacak olan ‘bilim’ aracılığı ile kurulmalıdır. Genel bir düşünce olarak rasyonalizm, aklın, bilim ve felsefe başta olmak üzere, bütün alanlarda yegane otorite olması anlamını taşır.

Böylelikle Cevizci, matematiksel bir dile sahip doğanın karşısında rasyonalistler tarafından ‘düşünen öz’ olarak tanımlanmış olan insanı bulduğunu belirtir. Bilme olayı veya sürecinde söz konusu olan düşünce boyutu, duyum, duygu ve imgelem benzeri rasyonel olmayan boyutları tamamen gölgede bırakılan insanı insan yapan şey olarak gösterilir. Söz konusu yeni doğa-insan ikileminden çıkan bilimsel-felsefi dünya görüşünün temel ilkesi “doğayı akıl aracılığıyla alt etme” olan bir teknik uygarlık anlayışı olduğunu söylenebilir. Descartes, Spinoza ve Leibniz gibi rasyonalist filozofların bütün gayretlerinin geleneksel bilgi modellerini reddederek, Kopernik ve Galileo gibi bilim insanları tarafından kurulan yeni doğa biliminin ilkelerini metafizik gelenekle uzlaştırmak ve böylelikle de doktrinleştirmek olduğu düşünülecek olursa, bu yeni dünya görüşünde bilim ve metafizik boyutlarının iç içe geçmiş olduğu öne sürebilir.¹⁴

Demek oluyor ki Aydınlanma, insan doğasının ortaçağdan 17. yüzyıla kadar gelmiş olan bazı saplantı ve dinsel kabullerden kurtulmasını ve bir ‘kendilik’ olarak bireyi gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Descartes’ın ünlü “Düşünüyorum o halde varım”ındaki “düşünen birey” tam da, Descartes’ın kendisinin öncülük ettiği bir çağ ile birlikte dinsel ve söylencesel olguların ağırlıklı olduğu bir dünya görüşünün baskınlığından kurtularak “yeni” bir dünya ile birlikte varolmuştur.¹⁵

¹² Lucien Goldmann, **Aydınlanma Felsefesi**, çev. Emre Arslan, 1. Baskı, Doruk Yayınları, Ankara, 1999, s. 42.

¹³ Cevizci, **a.g.e.**, s. 438.

¹⁴ **a.g.e.** s. 480 – 481.

¹⁵ Genellikle Descartes’e atfedilen ve modern bireyin temeli olarak belirtilen kuşkuculuk sonrası akılcı bireye ulaşma bu anlamda bir eleştiri odağı haline gelmiştir. Bir bütün olarak İngilizlerin tümevarımcı yöntemleri karşısında Descartes’ın Kartezyen rasyonalizminin yenilmesini; Hampson, Voltaire’den şu terimlerle aktarır: “Özellikle Descartes, önce sanki kuşkuluymuş gibi yaptıktan sonra, anlamadığı şeylerden öylesine büyük bir

Bu bağlamda, bilginin anahtarı, insanın dünyadaki yeriyle ilgili yeni anlayışın başlangıcını gösteren “ben” sözcüğüyle ilgili formülasyonda bulunmuştur. Her ne kadar Descartes’ın düşünümünün vardığı yer, Tanrı’ya inancını yeniden güçlendirmiş olsa da, onun manivelası kendilik tanımıdır. Bu yüzden Descartes’da Aydınlanma düşüncesinin taptığı ve vurguladığı iki ilkeyi de birlikte buluruz: ilki, dünyadaki tüm deneyimin ve bilginin temeli olarak kendilik imgesi (Ben her şeyden önce ben Varım) ve ikincisi, dünyaya düzen vermek için kullanılabilecek rasyonel yeti tarafından tanımlanan biçimiyle kendilik (anlam veriyorum).¹⁶

Ortaçağ’ın düzen kavramı, hiç de Kartezyen özne anlayışına uymamaktadır. Bundan, Ortaçağ’ın düzen kavramının işlevsel bir bilim anlayışıyla da uyuşmadığı ortaya çıkar. Düzen, zaten ezeli-ebedi, dolayısıyla işlenemez, dönüştürülemez bir şey olarak tanımlanmıştır ve burada, ne insan aklına ne de eylemine köklü bir işlev alanı yoktur. Bu nedenle de bu tarz çalışmalar, Ortaçağ’da son derece kuşkulu karşılanmış ve büyücülük olarak adlandırılmıştır. Bumin’e göre Descartes’ın birleştirmeye başardığı bu üç boyuttur. Düzen, eylem ve Akıl, artık Brehier’e göre, ya insana ait olan ya da en azından onun da katıldığı bir düzlemde bir arada düşünülebilecek kavramlar haline gelmektedir... Bu “devrim”i Brehier, şöyle tanımlar; Descartes’a değin, insan anlığı evrenin düzenine bağılı olarak konumlanırken, şimdi artık evrenin düzeni insan anlığına¹⁷ bağılı olarak tanımlanmaktadır.¹⁸

Kendi ayakları üzerinde duran, karar verebilen ve ‘aklı’ bütün ontolojisinin merkezine oturtan bir ‘kendilik’ imgesi olarak birey sadece Descartes’da değil¹⁹, sonrasında gelen bütün Aydınlanma filozoflarının tartışmaları içerisinde de yer almıştır. Örneğın Kant, “Aydınlanma Nedir?” sorusuna verdiğı yanıtta bireyi bir

kesinlikle söz ediyor ki... Eğer vücut hakkında beni bu kadar yanılttıysa, ruh hakkında bana söylediğı her şeyden de kuşku duymalıyım.” (Aktaran, Norman Hampson, **a.g.e.**, s. 74.)

¹⁶ Nick Mansfield, **Öznellik**, çev. Hüsametdin Çetinkaya, 1. Baskı, Aralık Yayınları, İzmir, 2006, s.26 -27.

¹⁷ Burada birey kavramının değışimini anlamak açısında Cevizci’nin “Ortaçağ insanı” vurgusu önemlidir. “Ortaçağ düşüncesinin bildik insan nosyonunda bütünüyle yoksun olduğunu, insani oluş düşüncesine tamamen yabancı kaldığını belirtmek gerekir. Ortaçağ’da insan başka her şey bir yana günah işlemiş, işlediğı günah nedeniyle Tanrı’nın cennetinden kovulmuş ve dolayısıyla düşmüş bir varlıktı. Ortaçağ felsefesinde, meseleye bu şekilde yaklaşıldığı içindir ki, Tanrı’nın cennetinden sürülmüş yaratıklar olarak insanlar, bireyler veya bireylerden müteşekkil bir halk olarak değil de, kul olarak tanımlandılar.” (Ahmet Cevizci, **17. Yüzyıl Felsefesi**, 3. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s.15)

¹⁸ Tülin Bumin, **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 47.

¹⁹ Descartes’ın bu varlık anlayışını tamamen ona atfetmek haksızlık olacaktır. Aydınlanmayı bir bütün olarak düşünmek gerekirse o hareket içerisinde “varlık” ve “evren” fikrinin doğayı açıklayan çalışmalar çerçevesinde de oluştuğunu belirtmemiz gerekir. Örneğın Descartes’dan hemen sonra yaşamış olan Newton “varlık” üzerine aynı kartezyenist bilimsel mantığı sürdürmüştür. Bkz: Isaac Newton , “**Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri**”.

kendilik olarak tanımlar ve onu ‘ergin olmamak’la suçlar. Burada suçlu bireyin kendisidir çünkü kendi suçu ile düşmüş olduğu bu ergin olma durumundan ‘aklını’²⁰ kullanarak kurtulmamıştır.

“Aydınlanma insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır Sapare Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! Sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır.”²¹

Aydınlanma düşüncesi Kant’tan da anladığımız şekliyle, insanın bir kendilik olarak aklını egemen düşünceden ya da din gibi kurumların baskısından kurtarması ve akli hayatının her alanında kullanması gerektiğini söyler. Yine Kant’ın aynı metinde belirttiği gibi; “...aydınlanma için özgürlükten başka bir şey gerekmez; ve bunun için gerekli olan özgürlük de özgürlüklerin en zararsız olanıdır: Akli her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden kitlenin önünde apaçık olarak kullanmak özgürlüğü.”²²

Kant’ın bu belirlemesine göre insanların akli vesayet altına bırakmaları nedeniyle oluşan korkaklık ve tembellik giderek insan için ikinci bir tabiat niteliğine varmaktadır ve kaideler ve dogmalar nedeniyle insanlar büsbütün hür bir şekilde hareket etmekten, akli kendi istemlerine göre kullanmaktan vazgeçmektedirler. Kant’ın Aydınlanma’dan anladığı en temel şey, insanın hür bir şekilde hareket etmeye kendisini özerk ve sorumlu hissetmesidir.²³

Öte yandan Aydınlanma’nın bireye katkısı salt bir ‘kendilik’ olarak ona bir öznellik atfetmesi değil, aynı zamanda onun politik bir özne olması yani, ‘yurttaşlık’ kavramının kökenine gönderme yapması açısından da önemlidir. Düşünceleri ile varlığının kesinliğine varabilen birey, düşünceleri ile hayatını ve etrafını şekillendirebilecek bir ‘akla’ sahiptir. Ancak Hobbes’çu anlamda bireyin ‘doğa durumu’ içerisinde olması ve ‘insanın insanın kurdu’ olması gereğince, özgürlük ve korunma haklarını bir ‘temsilciye’ (Monark’a) devretmesi gerekir ki buda Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkmış olan politik ‘yenilik’tir.

²⁰ “Akıl” kavramı Kant’ın felsefesi içerisinde belki de en önemli kavramlardan birisidir. Ancak tezin, kapsamı ve sınırlılığı açısından kavrama detaylı olarak değinmemekle birlikte, ayrıntılı bilgi için, Kant’ın “**Arı Usun Eleştirisi**”, “**Yargı Yetisinin Eleştirisi**” eserlerine bakılabilir.

²¹ Immanuel Kant, “‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt (1784)”, **Seçilmiş Yazılar**, Der ve Çev: Nejat Bozkurt, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, Ankara, 1984, s. 213.

²² a.g.e., s.214.

²³ Ahmet Çiğdem, a.g.e. s. 90-91.

Hobbes söz konusu doğa durumunu anlatırken, doğanın insanları eşit yarattığını söyler; bu eşitlik, bununla birlikte, bütün insanların aynı ölçüde fiziki güce ya da zihinsel yeteneğe sahip oldukları anlamına gelmez. Zira zaman zaman bir başkasına göre bedence çok daha güçlü ya da daha çabuk düşünebilen birisi bulunsa da her şey göz önüne alındığında, iki insan arasındaki fark, bunlardan birinin diğerinde bulunmayan bir üstünlüğe sahip olduğunu öne sürmesine yetecek kadar fazla değildir. Ancak yine de insanlar doğa durumunda arzularına ve isteklerine yenik düşeceği için bir sözleşme aracılığıyla kendi güçlerini kendileri arasında egemen olan ortak bir güce aktaracak ilk antlaşmayı yapmak zorundadırlar. Doğa durumuna, yani “herkesin herkesle savaşına” son verecek olan şey, her insanın her şey üzerinde sahip olduğu doğal haktan başkalarıyla aynı ölçüde vazgeçmesi, yani sahip olduğu hakkın başkalarının hakkıyla eşit ölçüde sınırlandırılmasına rıza göstermesidir. Bu sınırlandırma, insanların sahip oldukları doğal hakkı karşılıklı olarak tek bir kişiye devretmelerini ve onu egemen olarak tanımalarını öngören bir sözleşme sayesinde gerçekleşir.²⁴

Ancak Aydınlanmaya başka bir katkı koyan Locke ise Hobbes’un düşüncesinin aksine toplumsal varlık olarak insanın, tabii durumda özgürce ve eşitçe yaşadığını iddia eder. Buradaki iddiasını Hobbes’un iddiasında farklı kılan şey (her ikisi de bir sözleşme aracılığı ile bir erk belirleme konusunda hem fikirdir) Hobbes’un fikirlerinin biraz daha ötesinde Locke’un insanın ‘mülkiyet hakkına’²⁵ yaptığı vurgudur.

Bu sözleşmenin güvence altına alındığı en önemli konu, mülkiyet hakkıdır. Siyasal toplum, tabii hukukun uygulanmasının kamuya devredilmesi ve insanların kötü olandan korunmak üzere isteyerek ve bir sözleşme aracılığıyla bir araya gelmeleriyle mümkün olmaktadır. Yaşama hürriyeti ve mülkiyetin güvenceye alınması, siyasal toplumda siyasal iktidarın elindedir ve siyasal iktidar, kendisine devredilen hakların önceden belirlenmiş sınırlarını aşamaz.²⁶

²⁴ Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 474-475.

²⁵ Locke’un genel olarak mülkiyetten kast ettiği şey şudur: “insanlar uygar toplum adına doğa halini terk ederler ve bu terk edişin en önemli nedeni, hayatlarının, özgürlüklerinin korunmasıdır ki Locke buna genel bir ad olarak “mülkiyet” adını verir. (Cevizci, **a.g.e.**, s. 593.)

²⁶ Çiğdem, **a.g.e.**, s. 65.

1.1.2. Aydınlanma Hareketinin Bilgi ve Bilim Anlayışı

Batı’da felsefenin mitsel ve dinsel kökenler ile bağlarını kopardıktan sonra iki ana ekseninde devam ettiğini söylemek mümkündür. David Hume, John Locke, Francis Bacon gibi ağırlıklı olarak İngiliz/İskoç Aydınlanmasının başını çektiği Empirizm; Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant gibi filozofların temellendirdiği ve devam ettirdiği Rasyonalizm. Rasyonel düşünceye göre insan aklı, doğduğu andan itibaren bilgiye ve kavramlara sahiptir. Empirizm ise insan aklının saf bir şekilde bilgiye sahip olmadığını, aksine, insanın bilgiye ulaşabilmesi için, deneyimlemesi ve tecrübe etmesi gerektiğini söylemektedir. Her iki felsefi düşüncede de doğa artık (ilkel toplumların aksine) bir canlı varlık olarak değil bir nesne olarak algılanmaktadır.²⁷

Aydınlanma felsefesinin bilgi anlayışının temelinde nesne dünyasının bilgisini en anlaşılır ve en geçerli bir biçimde ortaya koyan yöntem matematik ve fizik bilgilerinin yöntemidir. Çünkü bu iki bilginin yöntemi nesnellik özelliklerine sahiptir. Her yerde test edilebilir ve ölçülebilir nitelikler taşımaktadır. Test edilebilir ve ölçülebilir niteliklerden uzak olan ahlaki, dini, sanatsal ve tüm metafizik bilgilerin nesnelliğine ulaşılmaz. Dolayısıyla bunların bilgi açısından bir değeri yoktur.²⁸ Bu anlamda bilginin sadece ‘nesnellik’ çerçevesinde ölçülebilir ve deneyle anlaşılabilir bir dar çerçeveye oturtulması bilgiyi sadece bilimin tekeline vermektedir. Bu da nesneye (yani doğaya) yönelinmesi gerektiği fikrini beraberinde getirir.

Doğaya yönelme fikriyle birlikte bilim artık ilerlemenin tek ve en büyük motoru, modernliğin ilerleme anlamında özüdür. Bununla birlikte, bilime modern zamanlarda, bizatihi kendisi için değil, fakat esas pratik değeri, sağladığı yarar için değer verilmiştir. Buna göre, bilgi artık klasik dünyada olduğu gibi, salt anlamak ve merakı tatmin etmek için ya da Ortaçağ’da olduğu gibi, Tanrının doğal dünyaya amaçlılık ve düzen kazandırma planını keşfetmek için değil, fakat sağladığı fayda için istenir. Bu istek ise sonuç olarak bizi dünyanın birliği düşüncesi ya da bütün bir evren tasarımına götürür. Artık doğa birdir; o dahası, amaçlılık ve kendiliğindenlikten kurtulmuş ve kullanılabilecek bir makine haline gelmiştir. Özünde bir makine, mekanizma olan bu doğanın dili de onun birliği ve evrenselliğini sağlayan şey olarak

²⁷ Aydınlanmayla birlikte tartışılmasına başlanılan bir diğer olgu “özne-nesne” ayrımıdır. Frankfurt Okulu düşünürlerinin de belirttiği gibi, doğa ilkel toplumlarda bir nesneden daha çok bir “özne” idi. Diğer bir deyişle animizm insanların düşüncesinde etkindi.

²⁸ Necip Uyanık, “Aydınlanma Felsefesinde İlerleme Düşüncesi ve Etkileri”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006) s. 30.

matematiktir.²⁹ Bütününü insanın zaferi üzerine kurulu olan, sanayi uygarlığını hazırlayan büyük bilimsel hareketin temelinde yer alan şey, Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan bu doğa tasarımıdır.

Hampson'a göre Kopernik'in 1543'te ilk kez dile getirdiği ve Galileo'nun hemen hemen bir yüzyıl sonra geliştirdiği yeni gün merkezli güneş sistemi kuramının çok önemli sonuçları olduğunu yadsımak gülünç olur. Sorun, ne neyin etrafında dönüyor, sorunu değildir. Meselenin özü de Eski Ahit'te yer yer rastlanan yer merkezli evrende yatmaz. Yeni astronomik tez, insanla doğa arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Eğer dünya gerçekten merkezdeyse bu, Yunanlıların varsaydığı ve Musevi-Hristiyan geleneğinde vazedildiği gibi, insanın evrenin hakimi olduğu anlamına gelir. Öte yandan, eğer dünya yalnızca yakın bir yıldızın çevresinde dönen bir gezegense, kolaylıkla uzayda yayılmış sayısız benzer gezegenlerin varlığı iddia edilebilir.³⁰

Yer merkezli evren tasarımının dışında başka gezegenlerin olabileceği fikri Aydınlanma çağına kadar gelmiş olan bütün bir kozmos fikrinin değişikliğine sebep olur. Kozmos düşüncesinin bu değişimi felsefe içerisindeki erekselci yaklaşımı yok eder.³¹

*"Kozmos düşüncesinin yıkılması ile birlikte teleolojik evren anlayışı yerle bir olur. "Çünkü ezeli-ebedi özlerden meydana gelen bir düzenin varolmaması demek, öncelikle mükemmel bir bütünün olmaması demektir; mükemmel bir bütünün varolmadığı koşullar altında ise, doğallıkla bütüne ilişkin bilgiden, yani hakikatten söz etmek mümkün olmaz. İşte bu durum, yani bilgi ile hakikat arasındaki özdeşliğin ortadan kalkması veya parçalanması durumu, bilgiyi ve bilimi temele alan modern felsefeye bilginin yeni bir temelden hareketle tesis edilmesi görevini yükler. Bu yeni temelin ne olduğunu en açık şekilde gösteren ilk kişi Francis Bacon'dur. Bacon, söz konusu temeli "scientia propter potentiam" ("bilgi güç içindir") diyerek ifade edecektir."*³²

Bilginin güç olduğunu söyleyen, hiçbir çığara hizmet etmeyen hakikati bütününü bir kenara atıp, bilgiyi sağlayacağı sömürü imkanları için isteyen; bilginin özsel özelliğini, doğruluk yerine, faydada gören Bacon, bütün bir geçmişin bilgeliğini inkar edip, bilimlerin, bütün bir insani bilginin yeni baştan inşasını kendinin en büyük amacı yapar. Bu amacı ortaya koyarken de iki önkabulde bulunur: (i) Şimdiye kadar bilgi diye geçmiş olan her şey mutlak olarak yanlış olup, salt bir hatadan ibarettir, (ii)

²⁹ Cevizci, **a.g.e.**, s. 440-441.

³⁰ Hampson, **a.g.e.** s 21.

³¹ Aynı düşünceler Koyre'nin değerlendirmelerinde de vardır. "Kozmos düşüncesinin yıkılması ile birlikte artık aklın yasaları tarafından belirlenen ve sonsuz açık bir evren tasarımı hakim olmaya başlamıştır. Artık dünya bir bütün tasarım olarak fizik ve matematiğin diliyle oluşmuş yasalarla açıklanacaktır." (Alexander Koyre, **Yeniçağ Biliminin Doğuşu**, çev. Kurtuluş Dinçer, 1. Baskı, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1994, s.34.)

³² Cevizci, **a.g.e.**, s. 445.

İnsan zihni ihtiyaç duyduğu doğru ve sağlam bilgiyi elde edebilme güç ve yeteneğine sahiptir.³³ Bilginin güç olduğu söyleminin aksine bilginin güç için olduğu söylemi bir çıkarı yaratmakla birlikte daha çok bir iktidar olgusunu yaratır.

Bumin'in de belirttiği gibi Aydınlanmayla birlikte ilerleyen bilimsel düşünce içerisinde F. Bacon'ın asıl hedefi, bilgiden çok doğa üzerinde güç sahibi olmak, doğaya egemen olmaktır. Ona göre, kendinde bilgi ya da doğruluk yoktur. Bütün bilgiler insana yararlı olmak, dünya üzerinde insanın egemenliği, herkesin mutluluğunu sağlamak için vardır. Ama bu tasarının gerçekleşmesi, yani insanın dünyanın efendisi olması, şeylere hakim olması, nesneleri kendisine hizmet edecek yönde dönüştürebilmesi hedefi, paradoksal bir biçimde, insanın doğaya uymasını gerektirir. 16. yüzyılın büyüsel girişimleriyle başlayıp 17. yüzyılda doğa üzerinde tahakküm hülyalarıyla gelişen bu sürecin geçiş figürlerinden olan Francis Bacon, bunu şöyle ifade etmektedir: “Doğayı ona boyun eğerek yeneriz.” İnsanın doğa yasalarını kendine hizmet edecek yolda kullanması için, önce onu tanıması gerekir. Bu amaçla Bacon, eskilerin büyüünden farklı da olsa, bir tür büyücülüğü canlandıracaktır. Bu, artık dünya üzerinde saçma yollarla etkili olmaya çalışmayan yeni bir “teknik”tir. Marc Bloch'un hatırlattığı gibi, aslında o dönemde teknik tümüyle yeni, büyülü bir sözcüktür.³⁴

Büyülü bir sözcük olan tekniğin ilerlemesi ve bu ilerlemenin bilimsel ilerleme fikrine yaptığı katkıyla birlikte artık laboratuvar deneyleri hızla gelişmekte, doğa biliminin mitler ya da dinler üzerine düşünmek yerine deneyimle gelişeceğine olan inanç artmaktadır.

Ortaçağ'da fizikçinin Tanrı'nın eseri üzerinde düşünmesi, oradaki eğilimleri, ereklere bulup ortaya çıkarma çabası, onun Tanrı bilgisine yaklaşma düşüncesinden kaynaklanırken, şimdi bilim adamı, doğanın mekanizmasını bilerek ve ona benzer yeni makineler üreterek kendisi de bir mühendis gibi doğayı yaratmış olan yaratıcının izinden gittiğini düşünmektedir.

Bu anlamda Bumin'e göre modern doğa bilimi ve felsefesi doğanın bir nesne olarak özneye indirgenemeyecek şekilde anlaşılmasıyla doğmuştur. Bu noktadan sonra içinde yaşadıkları çağda aynı düşüncede olan filozofların düşünceleri şu biçimde

³³ a.g.e., s.449.

³⁴ Bumin, a.g.e., s. 19.

şekillenmeye başlamıştır: “Doğa bir makinedir ve bilim de bu makineyi kullanma ve yeni makineler üretme sanatıdır. Karşılıklı etkileşimle bile açıklanmayacak bir hızda ve yaygınlıkta oluşan bu uzmanlaşmayı Lenoble, psikolojinin terimlerine başvurarak açıklamayı dener: Batılı, doğa karşısındaki çocuksu tavrını terk etmekte, yani kendisine kol kanat geren ya da kötü edimler için onu cezalandıran ama her durumda onunla ilgilenen, ona yönelik niyet ve kaygılar besleyen bir Doğa Ana tasarımının yerine, kendisi karşısında kayıtsız, kendisine hiç benzemeyen, özerk bir varlık olarak doğa tasarımını geçirmektedir. Bu makine imgesi, doğanın özneye yabancı, ona hiç benzemeyen bir şey olarak anlaşılmaya başlandığının göstergesidir. İnsanın, Descartes’ın deyişiyle “doğanın efendisi ve sahibi” olmasına karşılık olarak ödediği bedel budur.³⁵

Modern bilgi anlayışının en önemli dinamiklerinden biri olarak kabul edilen doğa ve doğanın incelenmesi fikri insanlığın ‘teknik’ konusunda büyük bir ilerleme kaydetmesine sebep olmuş ve insanın düşünce yetisi olarak salt teorik bir amaç olarak düşünen ‘akıl’, yerini artık uygulayan, pratikte kendi faydası için bir takım getirileri elde etmek adına doğayla teknik bir ilişkiye giren pratik bir akla bırakmıştır.³⁶

Nitekim, 15. ve 16. yüzyıllarda ateşli silahlar geliştirilmiş, madencilik ve gemi yapımında olağanüstü ilerleme sağlanmış, kömür bulunmuş ve su sanayi gereksinimleri için kullanılmıştır. F. Bacon ve onu izleyen deneyciler pratik aklın verimliliğini teorik aklın kısırlığı karşısında övmüşlerdir. Descartes’ın teknoloji konusundaki iyimserliğinin temelinde bu kazanımlar yer almaktadır. Descartes Bumin’e göre; F. Bacon’dan çok farklıdır. Çünkü Bacon aklın işlevini gözlemleme, kaydetme ve ortakduyunun olgularını düzene sokma ile sınırlayarak bilimi tanımlamaktayken, Descartes bunlardan bambaşka bir sonuç çıkarmaktadır: bu, “teorinin pratiğe sızması, teorik aklın pratik akla dönüşmesi, yani bir teknoloji ve bir matematiksel fiziğin mümkünlüğü” sonucudur. İşte Descartes’ın insanı “doğanın efendisi ve sahibi” kılacağını umduğu şey, bu dönüşümdür. Sonuç olarak denilebilir ki, ister genellikle ileri sürüldüğü gibi matematiğin gökyüzünden yeryüzüne inmesi yoluyla olsun ister bu dünyaya ait hareketin Euklides’in soyut mekanına taşınması

³⁵ a.g.e., s.24.

³⁶ Elbette bu pratik akılla birlikte gelişen bir teorik akıl da Aydınlanma içerisinde önem arz ediyordu. Örneğin “Fransız Aydınlanması” adı altında gelişen ve daha çok bütüncül bir din eleştirisine varan “Encyclopedie” geleneği bir bütün olarak Aydınlanmanın temel metinlerinden birisini oluşturdu. Böylelikle dünya hatta bütün bir evren bilim çerçevesinde incelenmiş ve sonucuna varılmış kavramlarla bir bütün kitapta (Ansiklopedi’de) mevcudiyet kazanmış oluyordu.

yoluyla olsun, 17. yüzyılda ilk kez akılsal olan deneysel olana, theoria praxis'e sızarak, pratiği değiştirip, dönüştürüp yeniden makineler şeklinde yapılandırmak üzere matematiksel fizik doğmaktadır.³⁷

Bilgiye Aydınlanma ile oluşan bilimsel pratikler içerisinde anlam veren Aydınlanma düşüncesi, genel olarak din ve geleneklerin köleliğinden insanları kurtaracağına, insanın kaderini kendisinin tayin edebileceğine, insanın özgürlüğünü ve mutluluğunu akli aracılığıyla artırabileceğine inanır.³⁸ Bu anlamda tarih boyunca oluşmuş olan bütün kurumları aklın eleştirisinden geçirir. Sonuç olarak Aydınlanma insanlığın, aklın gösterdiği bu 'ilerleme' temeli üzerinde toplanacağı fikrini içerisinde barındırır.

1.1.3. Aydınlanma Hareketinin İlerleme Fikri

İlerleme kavramının, Aydınlanma hareketinin zemininde bulunan önemli kavramlardan birisi olduğu söylenebilir. Özellikle 18. yüzyıl ve sonraki yüzyılda ilerleme düşüncesinin yaygınlık kazanmasının temel nedeni tarihsel araştırmalara bağlı olarak insanlığın sürekli olarak yeni bilgiler ve buluşlar ekseninde ilerlediği görüşünün güçlenmesidir. Nitekim Collingwood'a göre 18. yüzyılda tarih alanındaki gelişmeler 17. yüzyıldaki fizik biliminin gelişmesi kadar etkilidir.³⁹

Aynı bağlamda Cevizci de, yaratıcı ve özgür insanı bundan böyle kendi kurduğu ve yapıcısı olduğu için de anlamı kendisine kapalı olmayan bir tarihin kurucu öznesi olarak görür. Bu durum, modern felsefede, Aydınlanma'dan veya on sekizinci yüzyıldan itibaren çok daha belirgin hale gelecek olan ilerlemeci bir tarih anlayışına yol açmıştır. Buna göre antik Yunanlılar tarih disiplininin bizi kendisini olduğu kadar, tarihin kendisini de küçümsemişlerdi. Bu yüzden ya gök kubbenin altında yeni hiçbir şey olmadığını dile getirecek şekilde döngüsel karakterli bir tarih anlayışı benimsediler ya da tarihi, bir altın çağdan bronz çağına doğru giden bir gerilemenin tarihi olarak görmüşlerdir. Oysa modern düşüncede tarih, doğrusal bir karakter taşıyıp, baştan sona gelişmekte olan bir süreç olarak kabul edilir. Ve söz konusu tarih anlayışı veya düşüncesinin, Cevizci'nin Hannah Arendt'den aktararak söylediği üzere, geçmiş

³⁷ Bumin, **a.g.e.**, s. 33.

³⁸ Cevizci, Bireyin akla uygun olarak kendi öz çıkarının ve mutluluğun peşinde koşmasıyla birlikte toplumun da bu durumdan faydalanacağı fikri Aydınlanma'nın sadece birey temelli değil, ancak birey üzerinden toplumun bütünü üzerine bir düşünce olduğunu söyler. (Ahmet Cevizci, **Aydınlanma Felsefesi**, s. 24-25)

³⁹ Aktaran, Necip Uyanık, **a.g.e.**, s.48.

çağlarda emsali yoktur. Gerçekten de modern tarih tasavvuru ile modern bilim ve teknoloji arasında yakın bir ilişki kuran Arendt, modern bilimin “ne”yin değil de, “nasıl”ın araştırılmaya başlamasının bir sonucu olarak ortaya çıktığını savunur. Yine aynı mantıksal ilişki içerisinde vurgu, şeylerden süreçlere kaymış ve varolan şeyler, en nihayetinde sürecin arızalı ürünleri olarak görülmeye başlanmıştır.⁴⁰

İlerleme düşüncesinin Aydınlanma ile birlikte başlamış olduğunu söylemek ‘ilerleme’ fikri açısından doğru kabul edilmez. Modern anlamda (doğrusal) tarih ve ilerleme fikrinin kökenleri doğa bilimleri ve düşüncesi bağlamında öncelikle Rönesans’ta görülmüştür. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi nasıl ki Rönesans doğa bilimleri anlamında bir ilerleme ve gelişmenin temsiliyse, 18. yüzyıl ise bilim ve teknik anlamında bir ilerleme ve gelişmenin temsilidir. Burada ilerleme fikri ile belirtilmek istenen şey, bilim ve teknik ilerlemelerin hangi aşamaya kadar gideceği ve bunun yaratacağı durumun insanlığı nasıl etkileyeceğidir.

“Aydınlanmanın akılcılığı bizi nasıl ki onun bilimciliğine götürüyorsa bilimciliği de bilginin tarihini ilerlemenin tarihiyle aynı tutmuştur. Aydınlanma filozoflarının bu ilerlemeyi bilginin birikmesi ve insan varlığının doğayı kontrol altına alıp istediği gibi sömürmesine yardım edecek araçların ve teknolojilerin gelişmesiyle mümkün ve kaçınılmaz bir süreç olarak anladıklarından ötürü bu anlayışları onları önünde sonunda ilerlemeciliğe götürür.”⁴¹

‘İlerleme’ kavramının ortaya konulduğu yüzyıl içerisinde ne kadar geçerli olduğu ya da içinde bulunulan toplumların bu ‘ilerleme’ kavramından aynı şeyi anlayıp anlamadığı soruları bir yana, ifade edilmesi gereken en önemli nokta, Aydınlanma düşüncesi içerisinde mutlak olarak belirlenmiş ve elde edilen verilerin ve teknolojinin geri götürülemeyeceği anlamda ortaya çıkmış olan bilim anlayışıdır.⁴²

Pozitivist Felsefenin Aydınlanma düşüncesi içerisinde bir temsili olarak Condorcet’in felsefesi, yaratılan ‘yeni bilim’in ilerleme fikri açısından önem arz etmektedir.

“Condorcet, bilimciliği, reformist karakteri ve çok bariz ilerlemeciliğiyle Fransız Aydınlanması’nın en tipik, en önemli, ve bir o kadar ilginç bir filozofudur. İnsanın ve insanlığın sınırsızca yetkinleşebileceği inancıyla belirlenen ilerleme idealini ortaya atan ihtilalcilerin en başında gelen Condorcet, bununla birlikte esas, sosyal kurumların matematiksel analizini öne çıkaran yaklaşımıyla, sosyal sanat ya da bilimlerin

⁴⁰ Ahmet Cevizci, **17. Yüzyıl felsefesi**, s. 16-17.

⁴¹ Necip Uyanık, **a.g.e.**, s. 51.

⁴² Bu anlamda Aydınlanma düşüncesi içerisinde ‘ilerleme’ anlayışı dört felsefi gelenek çerçevesinde oluşur: Pozitivizm, İdealizm, Romantizm, Materyalizm. Ancak tezin kapsamı ve sınırlılığı açısından biz ilerleme fikrini aydınlanmaya genel olarak atfedilen şekliyle ele alıp, ona yönelik eleştirilere değinerek değerlendireceğiz. Zira bütün bu felsefi geleneklerin ilerleme fikrine girmek, ayrı bir tez konusunu içerisinde barındırmaktadır.

doğabilimlerinin yöntemiyle inşa edilmesi gerektiği anlayışının en önemli temsilcisi olması açısından önemlidir.”⁴³

Hiçbir şekilde geri dönüşü olmayan ve geriye gitmeyen bir ilerleme fikrine sahip olan Condorcet’e göre, ilerleme zaman zaman yavaşlasa dahi geri giden bir fikre dönüşmez. Ona göre insanlık karanlıktan aydınlığa (ortaçağ-aydınlanma), barbarlıktan uygarlığa doğrusal bir şekilde ilerlemektedir. Bu süreç içerisinde yavaşlamalar ve çatışmalar olsa da insan soyu tüm bu tez ve antitez süreci içerisinde gelişir.⁴⁴

Bu ilerleme sürecinin uzun bir süreç olduğunu belirten Condorcet’ye göre insanlık son kertede mutluluk ve refaha ulaşacaktır. Ancak ona göre bu ilerlemenin en büyük engeli krallık yönetimi ve politik zorbalıkla, bunların vazgeçilmez müttefikleri olan din ve metafizik düşüncedir. Bundan dolayıdır ki Condorcet’nin ilerleme tasarımı gerçekleşmez ve bunun gerçekleşmesi onun tasarımıladığı on ayrı dönemle birlikte gerçekleşecektir.⁴⁵ Descartes’ın rasyonalizmi ile birlikte Fransız Devrimi⁴⁶ ve Cumhuriyetin kurulması bu sürecin olgunlaşması, 19. yüzyıl ise bu ilerleme hedefinin son noktasıdır.

Öte yandan Condorcet’ye göre bilim, tarihte bir ilerlemenin olduğunun açık bir delilidir. Dolayısıyla gelecek için iyimser tablo çizen Condorcet’ye göre maddi, entelektüel, toplumsal ve ahlaksal alanlarda sonsuz ilerleme insanı sonsuz şekilde yetkinleştirecektir. Ona göre maddi ilerleme teknolojiyle sağlanacaktır. Buradaki maddi ilerleme ile kastedilen; İnsanın gücünün artması, ürünlerinin kalitesinin ve kusursuzluğunun gelişmesi, ürünler için harcanan emeğin ve zamanın azaltılması, felaketlerin önceden görülüp önlenmesi ve kötü yaşam koşullarının iyileştirilmesidir. Bilim ve teknoloji ilerledikçe insanlar daha az çalışarak daha çok üretecekler ve ihtiyaçlarını daha iyi bir şekilde temin edeceklerdir.⁴⁷

Condorcet’nin daha az çalışarak daha çok üretme düşüncesi, Aydınlanma ve Modern Batı’nın teknolojinin gelişmesi ve bu gelişmenin insanın ihtiyaçları açısından bir araç olması bakımından önem taşır. Nitekim Çiğdem “Aydınlanma Düşüncesi” adlı eserinde şunları söylemektedir:

⁴³Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 702.

⁴⁴Frederick Copleston, “Aydınlanma”, **Felsefe Tarihi, Cilt: 6**, çev. Aziz Yardımlı, 1. Baskı, İdea Yayınları, İstanbul, 1994, s.214-215.

⁴⁵ Cevizci, a.g.e., s. 704.

⁴⁶ Bumin’in bu süreç için belirttiği gibi, Hegel’e göre de Modern Dünya ilerlemenin ürünüdür. Tarihin sonucu, hatta onun diyalektiği içinde sonudur. (Bumin, **a.g.e.**, s. 9.)

⁴⁷ Aktaran, Uyanık, **a.g.e.**, s. 54.

“İlerleme fikri Aydınlanma için bilginin birikimselliği ve insanın etrafındaki tabiattan maddi zenginlikler üretmesine yardım edecek araçların (teknoloji) gelişmesiyle mümkün ve kaçınılmaz olan bir süreci işaret ediyor ve ilerleme, aklın kullanımının yaygınlık kazanmasıyla birlikte insanlara daha mutlu, daha ahlaki ve medeni bir hayatı vadeliyordu. Bu fikir kendinde, tarihsel süreç içerisinde “kötü” olarak görülen şeylerin tedricen ortadan kalkarak, yerlerini, “iyi” olarak nitelendirilen şeylere terk edileceği inancını ve bu eğilimin yine tarihsel süreç içerisinde sonsuza kadar devam edeceği ümidini ihtiva etmekteydi.”⁴⁸

Tüm bu gelişmeler ışığında Hampson, On sekizinci yüzyılda modern anlamda ortaya çıkan iktisat tarihini Aydınlanma’nın karşı karşıya geldiği sorunları sergileyen bir simge olarak değerlendirir. Yüzyılın ortalarına doğru, Fizyokratlar diye bilinen bir grup Fransız yazarı, bütün iktisadi süreçleri yöneten bir “doğa kanunu” bulduklarını iddia ederler. Bu doğa kanunu, ilk kez dile getirildiğinde, çok iyimser bir Tanrı hikmetine dayanır gibi gözükmektedir. Zenginlik, ilahi bir mucizeyle doğanın insana artık-yiyecek ve hammadde üretimini sağlamasına ve bunu sağlayan bitkilerin aynı zamanda tohum da üreterek kendi devamlılıklarını sürdürmesine dayanır. İnsan çabasının yalnızca olan şeylere yeni bir düzen vermekten öteye gidememesine karşın, doğa yoktan var edebilir bir tasarıma sahiptir. Doğanın cömertliğinin yarattığı zenginliğin dağılımını doğal bir uyum tarafından yönlendirilir ve aklını kullanarak insan, kendi kurumlarını doğa yasalarıyla eşgüderek, ütopyan bir mükemmeliyete ulaşmasa da en azından, yaşam düzeyini gitgide iyileştirmeyi başarabilir.⁴⁹

Doğanın cömertliğinin ve yarattığı zenginliğin dağılımını oluşturan tüm bu teoriler Marx tarafından 70 yıl sonra ağır eleştirilere maruz kalacak olan Adam Smith’in 1776’da yayımlanan “Milletlerin Zenginliğin Doğası ve Nedenleri Üstüne İnceleme” adlı eserinde modernleştirilerek geliştirilmiştir. Smith’in ve neredeyse bütün İskoç Aydınlanması filozoflarının tarihsel ve toplumsal gelişme fikri; Avcılık, Hayvancılık, Tarım ve Mübadele olarak doğrusal bir sürekliliğe indirgenmiş ve içinde bulundukları çağ ise ticari bir çağ olarak adlandırılmıştır.

“Aydınlanma öncesi toplumları çağdışı ve akıldışı olarak niteleyen İskoç filozoflar, ilkel toplumların tembel, cahil ve vahşi olduklarını; öteden beri dağılmış küçük gruplar halinde yaşadıklarını; pek çok Tanrıya taptiklarını, gelişmiş bir ahlak duygusu ve beğeniden yoksun bulunduklarını, oysa kendilerinininki gibi bir ticaret toplumunun alabildiğine çalışkan ve üretken olduğunu, moral duyguların olabilecek en rafine düzeyde bulunduğunu, dinin batıl itikatlardan arındırılmış olduğunu öne sürmekteydiler. Adam Smith ve Hume gibi filozoflar ticaret toplumunu belirleyen en önemli özelliğin, orada herkesin bir şekilde tüccar olması gerektiğini belirtirken, adaletin toplumsal hayat için vazgeçilmez olduğunu öne sürdüler.”⁵⁰

⁴⁸Ahmet Çiğdem, **a.g.e.**, s. 45-46.

⁴⁹Norman Hampson, **a.g.e.**, s.89.

⁵⁰ Cevizci, **a.g.e.**, s. 616.

Özellikle tüccar olma ve ticaretin yaygınlaşması fikri, İskoç/İngiliz aydınlanması içinde serbest ticaret, bağımsız parlamento, endüstriyel gelişme gibi kavramların gelişmesine yol açmıştır. Bu gelişmeler nihayetinde Endüstri Devrimi ya da yaygın adıyla Sanayi Devrimi'nin kökenleri olmuş ve üretim içerisinde buhar gücüyle çalışan makinelerin üretime ve endüstriye egemen olmasını sağlamıştır. Gerçekleştirilen bu gelişmeler ışığında artan ticaretin etkisiyle birlikte örneğin ilk olarak Birleşik Krallık'ta⁵¹ sermaye birikimi başlamış ve biriken sermaye kendisini daha da geliştirmek ve yaygınlaştırmak adına yeni sermayelere ve iş güçlerine ihtiyaç duymuştur. Emeğin burada bir işgücü olarak 'kullanılmaya' başlamasının temeli yine Aydınlanma içerisinde gelişen ekonomi bilimine önemli katkılar koyan Adam Smith aracılığıyla olmuştur.

Smith, İskoç Aydınlanması'nın ayırt edici bir özelliği olan siyasal iktisadın kurulmasında hayli etkisi bulunan kitaplarında kendi halinde işleyen, tabii bir mekanizmaya sahip olan Pazar - Piyasa düşüncesine hayatıyet vererek, tarımın, sermayenin ve işbölümünün iktisadi hayatın sürdürülmesinde taşıdığı önemi vurguladı.⁵² Adam Smith'in ekonomi bilimine yaptığı ikinci önemli katkı ise insan emeğini her türlü zenginliğin kaynağı olarak görme konusundaki kuramıydı. Adam Smith verimliliği artırmanın en kolay yolunun işbölümünden geçtiğinin farkındadır. Yaptığı çözümlemede işbölümünün işçinin becerisini artırmaya yardımcı olacağından, önceki çalışma düzeninde bir aşamadan diğerine geçerken yitirilen değerli zamanın kazanılacağına ve makine kullanımının işi kolaylaştırıp, emek gücüne duyulan gereksinimi azaltacağına dikkat çekmiştir.⁵³ Ancak Smith'in üretim için ortaya koyduğu bu düşünceleri, emeği salt emek olmaktan çıkarıp bir sömürü nesnesi haline getirmiştir.

“Ne yazık ki Adam Smith emeği bir etkinlikten çok, alınıp satılan bir ticari mal olarak görüyordu. Örneğin, bu konuda şunları yazdı: “Böylelikle iş gücüne duyulan gereksinim tıpkı herhangi bir ticari mal konusunda olduğu gibi ister istemez üretime bir çeki düzen vermektedir; üretim yavaşladığında talep üretimi hızlandırırken, aşırı üretim

⁵¹ Sanayi Devriminin İngiltere’de gerçekleşmesinin nedenlerini Bronowski’den aktaralım: “Sanayi Devrimi’nin kısmen de olsa İngiltere’de gerçekleşmesinin nedeni o günün standartlarında İngiltere’nin görece ileri bir sanayi toplumu olmasıydı. O tarihe kadar üretim, ev içi olarak adlandırılabilir bir niteliğe sahip olup, XVIII. Yüzyılın ilk yarısında İngiltere, son günlerini ev içi üretim ve huzur içinde sürdürülen bir deniz aşırı ticaretin tadını çıkartmakla meşguldü. Ancak 1760’lı yıllarda keyifli günler sona erdi ve ticaret giderek daha rekabetçi bir görünüm alırken sanayiciler gereksinimlerini karşılama konusunda giderek zorlanmaya, hatta bunalmaya başladılar. ...Bu dönemde sanayi alanında görülen somut gelişme Newton’un çağdaşı olan önemli bilim insanlarının çalışmalarına bağlanabilir. Gerçekten de İngiltere’de geleneksel bir görünüm kazanan deneyler ve buluşlar olmasaydı yeni sanayi dalları bu kadar ilerleyemezdi.” (Bronowski& Mazlish, **a.g.e.**, s. 433.)

⁵² Ahmet Çiğdem, **a.g.e.**, s. 71.

⁵³ Bronowski& Mazlish, **a.g.e.**, s. 486-487.

*dönemlerinde onu durdurmaktadır.” Sonraki 30 veya 40 yıl boyunca Smith’in bu konuda söyledikleri çok feci sonuçlar doğurdu. Emeğin daha çok bir arz ve talep nesnesi olarak ele alındığı, emeğe bağlı bir zenginlik kuramı öne sürülürken ima edilen şey, tamamıyla bir tür insanlık dışı uygarlık ima etmekte olup Smith’in ölümünden yıllar sonra ima ettiği şey gerçek oldu”.*⁵⁴

Bronowski’nin de belirttiği gibi Smith ve beraberinde ağırlık olarak İngiliz/İskoç Aydınlanmasının fikirleri doğrultusunda oluşan kapitalist iktisat anlayışı kendisinden yüz yıl sonra yoğun eleştirilere maruz kalarak karşıt fikirlerin doğmasına sebep olmuştur. Bu eleştiriler sadece Aydınlanma sonrasında yapılan eleştiriler değil, yaşadıkları çağ içerisinde, Aydınlanma düşüncesinin dinamiklerinin de eleştirisidir. Nasıl ki ‘akıl’ kavramı Aydınlanmayla birlikte hayatın belki de en temel kavramı olarak yüceltilmişse, aynı kavram Aydınlanma Düşünürlerinin çağdaşlarınca da eleştirilere maruz kalmıştır.

1.1.4. Aydınlanma Karşıtı Düşünceler

Aydınlanma fikrine ve onun savunduğu düşüncelere 18. yüzyıldan itibaren eleştiriler başlamıştır. Giambatista Vico, Jean Jacques Rousseau, Edmund Burke gibi birçok filozof Aydınlanmanın başta akılcılık, olmak üzere, bilimcilik, bireycilik, ilerleme gibi fikirlerine karşı çıkmışlardır.

Örneğin Rousseau hem Aydınlanma Felsefine hem de ilerleme fikrine aykırı bir düşünürdür. Bu aykırılığın ortaya konduğu metinlerinden belki de en önemlisi, 1750 yılında yayımlanan “Sanatlar ve Bilimler Üzerine Risalesi”dir. Kitap’ta Aydınlanma’ya egemen olan genel ilerlemeci ve optimist yaklaşımın tersine, bilimler ve sanatlardaki, kısaca medeniyetteki gelişmelerin tabiatında iyi olan insanı bozduğu iddiası ortaya atılmaktadır. Bilimlerdeki ve sanatlardaki ilerlemenin bedelini, insanlar toplumsal ahlaktaki çöküşle ödemektedirler. İlerlemenin rahmi, insan tabiatının kötülükleridir.⁵⁵ Dolayısıyla Rousseau’nun fikirlerine göre; bilimdeki ilerleme hakikat ve doğruluk peşinde koşan bir gücün, ya da saf bir şekilde akılcı düşünce çabasının bir ürünü olarak görülemez.

Bu anlamda Rousseau’nun fikirleri çalışmanın varacağı sonuç açısından da önemlidir. Rousseau’nun ilkel toplumların insanın mutluluğuna ve özgürlüğüne daha uygun toplumlar olduğuna ilişkin düşüncesi Aydınlanma Düşüncesi ile taban tabana zıt bir düşüncedir. Rousseau’ya göre “Bir toprak parçasını ilk kez çevirip bu benimdir

⁵⁴a.g.e., s. 487.

⁵⁵Ahmet Çiğdem, a.g.e., s. 46 – 47.

demeyi akıl eden ve insanların da ona inanacak kadar saf olduğunu keşfeden adam sivil toplumun gerçek kurucusudur."⁵⁶

Böylelikle Rousseau Aydınlanmanın kendisine bir temel sağladığı modernliğin insanlığın koşullarını iyileştirmediğini; aksine kötüleştirdiğini iddia etmiştir. Modernliğin insanlar arasındaki eşitliği tahrip ettiğini ileri süren Rousseau modern toplumların eleştirisinde eşitsizlik söylemini esas almıştır. Modern toplum, insanlar arasındaki eşitsizliğin mekanıdır. Modern toplumun temelini oluşturan ve insanlar arasındaki eşitsizliğe yol açan temel öge, mülkiyettir. Mülkiyetin olmadığı "*doğal düzende insanların hepsi, eşittir. Ortak yetenekleri doğa kaynaklıdır... insanlar doğal olarak ne kral, ne büyük, ne saraylı, ne de zengindirler.*"⁵⁷ Doğal olarak Rousseau'ya göre doğanın kendi düzeni içerisinde insanlar çok daha özgürdür ve aralarında herhangi bir ayrıcalık ya da sınıfsal ayrım yoktur.

Aynı bağlam içerisinde Aydınlanmayı eleştiren bir diğer filozof Vico da, açık seçik düşünceler veya standart matematiksel ve deneysel unsurları olan bilimsel yöntem yoluyla hayata geçirilecek bir doğabilimi görüşüne ve modern akılcılığa karşı çıkarken, akıl ve bilim yerine hayal kurma gücünü ve retoriği geçirmiştir. Başka bir deyişle o, matematik veya mantık yoluyla açıklanabilecek zamandışı veya evrensel bir doğa yasasının varoluşunu inkar etmiştir.⁵⁸ Onun "Yeni Bilim" isimli eseri, Aydınlanmanın doğrusal tarih anlayışının tersine, döngüselci bir tarih anlayışını ileri sürer.

"Ancak sürekli akılcılaşıma ve daha gelişkin toplumsallaşıma anlamında kesintisiz bir ilerleme yoktur. İlerleyen bir süreçten, bir geriye dönüşe geçilir ve yeni bir barbarlık ortaya çıkar, çıkabilir. Ama bu barbarlık da yeniden bir yükselişe geçer. Ancak genelinde çöküş kaçınılmazdır. Vico bu nedenle Aydınlanma Çağı'nın ilerlemeye duyduğu inancı paylaşmaz. Onda gelecekte gerçekleşecek bir umut ve inanç düşüncesi yoktur. Tarih ilerleyen çizgisel bir gelişme sonucunda ulaşılabilecek hiçbir amaç taşımaz. Çünkü tarih iniş çıkışlarla doludur."⁵⁹

Bu tarihsel bağlam Marx'ın düşüncesinde de vardır. Marx'ın "Komünist Manifesto'da belirttiği gibi "*Şimdiye kadar ki bütün toplumların tarihi, sınıf savaşimleri tarihidir*". Ancak, Marx'ın tarihi anlamlandırması diğer Aydınlanma

⁵⁶Norman Hampson, **a.g.e.**, s. 139.

⁵⁷Rousseau'dan aktaran, Sezgin Kızılcık, **a.g.e.**, s. 324.

⁵⁸ Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 760.

⁵⁹ Levent Yılmaz, **Giambattista Vico ve Yeni Bilim'in Temel Kavramları**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007. s. 42.

filozofları gibi doğrusal bir anlayış değil daha çok sarmal bir tarih anlayışı sonucuyla gerçekleşmiştir.⁶⁰

“Özgür insan ile köle, patrisyen ile pleb, bey ile serf, lonca ustası ile kalfa, tek sözcükle ezen ile ezilen birbirleriyle sürekli karşı karşıya gelmişler, kesintisiz, kimi zaman üstü örtülü, kimi zaman açık bir savaş, her keresinde ya toplumun tümüyle devrimci bir yeniden kuruluşuyla, ya da çatışan sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanan bir savaş sürdürmüşlerdir.”⁶¹

Marksist tarih anlayışına göre tarih, toplumların üzerine kurulmalıdır. Marx’ın tarih anlayışı, tarihin her momentinde üretim güçleri ve üretim ilişkileri olarak iki temel dinamik üzerine kuruludur. Marx’ın “ilkel komünal” toplumlar olarak nitelendirdiği ilk aşamada mülkiyet bireyler yerine, komüne yani topluluğa aittir. Bu bağlamda üretim (doğadan elde edilen ya da avcılıkla) sonucunda elde edilen şeyler de topluluğa ait olarak belirlenmektedir. Sınıfların ortaya çıkması ile birlikte önceden topluluğa ait olan mülkiyet kavramı bireye indirgenerek geçmişteki toplumsal özüne yabancılaşmıştır. Bu noktadan sonra artık Marx’ta insanlar doğal durumlarından çıkmış ve toplumsal olarak bir yabancılaşma durumuna indirgenmişlerdir.

“Marx, tarih ”kötü tarafından ilerleme”dir diye açıklar. Şimdiki adaletsizlik, gelecekteki adalet için kaçınılmaz görünüyor. Amaç, araçlarla çalışmaktır: Eğer sömürü yoksa üretim araçları büyük ölçüde gelişemez ve böyle bir gelişme olmazsa, sosyalizmin maddi temeli olmaz. (...) “Tarih” diye yazar Marx, “hiçbir şey yapmaz, muazzam servete sahip değildir, hiç savaşlara girmez. Bütün bunları yapan gerçek, yaşayan insandır; sahip olur ve savaşır. Tarih sanki insandan ayrılmış gibi, insanları kendi amaçları için olarak kullanmaz; tarih amaçlarının peşinde giden insan faaliyetlerinden başka bir şey değildir.”⁶²

Bu tarihsel durum içerisinde Marx’a göre doğa her türlü felsefeden bağımsız olarak vardır; doğa, biz insanların, doğanın ürünleri olan bizlerin üzerinde büyüdüğümüz temeldir; doğanın ve insanın dışında hiçbir şey yoktur. Engels de tıpkı Marx gibi, insanın, yalnızca doğada değil, aynı zamanda insan toplumu içinde yaşadığını, insan toplumunun da tıpkı doğa gibi kendi gelişme tarihi ve bilimi olduğu belirtir.⁶³

⁶⁰ Örneğin bu konuda Marx, insanın çalışmasını doğayı değiştirmesi ve bunun sonucu olarak kendi özdoğasının gelişmesi olarak aktarır: “Çalışma, her şeyden önce, insanla doğa arasında bir süreçtir; bu süreçte, insan, doğa ile kendisi arasındaki madde alışverişini kendi çabasıyla yürütür, düzenler ve denetler. Doğanın sağladığı maddelerin karşısında bir doğa gücü olarak yer alır. Doğanın sağladığı maddeyi kendi yaşamında kullanılabilecek bir biçimiyle mülk edinmek üzere kendi canlı varlığının doğal güçlerini, kollarını ve bacaklarını, kafasını ve ellerini harekete geçirir. Kendi dışındaki doğa üzerinde etkide bulunur ve onu değiştirirken, kendi öz doğasını da değiştirir.” (Karl Marx, **Kapital Cilt I**, Çev: Mehmet Selik & Nail Satlıgan, 5. Baskı, Yordam Kitap, İstanbul, 2013, s. 181-182.)

⁶¹ Karl Marx & Friedrich Engels, **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, çev. Muzafer Erdost, 2. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, 1991, s. 109-110.

⁶² Terry Eagleton, **Marx Neden Haklıydı?**, çev. Oya Köymen, 1. Baskı, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s. 56-57.

⁶³ Friedrich Engels, **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu**, çev. Sevim Belli, 4. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, 2006, s. 19,29.

İnsanın bu ilerleme düşüncesi içerisinde ortaya koyduğu tarihin ve bilimin vardığı nokta olarak teknoloji ve onun aracılığıyla ortaya çıkan sanayi üretimini Engels şu şekilde anlatır:

“Sanayi üretimini tarihini ortaçağdan bu yana üç döneme ayırıyoruz: 1. Küçük el zanaatı ustalarının az sayıda kalfa ve çırak çalıştırdığı ve her işçinin ürünün tamamını yapıp bitirdiği, el zanaatçılığı; 2. Daha çok sayıda işçinin büyük bir atölyede gruplara ayrılarak iş bölümü ilkesine göre çalıştığı, yani her işçinin üründe yalnızca bir parçayı yaptığı ve böylece ürünün ancak ardı ardına tüm ellerden geçtikten sonra tamamlandığı, manifaktür. 3. Ürünün, enerji sarfiyatıyla işleyen makinelerce yapıldığı ve işçinin eyleminin yalnızca mekanizmalarının işleyişini denetlemek ve düzeltmekle sınırlı olduğu, modern sanayi.”⁶⁴

Engels’ten aktarıldığı şekliyle teknolojinin ilerlemesi modern sanayiye yaratmış ancak insanların ‘akılcı’ anlamda ilerlemesi ve ‘görece’ refah içerisinde yaşamasına sebep olmamıştır. Marx, modernliğin asli öğelerinden olan kapitalizm ve onun çerçevesinde şekillenen üretim ilişkileri ve bu ilişkilerin yönlendiricisi durumundaki burjuvaziyi insanlığın ilerlemesi yönünde önemli bir güç odağı olarak görmüşse de, burjuvazi-yönelimli kapitalizmin inşaa ettiği ve biçimlendirdiği modern çağı "problematikler alanı" olarak tahlil etmiştir.⁶⁵

Bu problematikler alanı, Server Tanilliye göre, 18. yüzyılın sonlarından başlayarak, Sanayi Devriminin, kapitalizmin emrine makineyi ve fabrikayı vermesinin, emekle ilgili apayrı sorunlar ortaya çıkarması sebebiyledir. Kentlerde fabrikaların çağrısına yanıt verenler, çoğu kırsal kesimin köylüleridirler; ve bu yığınlar, kırsalın, bir yerde feodalitenin bağlarından kurtulurken, gelip sanayinin dişlilerine takılırlar. Sorunlardan biri şudur: Üretim, fabrikalarda binlerce emekçinin işi olup çıkarken, artan üretimle beraber çoğalan kazançtan aslan payını alan iş yerinin sahibi olur; başka bir deyişle, “artı-değer”i ele geçirme yoluyla bir sömürü vardır. Üretim araçlarıyla onları harekete geçirenler, toplumun üretici güçleridir; üretim sosyal olup çıkmışken, üretim araçları üzerinde özel mülkiyet sürmektedir. Böylece, üretim araçlarının sahipleri ile, o araçları bir azınlığın yararına değil, toplumun kullanımına vermek isteyenler arasında bir zıtlık vardır.⁶⁶ Bu zıtlık tarihsel ilerleme içerisinde Marx’a göre kapitalist sistemden daha eşitlikçi ve ‘hümanist’ olan bir sistem (sosyalizm ve sonrasında komünizm) ortaya çıkaracaktır.

⁶⁴Friedrich Engels, **Ütopya dan Bilime Sosyalizm**, Çev. Yılmaz Onay, 3. Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013, s. 14.

⁶⁵ Kızılçelik, **a.g.e.**, s. 332-333.

⁶⁶ Server Tanilli, **Yaratıcı Aklın Sentezi: Felsefeye Giriş**, 12. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 62.

Teknolojinin gelişimi bu anlamda hem Marx'ta hem de Hegel'de olumsuz bir kullanımın aksine insanları özgürleştirici bir değer niteliğindedir. Nitekim Fraser'e göre Marx da Hegel de işçilerin insanlıktan çıkması ve yoksulluğa düşmesiyle sonuçlanan, teknolojik gelişmelerin olumsuz kullanımını fark ederler. Ancak, aynı zamanda, teknolojinin olumlu ve daha rasyonel kullanımının sonunda, insanların zorunluluk alanının üstesinden gelmelerine ve gerçek bir özgürlük alanı elde etmelerine imkan sağlayabileceğinin de farkına varırlar.⁶⁷

İnsanları gerçek anlamda bir özgürlük alanına götürecek olan teknoloji aracılığıyla elde edilen buluşlar, Aydınlanmanın fikri gereğince insanları daha ileriye götürmek için bulunmuş olsalar da, Marx bunun tersini düşünmektedir. Çünkü Aydınlanmayla birlikte refah, mutluluk, ilerleme kavramları açısından amaç ve temel olan "akıl", kapitalizm ile birlikte, sermayenin gelişmesi ve daha çok sermaye birikimi elde edebilmek için bir "araç" haline gelmiştir. Marx aklın ürettiği teknolojinin araç olarak kullanılmasını Kapital'de "Makineler ve Büyük Sanayi" başlığında John Stuart Mill'den faydalanarak işler. Mill'e göre, *"Şimdiye kadar yapılmış bütün mekanik buluşların, herhangi bir insanın günlük zahmetini hafifletmiş olup olmadığı tartışmalıdır."*⁶⁸ Aynı şekilde Marx, sanayinin gelişmesiyle birlikte kullanılan bu makinelerin işçinin hayat tarzına hiçbir katkı sunmadığı söyler. Makine, işçinin normalde ürettiği metayı çok daha kısa sürede üretmektedir. Elde edilen bu artı zaman işçinin "kendini gerçekleştirme" ve "kültürel etkinliklerde" bulunması bir yana onun daha çok üretim yapması ve sermayeye katkı sunması içindir.⁶⁹ Dolayısıyla, teknoloji ve bilimsel gelişmenin ortaya çıkardığı makineler insanları refaha erdirmekten daha çok (sermayenin artması anlamında) değer üretmek için bir araç haline gelmiştir.

Bu anlamda kuramlarını oluştururken Marx'ın düşüncelerinden etkilenen Frankfurt Okulu birinci dönem düşünürlerinin, Aydınlanmayı kavrayışı Marx'ın düşüncelerine çok da uzak değildir.

Frankfurt Okulu'nun Aydınlanmaya bakışı (bu noktada Habermas'ı⁷⁰ ayrı tutmak gerekir) tam da Marksist bir perspektif ile Aydınlanmanın eleştirdiği mit'e

⁶⁷ Ian Fraser, **Hegel ve Marks - İhtiyaç Kavramı**, Çev. Beyaz Sumeraydaş, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008, s. 12.

⁶⁸ Aktaran, Marx, **Kapital Cilt I**, s. 357.

⁶⁹ Marx, **a.g.e.**, s. 357.

⁷⁰ Habermas Aydınlanma konusunda, özellikle Adorno ve Horkheimer'in görüşlerinin birçoğunu benimseyerek ilerletti. Ancak Habermas'ın düşüncesine göre Aydınlanma'nın başka özellikleri, özünde iyi bir fikir olduğu anlamına gelir. Böylelikle Habermas çağdaşı birçok düşünür gibi Aydınlanma'nın tam olarak tamamlanmayan bir

dönüşü üzerinedir. Mit nasıl ki akıl ile açıklanamayan ve akla uygun olmayan bir şeyse, Aydınlanma ile ortaya atılan fikirlerin insanoğlunu içerisine attığı bu durum da akıl ile açıklanamayacak ve kavranamayacak bir boyuta ulaşmıştır. Aydınlanma ile temelleri atılan “daha eşitlikçi, özgür, mutlu, ferah toplum” gibi “ütopik” fikirler, yine aynı Aydınlanmanın “ilerleme” düşüncesi içerisinde tersi bir noktaya yani, “distopya”ya doğru ilerlemektedir.

Aydınlanmanın ilerleme düşüncesi ile modernitenin⁷¹ sahip olduğu aklın içerik olarak salt insan faydasına değil, onun yanında başka bir içeriğe yani sermaye birikimine ve ilerlemeye hizmet etmesi aklı kendi ‘rasyonalitesinden’ çıkarmasına neden olmuştur. İlerleyen bölümlerde daha detaylı olarak işleyeceğimiz gibi, Horkheimer, 20. yüzyıl sonrasında eşitlik, mutluluk, refah gibi kavramların olduğunu ancak bu kavramları değerlendirecek bir aklın (en azından 1950’lerde) olup olmadığını sorgulamıştır.

Nitekim Brehiér’in eleştirilerine göre de modern medeniyet, 16. yüzyıldan itibaren bilgiyi amaç olmaktan çıkarmış ve artık ilerleme için bir araç olma durumuna getirmiştir. Bilginin ilerleme için bir araç olarak görülmesiyle insanların daha fazla etkinleşeceği amaçlanmıştır. Oysa Brehiér’e göre bu araçlara herkesin sahip olması imkânsızdır. Brehiér bilginin bir güç olarak ifade edildiği modern medeniyette bu araçlara sahip olan insanların bir güç olarak bu araçları kendi maksatları doğrultusunda kullanabileceklerini vurgulamaktadır.⁷²

Bu doğrultuda Hobsbawm, ilerleme düşüncesiyle birlikte Avrupa’nın ekonomik yapısının ilkelerini belirleyen kapitalist ekonominin dünya ekonomisini de etkilediğini belirtmiştir. Bunun sonucu olarak da artık her durumda kapitalist ekonominin zaferi temel olgu olarak görülmüştür.⁷³

“Ekonominin zaferi” olgusu ve sermayenin yayılcı politikası ilerlemeci, asla geriye çevrilemeyen, her toplum için zorunlu aşamaları ve yasaları ifade eden bir süreç

şey olduğunu düşünmektedir. Habermas’a göre Rasyonalite, insanlar arası ilişkilerde bir iletişimsel eyleme oturtulabilir ve temellendirilebilir. Çalışmamızın sınırlılığı ve bu noktada bu olgulara değinemememiz sebebiyle, Habermas’ın bu düşüncelerini için: “Jürgen Habermas, **Kamusalığın yapısal dönüşümü**, çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2012”, “Jürgen Habermas, **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**, çev: Mustafa Tüzel, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010”, “Jürgen Habermas, **İletişimsel Eylem Kuramı**, çev: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001”.

⁷¹ Burada bazı felsefeciler Modernite ve Aydınlanmayı bir ve aynı kavram olarak değerlendirirken bazı felsefecilere göre ise ikisi ayrı kavramlardır ve Aydınlanma, Modernite dediğimiz düşünsel sürecin de temelidir.

⁷²Brehierden aktaran, Uyanık, **a.g.e.**, s. 78.

⁷³Eric Hobsbawm, **Tarih Üzerine**, çev. Osman Akinhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2011, s. 101-102.

olarak, “modernleşme”yi bir ideoloji olarak karşımıza çıkarır. Bu durum modernleşmenin kendisinin bir ideolojiye dönüştürülmesi durumudur. Böyle bir modernleşme anlayışı da “ideolojik ilerlemeciliğe” indirgenen bir değişme kavramına yol açar.⁷⁴

İlerleme düşüncesi ile koşturulan modernleşmenin kendisi artık bir ideoloji haline gelmiştir. Nitekim yüzyılın başında bu ideoloji giderek dünya ve insanlık için çok tehlikeli sorunlara ve kanlı savaflara neden olan olayları besler hatta yaratır hale gelmiştir.

Bu bağlam içerisinde, I. Dünya Savaşı ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin içinde yaşadığı yıllar olarak II. Dünya Savaşı’nın atmosferini göz önüne almak gerekirse; Aydınlanma, bize akıl aracılığıyla kurabileceğimiz “ütopya” fikirlerini vermekle birlikte gerçekte, Aydınlanma aracılığıyla “araçsallaşmış olan akıl” onun tam zıttı olan “distopyaları” yaşatmıştır. Bu sebeple Adorno’ya göre; “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” ve şiir yazılmamalıdır.

Böylelikle Frankfurt Okulu’nun ortaya koyduğu başta “Aydınlanma’nın Diyalektiği” olmak üzere, “Araçsal Akıl”, “Tek Boyutlu İnsan” gibi uzun süre tartışılan kavramları incelemek, Frankfurt Okulu düşünürlerinin yaşadığı “distopik” yılları anlamak ve içinde bulunduğumuz “teknoloji ötesi” yaşama anlam vermek açısından elzemdir.

1.2. I. DÖNEM FRANKFURT OKULU DÜŞÜNÜRLERİ AÇISINDAN AYDINLANMA

1.2.1. Frankfurt Okulu ve Bir İlerleme Olarak Aydınlanma Eleştirisi

Frankfurt Okulu, bilinen diğer adıyla Toplumsal Araştırma Enstitüsü, 1923 yılında kurulmuş ve felsefe, siyaset, psikanaliz, müzik, estetik gibi farklı disiplinler içerisinde çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaları yaparken incelemelerine genel olarak “eleştirel” bir perspektiften bakmışlar ve onların Marksizm dahil bütün disiplinlere bu “eleştirel” bakışı, “Eleştirel Teorisyenler” olarak anılmalarına sebep olmuştur. Ağırlıklı olarak Kant ve Marx’ın “eleştirel” düşüncelerinden yola çıkan Eleştirel

⁷⁴Marx’tan aktaran, Uyanık, **a.g.e.**,s. 73.

Teorisyenler için bütün demokrasilerin özünde tahammül ve eleştiri kavramları vardır. Bu sebeple Adorno “*Eleştiri/Toplum Üzerine Yazılar*”da Eleştiri kavramı için ayrı bir başlık açar ve eleştiri kavramının tarihsel öneminden bahseder.⁷⁵ “Eleştirel Teori” öncelikle Geleneksel Pozitivist Kuram’a karşı bir Eleştirel Kuramdır. Bu kuramı geliştirmenin temelinde ise ilk bölümde değinmeye çalıştığımız Pozitivizm ve onun bilimsel anlamda ilerleme düşüncesi yatmaktadır.

Zira Frankfurt Okulu düşünürlerine göre Pozitivizm ve onun bilimsel anlamda ilerleme düşüncesi her ne kadar 18 ve 19. yüzyıllarda kendisini Avrupa’da küçük savaşlarla göstermiş olsa da, asıl olarak 1. Dünya Savaşıyla birlikte Aydınlanma’nın ilerlemenin temeline koyduğu bilim, ürettiği silahlarla dünyada milyonlarca insanın ölümüne sebep olmuştur. İnsanlık ilk kez 1. Dünya Savaşı ile birlikte Aydınlanma’nın getirisini bu kadar net olarak görmüş ve ilerlemenin bedelini milyonlarca insanın ölmesi ile ödemiştir.⁷⁶

Ayrıca Eleştirel teorisyenler açısından da önem arz eden ve tarihte III. Reich dönemi olarak bilinen Almanya’da Nazizmin yükselmeye başladığı yıllar da Aydınlanmanın yarattığı ‘araçsal aklın’, ‘Büyük Alman İmparatorluğu’⁷⁷ adı altında bir cisme bürünmesine sebep olmuştur. İlerleme düşüncesinin yarattığı II. Dünya Savaşı ve faşizmin etkisiyle ABD’ye gitmek zorunda kalan Frankfurt Okulu düşünürleri için bu toplum, Endüstrileşmiş kültürün kapitalist sistemin egemenlik aracı olarak kullandığı bir toplumdur. İnsanlık bu burjuva toplum düzeniyle birlikte büyük bir yıkımın eşiğine gelmiştir. Çağımızın başat sınıfı olan burjuvazi, insanların benliği ve düşünce dünyası üzerinde hegemonya kurmuştur. Egemen burjuva sistemi, eleştirel düşünceye ambargo koymuştur. 19. yüzyıldan bu yana burjuva sınıfı, ufuksuz, ütopyasız, tek tip insan, yani "dar görüşlü insan" üretme çabasına girişmiş, bunda da muvaffak olmuştur.⁷⁸

⁷⁵Theodor W. Adorno, **Toplum Üzerine Yazılar**, çev. M. Yılmaz Öner, 3. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul, 2011, s.107.

⁷⁶ Ayrıca I. Dünya Savaşı insan ölümlerinin yanında Aydınlanmanın getirdiği teknolojinin bir sonucu olarak kimyasal ve ileri teknoloji silahların ilk kullanıma başlandığı bir dönem olarak da önem taşımaktadır. Zira bunun bir sonucu olarak II. Dünya Savaşı da kimyasal silahların kullanılmasının doruk noktası olmuştur.

⁷⁷ Hitler’in Alman topraklarını en geniş sınırlarına ulaştırdığı bu dönem de insanlık açısından bir dönüm noktasının temsidir. Nazizm sadece Almanya’yı sınır olarak genişletmemiş, bunu yaparken milyonlarca Yahudi’nin katledilmesine sebep olmuştur. Bu açıdan II. Dünya Savaşında ortaya çıkan toplama kampları Aydınlanma’nın insanlığı getirmiş olduğu nokta açısından da önemlidir. Zira toplama kamplarının insanlığı getirdiği ‘barbarlık’ noktasını Adorno, “Minima Moralia” isimli eserinde; “Auschwitz’ten sonra şiir yazmak barbarlıktır” sözüyle ifade etmektedir.

⁷⁸ Kızılçelik, **a.g.e.**, s.23.

Eleştirel Teorinin özellikle ABD’de iken incelediği ana eksen, “Bireylerin içinde yaşadığı bu toplum içerisinde bu kültüre ne ölçüde kendileri olarak katılıp katılamayacakları ve bilişsel olarak ütopyik bir erginliğe erişip erişemeyecekleri”⁷⁹ olmuştur. Her ne kadar Perry Anderson, Frankfurt Okulu düşünürlerinin bu eleştirileri yapmalarını bir nefret ve düşmanlığa bağlasa da⁸⁰, Eleştirel Teorisyenler için bu eleştirel bakış sadece Birleşik Devletler özelinde değil, aynı zamanda tüm dünyaya yayılmaya çalışan vahşi kapitalizm ve onun kökenleri anlamak ve ortaya çıkarmak içindir.

Bu çerçevede bakıldığında ilk bölümde incelediğimiz üzere Aydınlanma, birey adına olumlu bir talebi yani bireyin kendi aklını kullanması talebini dile getirmiştir. Birey artık hayatındaki edimlerinde egemen olan mitsel düşünceyi değil, aklını kullanmaktadır. Ancak Frankfurt Okulunun eleştirileri içerisinde önemli bir yer edinen Aydınlanma, Horkheimer ve Adorno’ya göre; insanı özgürleştireceği ve mitsel olan tüm düşüncelerden kurtaracağı yerde, insanları baskılayan yeni bir mite dönüşmüştür. Dinin ve geçmişten gelen mitsel öğretilerin egemen olduğu dünya görüşüne karşı çıkan insan artık yaşadığı çağ içinde yeni bir mitsel gücün tahakkümü altına girmiştir. Bu güç Aydınlanmanın yarattığı ve bireyden sürekli kullanmasını talep ettiği “araçsal akıldır”.

1.2.2. Araçsal Akıl⁸¹

Aydınlanma, karşı çıktığı mit içerisindeki ”köle - efendi” ya da “insan - onu yaratan tanrı” gibi bir düzenden, “aklın baskısı altında insan”ın olduğu bir düzene doğru ilerlemektedir. Oysa Holz’ün de belirttiği gibi, “*Gerçek rasyonalite her zaman amaç olarak insana odaklıdır, insanın yalnızca kendi kendisinin kısmi gelişimine izin veren bir düzene değil.*”⁸²

Ancak Descartes’ın özne ile nesneyi kesin olarak birbirinden koparan ikiciliğinin Batı düşüncesi açısından belirleyici bir sonucu olmuştur: akıl, sadece özneye ait bir

⁷⁹Tayfun Torun, “**Adorno’da Ütopya ve Sanat**”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006) s. 82.

⁸⁰Perry Anderson Enstitü üyelerinin ABD’de yaptığı çalışmaları, Eleştirel Teorisyenlerin ABD ve Kapitalizme karşı duydukları bir nefret düşmanlığın sonucu olarak niteler. (Perry Anderson, **Batıda Sol Düşünce**, çev. Bülent Aksoy, 1. Baskı, Birikim Yayınları, İstanbul, 1982, s. 55-56.)

⁸¹“Araçsal akıl: Bir şeyi elde etmenin ya da bir amaca ulaşmanın en iyi yolunu hesaplamaya hasredilen akıl yürütme formu(dur). Temel odağı örneğin değer ve prensip sorunlarından ziyade bir şey nasıl yapılır, bir amaca nasıl ulaşılır, bir nesne nasıl elde edilir” (William’dan aktaran, Kızılçelik, **a.g.e.**, s. 208.)

⁸²Hans Heinz Holz, **Frankfurt Okulu Eleştirisi**, çev. Olcay Geridönmez, 1. Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2012, s. 22.

nitelik sayılmaya başlanmıştır. Nesne ise, düzensiz, karışık bir yığındır. Aklın görevi, bu yığını ayırtmak, sınıflandırmak ve kullanmaktır. Horkheimer bu akıla “öznel akıl” adını verir. Parçalayıcı, analitik ve biçimseldir; şeylerin dış biçimleriyle, görünüşleriyle ilgilenir ve kopukluklarını temel alır. Ama Kant ve Hegel’de bundan daha yüksek bir kavrayış düzeyi de vardır: akıl. Horkheimer, Hegel’in izinden giderek buna da “nesnel akıl” adını verir. Nesnel akıl, öz ile görünüş arasında, öz ile nesne arasında parça ile bütün arasında bir bağlantı olduğunu görebilen akıldır. Dünyanın parçalanmış, bölünmüş görüntüsünü daha yüksek bir birlik ideali adına eleştiren de bu akıldır.⁸³

Hilav’ın Frankfurt Okulundan mülhem sözleriyle ifade etmemiz gerekirse, İki akıl kavramından ya da iki akıl türünden birincisi, “pratik akıl”, ikincisi “araçsal akıl”dır. Hilav’a göre Pratik akıl, insanoğluna dıştan kabul ettirilen zorlamalardan sıyrılmada (kurtulmada) kendini gösterir, bireylerin ve yurttaşların özel ve kolektif iyi yaşamını içerirken; Araçsal akıl ise doğa bilimlerinde ve teknolojide kendini gösterir. Zamanla, ikinci akıl, birinci akı gölgede bırakır. Doğanın egemenliğe alınmasına yönelen bu akıl, insanın egemenliğe alınmasına da yönelir.⁸⁴ Böylelikle araçsal akıl, pratik aklın yolunu tıkar ve Aydınlanma ile ortaya çıkan “akıl” kavramı Eleştirel Teorisyenler için “nesnel” ve “öznel” olmak üzere ikili bir yapı taşır.

Horkheimer araçsal olarak nitelediği “öznel akıl” şu şekilde açıklar;

“Sıradan insandan akıl teriminin anlamını açıklamasını isteyin: hemen her zaman bir duraksamayla, sıkıntılı bir çaresizlikle karşılaşsınız. Bunu, sözlerle anlatılamayacak kadar derin bir sezişin ya da çetrefil bir düşüncenin belirtisi saymak yanlış olur. (...) akla uygun şeylerin yararlı şeyler olduğunu ve her akla uygun insanın da kendisine neyin yararlı olduğunu bilmesi gerektiğini söyleyecektir. Evet, yasalar, adetler ve gelenekler kadar, her durumun kendine özgü koşulları da dikkate alınmalıdır elbet. Ama akla uygun davranışları sonuçta mümkün kılan kuvvet, özgül içerik ne olursa olsun, sınıflandırma, çıkarsama ve tümden gelme yeteneğidir: düşünme aygıtının soyut işleyişi. Bu tür akla öznel akıl verilebilir; esas olarak, araçlar ve amaçlarla ilgilidir; az çok baştan kabul edilmiş amaçlara ulaşmak için seçilen araçların yeterli olup olmadığı üzerinde durur.”⁸⁵

Horkheimer’a göre bu akıl için amaçların ya da sonuçların akla uygun olup olmamasının bir önemi yoktur. Amaçlar önemli olduğunda ise bunların daha baştan

⁸³ Horkheimer’dan aktaran Orhan Koçak, Max Horkheimer, **Akıl Tutulması**, çev. Orhan Koçak, 8. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 40.

⁸⁴ Selahattin Hilav, **Felsefe El Kitabı**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 197

⁸⁵ Horkheimer, **a.g.e.**, s.55.

öznel anlamda akla uygun olup olmadığı sorusu sorulur ve ondan öznel kazanç ya da bireysel çıkar elde edilmeye çalışılır.⁸⁶

Oysa nesnel akıl, yalnızca bireyin zihninde değil, nesnel dünyada da, yani insanlararası ve sınıflararası ilişkilerde, toplumsal kurumlarda, doğada ve doğanın görünüşlerinde de varolan bir kuvvet olarak görünür. Platon ve Aristoteles'in fikirlerinden Alman İdealizmine kadar sürüp gelen gelenek içerisinde bu akıllı görmek mümkündür. Nitekim bu akılda, bir insanın hayatının akla uygunluk derecesini belirleyen etken, bütünlükle arasındaki uyumdur. Nesnel akıl, öznel akıllı dışarıda bırakmadan, onu evrensel bir rasyonelliğin kısmi, sınırlı bir ifadesi olarak görür. Nitekim nesnel akılda her şeyin ölçütü, bu evrensel rasyonellikten çıkarılmalıdır.⁸⁷ Burada artık akla atfedilen önem araçlarda ya da bir araç olmasında değil "amaç"lardadır.

Örneğin Adorno aynı bağlam içerisinde, aklın nesnellğine yapılan bu vurgunun temellerini Kant'ın Ahlak Felsefesinde görür. Ona göre Kant'ın ahlak ilkesi akıldır, akılla mutlak biçimde ve hiçbir şart olmaksızın uyuşan bir eylem biçimidir. Böylece Kant, bireyin tikel amaçlarının tikel doğasını görmezden gelir ve kendini rasyonel kuralların evrensel yapısıyla sınırlandırır. Dolayısıyla Kant'ta doğru eylem için gereken şey olan akıl hakkındaki herhangi bir düşünce değil, akla ve aklın mantıksal tutarlılığına uygun dolaysız eyleme biçimidir.⁸⁸ Aynı şekilde Marcuse için de; "Eğer akıl, insanların kendi bilgileri temelinde ve özgür kararları doğrultusunda yaşamı şekillendirmesi ise, o halde akla talep, bireylerin ihtiyaçları doğrultusunda kolektif olarak yaşamlarını düzenleyebildikleri toplumsal bir örgütlenmenin yaratılması"⁸⁹ için olmalıdır.

⁸⁶ Herbert Marcuse, bu akıl anlayışının özgürlük ile birlikte son bulduğunu belirtir: "Us özgürlükte sonlanır, ve özgürlük öznenin varoluşunun kendisidir. Öte yandan, usun kendisi ancak olgusallaşması yoluyla, onu olgusal kılan süreç yoluyla varolur. Us nesnel bir güç ve nesnel bir olgusallıktır, ama ancak tüm varlık kipleri az ya da çok öznellik kipleri, olgusallaşma kipleri olduğu için. Özne ve nesne aşılmaz bir uçurum ile ayrılmış değildir, çünkü nesne kendinde bir tür öznedir ve çünkü tüm varlık tipleri usu olgusallaştırma yeteneğinde olan özgür 'kavrayıcı' öznde doruklanır. Doğa böylece özgürlüğün gelişimi için bir ortam olur." (Herbert Marcuse, **Us ve Devrim**, Çev. Aziz Yardımlı, 3. Baskı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2013 s. 17.)

⁸⁷Horkheimer, s. 56.

⁸⁸ Theodor W. Adorno, **Ahlak Felsefesinin Sorunları**, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 112.

⁸⁹ Marcuse'den aktaran, Thomas McCarthy, "Eleştirel Kuram ve Felsefe ile İlişkisi Üzerine", **Frankfurt Okulu (içinde)**, (Ed. H. Emre Bağce), 4. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013, s.76.

Ancak Eleştirel Teorisyenlere göre, Aydınlanma çağıyla gelişen pazar ekonomisi (liberalizm) *“aklın güncel biçimi ve akli mahveden güç olmuştur.”*⁹⁰ Horkheimer’e göre özellikle *“aklın dinden ayrılması, sonradan Aydınlanma felsefesinde daha iyi görüleceği gibi, aklın nesnel yanının zayıflamasında ve biçimselleşmesinde yeni ve daha ileri bir adım olmuştur.”*⁹¹

Oysa Aydınlanma Düşüncesi; ilk bölümde de aktardığımız şekliyle, dine ve mitsel düşünceye akıl adına saldırmış ve dinin egemen olduğubütün toplumsal dinamiklere yoğun bir eleştirigetirmiştir. Horkheimer’a göre Aydınlanma düşünürlerinin *“öldürdükleri, kendi çabalarının güç kaynağı olan metafizik ve nesnel akıl kavramı olmuştur. Dolayısıyla gerçekliğin doğasını algılama, sosyal hayata ve düzene yön verecek ilkeleri belirleme aracı/yetisi olarak akıl kavramı bir kenara atılmıştır.”*⁹²

Böylece akıl kendisinden nesnel olarak beklenen geleneksel tepkilerin ve işlev tarzlarının düğüm noktası halinde küçülmeye başlamış, hatta akıl inatla amaca yönelmiş biçimde ve sonucu insanlar için her çeşit tahminin ötesinde kalan maddi üretimin tam olarak hesaplanmış işleyişi gibi kötü sonuçlar üretecek tarzda "diğer aletlerin yapımına yarayan bir alet" konumuna indirgenmiştir. Bu noktada akıl, artık sadece araçsaldır; yöntemlerin akılcılığı, amaçlara yönelik akılcılığın yerine geçmiştir. Özerkliği kalmayan akıl "bir araç" durumuna getirilmiş, aklın biçimselleştirilmesi ise makineli üretim tarzının entelektüel ifadesi olmuştur.⁹³ Dolayısıyla akıl Aydınlanma düşüncesiyle birlikte toplumsal sürece göre şekillendirilip insanların üzerinde egemenlik kurmak için kullanılan bir ideolojik araç haline getirilmiştir.⁹⁴

İdeolojik bir araç halini alan “öznel akıl” ve bütünün çıkarına yönelik olan “nesnel akıl” arasındaki ilişki Horkheimer ve Adorno’ya göre sadece bir karşıtlık ilişkisi değildir. Tarihsel olarak, aklın hem öznel hem de nesnel yönleri başından beri

⁹⁰ Adorno ve Horkheimer’den aktaran, Kızılcıkelik, **a.g.e.**, s. 206.

⁹¹ Horkheimer, **Aklın Tutulması**, s. 62-63.

⁹² **a.g.e.**, s. 65.

⁹³ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner & Elif Öztarhan Karadoğan, 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 123.

⁹⁴ Bahrens’in ifadesiyle; aslında “insanlığın faydası adına kullanılan ve akıl olarak kendini gerçekleştiriyor görünen şeyin, rasyonelliğin irrasyonelliğe dönüşmesi olduğu ortaya çıkmıştır. Gerçekte savaş ve kitle kıyımları kesin bir biçimde rasyonel kıstaslara göre organize edilirler ve üst düzeyde bürokratik lojistik ve etkinlik gerektirirler. Bu olgu, Auschwitz’deki imha kamplarında ve fabrika tarzı kitle kıyımlarının organizasyonunda kendini korkunç bir şekilde kanıtlamıştır.” (Roger Behrens, **Adorno Sözlüğü**, Çev. Mustafa Tüzel, 1. Baskı, Versus Kitap, İstanbul, 2011, s. 38.

varolmuştur ve birincinin ikinciye egemen oluşu uzun bir sürecin sonunda gerçekleşmiştir. Horkheimer'a göre Logos ya da Ratio terimlerinde taşıdığı asıl anlamıyla akıl, her zaman özneyle, onun düşünme yetisiyle bağıntılıydı. Buna bağlı olarak akıllı adlandırmak için kullanılan bütün terimler öznel ifadelerdi. Örnek vermek gerekirse, Yunanca'daki akıl terimi, "konuşmak" anlamına gelen ve bu anlamda öznel bir yetiyi, yani konuşma yetisini adlandırmak için kullanılan sözcükten türemiştir. Bu anlamda akıl hurafeleri çürüten eleştirel bir güç, aslında öznel bir yeti olarak düşünme yetisi anlamına geliyordu.⁹⁵

Ancak yine Horkheimer'a göre Aydınlanma ile birlikte her şeyin merkezine konumlandırılan akıl mitolojiyi sahte nesnellik, yani öznel bir yaratış olarak reddederken, yeterli olduğunu kabul ettiği bazı kavramları kullanmak zorundadır. Böylece akıl her zaman kendisine özgü bir nesnellik geliştirir. Pitagoras'ın Yıldız mitolojisinden doğmuş olan sayılar kuramı, Platonizm'de, düşüncenin en yüksek içeriğini mutlak bir nesnellik olarak tanımlayan idealar kuramına dönüşmüştür ve düşüncenin nihai içeriği olan bu mutlak nesnel idealar, düşünme yetisiyle ilgili olmakla birlikte, onun ötesinde yer alırlar. Aklın bugünkü bunalımının temelinde, düşüncenin belli bir noktadan sonra böyle bir nesnelliği ya hiç kavrayamaması ya da bir sanrı olarak reddetmesi yatmaktadır. Bu süreç giderek bütün rasyonel kavramlara yayılmış, sonunda hiçbir gerçeklik kendi başına akla uygun olarak görülemez olmuştur; içerikleri boşalan bütün temel kavramlar biçimsel kabuklara dönüşmüştür. Tüm bunların sonucu olarak Horkheimer'a göre akıl öznelleşirken, biçimselleşmektedir de.⁹⁶

Aklın bu biçimselleşmesi ve herhangi bir gerçekliğin akla uygun olarak açıklanamayacağı düşüncesi, "rasyonel" olan "aklın" aslında "herşeye uygun olma eğilimi" taşıması anlamına gelir. Bu bağlamda Horkheimer'ın sözleriyle ifade etmemiz gerekirse:

*"öznel akıl egemen olduğunda kişisel çıkar her zaman üstün gelir. Nesnel aklın ilkeleri olan eşitlik, özgürlük, hoşgörü vb. ilkeler entelektüel temel ve haklılığını kaybeder. Öznel mantık aracılığıyla (bilim aracılığıyla) özgürlüğün tutsaklıktan daha iyi olduğu kanıtlanamaz. Felsefi temel kaybolduğunda, bir grup özgürlüğün kendileri için iyi başkaları için kötü olduğunu, demokrasinin egemen sınıfın çıkarlarını koruduğu ölçüde iyi olduğunu ama diktatörlük bu çıkarları daha iyi koruyorsa, diktatörlüğün daha da iyi olduğu savunulabilir ve bunlara akla dayalı bir itiraz yöneltmek mümkün olmaz."*⁹⁷

⁹⁵ Horkheimer, **Akl Tutulması**, s. 57.

⁹⁶ **A.g.e.**, s. 58.

⁹⁷ Larrain'den aktaran; Kızılçelik, **a.g.e.**, s. 207.

Bu noktada Eleştirel Teorisyenlerin “akıl” kavramına yaptığı eleştirilerin ehemmiyetini ve bağlamını tam olarak kavramak açısından Martin Jay’ın yaptığı aktarım ilgi çekicidir;

“Eğer aydınlanma ve entelektüel gelişmeden, insanı kötü güçlere, cin ve perilere, kötü kadere olan batıl inançlardan kurtarmayı-kısaca korkunun eseri olmaktan çıkarmayı anlıyorsak, genellikle akıl diye adlandırılan şeyin karşı koyuşu aklın yapabileceği en büyük yardımdır.”⁹⁸

Dolayısıyla Horkheimer ve Eleştirel teorisyenlerin akla olan eleştirisi, salt aklın kendisine değildir.⁹⁹ Akla yapılan eleştiri daha çok aklın yanlış kullanılması sonucuyla ortaya çıkan distopik bir karşıtlık sebebiyledir. Eleştirel Teorisyenlerin Aydınlanma ve akıl eleştirisi¹⁰⁰, Aydınlanmanın kendi yarattığı ütopyik fikirlere ters bir şekilde ilerlemesi ve insanı refaha erdirmek yerine, yeni bir tür barbarlığa doğru götürmesi sebebiyledir.

Bu anlamda Reijen’in deyişiyle, “kendi uyandırdığı güçlerle başa çıkamayan büyücünün çırağı”¹⁰¹ olarak ele alınan “Aydınlanma” kavramı, Frankfurt okulu düşünürlerine göre bir diyalektik içerisinde kendi antitezini yaratır.

1.2.3. Bir Antitez Olarak “Aydınlanmanın Diyalektiği”

Eleştirel Teorisyenler; kendisine ve çevresine yabancılaşmış, bir anlamda dünyadan izole edilmiş bireyin ve kapitalist ilerleme düşüncesinin kökenlerini araştırdıkları, “Aydınlanmanın Diyalektiği”nin ilk bölümünde; Aydınlanma sonrası ilerleme düşüncesinin Batı emperyalizmini getirmiş olduğu, “akılcı” modernliğin; eski ‘mitsel doğa’ ile yeni ‘aydınlanmış doğa’ arasındaki ayrım ve bu ayrımın teknik aygıt (bilim) aracılığıyla tekrar aydınlanmış bir mite dönüşü anlatır.

⁹⁸ Horkheimer’den aktaran, Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, Çev. Ünsal Oskay, 2. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul, 2005, s. 365.

⁹⁹ Marcuse burada salt ‘akıl’ ile ‘bilimin yarattığı araçsal akıl arasında bir ayrım yapar: “Batı uygarlığının bilimsel ussallığı olgun meyvasını vermeye başlamışken, giderek artan bir biçimde bunun ruhsal imlemlerinin bilincine vardı. İnsansal ve doğal çevrenin ussal dönüşümünü üstlenmiş olan Ben kendisini düşünce ve eylemleri nesnelere egemen olmak için düzenlenmiş özsel olarak saldırgan, atılgan bir özne olarak ortaya koydu. Bir nesneye karşı bir özne idi. ...Doğa (dış dünya gibi Benin kendi doğası da) Ben’e savaşılmaya, ele geçirilmesi ve giderek çiğnenmesi gereken bir şey olarak verildi. (Herbert Marcuse, **Eros ve Uygarlık**, Çev. Aziz Yardımlı, 3. Baskı, İdea yayınevi, İstanbul, 1998, s.90)

¹⁰⁰ Benhabib, Frankfurt Okulu Düşünürlerinin, araçsal aklın eleştirisi olarak bilinen bu teoriyi Max Weber’in Batı’da akılsallaşma ve büyüünün bozulmasına dair öne sürdüğü fikirlerinde elde ettiklerini belirtir. Eleştirel Teorisyenler Benhabib’e göre bir yandan akılsallaşma süreçlerinin kendini yok eden dinamikleri hakkında Weber’le örtüşürlerken, öte yandan araçsal olmayan bir akli düşünmenin olabirliğinde ısrar ederler. (Seyla Benhabib, **Eleştiri Norm ve Ütopya**, Çev. İsmet Tekerek, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 196)

¹⁰¹ Reijen burada bir alegori yapar, “Bir amaç olarak ortaya çıkan akıl kendisini akıl dışı bir noktaya getirmiş ve ilk ortaya çıktığı rasyonel düşüncelere dönmek için bu akıldışılık ile baş etmeye başlamıştır.” (Willem van Reijen, **Adorno: Bir Giriş**, çev. Mustafa Cemal, 2. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul, 1999, s. 42)

Akıl, birey ve doğayı ayırıştırmakla insanın doğadan elde edeceği bilgi için doğayı nesneleştirmektedir. Bu nesneleştirme sonucunda Adorno ve Horkheimer’a göre; insanın doğaya bugünkü bağımlılığı toplumsal ilerlemeden ayrı tutulamaz. İktisadi üretkenliğin artışı bir yandan adil bir dünya için gereken koşulları yaratırken, öte yandan teknik aygıt ve onun kontrolünü elinde tutan sosyal gruplara nüfusun geri kalanı üzerinde ölçsüz bir üstünlük sağlamaktadır. Bireyler ekonomik erkler karşısında bütünüyle etkisizleştirilmekte ve bu güçler toplumun doğa üzerindeki egemenliğini akla hayale gelmez bir düzeye çıkarmaktadır. Birey kullandığı aygıt önünde görünmez hale gelirken, geçimi bu aygıt tarafından hiç olmadığı kadar iyi bir şekilde karşılanır. Bu adil olmayan durumda kitlelerin acizlikleri ve onlara dağıtılan metaların niceliğiyle birlikte güdülebilirlikleri de artmaktadır.¹⁰²

İnsanlar üzerinde uygulanan bu tahakkümün bir sonucu olarak, modern bilime giden yolda insan artık anlamdan vazgeçer ve formül felsefedeki kavramın, kural ve olasılık da felsefedeki nedenin yerini alır. Böylece *“sayı Aydınlanma’nın kanonu olmuştur. Aynı eşitlemeler burjuva adaleti ve meta değiş tokuşuna da hükmeder. “Eşit olmayanla eşit olan toplanırsa ortaya eşitsizlik çıkar kuralı, matematiğin olduğu kadar adaletinde temel ilkelerinden değil midir?”*¹⁰³

Bu eşitsizliğin kaynağı her ne kadar Aydınlanma düşüncesi ile ortaya çıkmış gibi gözükse de, Horkheimer ve Adorno’ya göre; insanı bir rasyonel özne olarak doğadan ve tüm öteki varlıklardan ayırma düşüncesi tek tanrılı dinler ve öncesinde de vardır. Nitekim Tanrılar maddenin en mükemmel örneği olarak maddeden ayrılırlar. Böylece varlık logos ile dışarıdaki tüm şeylerin yani mahlukatın yığını olarak ikiye ayrılır. İnsanın kendi varoluşu ile gerçeklik arasındaki bu tek ayrım diğer tüm ayrımları yutar. Bu noktadan sonra farklılıklara aldırış etmeden dünya olduğu gibi insana kul köle edilir. Kanıtı ise yahudiliğin yaratılış anlatısı ve olimpos dininin kökenlerindedir: *“... denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, evcil hayvanlara, sürüngenlere, yeryüzünün tümüne egemen olsun.”*¹⁰⁴

¹⁰²Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, s. 14.

¹⁰³a.g.e., s. 25.

¹⁰⁴a.g.e., s. 25-26.

Varlığı ve tüm yeryüzünü tahakküm altına alma düşüncesi çerçevesinde, insan dışındaki tüm nesneler (mahlukat) onu türünden ayırma anlamında biricikliğini yitirir. Çünkü salt nesne haline almıştır.

“Kurbanlar örneğin kendi içindeki keyfilliğini sergiliyordu. Ama kurbanın “burada ve şimdi” olmasından kaynaklanan kutsallığı seçilen kurbanı temsili bir nitelik kazandıran biricikliği onu türünden tamamen ayırır ve başka bir şeyle değiştirilmiş olmasına rağmen değiştirilemez kılar. Bilim işte buna son verir. Bilimde belirli bir temsil edilebilirlik yoktur: kurbanlık hayvanlar gibi Tanrı’ya da kesinlikle yer yoktur. Temsil edilebilirlik evrensel bir işlevselliğe dönüşür. Atom temsili olarak değil, maddenin numunesi olarak parçalanır ve tavşan temsili olarak değil, görmezden gelinen salt bir örnek olarak laboratuvar’ın çileli yollarından geçer.”¹⁰⁵

Adorno ve Horkheimer’a göre bilim bu noktada, matematikçilerin uğraşlarının dönüştüğünü çok önceden böbürlenerek ilan ettikleri şeye, yani bir oyuna dönüşmüştür. Bu oyun içerisinde ölçüye vurulamaz olan her şey kesilip atılır. Doğanın dayatmasını onu alt ederek kırmayı amaçlayan her girişim onun hükmü altına daha çok girerek tahakkümüne maruz kalır. Avrupa uygarlığının izlediği yol Adorno ve Horkheimer’a göre böyle bir yoldur. Aydınlanma’nın aracı olan soyutlama, nesnelere, kavramını yeryüzünden sildiği yazgı gibi davranır. Onları tasfiye eder. Aydınlanma sayesinde özgürleştirilen insanlar sonunda, doğadaki her şeyi yinelenebilir kılan soyutlamanın ve bu soyutlamanın hazırladığı endüstrinin düzleştirip eşitleyen egemenliği altında, Hegel’in Aydınlanma’nın bir sonucu olarak nitelendirdiği ‘düzenli birlikler’ haline gelirler.¹⁰⁶

Düzenli birlikler haline gelmiş olan bireyler, Aydınlanma’nın özne ve nesne arasında yaptığı ayırım çerçevesinde, nesneyle olan ilişkilerini bir çıkar ilişkisi haline dönüştürür ve bu da temelini doğadaki her şeyin yinelenebilir olmasında bulur. Doğayı ve doğadan elde edilecek şeyleri hakimiyetin aracı olarak görmesi yani öznenin nesne üzerinde kurduğu mutlak baskı sonucunda nesnenin kavranamamasının yanı sıra, öznenin de diğer nesnelerin konumuna gerilemesiyle sonuçlanır. Doğaya egemen olunacak ve ondan bir takım şeyler elde edilecek bir nesne gözüyle bakılması, doğanın içsel yapısının ve hakikatının tam olarak kavranamamasına yol açar. Böylelikle “köle-efendi” ilişkisindeki diyalektikten doğan insanın doğa üzerindeki efendiliği giderek insanın doğayla bağlantısını yitirmesine ve özneler arası ilişkileri de yöneten doğal nesnelliğin buyrukları tarafından köleleştirilmesine yol açar. Therborn’dan aktarmak

¹⁰⁵a.g.e., s. 27-28.

¹⁰⁶a.g.e., s. 31.

gerekirse; “insanların doğadan öğrenmek istedikleri şey, onu ve insanları tamamen hakimiyet altına almak amacıyla onu nasıl kullanacaklarıdır”.¹⁰⁷

Eleştirel Teorisyenlere göre; doğanın, ilerleme ve hakimiyet altına alma konusunda bir araç olarak kullanılması Olimpos dinine geçişten Rönesans’a, Reforma ve burjuva ateizmine dek insanların anlaşılmaz ve tehditkar doğadan duydukları ürküntünün animist bir batıl inanca indirgenerek aşağılanmasıyla gerçekleştirilir. Bu ürküntü doğanın cismanileştirilmesinin ve somutlaştırılmasının sonucu olarak var olur¹⁰⁸ ve doğaya egemen olmak her ne halükarda olursa olsun, yaşamın mutlak amacı haline getirilir. Bu sebeple Eleştirel teorisyenler için “Aydınlanma Aydınlanma’dan fazlasıdır; yabancılaşarak işitilir hale gelen doğadır.”¹⁰⁹

Oysa, doğa, Adorno ve Horkheimer’in açıkça belirttiği gibi; bir kendilik olarak ne iyidir ne de kötü. Dahası, total bir özdeşleşme adına Doğa ile tam bir uzlaşma da yalnızca dolaylımsız bir duruma doğru gerileme anlamına gelecektir. Eleştirel Teori özdeş olmamayı, öznenin nesneye ve nesnenin de özneye indirgenemeyeceği anlamında savunmuş ve bunda hep ısrarlı olmuştur. İşte bu noktada Horkheimer ve Adorno, sanki özne ile nesne arasındaki ayrıklığı tümüyle ortadan kaldıracakmış gibi görünen doğal öznenin ortaya çıkacağı bir mahşer gününü bekleyen Benjamin’den ve Ernst Bloch’tan ayrılmaktadır.¹¹⁰

Çünkü Horkheimer’e göre doğayı ve dünyayı insanın işleyebileceği ve denetimi altında tutabileceği bir alan olarak gören yeni anlayış¹¹¹ kendini boyun eğmenin bir nesnesi olarak gören insan anlayışına denk düşer. Bu anlayış ise tıpkı doğayı ele geçirme düşüncesinde olduğu gibi siyaseti de bir araç olarak kullanan siyasal araçsalcılığı ortaya çıkarır. Bu Horkheimer’in belirttiği gibi Machiavelli’nin savunduğu ve temellerini attığı siyasal düşüncedir.

“Machiavelli’nin siyasal felsefesinin yüzeydeki görünümünü aşp da arkasındaki gerçek yüzüne baktığımızda, Horkheimer’e göre, İnsanı Doğa’dan ayıran diyalektik-olmayan bir anlayışın ve İnsan’ın Doğa’dan ayrı ve üstün olduğu yolunda bir sayılıntının bu siyasal felsefenin özünü oluşturduğu görülmektedir. Horkheimer ise Machiavelli’ye karşı çıkarak “Doğa”nın iki yolla insan’a bağımlı olduğunu ileri sürmüş bulunuyordu. Birincisi,

¹⁰⁷Göran Therborn, “Frankfurt Okulu”, **Frankfurt Okulu (içinde)**, Doğu Batı Yayınları, s.38.

¹⁰⁸Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **a.g.e.**,s.54.

¹⁰⁹**a.g.e.**, s. 63.

¹¹⁰Martin Jay, **a.g.e.**, s. 371.

¹¹¹ Bu anlayış için Adorno, *Minima Moralia*’da paradoksal bir eleştiri yapar: “Doğa, uygarlık tarafından ne kadar katıksız biçimde korunur ve taşınırsa, o kadar tahakküm altına girmiş olur.” (Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, çev. Orhan Koçak & Ahmet Doğukan, 7. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 121.

uygarlık Doğa'yı değiştirmektedir; ikincisi ise, insan'ın Doğa'dan anladığı şey de, insan'ın bu konudaki anlayışının kendisi de değişmektedir."¹¹²

Adorno ve Horkheimer'in iddiası; Aydınlanmanın akli ve düşünmeyi göklere çıkartırken, insanı doğa ile ilişkisi bakımından, düşünme ve matematiği salt bir amaç olarak değil bir araç olarak konumlandırmasıdır. Böylece matematik bilim adına faydalanılacak bir disiplin olmaktan çıkarak, mutlaklık mertebesine ulaşmış ve sonsuz ilerleme düşüncesi içerisinde kullanılabilecek bir araç haline getirilmiştir.

Nitekim Eleştirel Teorisyenlere göre Galileo doğayı matematikleştirirken, yeni matematiğin kılavuzluğu sayesinde bu kez doğanın kendisini idealleştirmiş; yani modern deyişle doğayı matematiksel bir çeşitlilik olarak görmüştür. Düşünme şeyleşip kendi kendine işleyen otomatik bir sürece dönüştükten sonra, zaten bu sürecin ürünü olan makineyi taklit etmeye başlamış ve makineyi bu sürecin yerine koymuştur. Dolayısıyla Adorno ve Horkheimer'in düşüncesinde "Aydınlanma düşünmenin düşünülmeye yönelik klasik talebi praksise hükmetme buyruğundan uzaklaşma endişesiyle bir kenara itmiştir."¹¹³

Düşünmenin, yani Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan aklın salt pratik amaçlara yönelik bir biçime sokulması, Aydınlanma başlığında belirttiğimiz gibi, bilgi anlayışının bir eleştirisidir. Çünkü bilgi Bacon'un söylediği anlamda "güç için" bir araç halini almaya başladığı an, bilim ve bilimin neye hizmet ettiği konusu sorgulanabilir hale gelir.

Oysa Adorno ve Horkheimer'in Bacon'dan aktardığı gibi; "*Bilimin gerçek amacı ve görevi,*" "*akla uygun, eğlendirici, saygı değer ya da etkili söylevler veya bir takım kolay anlaşılır uslamlamalar*" değil, "*icra etmek, çalışmak ve yaşamı daha donanımlı ve kolay hale getirecek önceden bilinmeyen ayrıntıları keşfetmektir.*"¹¹⁴ Ancak bu ayrıntıları keşfetme sürecinde, gelenek içerisindeki doğanın sahip olduğu düşünülen gizem ve bu gizemin açıklığa kavuşmasına duyulan arzu da (animizm) yok olur. Böylelikle Adorno ve Horkheimer'a göre bilim insana, ürettiklerinin anlamsal olarak sorgulanmasının gerekmediğini söyler Yani aslında bilimin ürettiği şeyler insanlara herhangi bir fayda sağlıyor ve insanların işine yarıyorsa, ne anlama geldikleri ya da ne sonuçlara sebep olduklarının bir önemi yoktur.

¹¹²Jay, **a.g.e.**, s. 376.

¹¹³ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **a.g.e.**, s. 46.

¹¹⁴**a.g.e.**, s. 21.

Bu çerçeve içerisinde Eleştirel Teorisyenlere göre; insan anlamdan vazgeçmiş ve bunun sonucu olarak da bilimin ve matematiğin mutlak otoritesini tanımış olur. Yukarıda da belirttiğimiz şekliyle bu noktadan sonra bilim anlamın yeni üreticisi olarak, kavramların ve duyguların yerine formülleri geçirerek daha çok anlam yitimine ve kavranamaz bir biçime indirgenebilecek bir hale gelmiştir.

Eleştirel teorisyenlere göre; Aydınlanmada güç olarak merkeze konulan bilgi, geçirdiği dönüşümle birlikte, modern çağda kendisini “teknolojik yıkım araçlarında” cismanileştirmiştir. Bilimin ürettiklerinin insani bir düzen için üretildiğine dair hiçbir garanti kalmaz çünkü bilimi sorgulayacak bir mercii artık yoktur. Bilim salt olarak insan hayatının ‘iyiliği’ adına üretim yapar gibi görünmektedir. Dolayısıyla ilerleme ve bilim ilişkisinde aklın ‘rasyonel’ bir temelde salt insanın çıkarına çalıştığı fikrine temkinli yaklaşmak gerekir.

“Auschwitz tarihin hümaniteye doğru ilerleyişinde yanlışlıkla sapılmış bir yol olarak görülemez. Adorno milyonlarca insanın yok edilmesinin modern uygarlığın tam ortasında olup bitmesi olgusundan hareketle ‘vahşilikten hümaniteye giden evrensel bir tarih olmadığı’ sonucuna varır. Ona göre yalnızca ‘sapandan mega-bombalara giden’ bir tarih söz konusudur. Eğer tarihte içkin bir ilerleme ilkesi varsa, bu zorunlu olarak ‘cehenneme doğru bir ilerleme’dir.”¹¹⁵

İnsanın özgürleşmesi ve refaha kavuşması için ortaya çıkan Aydınlanmacı akıl, ortaya koyduğu ürünlerle insanın özgürleşmesinden daha çok, insani olanakları tüketerek, insanı insanlığını sorgular hale getirmektedir. Eleştirel Teorisyenlere göre bu, aklın duygulanımlar ile ilişkisi sebebiyledir. Akıl asıl hedeflere yönelik olmadığı için bütün duygulanımlar akıldan eşit uzaklıktadır. Çünkü duygulanımlar yalnızca doğaldır. Aklın akılsal olmayan her şeyle yalnızca bir karşıtlık oluşturduğunu öngören ilke, Aydınlanma ile mitoloji arasındaki hakiki karşıtlığın temelini oluşturur. Mitoloji tini yalnızca doğaya gömülü olarak, yani bir doğa erki olarak tanır. Mitolojinin gözünde, dışarıdaki güçler gibi içerideki devinimler de tanrısal ya da mitsel kökenli canlı erklerdir. Buna karşılık Aydınlanma bağlamı, anlamı, yaşamı tümüyle öznelliğin içine geri çeker ve öznellik kendisini ancak bu sayede kurabilir.¹¹⁶

Yaratılan öznelliğin kurulması Adorno ve Horkheimer’in düşüncesinde Odysseus’un kurnazlığı ile ilişkilendirilir. Yalıtılmış ve araçsal akla sahip birey her şeyden vazgeçip kendini doğaya uydurmakla doğanın hakkını doğaya verir ve doğayı

¹¹⁵ Ketenci’den aktaran, Tayfun Torun, **a.g.e.**, s. 68.

¹¹⁶ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **a.g.e.**, s. 125.

tam da böyle aldatır. Öyle ki, tek başına hareket eden kurnaz birey daha şimdiden, tüm akıllı insanların gün gelip benzeyecekleri o homo economicus'tur.¹¹⁷ Dolayısıyla Eleştirel Teorisyenlere göre; bir homo economicus'a indirgenen bireyin durumu Odysseia'dan daha çok yalnızlaşmış bir Robinson öyküsüdür.

Aynı şekilde Zhang Yibing'in Adorno'dan aktardığı şekliyle birey; idealist felsefede kavramsal öznenin çekirdeği olarak "ben" genellikle katı, kalıcı ve nüfuz edilemez bir varlık olarak tanımlanır. Bu varlık dış dünyayı ilkel bilincin kavradığı şekilde taklit eder. İlkel bilincin dış dünyayı kavrama süreci ise, aslında fiilen iki yönlü bir tasarım sürecidir. Çünkü aynı zamanda ilkel bilinçlilikte doğa da kişileştirilir. Dahası, öznenin tasarımı, -aynı zamanda- kavramsal öznenin yüceltilmesini başlatır; bu gizli, yanılsamalı bir insan merkezilik anlamına gelir. Adorno da buradan yola çıkarak öznenin gerçek güçsüzlüğünün yansımasını, sınırsız olan zihinsel güçte bulunduğunu belirtir. Bütün idealizm türlerinin özneye birincilik atfetmesinin kökeninde bu yatmaktadır.¹¹⁸

Oysa özneyi/insanı katı ve nüfuz edilemeyen bir homo economicus olarak tanımlamak Fromm'a göre insan tanımını yapabilmek adına özgül ve kesin olarak tek bir sözcüğe indirgemek anlamına gelir. İnsanın tanımını yapabilmek için insana yüklenen birçok anlam vardır. Fromm, modern anlamda insanı bir homo economicus olarak tanımlayanların tersine İnsanı, "Homo faber" yani "alet yapan" olarak tanımlamayı tercih etmiştir.

*"İnsan, Homo sapiens olarak da tanımlandı, ancak bu tanımlamada, anlam, sapiens sözcüğüyle neyin anlatılmak istendiğine bağlı. Yaşamı sürdürmenin daha iyi yollarını, istediğimizi elde etmek için daha iyi yöntemleri bulmak amacıyla düşünceyi kullanmaksa, hayvanlar da bu yetiye sahip; hem, bu türden bir başarı söz konusu olduğunda insanla hayvan arasında olsa olsa niceliksel bir fark olabilir. Ancak, eğer sapiens sözcüğüyle, görüngünün çekirdeğini anlamaya düşünce anlamında, aldatıcı yüzeysel görünümünden, "gerçekten de gerçek" olana nüfuz eden düşünce, amacı yönlendirmek, çarpıtmak değil de anlamak olan düşünce anlamında bilgi anlatılmak isteniyorsa, Homo sapiens, gerçekten de insanın doğru bir tanımlamasıdır."*¹¹⁹

Bireye ait yapılan bu tanımlamanın kökeninde Aydınlanmanın doğa anlayışının birbirini yerine geçebilir atomlar görüşü bulunmaktadır. Modern toplumlardaki insanın bu görüşe koşut olarak gitgide atomlaşması sonucunda, totaliteryanizmin baskı altına alıcı eşitlik anlayışına varılır. Doğa'nın bir araçtan ibaret görülüp araçsal bir

¹¹⁷ A.g.e., s. 91.

¹¹⁸ Zhang Yibing, **Adorno'nun Negatif Diyalektiği ve Zizek'in Lacanvari İmkansız Devrimi**, çev. Aylin Muhaddisoğlu, 1. Baskı, Kalkedon Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 86.

¹¹⁹ Eric Fromm, **Umut Devrimi**, çev. Şemsa Yeğin, 2. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 71.

güdümlenme ve süreci içine kapatılmasına yol açan Aydınlanma düşüncesinin temelindeki değişim ilkesi, bu olgunun ardından, insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin de yalnızca aynı araçsal güdümlenme ve biçimleme süreci içinde algılanıp yaşanmasına yol açmaya başlamıştır. Böylelikle Aydınlanmanın dünya görüşündeki özne ile nesne arasındaki ortadan kaldırılması olanaksız mesafenin bir benzeri de modern devletlerdeki yönetenler ile yönetilenlerin göreceli statüleri arasındaki benzemezlikte ortaya çıkmış bulunmaktadır.¹²⁰ Dolayısıyla doğanın ve dünyanın nesneleştirilmesi insan ilişkilerinde de aynı etkinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Tüm bu değişimler ışığında modern toplumda atomize edilmiş bireyin varlığı Eleştirel teorisyenlere göre; yönetsel ve siyasal tahakkümün araçlarının toplumsal yaşamın bütün alanlarına uzanması yoluyla gerçekleştirilir. Tahakkümün her yere uzanması, fabrika, ordu, bürokrasi, okul ve Kültür Endüstrisi¹²¹ gibi kurumlarca geliştirilen örgütlenme teknikleri sayesinde başarılır.

“Bu yeni örgütlenme tekniklerinin etkinliği ve öngörülebilirliği, bilim ve teknolojinin yalnızca dış doğa üzerinde tahakküm kurmak için değil, bunun yanı sıra kişiler arası ilişkilerin denetimiyle birlikte içsel doğanın manipülasyonu için de uygulanışıyla mümkün kılınır. Bilimsel ve teknolojik bilgiyle beslenen bu kontrol aygıtı, emek ve üretim süreçlerini eşit parçalara ayırarak işler. Bu parçalara ayırmaya örgütsel bilimin içerisindeki ve dışındaki toplumsal otomatizasyon ve atomlaşma eşlik eder.”¹²²

Adorno ve Horkheimer’a göre artık gerekli olan yalnızca herkeştir. İnsanlar tüm bu kuşatılmışlığın sonunda erkten nasıl vazgeçeceklerini şeylerin erkenden öğrenirler. Ne zaman ki en yakın pratik amaçların ulaşılmış en uzak amaçlar olduğu ortaya çıkar ve ‘muhibir ve casusların ihbar edemeyeceği’ toprakların, yani egemen bilimin yanlış anladığı doğaya ait toprakların kökenimizin toprakları olduğu hatırlanır, o zaman Aydınlanma kendisini tamamlamış ve ortadan kaldırarak aşmış olur.¹²³ Bu da “bireysel çıkarla genel çıkar arasındaki karşıtlığın, kesin bir şekilde ikincisi adına birincisini reddederek üstesinden gelmek için mücadele etmesi gereken” insanın kendisi ile olabilir.

Ancak insan, Eleştirel Teorisyenlere göre; ‘Kültür Endüstrisi’nin de içinde bulunduğu bu atomlaştırma süreci içerisinde düşünme yetisini kaybetmekte ve bu

¹²⁰ Martin Jay, **a.g.e.**, s. 378.

¹²¹ Tüm bu kurumlar Althusser’in ideoloji teorisinde “Devletin İdeolojik Aygıtları” olarak tanımlanır. Althusser de Frankfurt Okulu düşünürlerinin ötesinde özneyi bir çağırılma içerisinde betimler. (Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Işık Ergüden vd., 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.)

¹²² Seyla Benhabib, ‘Araçsal Aklın Eleştirisi’, “**İdeolojiyi Hatırlamak**”, Der: Slavoj Žižek, çev. Sibel Kibar, 1. Baskı, Dipnot Yayınları, Ankara, 2013, s. 118.

¹²³ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **a.g.e.**, s. 67.

olanakları değerlendirememektedir. Bu sebeple Frankfurt Okulunun önde gelen düşünürlerinin kültüre bir endüstri olarak yaptığı vurgu Aydınlanmanın yarattığı araçsal akli anlamak açısından önemlidir.

1.2.4. Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma

Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde, kapitalist toplumda egemenliğin insanlar üzerinde kültür aracılığıyla gerçekleştiğini belirtirler. Kitlelerin aldatılması, toplumun yönetilmesi ve yönlendirilmesi için bir araç olarak kültür, içinde yaşadıkları çağda endüstriyel bir evreye doğru “ilerlemiştir”. Bu sebeple Adorno ve Horkheimer zaman zaman “kitle kültürü” ifadesini kullansalar da, kültür ile ilişkisi bakımından çoğu zaman “Kültür Endüstrisi” ifadesini kullanmayı tercih etmişlerdir.

Bu kavramı kullanmaları kültürü bir endüstri olarak adlandırmak ve anlamlandırmak açısından önemlidir. Adorno “kitle kültürü” yerine “Kültür Endüstrisi” kavramını kullanmalarını şöyle açıklar;

“Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez, Horkheimer ile benim 1947 yılında Amsterdam’da yayımladığımız Aydınlanmanın Diyalektiği kitabında kullanılmıştır. Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunanların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için ‘kitle kültürü’ ifadesini ‘kültür endüstrisi’yle değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikle birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar – her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankarlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yapar. (...) Kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamaz.”¹²⁴

Bu anlamda “kültür” tıpkı “akıl” gibi, başta Adorno olmak üzere eleştirel teorisyenler açısından ticari ve aynı zamanda kitlelere bir takım ideolojik olguların empoze edilmesi anlamında “endüstri” olan bir araç haline gelmiştir. Bu yüzden ki eleştirel teorisyenler Kültür Endüstrisi’nin önemini vurgulamak adına, “*Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir*”¹²⁵ demektedirler.

¹²⁴ Theodor W Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Mustafa Tüzel vd., 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 109-110.

¹²⁵ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *a.g.e.*, s. 169.

Kapitalist güçlerin insanlar üzerindeki etkilerini teknoloji aracılığıyla gerçekleştirdiğini ileri süren Adorno ve Horkheimer, kitlelerdeki konformizm, standartlaştırma ve aldanım eğilimlerinin gerisinde de, yine aynı unsurun bulunduğunu iddia eder. Teknolojinin insanlar üzerinde bu denli büyük bir etki yaratmasının temelinde, ekonomik aygıtı elinde bulunduranların teknolojiyi toplumsal denetimin etkin bir aracı olarak kullanmaları olgusu yer alır. 20. yüzyılda teknik rasyonaliteyle egemenliğin rasyonalitesi ayırt edilemez biçimde birbiri içine geçmiştir. Yayın şirketleri elektronik sanayide gerçekleşen yeniliklere, sinema şirketlerinin varlığı ise bankaların varlığına bağımlı kılınmıştır ve kültürel üretim her alanda teknolojik gelişmelerin bir alt alanı durumuna indirgenmiştir. Ekonomik üretim bir yandan daha adaletli bir dünya için gerekli olan maddî koşulları sağlarken, diğer yandan da teknik araçlar ve belirli sosyal grupların, nüfusun geri kalanı üzerinde orantısız bir hâkimiyet kurmalarına yol açar.¹²⁶ Böylelikle *“endüstri toplumunun tahakkümü insanlarda artık temelli etkili olacaktır. Kültür endüstrisi ürünleri insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketilecektir.”*¹²⁷

Endüstrileşmiş bu sistemle birlikte kültürün, endüstrinin ve ticaretin mantığına göre şekillendirilmesi kültürü bir üretim aygıtı haline getirmiştir. Bu üretim aygıtı ürettiği nesneler ile birlikte insanları da bir anlamda nesneler haline getirmekte ve şeyleştirmektedir. Teknolojinin akıl almaz şekilde ilerlemesi sonucunda insanlar da tıpkı diğer tüm nesneler gibi mekanize edilmiş ve alınıp satılan nesneler halinde atomize hale gelmişlerdir. Teknolojinin insanlara vadettiği özgürlük ve rasyonalite, tıpkı Aydınlanma eleştirisinde olduğu gibi burada da, kitleleri aldatmak adına kültürün endüstrileşmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Yani insanlar teknolojinin rasyonel karakterinin egemenliği altında açık olarak özgürlük haklarından feragat etmişlerdir.

Adorno ve Horkheimer’a göre Kültür Endüstrisi’nin içerisindeki nitelik olarak görünen ayrımlar ve farklılıklar aslında ürünün yerine tüketicinin sınıflandırılması içindir. Mekanik yeniden üretimin ürettiği filmler olarak A ve B filmleri ya da farklı dergilerde yer alan öyküler arasındaki gibi kesin ayrımlar, gerçek farklılıklar yerine tüketicileri sınıflandırmak ve onların isteklerini kayıt altına almak içindir. Bireyler

¹²⁶Tayfun Torun, **a.g.e.**, s. 83

¹²⁷Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **a.g.e.**, s. 183.

böylece üretilen ürünlerin sınıflandırılması gibi saf bir amaç için değil, endüstrinin yeniden üretiminin sınıflaması içerisine girerler.

“İzleyicilere dizi halinde nitelikler hiyerarşisi ulaştırılması, bunu bütünüyle niceliğe dökmekten başka bir işe yaramaz. Herkes kendiliğinden, önceden birtakım göstergelere göre belirlenmiş “level”ına [düzeyine] uygun davranmalı ve kendi tipi için üretilmiş seri üretim kategorisini seçmelidir. Tüketiciler, araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda için kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlarla değişik gelir gruplarına göre ayrılarak bir istatistik malzemesine dönüşür.”¹²⁸

Kültür Endüstrisi’nin ürünleri, bireylerin bilinçleri üzerinde bıraktığı etkiyle tüketicileri sınıflandırmak adına yönlendirici bir etkiye sahiptir. Böylelikle birey bir rasyonalite projesi olarak başlayan sürecin sonunda düşünme ve hatta imgelem olanağını kaybeder.

“Film, gündelik algı dünyasını yeniden vermeyi amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi yapının temel ilkesi haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve eksiksiz kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyazperdede gösterilenin kesintisiz bir uzantısı olduğu yanılamasını yaratmak da o kadar kolay olur. (...) Film illüzyon tiyatrosunu da geçerek, izleyicisinin hayal gücüne ve düşüncelerine, film yapıtının çerçevesi içinde, ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden açılabilceği ve uzaklaşabileceği bir boyut bırakmamaktadır. Kültür tüketicisinin tasavvur gücü ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır. Zaten ürünlerin kendileri, hepsinden önce de kültür endüstrisinin en karakteristik ürünü sayılan sesli film nesnel doğası gereği bu yetileri felce uğratar.”¹²⁹

Üretilen bu filmler içerisindeki yoğun efekt kullanımı ve ışık bombardımanı sonucunda birey hipnotize olmakla birlikte birey olmanın özgün niteliği olan ve bir temel fikir olarak Aydınlanmayı yaratan “düşünme” yetisini yitirir. İmgelem ve düşünme yetisine sahip olmayan birey, bir bireyden daha çok iki ayaklı ‘şey’ anlamına gelir ve bu şeyin de içinde bulunduğu toplumsal durumu değiştirme ya da dönüştürme gibi bir yeteneği ya da derdi yoktur.

Böylelikle Benjamin’in söylediği anlamda tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilir¹³⁰ olduğu bir çağda bireyler üretilen şeyden kopmuşlardır. Üretilen şey her ne olursa olsun onun niteliğine bakılmadan tüketilmekte ve bir amaç olarak ihtiyaçların giderilmesinin yerini başkalarından geri kalmamak ve aynı şeylere sahip olmak almaktadır.

¹²⁸ a.g.e., s. 166.

¹²⁹ a.g.e., s. 170.

¹³⁰ Aynı bağlam içerisinde Benjamin de, sanat eserlerinin teknik ve onun aracılığıyla yeniden üretimi sonucunda sanat eseri olma niteliğinin olup olmadığını tarihsel bağlamı içerisindeki biricikliğini yitirmesini, bir aura’ya sahip olup olmama temelinde tartışmaktadır. (Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 50-87)

Bu bağlamda Fromm'a göre de tüketici insanın ana gayesi bir şeylere sahip olmak değildir, iç dünyasındaki boşluğun, dirençsizliğin, yalnızlığın ve endişenin üstesinden gelebilmek için daha çok tüketmektir. Çok büyük yatırımlarla ve endüstriyle, devlete ve çalışan sınıfa ilişkin bürokrasiyle tanımlanan bir toplum içinde, kendi çalışma koşullarında hiçbir etkinliği olmayan kişi kendini aciz, yalnız bunalımlı ve endişeli hisseder. Aynı zamanda, büyük tüketim endüstrisinin gereksinimi olan kar nedeniyle, insan, reklam aracılığıyla giderek daha çok tüketmek isteyen her şeyi bir tüketim başlığı altında kavrayan, doyumsuz, her şeye karşı maymun iştahlı bir kişiliğe dönüşür. Tüketici insan, bilinçsizce sıkıntısının ve endişenin baskısında iken mutluluk yanılsaması taşır. İnsanın makinelerin üzerinde egemenliği arttıkça insan olarak daha güçsüzleşmekte, daha fazla tükettikçe de endüstriyel sistemin yarattığı ve yönlendirdiği bitip tükenmeyen gereksinimlerinin kölesi olmaktadır. Heyecanı ve coşkuyu yaşamın zevki, mutluluğu ve maddi rahatlığı da canlılık zanneden insanın doyurulmuş açgözlülüğü, yaşamın anlamı haline dönüşür ki bu mücadele yeni bir din gibidir. Tüketim özgürlüğü, insanın özgürlüğünün özü haline gelir.¹³¹

Teknik ilerlemenin bir uzantısı olarak, Adorno'nun dar kafalılık sıfatıyla nitelediği bireyin bu tüketme mantığı, üretim sürecinin gerisinde kalmama düşüncesinin sonucunda oluşmuş bir inattır. Başkalarından geri kalmama ve bütün kuyruklara girme telaşı, eskinin bir ölçüde rasyonel de sayılabilecek ihtiyaçlarının yerini almaktadır. Nitekim Adorno'ya göre; üç aydır gösterimde olan bir filme duyulan nefret, radikal ve aşırı modern bir besteye duyulandan az değildir. En son film, öncekinden hiç farklı olmadığı halde, ona karşı amansızca savunulacaktır. Bu atmosferde birey Adorno'nun ifadesiyle şöyledir:

“Kitle toplumunun müşterileri, hep birden sahnede olma zorunluluğunu duydukları kadar, hiçbir şeyi de dışarıda bırakamıyorlardır. On dokuzuncu yüzyılın sanat erbabı beyefendisi, kısmen de hiçbir gösterinin yemek saatlerinden çalmasına izin veremeyeceği gibi barbarca bir nedenle, operanın ancak ilk perdesini izlerdi; şimdiyse, yemeğe kaçma imkanının ortadan kalktığı bir ortamda, barbarizm öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, kültüre doyması artık mümkün değildir. Her program sonuna dinlenecek, bütün çok-satarlar okunacak, her film daha Odeon galasında izlenecektir. Ayrısızca tüketilen metaların bolluğu büsbütün zararlı ve yıkıcı bir boyuta ulaşmıştır bugün. Kişinin kendi yolunu bulmasını imkansızlaştırmaktadır; ve tıpkı devasa bir markette kendine kılavuz arayan adam gibi, mallar arasına sıkışmış nüfus da liderini beklemektedir.”¹³²

Adorno kültürün bu anlamda dolaşım dünyasına karışma sebebinin kapitalizmin gelişmesiyle koşut olduğunu belirtir. Öyle ki, ona göre bu dünyanın ağır ağır ilerleyen

¹³¹ Eric Fromm, **İtaatsizlik Üzerine**, çev. Ayşe Sayın, 1. Baskı, Kariyer Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 26-27.

¹³²Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, s. 124-125.

ölümü kültürü de canevinden vurmuştur. Ticaretin ve ticarete özgü irrasyonel kaçamakların yerini sanayinin hesaplanmış dağıtım aygıtları aldığıında, kültürün ticarileşmesi de saçmalığa vararak tamamlanmış olur. Kültür, “*tamamen boyun eğdirilmiş, güdümlü ve bir bakıma baştan sona ‘işlenmiş’ bir şey olarak yitip gider. Spengler’in ‘tin ile paranın el ele gittiği’ yolundaki suçlaması haklı çıkmıştır.*”¹³³

Niteliksel farkların ortadan kalktığı bir toplumda üretilen ürünlerin insana fayda sağlaması açısından hiçbir önemi yoktur. Çünkü Kültür Endüstrisi’nin ürettiği her şey birbirinin yerine geçebilir ve değişebilir bir haldedir. Adorno’nun *Minima Moralia*’da belirttiği şekliyle Kültür Endüstrisi’nde önemli olan tek şey ‘evrensel değiştirilebilirlik’tir.

Evrensel anlamda değiştirilebilirlik düşüncesi, sürekli olarak yeniden üretimin yarattığı taklit olgusunu yaratır ve bu taklit olgusu Benjamin’in söylediği anlamda, nesnenin biricikliğini ve nitelik olarak tekliğini yok etmektedir. Tüm bunların sonucunda “*kültür endüstrisi taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi üsluptan başka bir şey olmadığı için üslubun sırrını, yani üslubun toplumsal hiyerarşiye itaat olduğunu ifşa eder.*”¹³⁴ Böylece taklit aracılığıyla üretilen nesnelerin kullanımı bireyler üzerinde bir itaat yaratmaktadır. İmgelem gücünü kaybetmiş, düşünce yetisi ortadan kalkmış olarak var olan birey artık sadece itaat etmek ve uyum göstermek için dünyada varolan bir düşünsel sürecin içine itilmiştir. Bu sürecin içerisinde diğer bireylere uyum sağlamayan bireylerin nasıl anlamsızlık kazandıklarını Adorno ve Horkheimer’in tespitinden aktarmak gerekirse;

“*Tocqueville’in yüz yıl önce yaptığı çözümlemenin geçen zaman içinde tümüyle doğru olduğu ortaya çıkmıştır. Özel kültür tekellerinin egemenliği altında “tiranlık, bedeni özgür bırakır ve saldırısını dosdoğru ruha yöneltir. Hükümdar artık şöyle demez: Ya benim gibi düşün ya da öl. Şöyle der: Benim gibi düşünmemekte özgürsün; yaşa, malın, mülkün, her şeyin senin olarak kalacak, ama bugünden itibaren aramızda bir yabancısı. Uyum sağlamayan herkes ekonomik acizliğe mahkum edilir ve bu mahkumiyet, garip münzevilerin zihinsel erksizliğinden sürdürülür.*”¹³⁵

Bireylerinin ruhlarına hedef alan Kültür Endüstrisi, bireyin bütün bir sistemle uyum içerisinde hareket etmesini, sanki doğal ihtiyaçlarını karşıladığı düşüncesini onların zihinlerinde yaratarak, aslında yaptığı bu ruhsal saldırıyı bir anlamda bireyin içsellliği ve ihtiyacıymış gibi gösterir.

¹³³Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, çev. Orhan Koçak & Sabir Yücesoy, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 167.

¹³⁴Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, **a.g.e.**, s. 174.

¹³⁵**a.g.e.**, s. 178.

“Tüketicinin tercih hakkı vardır ama hangi markayı seçerse seçsin elde edeceği ek bir yarar yoktur. Fiyatları aynı olan iki tüketim malı arasındaki kalite farkı, iki sigara markası arasındaki nikotin oranı farkı kadar küçüktür. Böyle olduğu halde, ‘bilimsel testler’le de doğrulanan bu çok küçük fark birini söndürmeden öbürünü yakan bir tiryaki için bile çok önemsiz olan bu fark, binlerce ampüllerle aydınlatılan afişlerin, radyonun ve tam sayfa basın ilanlarının yardımıyla tüketicinin zihnine sanki dünyanın kaderini değiştiren bir açıklamaymış gibi kazınmaktadır.”¹³⁶

Adorno ve Horkheimer’ın tüketim özelinde reklama ve ürünlerin pazarlanmasına yaptığı vurgu Fromm’da da yer alır. 19. yüzyıl ile günümüzü kıyaslayan Fromm, üretim ve tüketim olgularının endüstrileşmeyle birlikte nasıl bir değişim gerçekleştirdiğine vurgu yapar.

“Arzuların insanların içlerinden gelmesi, artık ender bir hadise halini aldı. İstekler artık dışarıdan uyarılıyor, dışarıdan besleniyor. Zengin birisi bile, reklamcıların önüne sürdükleri bir yığın şeyi görünce kendisini fakir hissediyor. Mevcut ekonomik sistemimiz maksimum üretim ve maksimum tüketime dayalıdır. Halbuki 19. asrın ekonomisi maksimum tasarrufa yönelikti. Dedelerimiz ve ninelerimiz güçlerinin yetmediği bir şeyi satın almayı bir ayıp, bir kusur sayarlardı. Ama günümüzde bunu yapmak bir meziyet oldu. Yapay (lüks) ihtiyaçları olmayan, kredi kartı ile alış-veriş yapmayan, sadece gerçek ihtiyaçlarına göre harcamada bulunan bir kişi politik bir suçlu gibi görülmeye, tuhaf bir tip olarak nitelenmeye başladı. Bugün televizyon ve müzik setleri olmayanlar anormal insan gibi görülüyorlar. Bütün bunlar bizi nereye sürüklüyor? Cevap basit: Sınırsız tüketim, kendisini bu yeni ideale adayan ve bunu neredeyse bir din yapan yeni bir insan tipi üretmiştir. Artık modern insan cenneti, her şeyin bulunduğu, kredi kartlarını kullanabileceği ve hatta sadece her istediğini değil, komşusundan biraz daha fazlasını alabileceği devasa bir süpermarket olarak hayal etmektedir. Bu, toplumsal sendromun (hastalık belirtilerinin) bir parçasıdır. Artık insanın kendisine verdiği değer, sahip olduğu şeylerle doğru orantılıdır; en büyük olmak istiyorsa en fazlasına sahip olması gerekmektedir.”¹³⁷

Sonuç olarak tüm bu düşünceler Kültür Endüstrisi’nin insanlar üzerinde kendisini kabul ettirmek adına adeta ideoloji bir aracı gibi çalıştığını gösterir. Endüstri ve onun ürettiği ürünler içerisinde sıkışan insan, birey olarak kapitalist toplum içerisinde yok gibidir. Fromm’a göre batılı insan bu ‘varlık’lar ve ‘refah’ toplumunda büyük bir bunalımın içindedir. “Huzursuzluk”; “bıkkınlık”, “çağın hastalığı”, “hayatın donuklaşması”, “insanın otomatikleşmesi”; “insanın kendinden, çevresinden ve doğadan yabancılaşması” olarak nitelendirilerek anlatılmaya çalışılan işte bu bunalımdır. İnsanlar akılcılığı öyle bir noktaya getirmiştir ki o akılcılık aslında akılsızlığın en aşırı biçimine dönüşerek insanı ele geçirmiştir. Böylelikle insanlığın Descartes’den başlayarak akli göklere çıkarması aslında düşünceyle duygunun arasının açılmasıyla sonuçlanmıştır.¹³⁸Yalnız düşünce akla uygun olarak kabul edilip duygu, yapısı gereği akıl ile açıklanamayan ve aklın ötesinde konumlandırılmaktadır.

¹³⁶ Horkheimer, **Akl tutulması**, s. 124.

¹³⁷ Eric Fromm, **Hayatı Sevmek**, çev. Ali Köse, 1. Baskı, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 42-43.

¹³⁸ Eric Fromm, **Psikanaliz ve Zen Budizmi**, çev. İlhan Güngören, 5. Baskı, Yol Yayınları, İstanbul, 1997, s. 16-17.

Duygunun akıldışı olarak nitelendiği bir toplumsal yapı içerisinde birey, en önemli niteliklerinden birini kaybetmiştir. Bu Marcuse'nin Tek Boyutlu İnsan dediği insanın ta kendisidir. Yabancılaşmış birey, yabancılaşan kültürün bir endüstri haline geldiği toplumda tasfiye edilmekte ve sınai disiplinlerin baskısıyla adeta ütöpik bilincini yitirmektedir.

1.2.5. Teknoloji ve Tek Boyutlu Birey

Frankfurt Okulu düşünürlerinin toplumu ve bireyi ele aldığı metnlerinin merkezinde kapitalizm ve ileri sanayi kapitalizminde bireyin nasıl hapsedildiği, atomize hale geldiği konuları işlenir. Kapitalizm Eleştirel Teorisyenlere göre; bireyi baskı altına almakta ve boğmaktadır. Birey içinde yaşadığı toplumda sistemin kuşatması sonucunda silinmiştir. Horkheimer'a göre bireyin artık kişisel bir tarihi yoktur, o, sadece modern toplumun yarattığı anonim kurumların doldurduğu anket formlarına sığacak kadar küçülmüş ve atomize olmuştur.

Bu anlamda Eleştirel Teorisyenlere göre; geç kapitalist toplumda yaşayan atomize olmuş bireyin tarihini yok eden üç ana dinamik vardır. Sınai disiplin, teknolojik ilerleme ve bilimsel aydınlanma. Bu süreçlerin oluşumu ve gelişimi ile birlikte birey üzerinde dayanılmaz bir baskı hissetmektedir.¹³⁹ Bir yandan bireyi tasfiye eden sınai güçler disiplin aracılığıyla çalışma şartlarının otoriterleşmesini sağlamakta, diğer yandan bilim ve teknoloji güç ilişkileri çerçevesinde insanın kendisi, başkaları, dışarıdaki nesneler ve doğa üzerindeki egemenlik kurabilmesinin teorik ve pratik açılardan araç ve yollarını üretmektedir.¹⁴⁰ Ancak yine de tüm bu süreçler Horkheimer'a göre *“bireyselliğin daha az ideolojik ve daha insanca bir varoluş tarzı içinde bir öge olarak yeniden ortaya çıkabileceği bir çağın doğuşunu da hazırlayabilirler, bugün böyle bir umut zayıf olmasa da, tamamıyla kaybolmuş değildir.”*¹⁴¹

Marcuse de “Tek Boyutlu İnsan” adlı eserinin hemen girişinde; tıpkı Horkheimer gibi, ileri kapitalizmi yaşayan toplumların gelecek için yapılan nitel değişimleri

¹³⁹ Bu anlamda Horkheimer'ın “Bireyin Yükselişi ve Düşüşü” adlı makalesine bakılabilir. (Max Horkheimer, **Akıl Tutulması**, s. 145-168.)

¹⁴⁰ Kurtul Güvenç, “Eleştiri: Toplum ve Bilim: Frankfurt Okulu Üzerine Bir İnceleme”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010) s. 123.

¹⁴¹ Max Horkheimer, **Akıl Tutulması**, s. 167.

durdurabilme yeteneğine sahip olduklarını ancak, bu durdurmayı kırabilecek ve toplumu patlatabilecek güç ve eğilimlerin de olduğunu belirtir.

Marcuse'ye göre; tüm bu koşullar altında, kitle iletişim araçları özel çıkarları tüm duyarlı insanların çıkarları olarak satmakta güçlük çekerler ve toplumun politik gereksinimlerini bireysel gereksinimler ve özlemler olarak lanse edip, ortaklığın bolluk, rahatlık ve varlık içerisinde yaşamasını geliştirirler. Bu noktada ileri kapitalizmin bütün yapısı aklın somutlaşmasının kendisi olarak görünmektedir ve ileri sanayi toplumu bu anlamda bir bütün olarak akıldışıdır. Marcuse'ye göre ileri sanayi toplumlarının üretkenliği insan gereksinim ve yetilerinin özgür gelişimini artıracak yerde tersine doğru işler ve onları yok eder.¹⁴²

Dolayısıyla Endüstriyel toplumdan teknoloji toplumuna geçişle birlikte birey duygulanımlarından ve ruhundan soyutlanarak bir teknolojik makineleşme ve otomatizm'in içine düşer.¹⁴³ Teknoloji ile birlikte ileri sanayi toplumlarında özgürlük kavramının en önemli dayanağı teknolojinin bizzat kendisi haline gelir. Eleştirel teorisyenlere göre, özgürlüğün teknoloji gibi bir kavrama dayandırılması, ilerleme düşüncesinin yarattığı yeni şeyler elde etme arzusuyla birleşince doğayı ve hatta bütün bir dünyayı gün geçtikçe tüketme olan bir bilimsel ilerleme ve teknoloji kavramının ortaya çıkmasına sebep olur. Bugün içinde yaşadığımız dünyayı da göz önüne alarak ifade etmemiz gerekirse; Kellner'in de belirttiği şekilde tekno-kapitalizm doğa ile ilişkiler açısından çok daha güçlü ve tehlikeli bir boyuta varmaktadır. Ayrıca bireyin gündelik hayatı her aşamada tekno-kapitalizme maruz kalarak teknolojikleşmektedir. Dolayısıyla bireyin yaşamı içerisinde teknolojinin nüfuz etmediği bir alan neredeyse kalmamaktadır. Yani insan, Aydınlanma ile temelleri atılan aklın yarattığı teknoloji aracılığıyla gündelik hayatını kolaylaştırmak isterken aslında teknolojinin egemenliği altına girmekte ve teknoloji evreninin bir parçası haline gelmektedir.

Böylelikle gündelik hayatın kaynağını eyleyen bir bireyin kendi düşünümü ve isteklerinden değil de başka bir mantık olan teknolojinin mantığının örgütlenmesinden alması deneyim kavramının yitirilmesine sebep olur.¹⁴⁴ Dolayısıyla teknolojinin

¹⁴²Herbert Marcuse, **Tek-Boyutlu İnsan**, çev. Aziz Yardımlı, 4. Baskı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2010, s.9.

¹⁴³ Douglas Kellner, bu bağlam içerisinde ve Adorno ve Horkheimer'in kuramlarından hareketle "tekno-kapitalizm" kavramını kullanır. Tekno-kapitalizm Kellner için, yeni tekno-metalar ve tekno-kültür tarafından kapitalist ilişkiler kuran bir genel sistemi ifade eder. (Douglass Kellner, **Critical Theory, Marxizm and Modernity**, The John Hopkins University Press, 2. Baskı, 1992, s. 179)

¹⁴⁴ Kurtul Güvenç, **a.g.e.**, s. 148.

egemen olduğu kapitalizm her ne kadar bir bilgi toplumu olarak görölse de, elde edilen bu bilgilerle gündelik hayatın deneyimlenmesi arasında büyük farklar vardır.

“Bir atla yolculuk ediyorsanız, hem geçmiş hem de güncel deneyiminiz size yol gösterecektir. En iyi güzergâhı seçmek, çevreyi bilmek zorundasınız. Ayrıca yolculuğun ne zaman biteceğine atınızla ilişki içinde siz karar vereceksiniz. Oysa bir trenle yolculuk ediyorsanız artık matematiksel bir evrende A ile B istasyonu arasında önceden belirlenmiş bir rotada gidiyorsunuz; ne yolu, ne de çevreyi, ne de sizi taşıyan makineyi bilmek zorunda değilsiniz. Yolculuk deneyiminizin iç dünyaya kapanmış bir anlamı var artık; içinden geçtiğiniz çevre ise çoktan düşüncelerinize eşlik eden bir manzaraya dönüşmüştür.”¹⁴⁵

Benzer bir örneği Horkheimer *Akıl Tutulması*’nda, yine ulaşım teknolojileri alanında özgürlük kavramı üzerinden tartışarak verir.

“Ata binmekle otomobil kullanmanın içerdiği özgürlükler oldukça farklıdır. Modern toplumdaki otomobil sahiplerinin nüfusa oranının eski toplumdaki atlı araba sahiplerinden çok daha büyük olması bir yana, otomobil daha hızlı ve daha geniş imkânlı bir araçtır, daha az bakım ister, hatta belki daha kolay kullanılabilir. Ne var ki, bu özgürlük artışı, özgürlüğün niteliğinde bir değişikliğe yol açmıştır. Sanki otomobili kullanan biz değilizdir de uymak zorunda olduğumuz sayısız yasalar ve kurallardır. Hız sınırları vardır, yavaş sürme, durma, belirli şeritler içinde kalma uyarıları, hatta biraz ilerideki dönemecin biçimini gösteren işaretler vardır. Gözlerimi yola dikmemiz ve her an doğru hareket yapmak için tetikte olmamız gerekmektedir. İçten gelen, kendiliğinden davranışlarımızın yerini, boğazımızı sıkıyan mekanik zorunluluklara yönelttiğimiz dikkati dağıtacak her türlü duygu ya da düşünceyi silmemizi gerektiren bir zihniyet almıştır.”¹⁴⁶

Tüm bu örneklerde de görüldüğü üzere bireyin hayatı deneyimlemesi etrafındaki teknolojinin oluşturduğu bilgi aracılığıyla gerçekleşir. Birey bu deneyimleme içerisinde sadece bir araç gibidir. Bu bağlamda Adorno modern bireyi teknoloji ve onun yarattığı jestler yoluyla anlamak gerektiği üzerinde durur. Teknoloji, insanların dakikleşmesine, kesinleşmesine ve hunharlaşmasına yol açarak, insan hareketlerini her türlü duraksamadan düşüncelilikten ve edepten arındırır. İnsanları nesnelerin amansız ve tarih dışı taleplerine bağımlı kılar. Bu sebeple yeni insan tipini anlamak için, onu çevresindeki nesneler dünyasının sürekli etkisine maruz kalan, sistemin en derin noktalarında bile oradan izler taşıyan bir varlık olarak düşünmek gerekir.¹⁴⁷

Nesnelerle bu denli etkileşime geçmiş olan insanlar Marcuse’ye göre; artık kendilerini metalarında tanırlar. Ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, asma-katlı evlerinde, mutfak donatımında bulurlar. Artık bireyi topluma bağlayan düzeneğin kendisi değişmiş ve toplumsal denetimin ürettiği yeni gereksinimlerde varlık kazanmıştır.

¹⁴⁵ Ahıska’dan aktaran, Kurtul Güvenç, **a.g.e.**, s. 149

¹⁴⁶Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, s. 123-124.

¹⁴⁷T. W. Adorno, *Minima Moralia*, s. 43.

“Kitle ulaşım ve iletişim araçları, konut, besin ve giysi türündeki metalar, eğlence ve bilişim işleyiminin direnilemez ürünleri kendileri ile birlikte buyrulan tutum ve alışkanlıkları, belli entelektüel ve duygusal tepkileri de iletir ve bunlar tüketicileri az çok hoş bir biçimde üreticilere, ve bunlar aracılığıyla bütüne bağlarlar. Ürünler doktrin aşılar ve manipüle ederler; kendi yanlışlığına karşı başışık olan yanlış bir bilinci beslerler. Ve bu yararlı ürünler daha çok toplumsal sınıf için ve daha çok birey için erişilebilir olurken, doktrin aşılama reklam olmaya son verir, bir yaşam yolu olur. İyi bir yaşam yoludur –öncekinden çok daha iyi- ve iyi bir yaşam yolu olarak, nitel değişimin karşısında dikilir. Böylece bir tek-boyutlu düşünce ve davranış kalıbı doğar.”¹⁴⁸

Yaratılan tek boyutlu bu davranış kalıbı bireyin bu tek boyutluluğu sürdürmesi adına fabrikalardan alışveriş merkezlerine, eğlence merkezlerinden iş yerlerine ve okullara kadar gündelik hayatın içerisinde bütün kurum ve toplumsal alanlarda hissedilmektedir.

Bu noktada Eric Fromm hayati öneme sahip bir soru sorar. *“Bu nasıl oldu? Nasıl oldu da, insanoğlu, doğaya karşı kazandığı utkunun doruğundayken, kendi yarattığı şeylerin tutsağı haline geldi, nasıl oldu da, ciddi olarak kendi kendini yok etme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı?”¹⁴⁹*

İnsanoğlu Fromm’a göre, bilimsel hakikatin araştırılması sürecinde, doğaya egemen olmada yararlanabileceği bilgiye rastlamasıyla birlikte bu alanda büyük başarılar ve ilerlemeler elde etmiştir. Ancak tekniğe ve maddi tüketime tek taraflı ağırlık vermekle, kendisiyle ve yaşamla olan bağını yitirmiştir. Dinsel inancını ve ona bağlı olan insansal değerlerini yitirince, teknik ve maddi değerler üzerinde yoğunlaşmış; derin coşkular duyma yetisini, bu duyguların getirdiği sevinç ve üzüntüyü duyma yetisini de yitirmiştir.¹⁵⁰ Böylelikle insanoğlunun inşa ve icat ettiği makine öylesine gelişmiştir ki, onun düşünme biçimine etki eden yeni bir güç hatta bir din haline gelmiştir.

Teknolojiyi yeni bir din olarak niteleyen Fromm, bu dinin iki önemli boyutundan bahseder. Bunlardan birisi, insana verilen sınırsız ve anında elde edilecek olan zevk vaadidir. Her dakika yeni ihtiyaçlar üretilmekte ve bunların sonu gelmemektedir. İnsanlar sürekli emen ve daha da fazla beslenmek isteyen bir bebek gibi ağızları açık olarak beklemektedirler. Bu, bizleri tembel ve pasif yapan bir zevk cennetidir.¹⁵¹ Dolayısıyla teknolojinin insanı ulaştırdığı yer, bir eyleme biçimi olarak

¹⁴⁸Herbert Marcuse, **Tek Boyutlu İnsan**, s. 27.

¹⁴⁹ Eric Fromm, **Umut Devrimi**, s. 16.

¹⁵⁰a.g.e., s.16-17

¹⁵¹Eric Fromm, **Hayatı Sevmek**, s. 54.

insanın gayretini yok etmek olmuştur. Fromm'a göre; Teknoloji dininin ikinci boyutu çok daha karmaşıktır;

“Rönesans’tan bu yana, insanlık, entelektüel kapasitesini tabiatın sırlarına nüfuz etmek ve onu anlamak konusunda yoğunlaştırdı. Fakat tabiatın sırları, en azından bir dereceye kadar onun yaratıcısının da sırlarıydı. Dört yüz yıldır insanlık enerjisini bu sırları bularak tabiatı kontrol etmeye harcadı. Bunu yaparken de en büyük motivasyonu, dünyanın sadece bir seyircisi olmaktan kurtulup, onu kendi bilgisiyle yeniden yaratmak umuduydu. Söylemek istediğimi çok net bir biçimde ortaya koymam biraz güç, fakat genel bir şey söylemem gerekirse, şöyle ifade edebilirim: İnsan Tanrı’nın kendisi olmak istedi. Tanrı’nın yapabildiği şeyi insan da yapmak istedi. Sanıyorum astronomların aya ilk ayak bastıkları zaman yapılan acayip davranış ve taşkınlıklar, tıpkı bir pagan dini törenlerinin niteliklerine sahipti. O an, insanın kendi sınırlarını aşmasının ve Tanrı olmasının ilk adımını temsil ediyordu. (...) Belki biraz abarttığımı düşüneceksiniz ama tüm yapmak istediğim, hala yüzeyin altında saklı olan insanoğlunun eğilimlerine dikkatinizi çekmek. Aya ilk ayak basma olayında gösterilen aşırı histerik sevinç bir bilimsel başarıyı alkışlamaktan mı ibaretti? Bence, değil. İlim dünyasında bundan çok daha önemli başarılar elde edildi, ama bunlar en küçük bir umumi ilgi bile görmedi. Oysa burada tamamiyle yeni bir şeyle, yeni bir tür putçulukla karşı karşıyayız.”¹⁵²

Bilimin ve onun ürettiği teknolojinin sonucunda insanlığın yararından daha çok zararına işleyiş göstermesinin sebebi Fromm'a göre, teknik açıdan bir şeyin yapılabilir olmasının kapitalist sistem için mutlaka yapılması anlamına geldiğidir. Yani, bilim nükleer silahları üretebilecek bilgi ve yeterliliğe sahipse, sonucunda insanlığı ortadan kaldıracabilecek riski olmasına rağmen mutlaka yapılmalıdır.¹⁵³ Aya ya da başka gezegenlere gitmek teknik açıdan olanaklı ise yeryüzündeki pek çok gereksinim pahasına da olsa gidilmeli ve inceleme yapılmalıdır. Bu anlamda bilimin ve teknolojinin ilerleme düşüncesi içerisinde geliştirdiği bu ilke, aslında Aydınlanmanın özünde hümanist ve akılcı olan bütün değerlerinin yadsınması anlamına gelmektedir.¹⁵⁴ *“Bir şeyin, teknik açıdan olanaklı olması nedeniyle yapılması gerektiği ilkesi kabul edildiğinde, bütün diğer değerler geçersiz kalır ve teknolojik gelişme, ahlak anlayışının temeli haline gelir.”¹⁵⁵*

¹⁵² a.g.e., s. 54-55.

¹⁵³ Eric Fromm 1968 yılında yazdığı bu eserde teknolojik ilerlemenin varacağı boyutları göz önüne alarak şunları söylemektedir: “Nükleer savaş o güne dek insan ırkını yok etmemişse, 2000 yılında ne biçim bir toplum ve ne biçim bir insan ortaya çıkacak.” (Eric Fromm, **Umut Devrimi**, s. 41)

¹⁵⁴ Horkheimer’a göre bilim ve ilerleme fikri hiçbir zaman ileri sanayi kapitalizmindeki kadar vahşi ve insanlık dışı olmamıştır. “İnsanlığın en vahşi dönemleri bile sadece teknolojik açıdan, yani insanı daha geliştirmesi ‘toplumsal birlikte yaşamının birkaç ilkel gerekliliğini’ belleğinde tutması için yetişmesi açısından incelendiğinde bile, bu gelişmenin hedefi sadece belirli insani çıkarlarla tanımlanmıştır. Günümüzde insanın yaşam çıkarları ile mevcut yaşam biçimlerinin ayakta tutulması arasındaki çelişki, tüm tarihsel olaylara egemendir. Kitlelerdeki bireysel çıkarları, toplumsal sürecin temellerini düşünseme yoluyla, onların yapısını değiştirmek ve sadece yarar gözetmeyi aşmak yerine, düşüncesiz itaat ve körü körüne feda olmanın teşvik edilmesiyle olumsuzlayan irrasyonizm, günümüzde, kesinlikle olumsuzlanmamış tikel çıkarlara bilinçsizce hizmet etmektedir.” (Max Horkheimer, **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, çev. Mustafa Tüzel, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 123.

¹⁵⁵ Eric Fromm, **Umut Devrimi**, s. 45-46.

Horkheimer'ın *Akıl Tutulması*'nın sonunda belirttiği gibi, tüm bu teknolojik ilerleme düşüncesinin kökeni olan Aydınlanma ile birlikte ortaya çıkan ve amacı salt olarak 'rasyonalite' olan bu akli etkileyen bir hastalıktan söz edilecekse, bu hastalık belli bir tarihsel anda ortaya çıkmış bir 'inme' gibi değil, uygarlığın başlangıcından beri aklın doğasında varolan bir hastalık olarak anlaşılmalıdır. Aklın hastalığı, insanların doğaya egemen olma mücadelesinin içinde doğmuştur ve 'iyileşme' de, en son arazların giderilmesine değil hastalığın bu gerçek kökeninin kavranmasına bağlıdır.¹⁵⁶

Sonuç olarak; tüm ahlaki değerlerin temeline oturtulmuş olan bilimsel ve teknolojik ilerleme düşüncesi insani çıkarlardan daha çok kapitalizmin (ya da Kellnerci ifadeyle tekno-kapitalizmin) çıkarlarına ve yayılmasına hizmet etmektedir. Bilimsel ilerlemenin yarattığı olumlu etkileri aynı süreçte ortaya çıkan olumsuz etkilerden ayırtmak günümüz toplumu açısından da zor bir hale gelmektedir. Dünyada gerçekleşmiş olan felaketlerin büyük bir kısmı tıpkı "ütopya" fikri gibi, insanları refah ve mutluluk içinde yaşatmak, daha özgür bir toplumda hayatlarını idame ettirebilmek düşüncesinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir.

Oysa bütün bir Aydınlanma düşüncesine egemen olan 'aklın' henüz 1500'lü yıllarda yazılmaya başlayan ütopyaların gerçekleşmesi için bir amaç olması, Eleştirel Teorisyenlere göre tersine dönmüştür. Aydınlanmanın merkezinde yer alan bilimsel akıl ve onun aracılığıyla elde edilen ilerleme, insanlığı; "hiçbir yerde bulunmayan ama arzulanan toplumsal düzen" olan ütopyaadan daha çok "kötü ve istenmeyen" bir yer olarak "distopyalara" götürmüştür.

Öyle ki 19. yüzyılın sonlarına doğru ifade edilmeye başlanılan distopya fikri 20. yüzyılın hemen başında kendisini edebiyat başta olmak üzere, felsefe ve sinema gibi alanlarda da göstermeye başlamıştır.

¹⁵⁶ Horkheimer, *Akıl Tutulması*, s. 179.

2. BÖLÜM

2.1. ÜTOPYA, DİSTOPYA VE BİLİMKURGU SİNEMASINDA DİSTOPYA

Distopya kavramını anlamak ve anlamlandırmak adına ütopya kavramını yaratan tarihsel koşullar ve kavramlara bakmak çalışmanın gidişatı açısından bir zorunluluk taşımaktadır. Bu açıdan çalışmanın bu bölümünde distopya kavramının kökeni ve tanımlamasına girmeden önce, distopyayı yaratan kavramları ve koşulları değerlendirerek, distopyanın edebiyat ve sinema alanındaki yansımaları temelinde insan-doğa ilişkisinin teknolojiyle birlikte nasıl başkalaştığı ele alınacaktır.

2.1.1. Ütopya Kavramının Tanımı

Nail Bezel'e göre, ütopyalar yazıldıkları çağın sorunlarını ve en temel kaygılarını yansıtan, var olan koşullara seçenek sayılacak öneriler getirirler. Ancak ütopya yazarlarında kendi isteklerince bir dünya düşleme ve bu düşü olabilir gibi sunma eğilimi vardır. Bu nedenle herhangi bir ütopyada sunulan seçenek bazı kişilere fazla iyimser ve gerçeklerle bağdaşmaz görünebilir. Ütopyanın ve ütopyacılığın gerçeklerden kopuk olduğu yönündeki olumsuz anlamı da Bezel'e göre bu değerlendirmeden kaynaklanmaktadır.¹⁵⁷

Ütopya sözcüğünün kavramsal olarak oluşmasında da bu iki farklı anlam vardır. Düşüncede kurulu iyi toplumları anlatan bu tür adını Thomas More'un "Ütopya" adlı yapıtından alır. More "ütopya" terimini Yunanca "yer" anlamına gelen "topos" kelimesinin önüne iyi anlamına gelen "eu" ve "yok" anlamına gelen "ou" takılarını birlikte çağrıştıran bir hece eklemiş, böylece aynı anda "iyi yer" ve "yok yer", yani "olmayan yer" anlamını taşıyan iki farklı sözcüğü bir kavramda bir araya getirmiştir.¹⁵⁸ Böylece ütopya, hem 'outopia' olarak 'olmayan yer' hem de 'eutopia' olarak 'iyi yer' anlamlarına sahiptir.

İnsanların içinde yaşadıkları topluma alternatif olabilecek bir toplumu anlatan ve ütopya terimini oluşturan Thomas More, eserine bu ismi koymakla aynı zamanda

¹⁵⁷ Nail Bezel, *Yeryüzü Cennetleri Kurmak (Ütopyalar)*, Say Yayınları, İstanbul, 1984, s. 7.

¹⁵⁸ a.g.e., s. 7.

bunun sadece hayal ürünü bir toplum tasarısı olduğunu, dolayısıyla bu toplumun gerçek ve var olabilirliğinin mümkün olmadığını anlatmak istemiştir.

“Thomas More’un “Ütopya” adlı eserini dilimizi kazandıran Mina Urgan’ın ütopya kavramıyla ilgili yorumu ‘başka bir gerçekliğin hayali projesi’ olduğu yönündedir. Hatta öyle ki felsefe ve edebiyat evrenindeki kaleme alınmış bütün hayali yerlerin demografik, coğrafi ve tarihsel bilgilerinin olduğu ‘Hayali Yerler Sözlüğü’nde, ‘Latin Amerika kıyasının 15 mil kadar açığında bir ada ülkesi’ arzu edenler için adresi bile verilir.”¹⁵⁹

Dilimizdeki sözlük anlamına bakıldığında Ütopya, “gerçekleştirilmesi imkansız tasarı veya düşünce”¹⁶⁰ olarak geçmektedir. Aynı şekilde “Felsefe Sözlüğü” de ütopyayı “kusursuz ya da ideal olarak kabul edilen gerçek ya da hayal ürünü toplum, yer, devlet.”¹⁶¹ olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Bülent Somay, “ütopyayı, her devrimci dönemin sona ermesiyle birlikte sinizm dalgaları altında kaybolan ve her devrimci dönemin baharında küllerinden yeniden doğan Zümrüdüanka kuşuna benzetmiştir.”¹⁶²

Marksist yazın içinden Michel Lequenne’e göre; ütopya kavramı dar anlamıyla devrimle sürekli bağlantı halindedir. Ütopyalar, devrimin toplumsal ve ekonomik koşullarının henüz olgunlaşmadığı bir evrede veya devrim toplum vicdanı tarafından henüz algılanmamışken ortaya atılan edebi projelerdir. Lequenne’e göre, devrim süreci başlayınca ütopyacılara yazılar da ortadan kalkar ve yerini programlara yani uygulamalara bırakır. Toplumsal ve tarihi oluşumlardan soyutlanmış olarak bu anlamda ütopyalar, gerçeğin tüm çelişkilerinin giderilmiş, tüm çatışmaların da üstesinden gelinmiş olduğu bir tasarıdır.¹⁶³

Özetle ütopya tanım olarak hiçbir yerde olmayan ama insanların arzu ettiği iyi bir toplum, devlet, birliktelik tasarısı olarak tanımlanabilir. Ancak ütopyayı sadece bir kavram olarak ele almak yanlıştır. Aydınlanma düşüncesi ve geleneğinde olduğu gibi ütopya da bir düşünce geleneği içinde değerlendirilmelidir.

Bu bağlamda ütopya kökleri Antik Yunan’a hatta daha da öncesine kadar dayanan bir düşünsel gelenektir. Her ne kadar Thomas More ile birlikte ütopyaların

¹⁵⁹ Nilnur Tandoğmuş, **Ütopya “Antik Çağdan Günümüzü Mutluluk Vaadi”**, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 18.

¹⁶⁰ Şükrü Haluk Akalın vd., **Türkçe Sözlük**, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011, s. 2457.

¹⁶¹ Abdülkâşık Güçlü vd., **Felsefe Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 2002, s. 1507 – 1508.

¹⁶² Somay’dan aktaran, Nilnur Tandoğmuş, **a.g.e.**, s. 18.

¹⁶³ Michel Lequenne, **Marksizm ve Estetik**, çev. Erhan Bener vd., 1. Baskı, Yazın Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 121.

yazılması ve yaygınlaşmasında bir artış gözlense de More, sadece literatür içerisinde bulunan bir türün isim babalığını yapmıştır.

2.1.2. Ütopya'nın Kökleri ve Gelişimi

Her ne kadar “ütopya” terimi tarihte ilk olarak 1516 yılında Thomas More tarafından literatüre kazandırılrsa da (“*De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*”), ütopyanın kökleri çalışmanın ilk bölümünde değindiğimiz Rönesans ve öncesine kadar götürülebilir.

Nitekim Krishan Kumar’a göre ütopyanın üzerinde net bir Hristiyan etkisi görülse ve derinliğini korusa da, Hristiyanlığın temel olduğu bir klasik ütopya ya da Hristiyan ütopyasından bahsedilemez. Modern ütopya yani Rönesans Avrupası’nda yaratılmış, batıya ait ütopya Kumar’a göre tek ütopyadır. Bu anlamda modern ütopya Klasik Hristiyan biçim ve temalarının mirasını almış ve bunları bir yeniliğe, ayrı bir sosyal felsefe taşıyan bir edebi türe dönüştürmüştür.¹⁶⁴

*“Ütopya, her ne kadar bir kavram olarak More’la ve ilk özgürlükçü hareketlerle birlikte anılıp Avrupa kökenli siyasal ve edebi bir sözcük olarak literatür de kabul görse de köken anlamında, insanlığın varoluşuyla eş değer bir ihtiyaçtan beslenmektedir. O da ideal olana ve mutlak mutluluğa duyulan ihtiyaçla birlikte varoluş sorunsalının getirdiği ölüm ve yokoluş kaygısının beslediği umut ilkesidir.”*¹⁶⁵

Bu umut ilkesi Kumar’a göre eski kabilelere kadar götürülebilir. Çünkü ütopya kavramsal olmasa da bir “kurgusal ada” veya “başka bir yer” fikri olarak kabilelerin zihinlerinde var olmuştur. Ancak ütopya kavramını yazınsal anlamda ele almak gerekirse ilk olarak klasik Antik Çağ’a bakmak gerekir. Platon, Antik Çağ içerisindeki ‘ütopya’ yazarları açısından oldukça sonra gelir. Çünkü ütopya temaları en eski Yunan yazılarına kadar götürülebilir. Örneğin, Hesiod’un, M.Ö. yedinci yüzyılda kaleme aldığı “İşler ve Günler” adlı eserinde, insanların “kalpleri bütün kederlerden uzak, acı olmadan, Tanrı’yımsı gibi yaşadıkları”; bereketli toprağın bol ürününü kendiliğinden onlara verdiği ve onların da ülkelerinde birçok iyi şeyle birlikte rahat ve huzur içinde yaşadığı”, ardından derin bir matem tutulan, Altın Çağ’ın dinsel bir tasviri vardır.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Krishan Kumar, **Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya**, çev. Ali Galip, 1. Baskı, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2006, s. 14.

¹⁶⁵ Tandaçgüneş, **a.g.e.**, s. 27.

¹⁶⁶ Kumar, **a.g.e.**, s. 15.

Bu anlamda ütopya kavramı antikiteden bu yana soyut bir ideal olarak ve var olan topluma yönelik basit bir eleştirel tasarım olarak değil, bir okur olarak katılmak için davet edinilen tam haliyle işler bir toplum olarak en iyi toplumun tasvir edilmesidir. Örneğin, bir grup gezgin tesadüfen kürenin uzak bir parçasında o ana dek bilinmeyen bir toplumda bulunur; bir uzay gemisi, dünyalılarinkinden tamamen farklı hayatların yaşandığı bir gezegene iner; zamanda gezinen bir insan ileriye ve geriye doğru tuhaf zaman yolculukları yapar.¹⁶⁷ Tüm bunlar bize, gezi esnasında orada bulunan insanların gördüklerinin ve yaptıklarının, ütopyahıların kendi aralarında geçen maceraların hayranlıkla anlatıldığı bir tasvir olarak sunulur.

Felsefe tarihi ve tarih bilimi açısından ütopyaların kökenleri tek tanrılı dinler içerisindeki ‘cennet’ fikrine dayandırılıyor olsa da, More’un “Ütopya” isimli eserinde kullandığı ‘devlet/toplum’ tasarımı kendisinden çok önce Platon’un kaleme aldığı ‘Devlet’ isimli eserde farklı içerik ve toplum düşüncesi çerçevesinde yer almaktadır.

Platon ‘Devlet’ ile birlikte artık birey ve toplum için en doğru, en adil ve haklar açısından eşitliğin ancak gerçek felsefede bulunacağı, filozoflar yönetime gelmedikçe insanlığın dertlerden kurtulamayacağı sonucuna varır. Bu görüş de Devlet’in temel savını oluşturur. Bu bağlamda ‘Devlet’de iyi toplum üzerine tartışma “insanda doğruluk nedir?” sorusuyla başlar. Birey için doğruluğun kapsamlı tanımı zorlaşınca Sokrates insanın büyük modeli olan toplumda doğruluğun incelenip izlenmesinin daha kolay olabileceğini düşünür ve tartışmayı böylece geliştirir.¹⁶⁸

Ütopik bir toplum tasarımı olarak “Devlet” eserinde Platon’un yaptığı önerilerin uygulanabilir olup olmadığı, seçimin nasıl yapılacağı ve yönetime geçirilmesi istenen filozofların neye göre seçileceği gibi soruların yanıtları tam olarak verilmez. Platon bunun yerine toplumdaki insanların bağlılığını ve inanılabilirliğini artırmak için bir mit, bir efsane getirmeyi düşünür. Bu efsaneye ise toplumdaki tüm bireylerin inanmasını bekler.¹⁶⁹

Bu anlamda Platon kendisinden sonra gelecek olan Thomas More ve diğer ütopyacılara için bir takım çelişkileri ortaya koymuş olur. İyi ve herkesin eşit olarak yaşayabileceği toplumda temele oturtulan kavram akılla açıklanabilen bir kavram

¹⁶⁷ Kumar, **a.g.e.**, s. 48-49.

¹⁶⁸ Bezel, **a.g.e.**, s. 15-16-17-18.

¹⁶⁹ Platon, **Devlet**, çev. Işık Soner, Kaynak Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2013.

değil efsaneler ve mitlerdir. Bu mitlerden kurtuluş, çalışmanın ilk bölümünde belirttiğimiz gibi Aydınlanma ile birlikte başlamış ve kendisini ‘akılcı’ bir temelde şekillendirmiştir.

Kumar, bu anlamda modern ütopyanın doğuşunun, bilimin ilerlemesi ve bunun bir sonucu olarak yapılan keşiflerle aynı paralelde olduğunu belirtir.

“O halde modern ütopyanın doğuşunun birleşik Hristiyan dünyasının bozulmasıyla aynı dönem olması rastlantı olamaz. More’un Utopia’sı, Campanella’nın “Güneş Ülkesi”, Andreae’nın “Christianapolis”i, Bacon’ın “Yeni Atlantis”i; bunları klasik modern ütopyalar, diğerlerinin oluşturduğu kalabalıkla birlikte, on altıncı ve on yedinci yüzyıl Avrupa’sının din savaşları ve çatışmalarının hengamesinden ortaya çıkmıştır. Bu çatışmalar sonuç olarak sekülerize bir dünyaya, ütopya için yeni biçimler ve hedefler açan yeni olanakların dünyasına sürükledi. Hemen hemen aynı şekilde ve hemen hemen aynı zamanda Avrupalı araştırma ve keşif seyahatleri kelimenin gerçek anlamında bir Yeni Dünya’yı keşfediyordu, ki bunun hayal gücünü tahrik etmesi kaçınılmazdı.”¹⁷⁰

Tüm bu sürecin önünün açılmasına sebep olan bilimin ilerlemeci yaklaşımı, bir noktada hümanizm’in de etkisi altında olduğu bilinen bir devlet adamı olan Thomas More’un “Ütopya”yı kaleme alma sürecinin temeli olmuştur. Böylelikle ütopya, Aydınlanma düşüncesinden sonra sadece ideal toplumu değil aynı zamanda her çeşit ideal düşünceyi işaret etmek için kullanılmaya başlanmıştır.

Thomas More, “Ütopya”yı kaleme alırken Platon’dan etkilenmiştir. Yaşadığı dönemin İngiltere’indeki mutlak monarşik sistemi açıkça eleştirmiş ve mutluluğun düşlemekte olduğu sisteme yakın duruştaki devlet ve yaşam tasarısıyla yakalanabileceğine inanmıştır. More’un Ütopya adası tasarımında elli dört şehir vardır. Her yıl üç şehirden üç yaşlı bilge seçilir ve bu bilgiler başkent olan Amaurote’de toplanarak ülke işlerini hallederler. Toplum yaşantısında özel mülkiyet kavramı yoktur ve tarımsal üretimin ağırlıkta olduğu ülkede kaynaklar herkese aittir. Çiftçilerden oluşan kırk kişilik grupların başlarında bir patrik bulunmaktadır ve on patrik de baş patriğin emrindedir. Patrikler toplanarak halkın gösterdiği dört adaydan birini ömür boyu yöneticiliğe seçerler. Thomas More çağına göre sıradışı olarak tanımlanabilecek bu düzenle daha eşitlikçi bir sistemin temellerini atmıştır.¹⁷¹

Burada ‘eşitlikçi’ kavramına bir açıklık getirmek gerekir. Çünkü her ne kadar dönem ütopyaları ‘akılcı’ bir temelde yazılıyor olsa da örneğin, More’un Ütopya’sının

¹⁷⁰ Kumar, a.g.e., s. 45.

¹⁷¹ Tuna Başaran, “Soğuk Savaş Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007) s. 72.

kendisine özel bir düzeni vardır. Ütopyalara yapılan genel eleştiriler, onların genellikle bireyleri ve toplumları tektipleştirdiğidir. Bu anlamda More'un Ütopya'sında da tektip birey göze çarpar. Örneğin 54 şehrin 54'ünde de aynı dil konuşulmakta, aynı kültür yaşanmakta ve aynı yasalar koruyucu olmaktadır. Aynı şekilde şehirlerden herhangi biri sınırlarını aşarak başka yerdeki toprakları ya da başka gelirleri elde etmek istemez. Herkes istemsiz bir şekilde yaşadığı şehrin çalışanıdır. Evlerde oturan insanların haricinde her evde çalıştırılmak üzere iki köle bulunur ve her evin kendi içerisinde sistematik bir hiyerarşisi vardır.¹⁷²

Campanella ise tıpkı More gibi; yaşadığı dönem İtalya'sının içinde bulunduğu karmaşık ortamına bir tepki olarak "Güneş Ülkesi" isimli eserini yazar. More'un eserinde bulunan patrikler gibi Campenella'nın eserinde de Hoh adında bir başrahip ülkenin yöneticisi konumundadır. Hoh, bilgeliği ve aklı sayesinde yönetici konumdadır ve yönetimi üç yardımcısıyla birlikte sürdürür. Yardımcılardan birisi savaş ve barış gibi askeri konulardan sorumluyken diğer ikisi akıl, eğitim ve cinsellik gibi konulardan sorumludur. More'un ütopyasında olduğu gibi Campanella'da da her şey ortaklığa yani komüne aittir. Çalışma saatleri açısından Güneş Ülkesi'nde yaşayan yurttaşlar çok az çalışmakta ve kendilerini gerçekleştirebilmeleri adına kendilerine vakit ayırabilmektedirler.¹⁷³

İnsanın doğa ile ilişkisi bakımından, Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan insanın doğayı anlamak adına, doğayı değiştirmesi ve doğaya müdahale etmesi 17. yüzyıl eserlerinde 'akılcı' bir perspektifte işlenir. Bu anlamda Kopernik'in savunmasını üstlenmesiyle de bilinen Campanella'nın 'Güneş Ülkesi' eseriyle birlikte ütöfik evren tasarımına bilim ve teknoloji kavramları da yerleşmiş olur. Bir grup düşünür ve din adamı tarafından kurulmuş ve Hint Adaları civarından gelmiş bir halkın yaşadığı bu bilinmeyen adanın yönetiminde bilim büyük bir öneme sahiptir. Kent tasarımı, hem Rönesans'tan hem de Antikite'den izler taşımaktadır. Hükümdar olan Güneş, her şeye hakimdir ve güç, sevgi, bilgelik olarak tanımlanan üç temel kaynak vardır. Kadın erkek ilişkilerine dair detayların yer aldığı bölümlerde saf ırk kavramı dikkat çekmektedir. Güneş Ülkesi mensupları, değişkenlik ve devinime önem veren bir topluluğu oluşturur. Buluşların rolüne değer veren bir tarih anlayışına sahip oldukları; pusula, matbaa, barutun icadını dünya birliğinin temeli olarak görmelerinden anlaşılmaktadır.

¹⁷² Thomas More, **Utopia**, çev. Sabahattin Eyuboğlu vd., İş Bankası Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2000.

¹⁷³ Tommaso Campanella, **Güneş Ülkesi**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2011.

Öyle ki Güneş Ülkesi sakinleri, geliştirdikleri ateşli silahların yanısıra, o dönem için çok ileri bir kavram olan uçmayı da keşfetmiştir.¹⁷⁴

Her ne kadar Campanella'nın eseri “Güneş Ülkesi”nde saf ırk gibi insanları ayrıştırıcı bir takım öğeler bulunsun da “Güneş Ülkesi”, bilim ile ütopya arasındaki bağın kurulması açısından önemlidir. Krishan Kumar 1602 yılında yazılmış olan bu eseri, bilimi ve bilimsel araştırmaları vizyonunun merkezine koyması bakımından ilk ütopyik eser olarak niteler. Ancak yine Kumar'a göre bilim ve ütopya arasındaki birliği sabitlemede ve bu birliğin gelişmesine katkı sunmada en etkili olan eser, Aydınlanma açısından da önem arz eden bir isim olan Bacon'ın yazdığı “Yeni Atlantis” eseridir.

175

“Yeni Atlantis” keşfe çıkmış bir grup insanın Çin'e doğru yol alması ve bu yolculuk sonucunda ulaşılan Ben Salem adasının hikayesini anlatır. Ben Salem'de yaşayan insanlar Latince, Yunanca başta olmak üzere birçok dil bilmektedirler ve toplumsal yapı gerçek dünyadakine benzer bir şekilde hiyerarşiktir. Ada toplumu teknolojik anlamda çok ileri bir düzeyi yaşar çünkü adada biyoloji, meteoroloji, tıp, sanayi gibi alanlarda çok önemli buluşlar yapılmıştır. Ben Salem adasında toplumu yönetenler bilim insanlarıdır ve toplumdan uzak bir şekilde bilimsel ilerlemeye önem vererek doğayı daha çok anlamaya çalışırlar.¹⁷⁶

Tandaçgüneş'e göre ‘Yeni Atlantis’i dönem ütopyalarından ayıran en belirgin farklılık ise günümüzdeki bilimkurgusal öğeler içeren, detaylı laboratuvar araştırmalarına ilişkin, dönemine göre inanılmaz bilimsel öngörülerle dolu gerçekçi betimlemeler içermesidir. Zamanın sömürge imparatorluğu İngiltere'nin üzerinde durduğu tarım, tıp, sanayi, iletişim, ticaret ve madenler gibi temel stratejiler Bacon'ın yarattığı bu kentte de önemlidir. Örneğin eserde geçen ve günümüzde de geçerliliğini koruyan; mekanik kanatlar yardımıyla uçmak, denizlerde denizaltılar aracılığıyla yol almak gibi tasvirler ‘Yeni Atlantis’in ‘bilimsel ilerleme’ anlamında önemini belirten örneklerdir.¹⁷⁷ Böylelikle Bacon yarattığı ütopya bilimsel ilerlemenin vurgusunu yapmış ve bu ilerlemenin doğanın insanlığın hizmetinde kullanılmasıyla mümkün olacağını belirtmiştir.

¹⁷⁴ Tandaçgüneş, **a.g.e.**, s. 24-25.

¹⁷⁵ Kumar, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁷⁶ Francis Bacon, **Yeni Atlantis**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2008.

¹⁷⁷ Tandaçgüneş, **a.g.e.**, s. 25-26.

Çalışmanın Birinci bölümünde belirtildiği gibi, ilerleme düşüncesinin etkisiyle doğa artık insan aklı tarafından anlaşılacak bir ‘şey’ olma durumundan çıkarak, insanın yönetebileceği ve kendi gelişimi için bir araç haline getirebileceği bir duruma indirgenmiştir. Bu anlamda bilimin ve teknolojinin ütopyanın içine sokulması, tıpkı Aydınlanma fikrinde olduğu gibi ütopya’ya da ilerleme fikrini getirir ve Kumar’a göre bilimsel ve teknik gelişmede bir durma noktası olmadığı için Ütopya’da da herhangi bir son durma noktasına ulaşamaz. Bu sebeple ütopya bir anlamda Aydınlanma ile ortaya çıkan ilerleme ideallerinin gerçekleşmesidir.¹⁷⁸

Nasıl ki Aydınlanma düşüncesi kendisini içinde bulunduğu koşullara göre geliştirdiyse, Ütopya da kendisini yenileyerek 18. yüzyıla gelindiğinde ağırlıklı olarak, ütopyanın dışındaki kaynaklar ile yeniden canlandırıldı. Aydınlanma düşüncesinin şekil verdiği yeni sosyal felsefenin içinden, ayakta kalmanın araçlarını buldu ve oldukça yeni biçimlerde on dokuzuncu yüzyılda daha iyiye gitti. Aydınlanma filozoflarının şüpheciliğine rağmen, ütopyanın edebi biçiminin tükenmişliğine rağmen, Aydınlanma düşüncesinin belli bazı öğelerinin yaratıcı bir sentezi yoluyla ütopya kendisini bir kez daha, on altıncı ve on yedinci yüzyılda olduğu gibi, çağın düşünsel yaşamının merkezine koyar.¹⁷⁹ Bu merkez Kumar’a göre Aydınlanma ile birlikte her şeyin merkezine oturtulmuş olan aklın kendisidir.

Aynı bağlam içerisinde Tandaçgüneş de Krishan Kumar gibi, 18. yüzyılın sonlarında ütopya’daki gelecek fikrinin, Aydınlanmanın bir araç haline getirdiği ‘ilerleme’ fikrine dönüştüğünü belirtir.

“18. yüzyılın sonralarına doğru ütopyanın ruhundaki gelecek nosyonunun, yerini kavramsal bir araç haline gelen ilerleme fikrinin ütopyik işlevi almıştır. Evrensel bir dünya tasarımı, ticari dengelerin değişimiyle somut olarak telaffuz edilmeye başlanan evrensellik temasına odaklanır. Artık ütopya düşüncesi, “bireylerin ve halkların sürekli olarak hakikate ve mutluluğa doğru ilerlemesini kaçınılmaz olarak düşünen zihinlerin genel aydınlanmasından geçecektir.” Bu süreçte yaşanan örgütlenmeyle birlikte toplumun temel ihtiyacı olarak yüceltilen egoizm ve zenginleşme arzusunun, özgür tüketici bireylerin inşası için çalışmaya başlayacağının ilk sinyallerini verir. Böylece özellikle Batı’da bireysellik ve özgürlük fikri yerleşmeye başlamıştır. İletişim ve iş bölümüyle değişen dünyadaki ticaret sistemi uygarlığın ilk şartlarından olan ulaşım ve erişimi en temel öğeler haline getirir. Telgrafın icadı, bilinen pek çok iletişim aracının buluşuna öncülük etmesinin yanı sıra evrenselleşme yolunda atılan en önemli adımlardan biri olarak geniş kitlelere demokrasiyi yerleştirebilmek için bir araç olarak sunulmuştur. Böylece Antik çağlarda agoralardaki toplantıların yerini artık, uzun mesafeleri ortadan kaldıran konuşmalar almıştır.”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Kumar, a.g.e., s. 59.

¹⁷⁹ a.g.e., s. 73.

¹⁸⁰ Tandaçgüneş, a.g.e., s. 43.

19. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan ütopyaların genel özelliği, klasik gelenekten kesin bir kopuşu temsil etmeleridir. Bunun temellerinde ise Komünizmin 19. yüzyıl ütopyasına ahlaki ve sosyal bir takım temeller sağlamasının yanında, ütopyanın dinamik öge olarak nitelediği bilimsel gelişmelerin jeoloji ve biyoloji alanında gerçekleştirdiği buluşlar sonucunda Avrupa düşüncesine hakim olan değişim ve evrim kavramlarının egemen olmaya başlaması yatmaktadır.¹⁸¹

Kumar’a göre Sosyalizm 19. yüzyılın tek ütopyası olmamakla birlikte; “*gerçek modern ütopya, par excellence*¹⁸² sosyalizmdir demek doğru görünür. Zamanın bütün fikirleri ve hareketleri içinden, More, Campanella ve Bacon’ın ütopyacı geleneğini en açık şekilde sürdüren”¹⁸³ sosyalizmdir.

Böylelikle 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Tandaçgüneş artık ilerleme kavramıyla birlikte teknolojiye yaşanan gelişmelerle iletişim ve ulaşımaya yönelik buluşların dünyanın yeni kurtarıcı gücü olarak görülmeye başlandığını belirtir. Haberleşme teknolojisinde uluslararası ağların standartlaştırılması, evrensellik kavramının yaygınlaşması adına ilk temel adımlardan birisi olmuştur. Nitekim Tandaçgüneş, eskiden özgürlüğün düş gücünü canlandıran en güçlü simgenin, uçmak fikri ve onun paralelinde düşlenen uçan araçlar olduğunu belirtirken, artık bu simgenin bütün coğrafi engeli kaldırıp herkesi birbirine mesafesizleştiren iletişim ağları olduğunu belirtir. Dolayısıyla Tandaçgüneş’in belirttiği gibi, tüm bu gelişmeler sonucunda bilimkurguya malzeme olan gelecek tasvirleri de değişime uğramıştır. Öyle ki “*XIX. Yüzyılın sonundan itibaren ve Büyük Savaş öncesine kadar bilimkurgu öykülerini yansıttığı dünyanın geleceğinin görüntüsü, dünyasal bir kent vaadi ile topyekûn ve gezegensel bir savaş tarafından yok edilmiş bir yerkürenin kıyameti arasında gidip gelir.*”¹⁸⁴

20. yüzyılın başında paylaşım savaşlarının başlamasıyla birlikte Thomas More’un Ütopya’sından bu yana ütopyadaki mutluluk vaadinin karşıtı olarak varlığını sürdüren distopya, eleştirel bir kimlikle birlikte var olmaya başlar.¹⁸⁵ Böylelikle daha

¹⁸¹ Kumar, **a.g.e.**, s. 79.

¹⁸² Par Excellence: İngilizce de mükemmel yerine kullanılan sıfat.

¹⁸³ **a.g.e.**, s. 89.

¹⁸⁴ Mattelart’dan aktaran, Tandaçgüneş, **a.g.e.**, s. 49.

¹⁸⁵ Kumar, **a.g.e.**, s. 179.

iyi bir dünya talebinin kendisi olan ütopya fikri, diğer yandan diyalektik bir ilişki içerisinde distopyayı yaratmış olur.

Ancak 20. yüzyılda her ne kadar distopyalar üretilmeye başlasa da ütopya da kendi içeriğini ve biçimini değiştirerek var olmayı sürdürür. Örneğin Boris Frankel 1960'lardan bu yana, bir yandan ütopyacı düşüncenin canlandığını, diğer yandan da bu düşünceye karşı bir tepki geliştiğini belirtir. Bu tepkilerin sürmesiyle birlikte 80'lere gelindiğinde, sanayi-sonrası topluma ilişkin ütopyaların bir kısmı “yaklaşan refah” ve “verimli dünya” gibi kavramlar üzerinden kendisini inşa ederken, karşıt olan distopyalar ise “risk altında olan toplum” gibi kavramlar üzerinden kendisini inşa etmeye başlar. Bu bağlam içerisinde Frankel, “Sanayi Sonra Ütopyacılar” içerisinde Rudolf Bahro, Andre Gorz, Barry Jones, Alvin Toffler gibi isimleri sayar.¹⁸⁶

Tüm bu isimlerin üzerinde durduğu nokta, sanayi sonrasında toplumların ütopyacı anlamda gelecek fikirlerini kaybedip kaybetmedikleri düşüncesinin dışında bu gelecek fikirlerinin nasıl değiştiği üzerinedir. Çünkü Bahro'nun bağımsız Mega-makine olarak nitelediği sanayi sonrası kapitalist sistem, yeryüzünün sınırlarına çarpmaya hazırlanır ve bu makinenin ilk yaratıcıları olan bizleri bu duvara sıkıştırıp ezerken bir süredir savaşa, işsizliğe, açlığa ve her türden sefaletle ittiğimiz Üçüncü Dünya Ülkeleri'nde her yıl milyonlarca insanı yok etmektedir. Bu toplumsal felaketin ‘sonucu olarak son kertede insanlık, bunalımlara ya da ekolojik felaketlere doğru ilerlemektedir.’¹⁸⁷

Adorno ve Ernst Bloch da insanlığın alternatif umudu olarak gördüğü ütopyanın, kavram olarak 20. yüzyılda ciddi bir değer kaybına uğradığını belirtir. Adorno ve Bloch'un ütopya kavramının içeriği üzerine yaptıkları bir tartışmada vardıkları sonuç şöyledir; aydınlanmanın bizi getirdiği bu teknolojik dünya mükemmel bir dünya değildir ancak problem, ütopyaadan anlaşılan şeyin sadece teknolojik ütopyalarla sınırlı tutulmasıdır. Teknoloji alanında elde edilen gelişmeler, bütün bir yaşam alanında elde edilen gelişmeler gibi gösterildiği için; insan sadece teknoloji alanında istediği bir

¹⁸⁶ Boris Frankel, **Sanayi Sonrası Ütopyalar**, çev. Kamil Durand, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1991, s. 17-29.

¹⁸⁷ Bahro'dan aktaran Frankel, **a.g.e.**, s. 123.

şeyin gerçekleşmesiyle mutlu olacağı yanılmasına varır ancak mutsuzdur.¹⁸⁸

Adorno'nun sözleriyle ifade etmek gerekirse;

“hemen hatırlatmak isterim ki, ütöpic düşler diye adlandırılan pek çok şey –örneğin televizyon, başka gezegenlere yolculuk yapma imkânı, sestten daha hızlı hareket etme– gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, bu düşler gerçekleştirildikleri ölçüde, hepsi de sanki en iyi yönleri unutulmuş gibi iş görüyor. Kimse onlarla mutlu olmuyor. Düşler gerçekleştirildikçe, bayağılığa, pozitivizm tinine özgü ve bunun ötesinde can sıkıcı bir kimliğe bürünür.”¹⁸⁹

Bu bağlamda Jameson da ütopyanın tarihsel konjonktür içerisinde içeriğinin ve karşılığının değişebileceğini belirtir. Nitekim Fredric Jameson'a göre; *“ütopya, Soğuk Savaş döneminde Stalinizmle eş anlamlı hale geldi. Dahası insanın zayıflığını görmezden gelen, kusurlu ve gönülsüz bir tebaaya her zaman cebir yoluyla kabul ettirilmesi gereken kusursuz bir sistemi, tek biçimlilik ve ideal saflık istencini ele veren bir programı ifade eder oldu.”¹⁹⁰* Bu program, yani ütopya, Jameson'a göre küreselleşmiş bir dönüşümün aşamasında bulunan biz 2000'li yıllar insanları için gerçek siyasal bir gelecekle olan ilişkimizi, artık mevcut eylem programlarından daha iyi ifade etmektedir. Bu anlamda Jameson'a göre günümüzde ütopya salt ideolojik ifadenin ya da çoğalmanın ötesine geçen hayati bir siyasal işlev de görmektedir.¹⁹¹

Ütopyayı salt ideolojik ifadenin dışında bir bağlama oturtan bir başka kuramcı da Karl Mannheim'dir. Mannheim “İdeoloji ve Ütopya” adlı eserinde, ütopyayı ideolojiye karşıt bir konuma yerleştirir çünkü ideoloji her zaman sistemin çıkarlarını savunmak ve yeniden üretmekten başka bir şey yapmaz.¹⁹² Oysa ütopya bu anlamda tam da ideolojiye karşıt bir şekilde ezilen sınıfların bir anlamda yaptığı başkaldırıdır ve bir bilinçtir. Mannheim ütöpic bilinç olarak adlandırdığı bu bilinci dört farklı aşamaya böler ve bu aşamaların sonunda “Sosyalist Komünist Ütopya” vardır.¹⁹³

¹⁸⁸ Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Horst Krüger, “Bir Şeyler Eksik: Ütöpic Özlemin Çelişkileri Üzerine”, çev. Hakkı Hünler, Defter Dergisi, Sayı: 42, 2001, s. 151-152.

¹⁸⁹ Bloch, Adorno, Krüger, **a.g.e.**, s. 152.

¹⁹⁰ Fredric Jameson, **Ütopya Denen Arzu**, çev. Ferit Burak Aydar, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 9.

¹⁹¹ Jameson, **a.g.e.**, s. 313.

¹⁹² Aynı ideolojik bağlam Roloff ve Seeblen'in ütopya yorumunda da vardır; çünkü “Ütopyalar genel mutluluk vadetmişlerdi geçmişte, oysa şimdi burjuva sınıfının “özel mutluluğu” temellendiriyor, küçük burjuva, proletarya ve köylü sınıfı genel sefaletle doğru sürükleniyordu. Marx öncesi bütün pozitif ütopyaların çekirdeğini, sanayi devriminin insana getireceği özgürlük ve mutluluk söylemi oluşturmaktaydı: Makinelerin insandan emek olarak koparıp aldıkları şeyi, ona mutluluk olarak iade etmeleri gerekmekteydi. Kaynakların ve üretim güçlerinin özel mülkiyete dayalı sömürüsü sürerken bunun mümkün olmayacağı, toplumsal refah ve ekonomik rahatlığın çok geçmeden burjuvazinin özel mülkiyet sahibi bir bölümünde kendilerine mal edildiği gerçeği ortaya çıkınca, refah ve mutluluğun basamak basamak kademelendiği yolundaki görüş de, mitos içinde asıl gerçeği bastırdı.” (Bernhard Roloff, Georg Seeblen, **Ütöpic Sinema**, çev. Veysel Atayman, Alan Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 1995, s. 105-106.)

¹⁹³ Karl Mannheim, **İdeoloji ve Ütopya**, çev. Mehmet Okyayuz, 1. Baskı, Epos Yayınları, Ankara, 2002.

Mannheim’a göre, ideolojiyle çatışma içerisinde olan ütopyanın yok olması, bizzat insanın bir nesne haline dönüştüğü durağan bir nesnellik doğurur ve büyük bir paradoks meydana getirir. Bu paradoks ise uzun ve fedakârlıklarla dolu kahramanca bir gelişmeden sonra, bilincin en yüksek aşamasına ulaşmış olan insanoğlunun, ütopyanın farklı şekillerinin yok olmasıyla birlikte tarih yapma iradesinden ve böylece tarihten ders alma yeteneğinden mahrum kalmasıdır.¹⁹⁴

Mannheim’ın mahrumluk olarak tanımladığı ütopyanın yitimi, II. Dünya Savaşı yıllarında adeta distopik bir ortamda yaşayan ve Amerika’ya göç etmek zorunda kalan Marcuse tarafından da savunulur. Marcuse’ye göre ise, tehlikede olan, ütopyanın yitimi olmakla birlikte ondan daha çok, bir varoluş biçimi olarak yeni bir insan kuramı düşüncesidir. Bir öznellik teorisi olarak, özgürlüğün yaşamsal gereksinimlerinin başlangıcı yok olmaktadır. Bunun için Marcuse’nin önerisi Marksizmin, *“insanların şimdiye kadar hiçbir yerde varoluşa geçmemiş olarak bilincinde olduğu ve farkına vardığı bir biçimde özgürlüğü tanımlama riskine girmesidir.”*¹⁹⁵

Bu anlamda yeni bir ‘özgürlük’ tanımlama düşüncesi yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere “ütopyanın düşüşü” ya da “ütopyanın sonu” gibi kavramların ortaya çıkmasıyla bir zorunluluk haline gelmiştir. Oysa Kumar’ın da belirttiği gibi distopya, ütopyayı varolduğu günden bu güne gizlice takip etmiş¹⁹⁶ ve bu özgürlük fikrinin ‘yanlışlığı’ ya da ‘eksikliği’ üzerine, bir realite olarak kendisini 20. yüzyılın başlarında göstermeye başlamıştır.

2.1.3. Distopya Kavramının Tanımı

Ütopya kavramı nasıl ki insanlara yaşadıkları durumun bir alternatifi olarak ideal bir düzen sunuyorsa distopya kavramı da sunulan bu düzenin olumsuz anlamda bir gelecek tasvirine işaret eder. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte insanlığın içinde bulunduğu durum Aydınlanma’nın amaçladığı gibi ‘akılcı’ ve ‘eşitlikçi’ gözükmemektedir. Aksine insanlık, milyonlarca insanların öldüğü savaşları yaşamakta ve sefalet çekmektedir. Bu atmosfer içerisinde distopyalar 1900’lü yılların başında

¹⁹⁴ a.g.e., s. 282.

¹⁹⁵ Herbert Marcuse, *Ütopya’nın Sonu*, çev. Doğan Barış Kılınç, *Five Lectures* içinde, Boston: Beacon Press, 1970, s. 62-69.

¹⁹⁶ Kumar, a.g.e., s. 172.

totaliter sistemlere karşı bir başkaldırı aracı olur. Bu sebeptendir ki Kumar, 1920’li, 30’lu ve 40’lı yılları distopya’nın klasik dönemi olarak niteler.¹⁹⁷

Distopya kavram olarak, tıpkı ütopyadaki gibi yunanca ‘dys/dis’ yani “kötü, istenmeyen” ön eki ile ‘topos’ yani ‘yer, ülke, vatan’ kelimesinin birleşiminden oluşur. Kelime ilk defa John Stuart Mill tarafından kullanılmıştır. Mill distopya kelimesini "ütopyanın tersi" olarak değil, "kötü bir yer" anlamında kullanmıştır. Yunanca bir öntakı olan *dys/dis*, "kötü", "hastalıklı" ya da "anormal" anlamını taşır. “Ou” takısı ise "yok", "değil" anlamını taşır ki, *ütopya* (outopia) Yunanca’da "olmayan yer" demektir. Aslında ütopya, "güzel yer" anlamına gelen *Eutopia* 'ya bir gönderme yaparak "iyi, güzel" anlamı katar. Yani *distopya* ile *ütopya*, *dysphoria* ile *euphoria* 'nın birbiriyle karşıt olduğu gibi karşıt değildir.¹⁹⁸

Bu anlamda Tuna Başaran, Stuart Mill’in distopya terimini kullanırken hayal edilebilecek ‘en kötü’ yönetimi ya da durumu, kaosu, savaşı ve zorbalığı tanımlamak için kullandığını belirtir ve “gerçekleşmesini dilerken çok dikkatli olmak gereken bir ütopya” sözcüklerini kullandığını aktarır.¹⁹⁹

Aynı şekilde Darko Suvin ise distopyayı sosyopolitik kurumlar ve toplumsal ilişkilerin, distopya yazarının kurduğu toplumda mükemmele yakın olarak örgütlendiği, genelde gelecekte geçen, topluma egemen olan, insan özgürlüğünün temelden reddedildiği ya da sekteye uğratıldığı, kâbusu andıran bunaltıcı ve baskıcı bir toplumun edebiyat yoluyla kurgulanıp anlatılması olarak tanımlar.²⁰⁰

Nail Bezel’e göre ütopyalar, bir anlamda insanlara yeryüzü cennetleri önerirken, distopyalar ise bir anlamda insanlara cehennemi sergilerler. Ütopyalar mutluluk, eşitlik, barış gibi kavramların gerekliliğini vurgularken, distopyalar daha çok bu uyum düzeni sebebiyle ortaya çıkmış uyumsuzluklar üzerine kuruludur. Distopyalar, ütopyacı bir amaç için yola çıkılmış bir toplumda ortaya çıkabilecek olumsuz bir düzenin temsildir. Ütopyalar, eşit olmayan ve içerisinde haksızlık barındıran bir toplumsal düzene karşı alternatif olarak sunulurken toplumun eşitliğini adına bireyin özgürlüğünü ve edimde bulunma eğilimlerini geri plana iter. Bu anlamda ütopyalarda tercih her ne olursa olsun toplumun ve ortaklığın mutluluğundan yanadır ancak bireyin

¹⁹⁷ Kumar, **a.g.e.**, s. 172.

¹⁹⁸ Wikipedia, “Distopya”, “tr.wikipedia.org/wiki/Distopya”, (24 Mayıs 2014).

¹⁹⁹ Başaran, **a.g.e.**, s. 77.

²⁰⁰ Aktaran, Başaran **a.g.e.**, s. 77.

özgürlüğünden vazgeçilmesi bir anlamda toplumsal düzen adına yapılmayacak şey olmadığı anlamına gelir ki, bu da Bezel'e göre ütopyaları distopyalara çeviren en önemli etkenlerden birisidir.²⁰¹

Bu noktada bir kavramsal farklılığı belirtmek gerekmektedir. Distopyanın tanımları yapılırken genellikle, “anti-ütopya”, “karşı-ütopya”, “ters ütopya”, “negatif ütopya”, “kakatopya”, “kara-yok ülke” gibi kavramlar kullanılmaktadır. Her ne kadar bu kavramlar içerisinde genellikle “anti-ütopya” ve “distopya” kavramları birlikte ve aynı anlam taşımışçasına kullanılsa da etimolojik olarak farklı anlamlara gelmektedirler. “Anti” kelimesi anlamsal olarak bir zıtlığı, karşıtlığı ifade ederken, “Dis/Dys” kelimesi ise, “kötü”, “hasta” gibi anlamları ifade etmektedir. Bu anlamda Distopya, ütopyanın olumsuzluklarını, kötü yanlarını ve insanları kötü bir geleceğe götürecek yanlarını işleyip eleştirirken, anti-ütopya kavramı ütopyacılığın eleştirisi, yani ütopyacı fikre karşıt bir fikri işaret eder.

Tam da bu çerçevede Volkan Düzgün, Lyman Tower Sargent, Raffaella Baccolini, Tom Moylan, John Huntington ve Irving Howe gibi kuramcıların, anti-ütopyanın, distopyadan farklı bir tür olduğunu savunduklarını belirtir. Örneğin bu kuramcılar içerisinde Sargent, anti-ütopyayı “*yazarın çağdaşı bir okurun ütopyacılığın ya da okurun yaşadığı toplumdan daha iyi bir toplumun eleştirisini gözlemleyeceği bir ütopya*” olarak tanımlar.²⁰²

Bu bağlamda “anti-ütopya”, “ters ütopya” gibi kavramların yukarıda işaret ettiği anlamları içermesi sebebiyle, bu çalışmada bu kavramlar yerine tarihsel bağlama uygun düşen distopya kavramı kullanılacaktır. Zira distopyalar ütopyalarda aktarılmaya çalışılan toplum tasarımlarına net olarak bir karşı çıkıştan öte, bu toplum tasarımlarının gelecekte getireceği negatif yanları kendisine konu alır.

2.1.4. Distopya Kavramının Kökleri ve Gelişimi

20. Yüzyılda edebiyat ütopyalar üretmenin yanında dünyanın içinde bulunduğu koşullar sebebiyle distopya üretimine ağırlık vermeye başlamıştır. Sanayileşmenin büyümesi, emperyalizmin sömürgeler üzerinde baskısı, Almanya’da Nazilerin kısıymı ve devamında gelişen nükleer savaş tehditleri içerisinde dünya artık korku kavramı

²⁰¹ Nail Bezel, **Yeryüzü Cennetlerinin Sonu**, Güldiken Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2001, s. 7-8.

²⁰² Sargent’dan aktaran, Volkan Düzgün, “**Aldous Huxley’in Ütopya Dünyası: Cesur Yeni Dünya ve Ada**”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011) s. 72.

çerçevesinde distopik gelecek kurgularının oluşturduğu bir ortam içerisinde. Bu anlamda ‘distopya’nın moderniteye ait bir kavram olduğu söylenebilir.

Bernhard Roloff ve Georg Seeblen, 20. yüzyılda oluşmuş olan bu korkulan gelecek olgusunun Aydınlanma fikrinin bir sonucu olduğunu belirtirler. Çünkü Aydınlanma ilk bölümde de bahsettiğimiz şekliyle, bireyin amaçlanan özgürlüğe kavuşabilmesi için, insanın mitlerin ya da dinlerin egemen olduğu denetim biçimine boyun eğmesinden daha çok kendini akılla denetleyebilme ve mevcut toplumsal durumu değerlendirerek aklın bir zorunluluğu olarak kavramasına yönelik bir harekettir.

“Sonuçta insanın doğayla ilişkisinin durağan değil de, hareketli, sürekli değişen bir karakter taşıdığı bu süreçte, insanın doğayı değiştire değiştire onunla bir uyum içine girebileceği görüşü yaygınlaşmaya başladı. İnsan kesintisiz, gittikçe genişleyen ve yaygınlaşan ya da hatta ille de öyle söylemek gerekirse saldırganlaşan bir süreç içinde doğayı dönüştürmek zorundaydı. Bu faaliyetin meşruiyetini, düşünsel düzlemde çalışma etiği sağlamaktaydı. Çünkü doğa sadece değişmekle kalmıyor, bir zamanların o barışçıl, huzur verici kavgalardan, çekişmelerden uzak bu dünyasının elinden, bu “cennetten” büyüü de çekilip alınıyordu ister istemez; çalışma etiği bu yitimi, aklın doğal olması nasıl zorunluysa, doğanın da akla uymasının öyle zorunlu olduğu anlayışıyla karşılaşmaya çalışılıyordu.”²⁰³

Böylelikle Aydınlanma felsefesinin egemenlik talepleri gittikçe daha militanlaşan ekonomik, politik ve askeri araçlarla desteklenir hale gelir. Aydınlanma, kendi doğuşunda pay sahibi olan fikrî destekçilerini yani sanatçılar ve filozofları yitirmeye başlar. Nitekim sanatçılar ve filozoflar, doğanın hiçbir alanının, toplumu oluşturucu ve eğitici bir güç olarak anlaşılan aklın, daha doğrusu araçsal aklın egemenliğine girmesinin söz konusu olamayacağını, olsa olsa tahrip edilip yıkılabileceğini kavramaya başlamıştır. Üstelik zamanla bu mistik akılla denetlenemez olduğu anlaşılan doğanın karşı tepkilerinden de korku ve endişe duyulmaya başlanmıştır.²⁰⁴

Roloff ve Seeblen’e göre aklın doğa üzerinde oluşturduğu bu baskı, mistik ve büyüsel olanın kökünü kazıma hevesleri, aklın ilkeleri adına doğal dünyadaki çoktanrıci inançların ve batılın yok edilmesi taleplerinin bağışlanmaz bir canilik olduğu ve bu cinayetleri işleyenlerin belalarını bulacakları endişesi, Aydınlanmacı aklın karşısına romantik melankolik bir tepki olarak çıkmakta gecikmemiştir. Nitekim sonradan pozitivizm anlayışına dönüşecek olan aydınlanma anlayışı bir bunalıma

²⁰³ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 20-21.

²⁰⁴ **a.g.e.**, s. 20-21.

girmiş ve aydınlanmanın hemen ardından gelen romantik akım, aydınlanmaya ve onun aklına duyulan kuşkuyu yansıtır hale gelmiştir. Bu noktadan sonra kendisi hemen her gezinin²⁰⁵ ayrılmaz bir parçası olan ütöpik yan, romantik dönemin distopyası altında örtölüp kalma tehlikesiyle baş başa kalmıştır²⁰⁶

Bu tehlikenin sonucu olarak Albert Camus, 17. yüzyılı matematiğin çağı, 18. yüzyılı doğa bilimlerinin, 19. yüzyılı ise biyolojinin çağı olarak belirttikten sonra 20. yüzyılı bir “Korku Çağı” olarak niteler. Camus bu durumun bilim ve bilimsel ilerleme düşüncesiyle bağlantılı olduğunu düşünür çünkü Camus’ya göre “*bilimin son kuramsal ilerlemeleri onu kendi kendisini yadsımaya sürükledi, uygulamada eriştiği yetkinlik düzeyleri ise bütün dünyayı yıkıma götürme tehlikesi ile karşı karşıya bırakmıştır..*”²⁰⁷

Tüm bu sürecin oluşmasının temelinde Kumar üç büyük güç görür ki bunlar; demokrasi, bilim ve sosyalizmdir. 19. yüzyıl için bu güçler Kumar’a göre ütopyada birleşmişlerdir ancak Distopyalar için de modern bir cehennem hazırlayan tam da bu güçlerin kendisidir.²⁰⁸ Bu anlamda distopyalar, ütopyaların geçmişte yaptığı gibi geleceğe ya da çok uzağa bakmaya gerek duymazlar çünkü 20. yüzyılda yaşanan bu gelişmelerin yeni gelişmelerin hepsi kendi zamanlarında, kendi toplumlarında görünen ve belirgin hale gelen şeylerdir.

Kumarın ifadesiyle belirtmek gerekirse;

*“Demokrasi ayak takımı hakimiyeti ya da Napolyon diktatörlüğü ürettiyordu, bilim ve teknoloji ise tüm anlamı ve amacı boşaltılmış bir dünya. Modern karşıütopyanın kurulduğu zamanda, on dokuzuncu yüzyılın son bölümünde, modern toplumun çoktan, geleceğe yönelik özen yolunda çok az şey talep edilecek kadar karşıütopyacı olduğu hissedilmeye başlamıştı. Gerçekleştirilmeye hala ne kadar çok gereksinildiğinin fazla keskin bir şekilde farkında olan ütopyanın aksine, karşıütopya genellikle cehennem lanetine giden bir yolun yarısını çoktan geçmiş gözüyle bakılan, çağdaş dünyanın azıcık kılık değiştirmiş bir portresinden fazla bir şey değildi.”*²⁰⁹

Bu anlamda nasıl ki Ütopya pozitif ve iyi olana yoğunlaşıyorsa distopya da negatif ve kötü olana yoğunlaşır çünkü; aydınlanma, endüstri devrimi, sanayileşme, teknoloji ve yeni üretim araçlarının ortaya çıkmasıyla birlikte gelen I. ve II. Dünya

²⁰⁵ Yazarlar burada ağırlıklı olarak bilimkurgu edebiyatında kullanılan gezi motifine gönderme yapıyorlar. Çünkü hem ütopya hem de distopyalarda genellikle karakterler aracılığıyla gerçekleştirilen bir gezi motifi bulunmaktadır. Bu aynı zamanda bilimkurgu edebiyatının da önemli motiflerinden biridir.

²⁰⁶ a.g.e., s. 29-30.

²⁰⁷ Albert Camus, **Denemeler**, çev. Sebahattin Eyüboğlu vd., Say Yayınları, 11. Baskı, İstanbul, 1998, s. 57.

²⁰⁸ Kumar, a.g.e., s. 187.

²⁰⁹ Kumar, a.g.e., s. 187-188.

Savaşları'nın insanlarda yarattığı korku ve buhran edebi olarak distopyaların yaratılmasına ve ortaya çıkmasına sebep olur. Dolayısıyla, 17. yüzyılda 'Aydınlanma' ile başlayan, insanın akılcı, eşitlikçi, demokratik, mutlu ve refah içerisinde yaşayacağı toplum hayalleri olan ütopyalar, 20. yüzyılın başında savaşlar, yıkımlar ve milyonlarca insanın yok olmasıyla birlikte insanlığı distopyalara götürmüştür. Bu anlamda;

*"Yevgeni Zamyatin'in 'Biz'i, Aldous Huxley'in 'Cesur Yeni Dünya'sı ya da George Orwell'in '1984'ü gibi eserler, 20. yüzyıl'ın gelecek tasviri içeren ütopya örnekleri olarak hiç de ideal, mükemmel, özlem duyulması bir toplum düzeni vaat etmemektedir. Bu yüzyılda üretilen ütopyalar; çağın paranoyalarıyla bezeli, geleneksel ütopya anlayışının dışında, kitlesel kurtuluş fikrinden uzak, pesimist ve kaygılı yeni dünyalar kurgulamaktadır. Bu nedenle de 20. yüzyıl'ın ütopyaları artık hep anti-ütopyadır."*²¹⁰

Bu sebeple özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası siyasal anlamda evrensel iletişim söyleminin bir uzantısı olarak ütopya kavramının yok olduğunu belirten Tandaçgüneş, bütün diğer siyasal, kültürel ve toplumsal akımlarda yaşanan olumsuzluk dalgasının etkisiyle ütopyanın yerini karşıt anlamlara bıraktığını belirtir. Böylelikle *"1920'li ve 40'lı yıllar, ütopyanın en belirgin ürünlerinin verildiği zamanlardır. Ütopyanın ereği olan geleceğe bakan duygusu varlığını korurken yaşananlardan ötürü gelecek artık korku ve kaygı verici bir karakter kazanmıştır."*²¹¹

1920'lere gelindiğinde, edebiyat tarihinde ilk distopik eser olarak da geçen, kendisinden sonra gelecek olan distopik romanlara ilham kaynağı olan Yevgeni Zamyatin'in "Biz" isimli eseri yayınlanır. "Biz" Sovyetlerde gerçekleşmiş olan devrime eleştirel bir bakış getirirken, ülkesinde aldığı eleştiriler sebebiyle yazıldıktan 4 yıl sonra İngilizce çevirisiyle yayınlanabilmiştir.²¹²

"Biz", sosyalist bir devrim gerçekleştikten sonra 26. yüzyılda "Tek Devlet"de geçmektedir. İnsanlık teknolojik olarak çok büyük ilerlemeler kaydetmiş doğa olgusunu yitirmiş ve bütün bir toplum içerisinde sıradan bir takım nesneler haline gelmiştir. Toplum sistemin numaralandırdığı bireylerden oluşmakta ve birey, birey olmanın dışında sadece matematiksel bir öge olarak orada bulunmaktadır. İlerleyen yıllarda 1984 isimli eserde de görüleceği şekilde, toplumda yaşayan her insanın her hareketi izlenmekte ve insana ait bir özel hayattan bahsedilememektedir. İnsanlar şeffaf duvarları olan evlerde yaşamakta ve bu noktada "Tek Devlet" içerisinde bir mahremiyetten söz edilememektedir. "Tek Devlet" isminde de anlaşılacağı üzere bir

²¹⁰ Tandaçgüneş, a.g.e., s. 70.

²¹¹ a.g.e., s. 72.

²¹² Wikipedia, "Biz", "tr.wikipedia.org/wiki/Biz_(roman)", (26 Mayıs 2014).

lider tarafından yönetilmekte ve insanlar bu lideri velinimet olarak adlandırmaktadırlar. Her ne kadar liderin seçimi ‘demokratik’ bir şekilde seçim yoluyla gerçekleştiriliyor gibi gözükse de, bazı seçim oyunları ile aynı lider tekrar topluma hükmetmekte, buna karşı çıkanlar ise idam ile cezalandırılmaktadır.²¹³

İnsanın doğa ile bağının tamamen koparıldığı romanda, insanlar sadece sistemin izin verdiği zamanlarda cinsel ilişkiye girebilmekte ve saydamlık sadece o an için yok olmaktadır. Bu anlamda bireysellik, bir birey olmak anlamında “Tek Devlet”de yok gibidir çünkü tüm bireyler sadece toplum içerisindeki seri numaralardan oluşmaktadır. Bir topluluk olmak adına “Tek Devlet” içinde yaşayan bireylerin amacı sadece ve sadece topluluğa hizmet etmek yani diğer bireyler gibi tamamen rutin bir hayatın içerisinde yaşamaktan ibarettir. Onlar sadece sistemin kendilerine belirttiği saatlerde yürüyebilirler, çalışabilirler ya da cinsel faaliyetlerini gerçekleştirebilirler. Dolayısıyla “Tek Devlet” her ne kadar gelişmiş, bilimsel anlamda büyük ilerlemeler (dünya dışına yolculuk yapacak kadar) kaydetmiş olsa da son kertede insanların arzuladığı bir ütopya değil, totaliter ve özgürlükleri kısıtlayıcı karanlık bir distopyadır.

Bu anlamda Tandaçgüneş, Zamyatin’in “Biz” eserini basit bir şekilde ütopya eleştirisi olarak algılamamak gerektiğini belirtir. Aslında ütopyanın yıkımı ona göre Aydınlanma düşüncesinin yarattığı “ilerleme” ve “teknik akıl” kavramlarının durdurulamayan bir gelişme göstermesi sebebiyledir.

“Zamyatin’in eseri özünde, yaygın olarak Sovyet rejiminin sapmalarına dair bir eleştiri gibi okunsa da özünde kitlelerin organizasyonlarını tektipleştiren bütün büyük örgütlenmelerin etkinliğini eleştiren ve içinde kara mizah da barındıran bir yergi olarak okunmalıdır. Öyle ki Zamyatin’in başlattığı bu yeni anti-ütopya türünün, Thomas Hobbes’un Leviathan’da eleştirdiği, mutlak bilim ve teknik akıl nosyonlarının takıntı haline dönüşmesiyle, Hristiyanlığın özündeki kilise metaforu altında tüm insanların bir araya toplanması gerekliliğine duyulan inancın sorgulanması Zamyatin’e de esin kaynağı olur.”²¹⁴

20. yüzyılda yazılmış tıpkı Zamyatin’in eseri gibi geleceğin totaliter toplumlarından birini anlatan bir diğer eser sinemaya da uyarlanmış olan “1984”tür. George Orwell’in kaleme aldığı eser, totaliter ve baskıcı rejimlere bir uyarı niteliği taşımaktadır. Roman, İngiliz Sosyalizmi olarak bildiğimiz baskıcı bir devlet yönetimine sahip olan Okyanusya adlı hayali bir ülkede geçmektedir. Ülke, “Büyük Birader” ve onun kurmuş olduğu parti “Ingsos” tarafından yönetilmektedir. Bu

²¹³ Yevgeni Zamyatin, **Biz**, çev. Algan Sezgintüredi, Versus Kitap, 4. Baskı, İstanbul, 2009.

²¹⁴ Tandaçgüneş, **a.g.e.**, s. 74.

yönetim baskıcı bir şekilde toplumda yaşayan herkesi (proleterler hariç) gözetleme yoluyla kendisini idame ettirir. Sokaklardan evlere kadar her yerde bir ekran ve kamera ile Büyük Birader insanları izlemekte ve denetlemektedir. Nüfusun çoğunluğunu oluşturan insanlar sadece sigara ve “zafer cini” içmekte, futbol, kumar ve gündelik işler gibi eylemlerde bulunmaktadır. Okyanusya, Avrasya ve Doğu Asya olarak adlandırılmış üç süper güç arasında geçen savaş içerisinde devletlerin amacı bağımsızlık elde etmek değil, varolan süreci tekrar üretmektir. Nitekim sistem Aleyhtarı olan Goldstein, kendi yazdığı kitapta savaşın hiçbir şekilde kazanılamayacağını çünkü sistemi ayakta tutan şeyin tam da bu savaşın kendisi olduğunu belirtir.²¹⁵

Tüm bu distopik ortamda roman, antika eşyalara karşı merak duyan Winston Smith’in bir gün antikacıdan bir defter ve mürekkepli kalem alması ve bu defteri günlüğü yaparak sisteme karşı düşüncelerini oraya not alması ve sorgulaması üzerinedir. Smith kendisini gözetleyen “Tele Ekran”dan gizlenerek oraya düşüncelerini yazmaya başlar ve bunun bir suç olduğunu bilmesine rağmen sistemi sorgulamaya devam eder. Smith insanların kandırılması, tarih kavramının değiştirilmesi, Büyük Birader’in varlığı ya da yokluğu gibi kavramları irdeleyerek düşünce suçlarının haricinde anti-sex bölümünden Julia adında bir kadınla yasak ilişkiye girmesiyle de suç işlemiş olur. Çünkü Okyanusya’da birisini sevmek suçtur. Roman, Smith’in tuttuğu bir özel odada Julia karakteriyle düşünce ve cinsellik suçunu işlerken yakalanmaları, işkence edilerek sisteme uygun birer vatandaş olmalarını konu edinir.

Orwell’in eserinin belki de en önemli özelliklerinden birisi “düşünce polisi”, “hakikat bakanlığı” gibi geleceğe dair kavramları işleminin yanında, tele ekranlar aracılığıyla sürekli halkı kontrolü altına alan ve halka “seçenek ne kadar azsa, düşünce de o kadar az olur” şeklinde yeni bir dil empoze etmesidir. “Savaş Barıştır, Özgürlük Köleliktir, Cehalet Kuvvettir” gibi sloganlar ve yarattığı yeni dille sistemli bir şekilde kelime hazinesinin kısırlaştırılmasıyla dilsel belleğin yok edilmesi amaçlanmıştır. Böylece onur, adalet, ahlak, bilim, din gibi pek çok kavram anlamını yitirir.²¹⁶

²¹⁵ George Orwell, **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, çev. Celal Üster, Can Yayınları, 43. Baskı, İstanbul, 2013.

²¹⁶ Tandaçgüneş, **a.g.e.**, s. 76.

Böylelikle savaş, barış, özgürlük, kölelik, gibi kavramların içinin boşaldığı ve bu kavramları sorgulamanın düşünce suçu olduğu bir gelecek toplumu inşa edilmiş olur.

20. yüzyılda yazılmış olan distopyalar sadece baskıcı ve totaliter toplum motifi ile değil, aynı zamanda teknoloji, teknolojinin insan yaşamını ele geçirmesi ve özgürlüğünü kısıtlaması gibi motiflerle de kendisini ifade eder. Bu anlamda 20. yüzyılın bir diğer önemli distopyası Aldous Huxley'in yazdığı "Cesur Yeni Dünya" isimli eseridir. 26. yüzyılda Londra kentinden yaşayan insanlar teknolojinin getirdiği yenilikler içerisinde sağlıklı, mutlu, uyuşturucu kullanımıyla birlikte sınırsız cinsellik içerisinde zevke dayalı bir toplumda yaşamaktadırlar. Bu bolluk ve rahatlığı Henry Ford'un²¹⁷ endüstriyel ilkeleri sayesinde edinen toplumda fakirlik, mutsuzluk, kötülük gibi kavramlar yoktur. Bireyler bu endüstriyel sistemin devam etmesi için sürekli tüketim içerisindeyler. Huxley'in tasarladığı Dünya Devlet'inde üretim o kadar önemli bir yere sahiptir ki kültür, sanat eserleri, hatta ve hatta insanlar dahi fabrikalarda zekaya ve fiziksel güce göre sınıflandırılarak üretilmektedir. Üretilen bu bireylerin sisteme başkaldırmaması için, bireyler üretim aşamasında çeşitli ilaçlarla ve psikolojik yöntemlerle sistemin devamlılığı için şartlandırılır.²¹⁸

Yeni Dünya'da birey olgusu yoktur, bireyler tıpkı diğer distopyalardaki gibi toplum için vardır. Bu sebeple roman boyunca bireyler hiçbir şekilde yalnız kalamazlar çünkü yalnız kaldıkları an düşünme gibi bir riskin içerisine girerler. Uyuşturucu, sınırsız cinsellik, sinema filmleri gibi bir takım araçların etkisi altında bireyler duygulanım ve düşünme yetilerinden yoksun bir şekilde sadece Ford'un kurduğu sistemi yaşatmak için yaşarlar. Tüm bu 'tatlı' hayatın içerisinde aile, kültür, felsefe, sanat gibi kavramlar yoktur. Bu anlamda klonlanma üzerinden işleyen bu dünya tasarımı önem arz eden tek şey üretim ve tüketim ilişkilerinin devam etmesidir ki bu Huxley açısından karanlık bir geleceği temsil eder.

Her ne kadar incelenmeye çalışılan üç eserde de karanlık bir gelecek tasviri olsa da Neil Postman, Huxley ve Orwell özelinde bu gelecek kehanetlerinin aynı şeye ilişkin olmadığını belirtir. Postman'a göre, Orwell'in uyarısı, dıştan dayatılan bir

²¹⁷ Huxley burada, Ford Motor Company'nin kurucusu olan Henry Martin Ford'a göndermede bulunmaktadır, zira eser üzerine yapılan yorumlarda da; "Cesur Yeni Dünya"nın Amerikanlaşmanın simgesi olarak bilinen Fordizm eleştirisi yaptığı söylenir. Nitekim Tandoğmuş Fordizme yapılan bu eleştiriye, "öyle ki bu gelecekte, zaman bile İsa'dan önce ve İsa'dan Sonra yerine Ford'dan önce ve Ford'dan sonra olarak tasvir edilmektedir." diyerek açıklar. (Tandoğmuş, a.g.e., s. 74.)

²¹⁸ Aldous Huxley, **Cesur Yeni Dünya**, çev. Ümit Tosun, İthaki Yayınları, 8. Baskı, İstanbul, 2012.

baskının bize boyun eğdireceği yönüdeyken, Huxley'in uyarısı insanları özerklikleri, olgunlukları ve tarihlerinden yoksun bırakmak için Büyük Birader'e gerek olmadığı yönündedir. Postman, Huxley'in, insanların süreç içinde üzerlerindeki baskıdan hoşlanmaya, düşünme yetilerini körelten teknolojileri yüceltmeye başlayacaklarını düşündüğünü²¹⁹ vurgular.

“Orwell kitapları yasaklayacak olanlardan korkuyordu. Huxley'in korkusu ise kitapları yasaklamaya gerek duyulmayacağı, çünkü artık kitap okumak isteyecek kimsenin kalmayacağı şeklindeydi. Orwell bizi enformasyonsuz bırakacak olanlardan, Huxley pasifliğe ve egoizme sürükleyecek kadar enformasyon yağmuruna tutacak olanlardan korkuyordu. Orwell hakikatin bizden gizlenmesinden, Huxley hakikatin umursamazlık denizinde boğulmasından korkuyordu. Orwell tutsak bir kültür haline gelmemizden, Huxley duygu sömürüsüne dayanan içki alemleri ve tek başına iple asılı bir tenis topuyla oyalanmak gibi şeylerle ömür tüketen önemsiz bir kültüre dönüşmemizden korkuyordu. (...) Kısacası Orwell bizi nefret ettiğimiz şeylerin mahvetmesinden korkarken, Huxley bizi sevdiğimiz şeylerin mahvedeceğinden korkuyordu.”²²⁰

Bu anlamda Postman, “Televizyon: Öldüren Eğlence” isimli eserinin, “Orwell'in değil, Huxley'nin haklı olduğu düşüncesiyle” yazıldığını belirtmektedir. Çünkü ona göre Orwell'in kehanetlerinden çok Huxley'nin geleceğe dair kehanetleri Amerikan toplumu içerisinde bir fiiliyat kazanmıştır. Tüketim çağını çılgınca yaşayan insanlar televizyonda yayınlanan gençlik dizileri, pembe diziler, yarışma ve alışveriş programları aracılığıyla endüstrinin üretimine ve sistemin devamlılığına daha çok katkıda bulunmakta ve daha çok tüketmektedirler.

Tüketim ve insanların sınırsız tüketim hırsı, durdurulamaz bir üretimi beraberinde getirmekte ve bunun için büyük fabrikalar daha çok enerjiye ihtiyaç duymaktadır. Enerjinin üretilmesi için doğa daha çok tahrip edilmekte ve ekolojik denge gün geçtikte bozulmaktadır. Bu anlamda Postman'ın da belirttiği gibi “Bizi sevdiğimiz şeylerin mahvedeceği” olgusu 20. yüzyılın sonlarına doğru ve 2000'li yıllardan sonra sinemada “ekolojik dengenin bozulması”, “insanın doğayı yok etmesi” motifi altında işlenmeye başlanır.

²¹⁹ Neil Postman, **Televizyon: Öldüren Eğlence**, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1994, s. 7-8.

²²⁰ Postman, **a.g.e.**, s. 8.

2.2. BİLİMKURGU SİNEMASINDA DİSTOPYA

2.2.1. Bilimkurgunun Kökleri ve Tanımı

Bilimkurgu geleceğe bakan ve geleceğe bakarken de bilime dayanarak bugünün sorunlarını inceleyen, kimi zaman çözüm önerisinde bulunan, kimi zaman tahminde bulunan veya sadece güncel olan bir konuyu ele alan bir türdür. Sinemada bilimkurgu türü her ne kadar sinemanın ilk doğduğu yıllara kadar götürülse de, bilimkurgunun kökenleri Aydınlanma'ya ve onun getirdiği bilimsel anlayış çerçevesindeki yazın alanına kadar götürülebilir.

Bilimkurgunun temeli, Ünsal Oskay'ın belirttiği gibi serüven-gezi yazılarına kadar dayanır ki Oskay, eski zamanların peri masallarının bilimkurgunun oluşmasına ve hatta gelişmesine bir örnek teşkil ettiğini belirtir.²²¹ Bu anlamda ilk çağlara kadar götürülebilecek gezi yazıları, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan bilimkurgu açısından da önem taşımaktadır.

Ancak Roloff ve Seeblen'in belirttiği gibi, ilk çağlara dayanan bu gezi edebiyatının, bir bilimsel öge çerçevesinde kurgulanması Aydınlanma ile birlikte gerçekleşmeye başlamıştır. Bu anlamıyla Roloff ve Seeblen bu gezi edebiyatının felsefi bir geziden, fantastik bir geziye doğru dönüştüğünü belirtirler çünkü;

“Aydınlanmanın olgunluk döneminin ürünü olan on sekizinci Yüzyılın ikinci yarısındaki gezi edebiyatında, akla dayalı faydacılık ile hazcılık arasındaki mücadele iyice kızışmış, roman kahramanlarını gerek yurtlarında gerekse dünyada oradan oraya sürükler olmuştur. Bireysel deneyimler ile mevcut, genel geçerli bilgi bireysel pratik ile toplumsal kuram ve ilkeler arasında bağlantı kurabilme biçiminde ortaya çıkan sorun, bireysel deneyimlerin biriktirilebildiği ve genel olan ile bir uyum içine kolayca sokulabildikleri gezi (seyahat – yolculuk) olayında daha kolay çözüme kavuşturabiliyordu. Bugünkü bakış açımızdan liberal olsun, muhafazakar olsun bütün araştırmacılara, bütün filozoflara ve edebiyatçılara dürtüselle, cinsellikle ilintili olanın tahriklerine ve basınçlarına karşı akli kullanarak direnme görevi yüklenmişti. Aydınlanma bireyinin amaçlanan özgürlüğüne kavuşabilmesi, erişkin, olgun duruma gelebilmesi için insanın insan üzerindeki denetiminin ve tahakkümünün, dolayısıyla da kayıtsız şartsız itaat ve boyun eğmenin sonucu olan bağımlılığın yerine kendini akılla denetleyebilme becerisini koyması, kaotik tutkularını ve dürtülerini akılla, sürekli yoklayarak dizginlemesi ve mevcut toplumsal tahakkümü enikonu değerlendirip aklın zorunluluğu olarak kavrayıp benimsemesi şarttı.”²²²

Diğer bir ifadeyle Aydınlanma ile birlikte aklın merkeze alınması, “aklın dışındaki gerçeklik olarak açık seçik kavranılır bir durum olması; karanlık, gizemli,

²²¹ Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya – Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, 1. Baskı, Der Yayınları, İstanbul, 1981, s. 34-35.

²²² Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 17-18.

mistik, büyülu yanların”²²³ sadece bilim alanlarından değil edebiyat içerisinde de arındırılması anlamına gelir. Böylelikle doğa ile mücadele içine giren akıl Roloff ve Seeblen’e göre, Aydınlanma çağının olgun döneminden bugüne uzanagelen akıl-doğa mücadelesi bağlamında bilimkurgu edebiyatının ana teması olmuştur.²²⁴

Aynı şekilde Oğuzhan Ersümer de Bilimkurgunun popüler bir edebiyat ve sinema türü çerçevesinde ele alındığında bir yirminci yüzyıl fenomeni olduğunu ve büyük ölçüde, Batı Uygarlığı’nın bilimsel ve teknolojik gelişme üzerindeki deneyimlerini yansıttığını belirtir.

*“Bilimkurgunun tür olarak kabulünde ve bugünkü anlamını kazanmasında, 1920’li ve 1930’lu yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde kendini göstermeye başlayan, birbirleriyle yoğun etkileşim ağına sahip editör, hayran düzeyinde okur, kitap, dergi, fanzin, yazar, büyüktür. Bilimkurgu sözcüğü de ilk olarak, bu zaman diliminde yayınlanmaya başlayan dergilerden birinde, ‘bilimkurgunun babası’ lakabıyla anılan Hugo Gernsback editörlüğündeki “Science Wonder Stories”de önerilmiş (Haziran 1929) ve genel kullanıma otuzlu yıllarda geçmiştir.”*²²⁵

John W. Campell’a göre ise, “Bilimkurgunun temel düşüncesi, gerçekleşmek üzere olan teknolojik icat ve işleyişleri ve de onların insanlar, toplum ve uygarlıkların bakış açıları üzerindeki etkisini öngörmenin mümkün olduğudur.”²²⁶ Aynı şekilde, bilimkurgu yazarı “*James Blish de bilimkurguyu öngörü temelinde yorumlar: Tüm bilimkurgular temelde bilinene dayalı tahmindirler... Bir bilimkurgu yazarı bilinen verileri alır, onlardan bir yönelim ortaya çıkarır ve bu devam ederse ne olur düşüncesi etrafında öyküsünü yazar.*”²²⁷

Benzer eksende Mustafa Yelkenli, önce bilimkurgucuların uydurduğu ve sonrasında da bilim adamlarının gerçekleştirdiği yönündeki deyişi abartılı bulsa da bunun gerçeklik payının yadsınamayacak derecede önemli olduğunu belirtir.

“Örnek vermek gerekirse, Jules Verne’nin kitaplarında yazdığı, kendi dönemine göre birçok olağanüstü kurmacaların hepsi bundan on yıllar önce gerçekleştirilmiştir. Ay’a gidiş, tepkili füzeler, denizaltılar, atomla işleyen makineler, ayrıca lazerler, uydular gibi her biri olağanüstü düş ürünü olan bunların hepsi, önceleri bilim kurgu yazarlarının kitaplarında kullandıkları uçuk ve gerçekleştirmeleri olanaksız unsurlardı. Daha sonra öngörülerinin genişliği ve doğruluğu yönünde Jules Verne’i geride bırakan Amerikalı fizikçi ve bilimkurgu yazarı Hugo Gernsback’ın radyo ve televizyon konularında öne sürdüğü tahminleri gerçekleştirmiştir. 1911 yılında Modern Electrics adlı dergide Ralph 124 C419+ romanını yayınlar. Bu roman daha sonra 1925 yılında kitap olarak basılır.

²²³ a.g.e., s. 18.

²²⁴ a.g.e., s. 18-19.

²²⁵ Oğuzhan Ersümer, **Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk**, Dokuz Eylül Yayınları, 1. Baskı, İzmir, 2006, s. 15-16.

²²⁶ Aktaran Ersümer, a.g.e., s. 17.

²²⁷ Bainbridge’den Aktaran Ersümer, a.g.e., s. 17-18.

Eserlerinde füzeleri, fülüoresanları, X ışınlarının etkisiyle mutantlaşmayı yazmış, radarın işleyiş biçimini ortaya atmıştır. Transistörlerin bulunmasından beş yıl önce üç elektrotlu lambayı dergilerde anlatmıştır.”²²⁸

Tüm bu tanımlar ekseninde bilimkurgu²²⁹, isminden de anlaşılacağı üzere bilimi ve kurguyu içinde barındırarak ‘nitelikli’ eserler üretiyor gibi gözükse de, Darko Suvin’e göre, “yaygın olan ve çok okunan örnekleri üzerinden *Bilim-Kurgu yüksek nitelikli bir edebiyat değildir.*”²³⁰ Bu yaygın türleriyle Bilim-Kurgu daha çok, çok satılan, kar amacıyla yazılmış birbirinin kopyası denecek kadar kötü şeylerdir ve estetik bakımdan ilkelidirler.²³¹

Ancak Oskay Bilim-Kurguyu taklitçi ya da gerçekçi yazın ürünlerinden ayrı tutmak gerektiğini belirtmektedir. Çünkü;

“bilim-kurgularda ampirik zamanın ve uzamın; ampirik algılarımızla bilip öğrendiğimiz şeylerin, tanıdığımız kişi ya da karakterlerin dışında ögeler kullanılabilir. Fakat bütün bunlara karşın, Bilim-Kurgu yazınındaki irrealite’nin realist olduğunu; insan- olmayan canlılar ya da karakterlerle de kurulmuş olsa Bilim-Kurgudaki dünyanın ampirist algılamalarımızın gösterdiğinden daha aslına uygun, doğru anlaşılmış insansal bir dünya olduğunu; bir bilim-kurgu yapıtındaki ‘öte dünya’ ortamında da, gerçekte, yazarın kendi tarih dönemlerinde kozmolojik ve antropolojik açıdan bilişsel olarak imkansız görünmeyen insansal bir yaşam ortamı olduğunu unutmamak gerekmektedir.”

Bu bağlamda bilimkurgu Nilgün Abisel’in tanımladığı gibi salt işlev açısından değil ancak daha çok anlattığı hikayeler içerisindeki gelecek tasarımları açısından önemlidir. Çünkü “*bilimkurgular insanın bilinmeze yönelik dayanılmaz merakını itici güç olarak değerlendirerek, gelecekteki yaşamın –mutlu ya da mutsuz olsun- nasıl olabileceğine ilişkin projeler üretirler.*”²³²

Böylelikle bilimkurgu bu projeleri üretme aşamasında fantazyalardan ayrılmış olur. Oskay’a göre fantazyalar tarihin değişik dönemlerinde üretilmiş mit ve mitolojilere karşı yaşanan dünyayı değiştirmek yerine, aynı dünyayı özüne dokunmadan bir kez daha kurmaktan başka bir şey yapmazlar. Oysa bilimkurgu yaşanan dünyanın alışılmış algılanma biçimine karşı kuşkucudur. Alışılmış algılama biçiminin dışına çıkmak ister. Bunu yapabilmek için, tıpkı masallar ve mitlerde olduğu

²²⁸ Mustafa Yelkenli, **Öteki Dünyalı**, 1. Baskı, Çivi Yazıları Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 19 .

²²⁹ Sinema tarihçisi Nijat Özön Bilimkurgu türünün tanımının İngilizce’deki ‘science-fiction’ kelimelerinden geldiğini belirtir. “Bilimkurgu filmi bir yandan bilime dayanır, bir yandan yapıtıya, yaratma gücünün ürününe büyük önem verir. Bilimkurgu filmi dendiğinde de, bilimin bugünkü verilerine dayanılarak insanların ilerideki yıllarda gerçekleştirebileceğini; bu gelişmelerin insan toplulukları üzerinde yol açabileceği etkileri düşlemek, kestirmek, önceden bilmek yoluyla çevrilmiş film anlaşılır.” (Nijat Özön, **Sinema Sanatına Giriş**, 1. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 248-249)

²³⁰ Aktaran Oskay, **a.g.e.**, s. 11-12.

²³¹ **a.g.e.**, s. 12.

²³² Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, 1. Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul, s. 130.

gibi yabancılaştırmaya başvurur; olağan algılama içinde gördüğümüz ve anlamlandırdığımız olguları, onlara karşı kendimizi yabancılaştırarak, ²³³ onları alışılmış algılama kalıplarının dışında algılamamızı amaçlar.²³⁴

Bu anlamda Bilimkurgu, Ersümer'in belirttiği şekilde, *“kaderini kendi eline almak isteyen insanın temsilciliğini yaparken insan üzerindeki metafizik yükleri karşısına alır. Fantastik olanın, korkunun ve dehşet verici olanın anlaşılma- zlığını aklın ve bilinenin alanına çekerek aşmaya veya en azından kontrol altına almaya çalışır.”*²³⁵

Geçmiş dönemlere ait mitsel, dinsel ya da büyüsel ve anlaşılma- z olanın bilinenin alanına çekilmesinin yolu, bu bilinmeyeni, bilimin açıkladığı yeni kavramlarla açıklamaktan geçer ki bu da bilimkurgunun bu açıklamayı sadece bilim dallarıyla değil aynı zamanda sinemadaki diğer türlerle yaptığı anlamına gelir.

Bu anlamda her ne kadar distopya bazı kuramcılar açısından direkt “tür” olarak belirtilse de bazı kuramcılar onun edebiyatta bir “alt tür” olduğunu belirtir. Kimi yazarlara göre ise distopya, bilimkurgu sineması içerisinde bir motiftir. Sinema içerisinde distopyalar işledikleri konular ve içerik bakımından tarihsel olarak farklılık gösterse de, distopyaların günümüze kadar oturmuş belli başlı bazı kalıpları vardır.

2.2.2. Bilimkurgu Sinemasında Distopyanın İşlenişi

Distopya kavramına Bilimkurgu sineması içerisinde bir tür ya da alt tür olarak bakmak kavramsal olarak bir yanlışlığı ifade eder. Tür olgusu, bilimkurgu özelinden de anlaşılacağı üzere *“konu, tema ya da teknikler tarafından ayrımlanabilen bir biçimi”*²³⁶ ifade ederken, aynı zamanda bu kodlar aracılığıyla o türü bir diğer türden ayırır. Dolayısıyla Abisel'in Barry Grant'den aktardığı gibi tür filmleri; *“yineleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir.”*²³⁷ Aynı şekilde *“Vivian Sobchack'a göre tür filmleri, bilinen*

²³³ Burada Oskay yabancılaşma kavramıyla birlikte Brecht'in tiyatrosundaki “yabancılaştırma” kavramına göndermede bulunur. Yabancılaştırma kavramı için bkz; “Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1983. s. 38-43”

²³⁴ Oskay, **a.g.e.**, s. 21-22.

²³⁵ Ersümer, **a.g.e.**, s. 22.

²³⁶ Abisel, **a.g.e.**, s. 22.

²³⁷ Grant'dan aktaran, Abisel, **a.g.e.**, s. 23.

öykülerin imgesel tekrarları aracılığıyla tatmin edilmiş izleyici beklentileri üzerine kurulur ve ahlaki normları tekrarlar.”²³⁸

Oysa distopya önceki bölümlerde de belirtildiği üzere bir türe benzememektedir. Çünkü distopya ağırlıklı olarak bilimkurgu filmlerinde ortaya çıkan bir “tema” gibi gözüke de, endüstri içerisindeki başka türlerde de kullanılabilir. Örneğin “korku” türündeki bir film, atmosfer olarak distopik bir atmosferde geçebilir. Bu anlamda distopyaya kesin olarak bilimkurgunun alt türü ya da sadece bilimkurgu türünün kullandığı bir tema olarak değil, sinemada tüm türlerin kullanabileceği bir tema olarak bakmak gerekir. Ancak şu da bir gerçektir ki distopya, sinema tarihi süresince ağırlıklı olarak bilimkurgu türü altında işlenen bir tema olarak varlığını sürdürmüştür.

Distopya, zamansal ve uzamsal düzlemde geleceğin dünyasını ya da bu dünya içindeki insan ilişkilerini anlatan bir anlatı yapısı olarak bilimkurgu türü içerisinde şimdiki zamanın acılarını ya da gelecek tahminlerini eleştirel bir “olumsuz/karamsar gelecek” tasviriyle aktarır.²³⁹

Bu anlamıyla sinemada distopyalar insanın doğasından gelen bir kötülük güdüsüne sahip olduğunu, ütopyalardaki iyimser toplumun mümkün olmadığını ve bu nedenle dünyayı iyileştirme yönündeki çabaların genellikle karanlık diktatörlerle son bulacağı yönünde bir takım söylemlerde bulunur²⁴⁰ veya karamsar ve belirsiz bir gelecek portresi çizer.

Bu olumsuz gelecek, bilimkurgu sineması içinde tarihsel ve toplumsal olgular çerçevesinde farklı temalar altında ortaya çıkmıştır. Örneğin “gelecekte yeryüzü” teması genellikle bilimkurgu edebiyatında bir alt tür olarak nitelenen “Apokaliptik” (Kıyamet Günü) ya da “Post-Apokaliptik” (Kıyamet Sonrası) olarak adlandırılan yeryüzünün herhangi bir sebeple (ki bu sebep genellikle bilim insanlarının yahut insanların yaptığı bir hatanın sonucudur) kıyamet gününü yaşaması veya o günün sonrasının tasvir edildiği temadır. Bu tema içerisinde yeryüzü tamamen yok olmuş ve insanlığın doğadan yoksunluğunun tasvir edilmesinin yanında, yeryüzü teknolojinin muazzam ilerlemesi sonucunda gökdelenlerle kaplanmış şekilde tasvir edilebilir.

²³⁸ Aktaran, Hasan Akbulut, “Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri (içinde)**, (Ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu), Kırmızı Kedi Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 2010, s. 329.

²³⁹ F. Neşe Kaplan – Gülin Terek Ünal, **Bilim Kurgu Sinemasını Okumak**, Derin Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2011, s. 44.

²⁴⁰ **a.g.e.**, s. 45.

“*Blade Runner*”, (Bıçak Sırtı, Ridley Scott, 1982), “*Mad Max*” (George Miller, 1979), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) gibi kültleşmiş filmler bu temaya örnek gösterilebilir. Ayrıca tarihsel bağlamda detaylı olarak değinileceği gibi, distopik bir atmosfer olarak kıyamet ve kıyamet sonrası teması 2000’ler ve sonrasında da yoğun bir şekilde işlenmeye başlanmıştır.

Cyberpunk ve Steampunk gibi ağırlıklı olarak teknolojinin insanlar ve doğa üzerindeki etkisi bağlamında ele alınabilecek filmlerde²⁴¹ ise “yakın gelecekte yeryüzü”, “Gücünü yüksek teknolojiden alan egemenler”, “Teknoloji-beden bütünleşmeleri”, “Siberuzay ve hackerlar”, “Anti-Kahraman ve Punk Tavrı” gibi motifler ele alınır.²⁴² Steampunk daha çok buhar çağı teknolojisi, mekanik sanayi ve makineler özelinde bir alt tür olarak geçerken, Cyberpunk ise William Gibson’ın “*Neuromancer*” romanıyla birlikte literatüre girmiş olan, “teknoloji - beden bütünleşmeleri”²⁴³, “sanal gerçeklik”, “simülasyon” gibi kavramların ileri teknoloji çerçevesinde işlendiği bir alt türdür.

Burada bir ayrımı daha belirtmek gerekirse, bir tema olarak distopya sadece teknoloji ve onun uzantısı ya da sonucu olan bir olumsuz gelecek sunmayabilir. Bilim ya da insanlıkla hiçbir alakası olmayan bir dış etken yeryüzünü ya da insanlığı tehdit edebilir. Bu anlamda, böcekler, yaratıklar, virüs felaketleri gibi motiflerin yanında dış uzaydan gelen ve dünyayı istila etmeye çalışan uzaylılar gibi motifler de bilimsel çerçevenin dışına çıkarak, sinemanın ‘fantastik’ türü altında işlenebilir.

Nitekim sinemanın ilk yıllarında üretilen bilimkurgular da şüphesiz bir tür olarak kendi kodlarına sahip olsa da, tıpkı ilerleyen yıllarda olacağı gibi “korku” ve “fantastik” gibi birçok türden temaları da içerisinde barındırmıştır. Sinema tarihinde bunun ilk örnekleri kuşkusuz, Fransız yönetmen Georges Melies tarafından üretilen filmlerdir.

²⁴¹ Oğuzhan Ersümer, “Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk” kitabında siberpunk’ı bir tema olmaktan daha çok bilimkurgunun bir “alt tür”ü olarak niteler.

²⁴² Ersümer, **a.g.e.**, s. 112-167.

²⁴³ Teknolojinin bedenle bütünleşmeleri yaşadığımız çağda çok daha farklı biçimlere bürünmekte (bkz: Google Glass) ve artık günümüz insanı kendisini neredeyse teknoloji olmadan var edememektedir. Bu nedenle Mansfield, teknolojinin modern bireyle birlikte yeni bir öznelik yarattığını iddia eder. (Mansfield, a.g.e., s. 182-199) Ayrıca Donna Haraway’ın günümüz insanına yaptığı bir gönderme olarak Siborg’u tam olarak anlamak adına Siborg Manifestosuna bakılabilir. (Donna Haraway, **Siborg Manifestosu**, çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, 1. Baskı, İstanbul, 2006.)

2.2.3. Bilimkurgu Sinemasının Ortaya Çıkışı ve Distopya Bağlamında Tarihsel Gelişimi

Sinemada bilimkurgu türüne ait ilk örnek her ne kadar Georges Melies'nin, Jules Verne'in "Aya Yolculuk" ve H.G. Wells'in "Ayda İlk İnsan" adlı yapıtlarından esinlenerek yaptığı "*Le Voyage dans la lune*" (Aya Seyahat, 1902) filmi olarak bilinse de Alim Şerif Onaran türe ait ilk filmin²⁴⁴ "*1900'de Paris'te Uluslararası Sergi dolayısıyla düzenlenen sinema gösterilerinden hemen sonra; ilkin 1901'de Ferdinand Zecca'nın "La Conquete de l'air" (Gökyüzünün Fethi)*"²⁴⁵ filmi olduğunu belirtir.

Bilimkurgu sinemasının ilk dönem filmlerinde, dönemin bilimkurgu edebiyatında sıkça rastlanan teknoloji teması göze çarpar. Nitekim Melies "*Aya Seyahat*"den iki yıl sonra 1904 yılında "*The Impossible Voyage*" (*İmkansız Yolculuk*) isimli filminde (tıpkı bilimkurgu edebiyatındaki gezi ve yolculuk teması gibi) bir trenin fantastik yolculuğunu anlatır. Tiyatro ortamında denenen dekorlar ve dönemin teknik koşullarında çekilen bu filmler denenen montaj teknikleriyle de sinema da yeni bir dil geliştirmeye başlar.

Bilimkurgu sinemasının ilk teması olan gezi/yolculuk teması, I. Dünya Savaşı öncesi dünyanın içinde bulunduğu durum sebebiyle bugüne kadar popülerliğini kaybetmeyecek olan "istila ve öteki dünyalılar ile karşılaşmalar" temasını ortaya çıkartır. Bu temanın ilk filmi olan "*The Airship Destroyer*" (Walter Booth, 1909) filminde, Londra'ya saldıran esrarengiz uzay araçları ve tüm donanıma sahip olan bu araçları kendi yaptığı uzaktan kumanda ile patlatan genç bilim adamının hikâyesi anlatılır.²⁴⁶ 1910'dan itibaren sinemada ilerleyen yıllarda da işlenecek olan "mad scientist" teması işlenmeye başlanır. "Çılgın bilim adamı" tipi üzerinden filmler üretilen bu temada, bilim adamı şeytani düşüncelere sahip ya da çok saf biri olarak insanlığın hayatını tehlikeye sürükler ve insanlık o bilim adamı sebebiyle bir distopik atmosferin içinde yaşamaya başlar. Bu anlamda ilk kez 1910 yılında Amerika'da üretilen "*Frankenstein*" (J. Searle Dawley) filmiyle işlenen bu tema 1914 yılında Abel

²⁴⁴ Sinemada bilimkurgu türünün ilk örneğinin hangi film olduğu konusunda ayrışmalar bulunmaktadır. Lumiere Kardeşlerin 1895 yılında yapmış oldukları bir dakikalık "*Charcuterie Mechanique*" filmini Phil Hardy "The Aurum Film Encyclopeida" isimli eserde ilk bilimkurgu filmi olarak niteler. (Aktaran, Başaran, **a.g.e.**, s. 57.) Ayrıca Roloff ve Seeblen'e göre ise "İlk gerçek Amerikan bilim-kurgu filmi 1903 yılında çekilen *The Great Train Robbery*" (Büyük Tren Soygunu) filmidir. (Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 157.)

²⁴⁵ Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 118.

²⁴⁶ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 132.

Gance'ın yönettiği “*La folie du Docteur Tube*” filmiyle işlenmeye devam eder. Bu tema sadece bir anlatım ve öykü yeniliği olarak izleyiciyi provoke eden bir unsur olmaktan öte sinemanın sosyal eleştiri yönlerini de kullanan bir temadır.²⁴⁷

I. Dünya savaşı sonrasında savaşın etkisini taşıyan ve sonuçlarını da sorgulayan temalarla birleşen bilimkurgu sineması, özellikle Almanya’da dışavurumculuğun etkisiyle birlikte “çılgın bilim adamı” motifini savaş sonrası insanların içinde bulunduğu sıkıntılı ve buhranlı bir durumla birlikte işleyerek bireyin iç dünyasına ve psikolojisine yönelir.

“Burjuvazinin Birinci Dünya Savaşı öncesinde, dünyayı bir eğlence tiyatrosuna dönüştürebileceği yolundaki kesin inancının yerinde yeller esmeye başlamış, burjuva insanı bundan böyle kavrayıp denetleyemediği ve sergileştiremediği her şeyi delirtici ve şeytani bir şey olarak algılamaya başlamıştı. Acayip olan, kuşku uyandırıcı, şüpheli bir şey olup çıkmıştı. Ancak Alman sineması yüzyılın üçüncü on yılında istediği kadar ruhsal bozuklukların ve güvensizliklerin ifadesi olsun ve fantastik, çözülmez çelişkilere yönelik şizofren bir tepkiye dönüşsün, sinema da o ölçüde, çılgınlığın, deliliğin ve kötülüğün sonunda dünyanın dışına sürülüp atılabildikleri, şu ya da bu sorunun giderilmesine olanak tanıyan yer olup çıkmıştı.”²⁴⁸

Bu anlamda “*Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*”²⁴⁹ (Robert Wiene, 1919), “*Nosferatu*” (F.W. Murnau, 1922) gibi filmlerle Alman sineması daha çok bireye ve bireyin savaş sonrası toplum içerisindeki durumuna yönelmeye başlamıştır. Nitekim Kracauer “*Dr. Caligari’nin Muayenehanesi*” filminin Almanya’da popüler olmasının yanında fazlasıyla da entelektüel olduğu söyler. “*Bununla birlikte filmin temel teması –ruhun kaçınılmaz görünen zorbalık ya da kaos alternatifiyle karşı karşıya gelmesi- olağanüstü bir büyü yarattı. 1920 ile 1924 arasında çok sayıda Alman filmi ısrarla bu temayı kullandı, onu farklı tarzlarda işledi.*”²⁵⁰

1925 yılında bilimkurgu sineması açısından en çok dikkat çeken film Fritz Lang’ın yönettiği, bilimkurgu klasikleri arasında yer alan “*Metropolis*” (1925/1927) filmi olmuştur. İşçileri sürekli üretim için adeta robotlaştırma seviyesine getiren sermaye ve iktidarın yanında, teknolojinin yarattığı Mega Kent içinde distopik bir

²⁴⁷ a.g.e., s. 133.

²⁴⁸ a.g.e., s. 137.

²⁴⁹ “Çılgın bir adamın çılgın bir kadına anlattıklarını konu edinen bu filmde, dekorlar bir şeyi stilize etmez; filmin kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratır. Biçimsiz yollar, yamrı-yumru evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir. Ancak ekspresyonist tutum yalnızca resimsel olarak kalmamıştır; dikey çizgiler, köşegenler ve diğer çizgi öğeleriyle adeta simgelerden oluşan bir ağ da göze çarpmaktadır.” (Jean Mitry’den Aktaran, Esin Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009, s. 80.)

²⁵⁰ Siegfried Kracauer, **Caligari’den Hitler’e**, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2011, s. 77.

yaklaşım ile ekonomik eşitsizliği ele alan *Metropolis*, “*Kapitalizmle uyum içinde olmanın toplumsal barış için gerekli olacağı görüşünü ileri süren final sahnesi nedeniyle, gösterime girdiği yıllarda tepkilere yol açtı.*”²⁵¹

Bu anlamda sanayileşme ve teknolojinin bir sonucu olarak makinenin yaptıklarının, makinenin tek başına kendi marifeti değil tüm bir teknolojinin marifeti olduğu unutulur. Bu Oskay’a göre, teknolojinin, makine ve makineler sisteminden ibaret olmayıp, ölü-olanı canlı-olanın üzerinde egemen duruma getiren toplumsal ilişkiler olduğunu unutturan bir yaklaşımdır. Adorno ve Horkheimer’in, Raul Piccone üzerinden gösterdiği gibi çağdaş teknolojinin rasyonalitesinin bugünkü toplumlardaki egemenlik yapısının kendi rasyonalitesinden kaynaklandığını göz ardı eden bir yaklaşımdır. Bu nedenledir ki, “*Metropolis*”de makineler ve teknolojinin maddi yanı olan gelişkin makine sistemleri, bel ağrıtan ağır işlerde çalışan işçileri bu makinelerin vahşileştirdikleri vurgulanarak eleştirilmekte; ama bu teknolojinin toplumsal belirleyicilerinin de içinde yer aldığı çağdaş toplumun kendisi eleştirilmemektedir. Gökdelenler ve gökdelenlerle dolu bu Cermen Mega Kent’e ise hayranlıkla bakılmaktadır.²⁵²

1910’lu yıllarda Amerikan sinemasında köklü bir sanayi oluşmaya başlar²⁵³ ve özellikle Endüstri New York’tan California’ya (1910-1915) taşındıktan sonra fantastik filmlerin yanında “gerçekçi” filmler de üretmeye devam eder. Ancak burada üretilen filmler distopik bilimkurguların aksine uzak diyarlara yapılan serüvenler, heyecan unsurlarıyla dolu kahramanlıklar ve hayaletler, hortlaklar gibi korku unsurlarıyla bezenmiş fantastik filmlerdir. Edwin S. Porter’ın yönettiği, yer çekimini tersine çevirecek bir aygıt üreterek Mars’a giden ve orada karşısına çıkan tehlikelerin yanında ağaç-canavarlarla da uğraşan inatçı bir bilim adamının öyküsünü anlatan “*A Trip To Mars*” (1910) ve ABD’nin ilk propaganda amaçlı bilimkurgusu sayılabilecek bir işgal öyküsü anlatan “*Cry of the Peace*” (John Stuart Blackton, 1915) filmleri²⁵⁴ bu fantastik ve korku türlerinin iç içe geçtiği filmler olarak örnek verilebilirler.

²⁵¹ Yüksel Batur, **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, 1. Baskı, Kitle Yayınları, Ankara, 1998, s. 24.

²⁵² Oskay, **a.g.e.**, s. 136.

²⁵³ Stüdyoların bir endüstri olması konusunda Metin Gönen 1917 yılından bir örnek verir: “ Sadece 1917 yılında, Paramount yapım şirketi 120 önemli uzun metrajlı film gerçekleştirmiştir. (Bu zincirleme üretimden dolayı, Paramount bir “sosis fabrikası” olarak anılmıştır). “Metin Gönen, **Hollywood Sineması**, 1. Baskı, Es Yayınları, İstanbul, 2007, s. 30.

²⁵⁴ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 155-156.

1929 yılında yaşanan büyük buhran sonucunda sermayenin ve endüstrinin büyük kayıplar yaşamasına rağmen film endüstrisinin üretiminde bir duraksama yaşanmaz aksine bu dönem seri filmlerin üretilmesine tanıklık eder. “*Flash Gordon*”, “*Dick Tracy*” gibi serilerin sinemaya aktarılmaları Ersümer’in belirttiği gibi, içinde bulunulan dönemin edebiyatı ve üretilen eserleri ile ilgilidir. 1930’lu yıllarda bilimkurgu sinemasında ortaya çıkan “*Flash Gordon*” serileri ve “*Buck Rogers in the 25th Century*” (Ford Beebe & Saul A. Goodkind, 1939) gibi filmler, gezegenler arası yolculuk teması kullanan filmler olmuştur. “Flash Gordon” serilerinin ana kahramanı Ersümer’in belirttiği gibi, “*tipik bir Amerikan süper-kahramanıdır. Batı’nın hudutları aşan western öncü kovboyu gibi, uzayda ortaya çıkıp uzayın sınırlarını zorlamaya hazır olan ve hep doğru olanı yapan, eylemlerinde tereddüt kuşku nedir bilmeyen atletik yapılı bir WASP (Beyaz Anglo Sakson Protestan)dır.*”²⁵⁵

Yine 1930’ların ikinci yarısında, yeni bir süper kahraman olarak Batman sinemada yer almaya başlar. Batman de bir anlamda Metropolis kentini koruyan Superman gibi bir kahramandır ve gündüz zengin bir işadamı kimliğinde, geceleri ise yarasa adam olarak Gotham şehrini korur.²⁵⁶

Roloff ve Seeblen otuzlu yıllarda Amerikan bilimkurgu sinemasına egemen olan temanın, kötü niyetli, içi kararmış ruhsal dengesi bozuk bilim adamının, yani “mad scientist”in bazı klişe yorumlarıyla tekrar ortaya çıktığını belirtirler. Bu bağlamda üretilen filmlerin korku ya da bilim-kurgu türüne ait olup olmadıkları konusunda kesinlikle ayırt edilebildikleri örnekler çok azdır. Diğer bir ifadeyle, Amerikan 30’lu yıllar sinemasının çılgın bilim adamı motifiyle, genellikle şeytanla anlaşıp, onlarla işbirliği yapan, çılgınca emellerin, doyumsuz tatminlerin peşinde olan ve kendisini insanüstü güçlerle donatmayı hedeflemiş bilim adamı ile yetenek ve becerileri, kendisi de dâhil olmak üzere henüz kimse tarafından denetlenemez durumda olan, büyük bilimsel dahi motifi birbiriyle birleşmişlerdir.²⁵⁷ Böylelikle 1930’larda sinemanın bilim ile kurduğu bağ, bilimin dehşet saçması çerçevesinde oluşmuştur. Filmlerdeki distopik atmosferin sebebi teknoloji ve bilimin imkanlarıyla insan bedeni üzerinde yapılan deneyler sonucunda insanı insanlıktan çıkartarak, insana benzeyen ama insan olmayan “şeyler” yaratma çılgınlığıdır.

²⁵⁵ Ersümer, **a.g.e.**, s. 29-30.

²⁵⁶ Batur, **a.g.e.**, s. 22.

²⁵⁷ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 172.

1940'lı yıllarda bilimkurgu sineması “yitik ülke” ya da “yitik kıtalar”a yapılan fantastik geziler gibi farklı temalara yönelse de Roloff ve Seeblen'e göre, üretilen filmler bilim ve bilim adamının dehşet saçması temasıyla devam eder. 1941 yılında yapılan ve ölülerini diriltiren bir doktorun hikayesini anlatan “*The Mad Doctor of Market Street*” (Joseph Lewis) filmi gibi, “*The Mad Monster*”da (Sam Newfield, 1942) çılgın bilim adamı bir kurt adam yaratır; “*The Mad Ghoul*”da (James Hogan, 1943) kendisini bilimin büyüüne kaptırmış bir bilgin belli aralıklarla kalbinin yenilenmesi için gereken takviyeyi sağlamak amacıyla bir dizi cinayet işleyecektir. Aynı şekilde “*The Man in Half Moon Street*” (Ralph Murphy, 1943) filminde ise bilim adamı yaşlanmasını önleyecek bir yapay bezi bizzat kendi vücuduna yerleştirir.²⁵⁸

1950'lere gelindiğinde tıpkı I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın içinde bulunduğu buhran gibi II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da da bir paranoya ve endişe hakimdir. Savaş sonrası iki kutba bölünmüş olarak dünya “Demir Perde” ülkeleri ve ABD arasında sürekli tırmanan bir rekabet ve gerilime sahne olur. Bu açıdan Batur'un da belirttiği gibi 1950'li yıllarda bilimkurgu filmlerinde bir patlama yaşanır.²⁵⁹ Bunun temel nedenlerinden birisi de İkinci Dünya Savaşı ve bunun sonucundaki soğuk savaş döneminin tırmanmasıyla birlikte dünyadaki her iki kutbunda nükleer silahlara sahip olmasıdır.

Nükleer silahlara sahip olma duygusunun yarattığı korkuyla birlikte Amerikan sinemasında “uzay operaları” (space opera) aracılığıyla savaş sonrası karamsarlık ve dünyanın iki kutbunun da hakim olduğu nükleer gücün gezegen için de bir felaket olması fikri sinema da işlenmeye başlanır.

“II. Dünya Savaşı, hemen hiç soluk aldırmadan, soğuk savaş aşamasına gelip dayanmıştı. Bir tehdidin, ne idüğü belirsiz paranoyak bir korkunun kokusunu özellikle Amerika'nın her köşesinde almak mümkündü. Gelgelelim öylesine belirsiz ve somutluktan uzak bir korkuydu ki bu, kısa sürede bir histeriye, toplumsal bir nevroz rüzgarının esmesine yol açtı. Başka Deyişle: Kızıl tehlike, (zaten) varolan ve su yüzüne çıkmış bir hastalığın adıydı aslında. Kişinin belki bir komünist casusu olan yakın komşusundan endişelenmesi mümkündü; ihbarcılığın, ispiyonculuğun, çamur atma alışkanlığının yaygınlaşması da; hem de özellikle Hollywood'ta.(...) Komünizm tehlikesi reel politika düzleminde gerçek bir tehlike olarak öyle pek önemsenmiyordu; ama kopartılan yaygara büyüktü.”²⁶⁰

Bu anlamda 1947 yılında “UFO” ile başlayan “istila” teması 1950'lerde artık sadece dış uzaydan gelen tehlikeli kaynaklardan değil aynı zamanda Rus gizli silahları

²⁵⁸ a.g.e., s. 184-185.

²⁵⁹ Batur, a.g.e., s. 21.

²⁶⁰ Roloff-Seeblen, a.g.e., s. 210-211.

ve casus aygıtları aracılığıyla da uzay operalarında işlenir. Böylelikle 1950’li yıllar bilimkurgu sinemasına damgasını vurmuş ve genellikle komünist saldırı paranoyalarının bir uzantısı olarak ortaya çıkan, dünyayı istila eden düşman uzaylılar veya radyoaktif etki sonucu beliren dev canavarlar gibi tema ve motiflerin sıkça görünmesine yol açmıştır.²⁶¹

Yaratılan bu paranoya 1950’ler boyunca “*Başka Dünyadan Gelen*” (*The Thing From Another World*, Christian Nyby, 1951), *Onlar* (*Them*, Gordon Douglas, 1954), “*Quartermass Deneyi*” (*The Quartermass Experiment*, Val Guest, 1955), “*İstila*” (*The Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel 1956), “*İnanılmaz Küçülen Adam*” (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), “*Uzaylı Bir Canavarla Evlendim*” (*I Married a Monster From Outer Space*, Gene Fowler Jr., 1958)”²⁶² gibi filmlerle işlenmeye devam etmiştir. Roloff ve Seeblen yaratılan bu korku ve paranoyanın uzaylıların yeryüzündeki insanların aralarına karışabilecekleri ve insanları denetleyebilecekleri korkusu üzerinden, aslında “tamamen normal insanlar” gibi görünen komünistlerin simgeleştirilerek, tanınmadan “Hür Dünya” insanların aralarına karışabileceği korkusunu işlediğini belirtirler.²⁶³

Bu bağlamda 1950’li yılların başlarındaki ‘space opera’ların mesajları oldukça açıktır; iktidar ve gücün kendi etki ve yetki alanlarını durmadan genişletmek zorunda olduğu düşüncesi, güç ve iktidarın ülke içinde de bir denetim mekanizması oluşturma bakımından zorunlu olduğu anlayışıyla tamamlanıyor hale gelmiştir.²⁶⁴ Nitekim bu filmlerin üretilmesiyle birlikte ortaya çıkan sömürgeci boyutları, Jürgen Menningen şöyle açıklar:

*“Yabancı, dünyadışı güçlerin tehdidi altındaki Dünya’nın kurtarılması gerektiği bahanesiyle, bir sınıflı toplumun tipik eğilimlerinden biri yani, kendi çıkarlarını bütün bir insanlığın çıkarlarıymış gibi sunma kurnazlığı, bilim-kurguda apaçık kendini belli eder.”*²⁶⁵

Aynı şekilde Ünsal Oskay da bilimkurgunun içerisinde popüler ve ticari bir tür olarak yorumladığı “uzay operası”nı ticari yönden başarılı mitler olarak yorumlar. Çünkü uzay operaları Oskay’a göre, mitler gibi çağının toplumsal dinamiklerini açıklamak yerine, görünüşü yönünden değişmez şeyler olarak algılanan motifleri

²⁶¹ Ersümer, **a.g.e.**, s. 30.

²⁶² Başaran, **a.g.e.**, s. 62.

²⁶³ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 224.

²⁶⁴ **a.g.e.**, s. 225.

²⁶⁵ **a.g.e.**, s. 225.

mutlaklaştırır. Yaşamın, toplumsal hayatın, olguların özünü açıklamayı iddia ederler. Gerçekte ise, hayatı “insanın değişmeyen yanları” ile açıkladıkları ya da hayatın bir bütün olarak “anlamsızlaştığını” ve bunun akılla ve düşünceyle kavranamayacak olan Tanrısal ya da göksel güçlerin iradesinin sonucu olarak gösterdikleri için mitik kalırlar.²⁶⁶

Böylelikle 1960’lı yıllar ABD ve Sovyetler Birliği arasında yoğun bir uzay yarışına sahne olmuş olsa da, 1950’lerden kalan politik ve bireysel korku (canavar/istila) filmlerinin 1960’lı yılların başı ile birlikte sinemaya hakim bir tema olduğu söylenebilir.

Distopik atmosferin kullandığı “Kıyamet Günü” ya da “Kıyamet Sonrası” teması 1960’larla birlikte çok sık işlenen bir tema olmaya başlar. Bu filmler genellikle yaşanan bir felaket sonrasında hayatta kalanların yaşam mücadelesi vermesini konu alırken, dünyanın karamsar bir gelecek içerisinde yaşayacağına dair bir yapı çizerler. Bu filmlerde *“tarih kendini tekrarlayan, yeni gelişmelere kapalı dairesel bir süreç gibi anlaşılır; dolayısıyla felaketten ayakta kalanlar bir ilk insan grubu oluşturarak, gene kaçınılmaz çatışmalardan geççe geççe bir bakıma daha önce yok olanı tekrarlamak üzere “yeni” bir başlangıç hazırlar.*”²⁶⁷

Bu anlamda Roloff ve Seeblen, 1960’lı yıllar bilimkurgu sinemasını 1950’li yıllardan ayıran karakteristik bir niteliğin öne çıktığını belirtirler. 60’larda bilimkurgu türü topluma yönelik genel tehlike ve tehdit ile bireysel iktidar ve güç özlemleri arasındaki bağlantının bilincine varmaya başlar ve 50’li yıllarda sadece kaçınılmaz felaketler olarak anlatılan filmler 60’lı yıllarda bu distopik geleceğin ve felaketin insanların marifeti olduğu olgusu üzerinden anlatılmaya başlanır.²⁶⁸

60’lı yılların bilimkurgu ve distopyalar açısından bir diğer önemi ise özellikle Avrupa’da yönetmenlerin edebi bilimkurgu eserlerini uyarlayarak, bilimin ve bilimsel gelişmenin insanlığı getirdiği nokta olarak distopik temaları işlemeye başlamasıdır. Jean Luc Godard’ın 1965 yılında çektiği *“Alphaville”* (Alpha Kenti) (1965) teknolojinin muazzam ilerleme kaydettiği, Huxley’in *“Cesur Yeni Dünya”*’ındaki gibi insanların numaralandırılmış ve “aşk”, “sevgi”, “hayal” gibi kavramlardan yoksun

²⁶⁶ Oskay, **a.g.e.**, s. 39-40.

²⁶⁷ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 254.

²⁶⁸ **a.g.e.**, s. 257.

bırakılmış olduğu bir distopik dünyada geçer. Aynı şekilde François Truffaut’un yönettiği ve Ray Bradbury’nin aynı isimli eserinden uyarlama olan “*Fahrenheit 451*” (1965), gelecekte kitap okumanın yasak olduğu ve itfaiyenin görevinin yangın söndürmek yerine yazılı olan tüm materyalleri yakmak olduğu distopik bir atmosferde geçer. Bu anlamda 60’lı yıllarda bilimkurgu sineması, ticari amaçları gözetmenin yanında, bilimin ve onun sonuçlarının sorgulandığı nitelikli bir döneme girer. Bunun bir örneği olarak yine bir uyarlama olan, 60’ların sonunda Stanley Kubrick’in insanoğlunun evrimini anlattığı “*2001: Uzay Macerası*” (2001: A Space Odyssey, 1968) filmi gösterilebilir.

1970’lerin başında Soğuk Savaş’ın etkilerinin devam etmesiyle birlikte bilimkurgu sineması artık “gerçekliğe” yönelmiş, toplum, teknoloji ve siyaset eleştirilerine yönelik filmler üretmeye başlamıştır.²⁶⁹ Stanley Kubrick’in iktidarın bireyin özgürce suç işleme özgürlüğünü bilimsel yöntemlerle beynini yıkayarak elinden almasını ve ‘özgürlük’ kavramının felsefi bir tartışmasını gerçekleştirdiği “*Otomatik Portakal*” (A Clockwork Orange, 1971), George Lucas’ın ilk filmi olan ve Huxley, Orwell gibi isimlerden etkilenerек insanlığın 25. yüzyıldaki mekanikleşmesinin son safhasını distopik bir atmosfer birey ve devlet mücadelesi üzerinden anlatan “*THX 1138*” (1971), bir astronotun uzay gemisiyle uygar maymunların yaşadığı bir gezegene inmesi ve onlarla birlikte yaşadığı hikayeyi anlatan “*Maymunlar Cehennemi*” (The Planet of the Apes, 1968), aşırı nüfus sebebiyle doğanın yitimi ve kaynakların tükenmesi sonucunda toplumsal bir bunalımı anlatan bir distopik örnek olan “*Soylent Green*” (Richard Fleischer, 1973) gibi filmler örnek verilebilir.

Bu distopik atmosfer içerisinde, 1970’lerde ayrıca işlenmeye başlanan bir başka konu, dünyanın, uluslararası şirketlerin sermayesini büyütmesi için yok edilmesidir. Bu konuya örnek olarak, şirketlerin zenginler için kurduğu bir eğlence mekanındaki robotları ve zaman geçtikçe bu robotların nasıl kontrolden çıktığını konu alan “*Westworld*”, (Batı Dünyası, Michael Crichton, 1973) filmi verilebilir. 70’lerin sonuna doğru yapılan ve günümüzde de kültleşmiş olan “*Alien*” (Yaratık, Ridley Scott, 1979) filmi; kargo gemisi Nostromo’nun görevinden geri dönerken başka gezegende keşfedilen yumurtaların incelenmesi sırasında akrebe benzeyen bir

²⁶⁹ a.g.e., s. 317.

yaratığın gemi mürettebatına musallat olması ve bu yaratığın dünyaya ekiple birlikte getirilmek istenmesini konu alan bir filmidir. “*Alien*”, bilim adına insanların feda edilip edilmemesini “yaratık-insan” ilişkisinin ruhsal analizi boyutunda irdelemektedir.²⁷⁰

Roloff ve Seeblen 1970’li yıllardan 80’lere doğru geçişte bilimkurgu sinemasının distopik olarak yedi farklı konu üzerinden (“Bilim-Kurgunun Yedi Derdi”) kendisini gösterdiğini belirtirler.

Bu konular içerisinde, ‘*Makineler*’in insanlığı ele geçirmesi, sürekli üretimden kaynaklı olarak dünyanın kirlenmesi, bakterilerin savaşlarda kullanılması ve bir sağlık problemi olarak ‘*Kirlenme ve Virüs Felaketleri*’, dış uzaydan gelen veya dünyada varolan fare, balık ve kurbağaların yanı sıra “*Böcekler/Yaratıklar*”, her şeyin yolunda olduğu, çelişkisiz, kavgasız, yoksulluğun bulunmadığı bir dünya olarak aslında bir şeylerin yolunda gitmediği temasını işleyen ‘*Eğlence ve Saldırganlık*’, uzaylıların ya da yabancıların dünyada karşılaştıkları olumsuz muameleden sonra dünyaya kötü not vermeleri sonucunda oluşan ‘*Değişik Bir İstila*’; “*Star Wars*” (Yıldız Savaşları, 1977) ve “*Close Encounters of the Third Kind*” (Üçüncü Türden Yakınlaşmalar, 1977) filmleri özelinde işlenen ‘*Pozitif Gelecek*’ gibi temalar vardır. Ayrıca 1970’lerde; işlenen ‘*Yeni Yaratıklar*’ teması ise makinenin insanlara karşı isyanı, insanın insafsızlığına, insanlıkdışı emellerine karşı ayaklanma gibi bir anlama bürünürken, doğanın isyanı da insanın onu harvurup harman savuran, sömürücü pratiğine, doğal kaynaklara yönelik tarumarına yanıt veren bir oç alma eylemine dönüşür.²⁷¹

1980’lerde bir distopya olarak ‘olmayan yer’ anlamında değil realite anlamında ortaya çıkacak olan “Riziko Toplum” kavramı ve teması 70’lerde kendisini ‘*Kapalı Toplum*’ teması adı altında distopik bir gelecek tasarımı olarak filmlerde gösterir. Bu filmlerde;

“teknolojinin mantığını kaybetmiş insanın karşısına dikilmesi, doğanın ölüm belirtilerinin tümünün birden ortaya çıktığı yerde, bir kez daha saldırgan potansiyelini harekete geçirmesi ve hayatın en küçük en ayrıntısal biçimlerinin insanlığa yıkım getirmesi yetmiyormuş gibi, uygarlık, insanlığın kendi varlığından kaynaklanan tehdidi de hesaba katmak zorundadır: Aşırı nüfus toplumu boğmakta ve insan onuruna yaraşır her türlü yaşam biçimini olanaksız kılmaktadır.”²⁷²

²⁷⁰ a.g.e., s. 342.

²⁷¹ Roloff-Seeblen, a.g.e., s. 316-342.

²⁷² a.g.e., s. 326.

Böylelikle 1980'lerle birlikte doğanın yitimi ve teknolojinin dünyaya zarar vermesi altında işlenen distopyalar artık; 'olmayan yer' olarak değil, realitede karşılaştığımız olgular arasında yer almaya başlar. 'Riziko Toplum' kavramının kullanılmaya başlanması ve ekolojik çalışmalarda gözlenen artış bunun en büyük örneğidir. Ayrıca 80'ler "sınırlı melodramlar", "şiddet gösterileri", "aksiyon-komediler" ve özel efektlerin tam bir gerçeklik yanılsaması oluşturmadaki başarıları, gerçek bir beyazperde cümbüşü, kitle kültürünün tırmanışı, sinema kültürünün çöküşü ve toplumların bütünüyle medyatik bir topluma dönüşme serüvenlerini tamamladıkları²⁷³ bir karmaşık kültürel bombardımana maruz kalan yıllar olacaktır.

2.2.4. 1980'lerden 2000'lere 'Riziko Toplum' ve 'İnsanlık Doğayı Yok Ediyor'

Kellner ve Ryan'a göre, Hollywood sinemasının işlediği konuları ve bu konuları işlerken kullandığı ideolojiyi o dönemin toplumsal ve politik durumundan ayrı düşünmemek gerekir.²⁷⁴ Bu anlamda 80'ler özellikle Hollywood'un konu sıkıntısı çekmediği yıllardır.

1977'de o zamanki SSCB, SS20 orta menzilli nükleer füzeleri Avrupaya yönelik konuşlandırdığında, NATO'nun da tepkisi sert olmuş, Sovyet'ler Afganistan'a girmiş²⁷⁵, Ronald Reagan nükleer savaşı uzaya taşıma sinyalleri vermiş, nötron bombasının yapımı gündeme gelmiş özellikle Avrupa insanı, atom felaketinin başlıca tanığı olacağının bilincine vararak yoğun bir barış atılımı başlatmıştır. Tüm bunların yanında ekonomik sorunlar ve işsizlik, 1989 yılında Berlin Duvarı yıkılmasına ve Sovyetlerin büyük bir darbe almasına sebep olmuştur. Ayrıca üçüncü dünya ülkelerindeki iç savaşlar ve özellikle blok ülkelerindeki ayrılıkçı söylemler artarken 1991'de körfez savaşı patlak verir.²⁷⁶

Tüm bunların yanında 1979 Harrisburg ile birlikte başlayan ve 1986'da Çernobil ile devam eden çevre felaketleri, sanayiye bağlı sera gazı etkileri, tanker kazanları, ozon tabakasının delinmesi, Afrika ve Güney Amerika ülkelerindeki yoksulluğun bu

²⁷³ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 343.

²⁷⁴ Michael Ryan & Douglas Kellner, **Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2010, s. 26.

²⁷⁵ Sovyetler Birliği'nin Aralık 1979'da Afganistan'ı işgali, 9 yıl sürecektir bir maceraya atılmasına; Sovyetlerin dağılmasına varan gelişmelere ve hem iç hem de dış etkilere maruz kalmasına sebep oldu. (Tolga Uslubaş, **Geçmişten Günümüze Dünya**, CNR Studio Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2013, s. 422.)

²⁷⁶ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 344.

lkeleri sosyal patlamaların eşiğine taşması, “tehdit” kavramına yepyeni bir boyut getirir. Eskiden sınıf, ırk, ulus, etnik fark vb. kategoriler, yoksulluk ve yaşam güvencesinden yoksunluk gibi dertlerle uğraşan sosyal kategorileri ifade ederken, seksenden sonra riziko toplum²⁷⁷ terimiyle ifade edilen bir durum söz konusudur. Ortaya çıkan bu risk artık sadece bazı sınıflara mensup insanları değil tüm insanlığı tehdit etmektedir.²⁷⁸

“Eski güvencelerin yerinde yellerin estiğinin bilinci oluştukça, politikacıların olayları kavrama ve değiştirme yeteneklerinden yoksun oldukları da o ölçüde iyice netleşti. Riziko duygusu, ağdaş bir nevrozun öteki adı olmaya başladı. No Future generation (geleceği olmayan kuşak) terimi, gelecek için çok az umut vadeden bir tarihsel dönemin çeşitli ifadelerinden biridir artık. Böyle bir dönemin filmleri, şiddeti, tehdidi, tehlike ve riskleri, değişik biçimlerde de olsa sürekli karşımıza ıkartacaklardır elbette. Felaket vizyonları, bir zamanların bilim-kurgularından gördüğümüzün aksine, ender olarak teknolojiiden kaynaklanmaktadır artık. şiddet doğrudan yüceltilir, nedeni belirsiz psikolojik tahribatı yüksek tehditler ortalığı sarmıştır: Filmler riziko toplumunun içerdiği tehlikeleri belli belirsiz algılayan ya da bastıran insanın önemli sbapları, gerilim boşaltma araçları olarak, popüler kültürün geleneksel işlevini bir kez daha yüklenmişlerdir.”²⁷⁹

Bunun yanında 80’lerle birlikte edebiyatta daha çok ne çıkmaya başlayan cyberpunk temasından sinema da yararlanmaya başlamıştır. Devasa gökdelenlerin ve reklam panolarının aydınlatığı, doğa adına herhangi bir ibarenin kalmadığı kirli bir dünyada, teknolojinin köle olarak ürettiği ve başka gezegenlere gönderdiği androidlerin yaşam savaşı üzerinden ‘insanlık’ olgusunun tartışıldığı “*Bıçak Sırtı*” (Blade Runner, Ridley Scott, 1982), makinelerin insanları yok ettiği ve yönetimi ele geçirdiği “*Yok Edici*” (The Terminator, James Cameron, 1984), dev bir şirket tarafından yönetilen geleceğin Detroit’inde, kentin suçla savaşmak için bulduğu bir çözüm olan “insan-makine” polisin öyküsünün anlatıldığı “*Robocop*” (Paul Verhoeven, 1987) filmleri teknoloji, insan, doğa gibi kavramları tartışan distopyalar olmuştur.

1990’larda cyberpunk temasına ait örneklerde makineler, bilgisayarın insan zihnini ele geçirmesi, sanal gerçeklik, insan beynine yönelik teknolojik çalışmalar gibi konular üzerinden artıř²⁸⁰ gözlense de, “1990’larda soğuk savaşın “resmi” olarak sona ermesi, buna bağlı olarak Amerika Birleşik Devletleri’nin i ve dış politikasındaki değişiklikler bilimkurgu filmlerindeki felaket kehanetlerini de

²⁷⁷ Riziko, İtalyanca ‘risico’ kavramından dilimize geçmiş bir sözcüktür. Türkçe ‘risk’ anlamını taşımaktadır. O yıllarda bu kavramın kullanılması, evre felaketlerinin bir sonucu olarak toplumların risk altında olması sebebiyledir. (şükrü Haluk Akalın vd., **a.g.e.**, s. 1981.)

²⁷⁸ Roloff-Seeblen, **a.g.e.**, s. 345.

²⁷⁹ **a.g.e.**, s. 345.

²⁸⁰ Ersümer, **a.g.e.**, 138-139.

değiştirir. Şiddetin yüceltildiği ve nedensizleştiği bu dönemde, bilimkurgu filmlerindeki felaketler, genellikle ekolojik dengenin bozulması ve teknolojik gelişmenin sonucuna bağlı olarak²⁸¹ ortaya çıkar.

2000'lere gelindiğinde özellikle 11 Eylül 2001'de ikiz kulelere yapılan saldırının da etkisiyle Amerikan bilimkurgu filmlerinde özellikle 2008 ve sonrasında genel olarak iki ayrı felaket temasının işlendiği söylenebilir.²⁸² Nitekim Gürhan Topçu bu felaket senaryolarının son yıllarda popüler olmasının sebebini ABD'nin içinde bulunduğu ekonomik kriz ile açıklar.

“2008 yılında ABD’den başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan küresel bir ekonomik kriz kopar ve sadece ABD’de milyonlarca insan işlerini ve evlerini kaybeder. ABD’ye giderek daha fazla para ve asker kaybına mal olan Irak ve Afganistan savaşları da yaşanan bu krizin etkilerini arttırır. Irak yönetiminin 11 Eylül saldırılarıyla somut bir bağlantısının olmaması, üstelik savaş bahanesi olarak başkan Bush ve çevresindekilerin Irak’ın kitle imha silahlarının bulunamaması da savaşa ve Bush’a verilen desteği azaltır. Üstelik Bush’un 11 Eylül’ü planlayan Bin Ladin ailesiyle ticari ilişkilerinin ortaya çıkması, yine Bush ailesinin ve diğer yöneticilerin Irak petrolünü işletme imtiyazı alan ABD petrol şirketleriyle olan karanlık ilişkileri ve ayrıca ekonomik krizin sinyallerinin çok açık olmasına rağmen bu konuda hiçbir şey yapılmaması ABD toplumunda sisteme ve yönetenlere karşı ciddi bir güvensizlik oluşturur.”²⁸³

Oluşan bu güvensizliğin yansıması olarak özellikle 2001’den itibaren Hollywood sinemasındaki felaket filmlerini iki ana gruba ayıran Topçu, birinci grup içindeki filmlerin 11 Eylül travmasından kaynaklanan “içimizdeki tehdit”²⁸⁴ paranoyası ile yüklü olduğunu belirtirken, ikinci grup filmlerin ise daha büyük ölçekte kıyamet senaryolarını dile getiren ve ekonomik kriz, yönetim krizi, gelecek korkusu tarafından tetiklenen filmler olduğunu belirtir. Tüm bu filmlerin ortak bir ideolojik noktada buluştuğunu söyleyen Topçu’ya göre bu filmler, kriz dönemlerine uygun biçimde felaketin yarattığı sonuçlara karşı çözüm olarak dayanışma ve fedakârlığı ortaya sürerler.²⁸⁵

²⁸¹ Batur, a.g.e., s. 124-125.

²⁸² Elbette 2000’li yıllar Hollywood bilimkurgusu açısından sadece felaket filmlerinin olduğu yıllar değildir. 2000’lerin hemen başında Spielberg’in yönetmenliğini üstlendiği insan-makine karşıtlığı üzerinden insanların nasıl nesneleştiğini konu alan “Yapay Zeka” (A.I., 2001) ve yine Spielberg’in teknoloji ve mitsel öğeler üzerinden adalet sistemini tartıştığı “Azınlık Raporu” (Minority Report, 2002) filmlerinin yanında birçok çizgi roman uyarlaması ve eski popüler tür filmlerine dönüş yaşanmıştır.

²⁸³ Y. Gürhan Topçu, “Hollywood’dan Kriz Dönemi Kıyamet Öyküleri: Felaket Filmleri”, **Hollywood’a Yeniden Bakmak (içinde)**, (ed. Y. Gürhan Topçu), De Ki Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2010, s. 158-159.

²⁸⁴ Burada bir dipnot olarak, 50’ler de ve hatta soğuk savaşın bitimine dek, Hollywood filmlerinde işlenen düşman olgusu, ağırlıklı olarak Sovyetler üzerinden işlenirken, 2000 yılı sonrasında 11 Eylül saldırısının bir sonucu olarak, düşman ya da tehdit olgusu artık Ortadoğulu Müslüman imgesine doğru kaymıştır.

²⁸⁵ Y. Gürhan Topçu, a.g.e., s. 170-171.

Topçunun iki ana gruba ayırdığı ve ikinci grup olarak adlandırdığı “olumsuz gelecek” senaryoları özellikle 2010’lu yıllardan sonra Hollywood sineması içerisinde “insanın doğayı yok etmesi” teması çerçevesinde artmaya başlar. Özellikle 2010’dan sonra yapılmaya başlanan filmlerde bugüne kadar Hollywood sinemasının kullanmış olduğu insan-makine, klonlanmış insanlar, dış dünyadan gelen tehdit, uzaylılar, yaratıklar gibi distopyaya ait motifler bulunsa da bu filmlerin ‘doğanın yitimi’ başlığı altında toplandığı söylenebilir. Dolayısıyla sinemanın ilk yıllarından bu yana işlenen distopyalarda olduğu gibi dünyayı tehdit eden şey dışarıdan gelen bir yabancı (yaratık, uzaylı vs.) değil, bizatihi insan veya bilimin kendisidir.

Örneğin 2007 yılında Pulitzer ödülü kazanmış olan Cormac McCarthy’nin aynı isimli eserinden uyarlanan “*The Road*” (Yol, John Hillcoat, 2009) filmi yeryüzünün neredeyse yok olduğu bir ortamda ne yapacaklarını bilemeyen bir baba ve oğulun hikâyesini distopyaların “kıyamet günü” teması altında işler. Aynı şekilde yakın bir gelecekte yapay organ üreten ve satan bir firmanın, bu organlar üzerinden insanları nasıl sömürdüğü konusunu anlatan 2010 yapımı “*Repo Men*” (Miguel Sapochnik) filminde teknoloji insanlara yapay organ üretecek kadar ilerlemiş ancak bunun yanında doğayı yok etmiştir. 2011 yapımı *In Time* (Zamana Karşı, Andrew Niccol) filminde insanlar yakın bir gelecekte 25 yaşından sonra yaşlanmamakta ve teknoloji aracılığıyla ölümsüzlüğün sırrına erişmektedir. Ancak sistem nüfusun artması ve doğal kaynakların tükenmesi sonucunda adeta birer köle olarak çalıştırılan insanlara “parası olan sonsuza dek yaşayabilir” mesajını vermektedir. Bu anlamda “*Repo Men*”de de insan sadece doğayla ilişkisini yitirmekle kalmayıp (çünkü filmde yaratıcı doğa anlamında bir doğa neredeyse kalmamıştır) aynı zamanda insanlığını da yitirmektedir.

2012 yapımı “*Cloud Atlas*” (Bulut Atlası, Wachowski Kardeşler), “*Looper*” (Tetikçiler, Rian Johnson), “*Antiviral*” (Virüs Kıran, Brandon Cronenberg), 2013 yapımı “*The Machine*” (Ölüm Makinesi, Caradog James), “*Elysium*” (Elysium: Yeni Cennet, Neill Blomkamp), “*Oblivion*” (Joseph Kosinski), “*Pacific Rim*” (Pasifi Savaşı, Guillermo del Toro), “*Snowpiercer*” (Joon-ho Bong) filmleri özelinde görüleceği üzere robotlar, yaratıklar, teknoloji üzerinden egemenlik kuranlar gibi motifler bu filmlerin konuları oluştursa da filmlerin tamamında resmedilen bir başka olgu, artık yaşanacak bir dünyanın kalmamasıdır.

Ryan ve Kellner'in söylediği gibi; eğer Hollywood sinemasını ve bu sinemanın işlediği konuları o dönemin toplumsal durumundan ayrı tutmamamız gerekirse, 2010 yılı ve sonrasında sinemada ağırlık kazanan “yok olmuş doğa” teması bir gerçeklik kazanmış demektir. Çünkü Murray Bookchin'in henüz 1995 yılında yazdığı “Toplumsal Ekolojinin Felsefesi” kitabının tanıtım yazısında söylediği gibi;

*"Doğa nedir? İnsanlığın doğadaki yeri nedir? Toplumun doğal dünya ile ilişkisi nedir? Bir ekolojik çöküntü çağında bu soruları yanıtlamak gündelik yaşamlarımız açısından ve bizimle birlikte diğer yaşam biçimlerinin yüz yüze geleceği gelecek açısından büyük önem taşımaktadır. Bunlar metafizik düşünceye ait uzak, hayali bir dünya ile ilişkilendirilmesi gereken soyut felsefi sorular değildir. Bu soruları şiirsel eğretilmelerle veya düşüncesiz, sıradan tepkilerle, rastgele bir tarzda da yanıtlamayız. Bunları yanıtlarken kullanacağımız tanımlar ve etik standartlar, sonuçta insan toplumunun doğal evrimi yaratıcı şekilde destekleyeceğini mi, yoksa, kendimiz de dahil olmak üzere, bütün kompleks yaşam-biçimleri açısından gezegenimizi yaşanmaz hale mi getireceğine, karar verebilir."*²⁸⁶

Bu bağlamda Joel Kovel de “Doğanın Düşmanı” adlı eserinde Kapitalizmin içinde bulunduğumuz ekolojik krize yol açan bir sistem olduğu ve eğer bu tüketim ve enerji politikaları değişmezse bir geleceğimizin olamayacağını belirtir.²⁸⁷ Nitekim bunu nesnel verilerle de açıklayan Kovel, 1972'den 2002 yılına kadar; insan nüfusunun 3,7 milyardan 6 milyara çıktığı, petrol tüketiminin 46 milyon varilden 73 milyon varile çıktığı, dünya genelinde motorlu taşıt sayısının 246 milyondan 730 milyona çıktığı, kâğıt sanayisinde kullanılan ağaç miktarının ikiye katlanarak 200 milyon tona ulaştığı, 50 milyon yıl sonra küresel ısınma sebebiyle Kuzey Kutbu'ndaki buzulların eridiği ve canlı türlerinin 65 milyon yıldan beri görülmemiş bir oranda yok olduğu, avlanan balık sayısının iki kat arttığı, tarım topraklarının %40'ının verimsizleştiği bir dünya portresi çizer.²⁸⁸

Ayrıca Birleşmiş Milletler'in 2003 yılından sonra incelemeye başladığı ve bu incelemeler sonucunda yayınladığı “Dünya Su Gelişim Raporları”nı dikkate almak gerekirse, yer altı suları aşırı derecede kullanılmakta ve kirletilmekte, su rezervleri gün geçtikçe tükenmektedir. Dünya kaynaklarında bulunan suyun yönetilmesi ve kullanılması hakkında daha iyi karar verebilmek adına siyasi destek gerekmektedir.²⁸⁹

²⁸⁶ Murray Bookchin, **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi**, çev. Rahmi G. Ögdül, Kabalcı Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 1996.

²⁸⁷ Joel Kovel, **Doğanın Düşmanı**, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2005, s.7

²⁸⁸ Kovel, **a.g.e.**, s. 20-21-22.

²⁸⁹ “Birleşmiş Milletler Dünya Su Gelişim Raporu – 2 Özeti”, <http://www.greenfacts.org/>, (3 Haziran 2014).

Tüm bu verilerden yola çıkarak, sinemada işlenen ‘doğanın yitimi’ olgusunu bir kurgu olmaktan daha çok realitenin yansıması olarak görmek doğru olacaktır. Aydınlanmanın insanlığa bahsettiği akıl, Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirdiği şekliyle bir “araçsal akla” dönüşmüş ve bu araçsal akıl da edebiyat ve sinemadaki eserlerde gördüğümüz şekliyle bizi ütopyalardan daha çok distopyalara doğru götürmüştür. Bu anlamda sinemanın başlangıç yıllarından itibaren distopyalar insanın teknoloji ve akılla ilişkisi bağlamında fantastik gezilerden çılgın bilim adamlarına, yaratıklardan dış uzaydan gelen düşmanlara, insan-makine ilişkisinden tekno-insana ve robotlara doğru evrilirken; özellikle 2000’lerden sonra Amerikan sinemasında, ‘yakın gelecekte felaket’ motifi yine aynı temalar üzerinden işlemeye devam etmekle birlikte, bu distopik filmlerde ortak olan tek şey insanlığın (teknoloji ya da başka bir araçla) doğayı yok ettiği olgusudur.

2.3. FİLM İNCELEMELERİ

2.3.1. *Alphaville (Alpha Kenti, 1965)*

Filmin Künyesi: Yönetmen: Jean-Luc Godard, Senaryo: Paul Elard, Jean-Luc Godard, Görüntü Yönetmeni: Raoul Coutard, Yapımcı: Andre Michelin, Oyuncular: Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff

Alphaville, Jean-Luc Godard²⁹⁰’ın yönetmenliğini yaptığı, 003 kodlu bir Amerikalı dedektif olan Lemmy Caution’un özel bir görev için ‘Alphakent’e gelmesini konu alır. Caution, Alpha kentinde öncelikle meslektaş kayıp ajan Henry Dickson’ı bulup kent ile ilgili bilgiler alarak ardından *Alphaville*’in kurucusu Profesör Von Braun’u yakalayıp, kenti yöneten bilgisayar Alpha-60’ı yok etmek için görevlendirilmiştir. Ancak Alphakent’e ulaştıktan sonra, Alpha-60’ı tasarlayan Profesör Von Braun’un kızı Natasha Braun’a aşık olur. Artık Caution için tek problem

²⁹⁰ Burada bir dipnot olarak Frankfurt Okulu düşünürlerinin sinema ile ilişkisi bakımından bir noktaya değinmek gerekir. Ester Leslie’nin belirttiği gibi Frankfurtçular içinde Adorno bir sinema eserini “sanat değeri olmayan ticari endüstriyel ürün diye ya da gerçek hayatların yaşamı adına reddetmiştir. Ancak Godard’ın “*Serseri Aşıklar*” filmini aptalca, ama ilginç bulur. Kendi hazzı açısından film fazlasıyla Protestan, ama montajında çok kararlı ve estetik olarak radikaldir. (Ester Leslie, “Adorno, Benjamin, Brecht ve Sinema”, **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler (içinde)**, (Ed. Mike Wayne), çev. Ertan Yılmaz, 1. Baskı, De Ki Yayınları, Ankara, 2011, s. 42.)

Alphakent'i yerle bir etmek ve Profesör Von Braun'u ele geçirmek değil, aynı zamanda onun kızına duyduğu hisleridir.

Film Alphakent'in yöneticisi Alpha-60'ın "*Bazen, gerçeklik sözel iletişim için fazlasıyla karmaşıktır. Ama efsane, tüm dünyaya yayılmasını mümkün kılacak bir şekilde bu gerçekliği dışavurur.*" sözleriyle başlar. Ses bandından bu sözler akarken aynı anda seyirciye uzun uzun 60'ların Paris'i gösterilir. Yüksek katlı apartmanlar, trafik, yönlendirme levhaları ve Alpha-60'ı simgeleyen sürekli yanıp sönen bir lamba eşliğinde Godard, *Alphaville* ile seyircinin tam da klasik anlatı yöntemlerinden alışık olduğu bilimkurgunun türsel öğeleri ve kodlarını altüst eder. Film Amerikan bilimkurgu filmlerindeki gibi başka bir evrende geçmesine rağmen dekor filmin çekildiği yıllardaki Paris'in kendisidir.

Lemmy Caution filmin hemen başında araştırmalarına başlamak için otele yerleşmek istediğinde duyduğu ilk soru "Oturma izni aldınız mı?" olur. Klasik distopyaların çoğunda görüldüğü gibi Alphakent'e dışarıdan gelen birisi hangi koşulda olursa olsun oturma izni alması gereken bir yabancıdır.

Alphakent insanın doğayla ilişkisi açısından neredeyse bir yokluğu ifade eder. Film her ne kadar 60'lı yıllar Fransa'sında geçse de teknolojinin ilerlemiş olduğu bir kentin tasvir edildiği '*Alphaville*'de insanlar sadece 'yaratılan doğa' ile iç içedir. Tekniğin ve teknolojinin kökeni olarak matematik ve fizik bilimine sık sık göndermelerde bulunan *Alphaville*'den Einstein ve onun formülü " $E=mc^2$ " de nasibini alır. Bu anlamda *Alphaville* teknolojinin ilerlemiş olduğu bir toplum içerisinde insanların konumu sorgular.

Tıpkı ilk distopya örneklerinden 1984'teki Büyük Birader'in insanları izlemesi gibi *Alphaville*'de de Alpha-60 aracılığıyla insanlar uyarılmakta ve hoparlörlerden talimatlar verilmektedir. Bu anlamda distopya edebiyatındaki ilk eserler gibi totaliter bir bilgisayar-insan tarafından yönetilen Alphakent de 'duygu' ya da 'tarih' gibi kavramlardan bahsedilemez. Bunun bir örneği olarak trafikte ilerlerken Caution Natasha'ya isminin geçmişten geldiğini söylediğinde, Natasha ona "*evet ama yaşamda sadece şimdiki zamanı bilebilirsiniz*" cevabını verir. Nitekim Neşe Kaplan ve Gülin Terek Ünal'a göre Caution'ın Natasha'ya isminin geçmişe ait olduğunu hatırlatması, zamanın statik bir gösteren olmadığını ima etmesi anlamına gelir.

“Alphaville’yi yöneten makinenin mantığının uzantısı olan algı, aslında reel zamanı ölüleştirmekte ve zamansızlaştırmaktadır. Çünkü bu mantık ‘zaman’ı, ‘yaşayan âni-yaşamı’ işaret etmesi bakımından tek boyuta(şimdiki zamana) indirgeyen ve böylece geçmiş deneyimleri yaşanmamış sayan ve yaşanabilecek deneyimleri düşünme yetisine ket vuran bir algı içinde kavramsallaşır.”²⁹¹

Bu anlamda kavramlara ve duygulanımlara bu kadar uzak kalmış, her şeyin ‘rasyonalize’ edildiği bir toplumda insanlar açısından ‘anlam’ın da bir önemi kalmamaktır. Nitekim kendinde herhangi bir duyguya küçücükte olsa yer veren kişiyi, “hastahaneye” yatırıp tedavi etmeye çalışan güçler düşünen, sorgulayan, hatta duygulanan insanları Alphakent’in kurallarına uymadıkları için cezalandırılırlar.

Filmde Alphakent’in ‘akılcı’ kurallarına uymayan insanların cezalandırıldığı sahnede, cezalandırma öncesinde bir kokteyl yapılmakta sonrasında başlayacak etkinlik bir eğlenceye dönüştürülmektedir. Kapalı bir havuzun etrafına dizilmiş olan erkeklerin katledildiği bu sahnede yönetici sınıf (bir asker puro içmektedir, Profesör Von Braun ve diğer mühendisler oradadırlar) yukarıdan bu katliamı izlemekte ve diğer izleyici insanlarda bu durumu alkışlamaktadırlar.

Tüm bu atmosfer içinde insanların neden öldürüldüğünü soran Caution’a ‘Mantığa uygun hareket etmedikleri’ cevabı verilir. Dış ülkede bunun bir suç olup olmadığını merak eden Natasha ve diğer Alphakentliler için ise “Karı öldüğünde ağlamış” olan bir adamın öldürülmesi ‘akla’ uygun gelmekte ve dış ülkede bunun bir suç olmaması şaşkınlık vericidir. Son sözlerini söyledikten sonra vurulan ‘suçlular’ın havuza düşmesiyle birlikte kadınların su balesi gösterisi başlamakta ve eğlence devam etmektedir. Bu noktada öldürülen ‘suçlu’ların;

“Artık yaşamaya terfi etmeliyiz. Doğrudan sevdiklerinizi kendinize hedef seçin.”... “Dinleyin beni, normaller! Biz sizin artık görmediğiniz gerçeğin farkındayız! Gerçek şu ki insanın özü sevgi ve inanç, cesaret, duyarlılık, cömertlik ve fedakarlıktır. Gerisi ise kör cehaletinizin ilerlemesiyle oluşan engellerden ibaret!” şeklindeki son sözleri, *“Alphaville’de ve aslında onun gösterdiği 1960’ların modern dünyasında “eleştirel düşüncenin” yitirildiğine işaret etmektedir.”²⁹²*

Eleştirel düşüncenin olmadığı bu toplumda, sanat, aşk, şiir veya düşünce gibi kavramların yeri yoktur. İnsanlar, kendi istek, fikir veya hisleri olmadan, sadece

²⁹¹ F. Neşe Kaplan – Gülin Terek Ünal, **Bilim Kurgu Sinemasını Okumak**, s. 64.

²⁹² **y.a.g.e.**, s. 64.

numaralandırılmış şekilde adeta robotlara dönüştürülmüşlerdir. Nitekim Esra Biryıldız’a göre, Godard bu gelecek dünyasının çok uzakta olmadığını vurgular. Hatta şimdikine çok benzeyen bir geleceğin portresini vererek klasik bilimkurgulardaki fütüristik mizansenden vazgeçer.²⁹³

Bu bağlamda Caution’ın Alpha-60 tarafından ilk kez sorgulandığı sahnede belirttiği gibi “akıl”, sayılar ya da sadece formüllerle insan gerçeğe ulaşamaz. İnsan matematikleştirilemez, tahmin edilemez ya da formüle indirgenemez birtakım şeylere de sahiptir. Aşk, sevgi, şiir gibi kavramlardır bunlar. Nitekim Caution Alpha-60’ın “Geceyi neyin aydınlattığını biliyor musun?” sorusuna, “şiir sanatı” cevabını verir. Böylelikle Alphaville, Kaplan ve Ünal’ın da belirttiği gibi; “Düşüncenin ve duyuşsal yetinin ürünü olan aşk, inanç, sadakat gibi kavramların insana rakamların söyleyemeyeceği yetkinlikte bir varoluş olanağı” verebileceğine işaret eder.²⁹⁴

Tüm hayatın “araçsal bir akla” indirgendiği Alphakent’de kadınlar da bir nesne olmanın ötesine geçemezler. Örneğin Caution otele yerleşmek için ilk girdiğinde kat görevlisi çekici bir kadın adeta kendini pazarlamakta ve Caution da onun bir model gibi fotoğraflarını çekerken, bedeninin güzelliğini ve kadınlara olan düşkünlüğünü anlatmaktadır. Aynı şekilde başka bir otelde para ya da uyuşturucu karşılığında erkeklerle birlikte olan kadınlar Alphakent’de, ya cam bir fanus içerisinde çıplak olarak tıpkı bir meta gibi sergilenmekte ya da başmühendisin “büyük omega eki” formülünü bulmak için kullandığı bir nesne haline gelmektedir.

Bu bağlamda Kaplan ve Ünal’a göre Alphaville’de kadın;

“baştan çıkarıcı ve hatta uyuşturucu bir figür olarak temsil edilmektedir; ‘içki, sigara ve kadın’ uyuşturucu nesneler düzlemini göstermektedir. Godard bu temsili figürler üzerinden eleştirisini kapitalizmin nesneler dünyasına yönelterek, rasyonel düşüncenin ve onun ürünü olan bilimin sömürü toplumlarının elinde ‘insan’ı tehdit eden bir araca dönüşebileceğine dikkati çeker. Nitekim Caution Natasha’ya, ‘gülümsemesinin vampirleri hatırlattığını söyler.’”²⁹⁵

Kadının metalaştığı, sorgulamanın ve ‘neden’ sorusunun sorulmadığı bir evrende her soruya direkt olarak ‘çünkü’ kavramıyla yanıt verilir. ‘Çünkü’nün ifade ettiği şey bellidir. Bu evrende sadece ve sadece Alpha-60 ve onun koymuş olduğu ‘akılcı’ yasalar geçerlidir. “Çünkü” başmühendisin de belirttiği gibi “Alpha-60’ın

²⁹³ Biryıldız’dan aktaran, Neşe Kaplan vd., **a.g.e.**, s. 64-65.

²⁹⁴ **y.a.g.e.**, s. 65.

²⁹⁵ **a.g.e.**, s. 63.

görevi, Alpha kenti sakinlerinin sonradan keyif alacağı sonuçları hesaplamak ve tasarlamaktır.”

İnsanın doğa ya da başka bir insanla ilişkisi açısından tıpkı ‘Cesur Yeni Dünya’da olduğu gibi burada da insanlar numaralandırılmıştır. Profesör Von Braun’un merkezi bir elektronik beyin ve buna bağlı olarak devreye sokulmuş robotlarla yönettiği Alphaville’de insanlar aslında androidden başka bir şey değildirler. Nitekim bunun açık olarak vurgulandığı Lemmy Caution’ın Natasha’ya “Capitale de la douleur” (Acının Başkenti) isimli kitabı verdiği sahneyi James Monaco Lemmy’nin tüm bu atmosferden kurtuluşu olarak nitelediği bir şiirsel çözüm olarak belirtir.

“Şimdiki zamana, mantığa, mantığın göstergelerine yakalanmış olan Lemmy bizi nasıl kurtaracaktır? Yine, kurtuluş göstergelerle ifade edilir. Lemmy, Natasha’ya aşkı değil, “Aşk” sözcüğünü armağan eder. Bu, Alphaville’e karşı en güçlü silahtır. (...) Lemmy’nin Natasha’ya ilk hediyesi, Harry Dickson’ın kutsal kitabı olan bir Eluard cildidir. Natasha’ya altını çizdiği pasajları okumasını söyler ve Natasha’nın mantığının zırhındaki ilk çatlak bunları okuduğunda ortaya çıkar.”²⁹⁶

Natasha burada şu mısraları sıralar; *“Metamorfozların ıssızlığında yaşıyoruz. Gün boyunca sürüp giden; zamanın, büyük acıların veya şefkatin ötesinde olan bu yankı silsilesi bir yana... Acaba vicdanımızın yakınında mıyız yoksa onun uzağında mıyız?”* ve bunlar anlamadığım sözler der.

Monaco’ya göre burada anahtar sözcük Fransızca’da İngilizce hem “vicdan” (conscience) hem de “bilinç” (consciousness) anlamlarını taşıyan “conscience”dir. *“Godard için bu iki anlam neredeyse özdeştir: Varoluşsal varlıklar olarak kendimizin bilincinde olmak (conscious), içinde yaşadığımız çevrenin farkında olmak, ilişkilerin ve eylemlerin etik bir anlamı olan vicdan sahibi olmaktır.”²⁹⁷*

Vicdan kavramının olmadığı bu kent Monaco’nun belirttiği gibi karanlık bir kenttir. Hatta öylesine karanlık bir kenttir ki gün ışığında fotoğraf çekmek için flaş kullanılır.²⁹⁸ Ayrıca kent ‘yaratıcı doğa’dan o kadar yoksundur ki Lemmy ve Natasha dışdünya üzerine sohbet ederlerken, Floransa ve Nueva York’tan *“Göğün Güney Denizleri kadar mavi olduğu yer”* olarak bahsedeler. Bu noktada Alphakent sadece içerik ve kavramlar açısından karanlık değil aynı zamanda bir biçime bürünmüş ‘doğa’ anlamında da karanlıktır.

²⁹⁶ James Monaco, **Yeni Dalga**, çev. Ertan Yılmaz, +1 Kitap, 2. Baskı, İstanbul, 2006, s. 152-153.

²⁹⁷ a.g.e., s. 155.

²⁹⁸ a.g.e., s. 153.

Frankfurt Okulu düşünürlerinin, Aydınlanma eleştirisinde bilimin ve teknolojinin aslında son kertede bizi ‘Hiroşima’ya götürdüğü vurgusu Alphaville’de gerçekleşir. Nitekim Lemmy oturma izni almadığı için sorgulanmaya (ve sonrasında tutuklanmaya) götürüldüğünde Alpha-60 ona; *“Alphakent’in güvenliği için bir tehdit oluşturuyorsunuz. Sizin normal dediğiniz şey olmayı reddediyorum. Mutasyona uğramış diye adlandırdıklarınız neredeyse kökünü temizlemek üzere olduğumuz sıradan insanlara karşı üstün bir ırk oluşturuyorlar”* der. Karşılık olarak ise; *“Çok saçma, bütün bir ırk yok edilemez”* cevabını alır.

Burada çalışma açısından ele alınması gereken bir diğer olgu, Lemmy ile Alpha-60 arasında geçen ‘zaman’ kavramıdır. Alpha-60 Lemmy’e *“Sırrınız nedir?”* diye sorar. Lemmy ise, *“Gece veya gündüz asla değişmeyen bir şey. Geçmiş kendi geleceğini temsil eder, düz bir çizgide ilerler yine de tam bir çember oluşturarak sonlanır”* cevabını verir. Bu anlamda Alpha-60’ın geçmiş ve gelecek ilişkisini çözmesi kendi kendini yok etmesi sonucuna yol açacaktır. Godard burada ilerlemeci tarih anlayışına bir eleştiri getirir. Çünkü Lemmy’nin de belirttiği gibi bilimin ve Aydınlanmanın söylediği anlamda ilerleme, doğrusal olmaktan daha çok sarmal bir karaktere sahiptir.

Ancak Alphaville’deki ilerleme öyle bir aşamaya ulaşmıştır ki Profesör Von Braun’un belirttiği gibi Alphaville ışık uygarlığına girme aşamasındadır. Bu anlamda Alphakent kavramların, duyguların, şiirlerin çok gerisinde kalmıştır. Nitekim Kaplan ve Ünal bu geride kalma metaforuyla Godard’ın aslında Alphaville’den çok ışık yılı gerilerde olan ve kavramların henüz anlamının yitmediği; sanatın, aşkın, şiirin sayılardan çok daha başka bir şeyler ifade edebildiği bir zaman düzleminin göstergesi olarak dışülkeyi yeniden keşfetmeye çalışması olarak yorumlarlar.

“Outland yalnızca geçmiş imlemez; hem geçmiş, hem şimdiki, hem de gelecek zaman olabilir, çünkü evrende birbirine paralel ve fakat göreceli olarak farklı zaman düzlemleri olabilir. Filmden Einstein’ın izafiyet kuramına gönderme yapan motifler vardır. Godard şimdiki zamanın Paris’ine (çekim yılı itibarıyla 1965) çok benzeyen Alphaville ile uzamsal kategoride (Mekan düzenlemesi, nesneler ve temsili figürler açısından) bizi yaşadığımız dünyadan çok uzaklara götürmez... Mantığın hükmettiği Alphaville de, “düşünce”nin halen var olabildiği Outland de aynı evrendedir; her ikisi de “yaşadığımız dünyanın” göstergeleridir. Godard bu öyküleme tekniği ile tek boyutlu zaman düzlemindeki durağan kozmosun göstergesi olan Alphaville’nin akıldışı rasyonalitesini temsil eden “mantığı-ideolojiyi” aşmaya ve kozmosun bir başka zaman düzleminde Outland’da, uygarlığın bize kazandırdıklarını yeniden keşfetmeye yönelirken, birey ve

toplum için daha iyi bir yaşam umudunun çok merkezli kozmolojisine işaret etmektedir."²⁹⁹

Bu anlamda film Alpha-60'ın Lemmy tarafından yok edilmesi ve Lemmy'nin Natasha ile birlikte dışülkeye doğru yol almasıyla sonlanmaktadır. Natasha filminde sonunda kekeleyerek "Seni seviyorum" demeyi öğrendiğinde film son bulur. Monaco'ya göre ise; Natasha artık "Ben"i "Sen"den ayırmayı öğrenmiştir ki bu da Godard'ın insanın içinde bulunduğu çıkmazı 'aşıklar arası' bir tartışma olarak gördüğünün göstergesidir.³⁰⁰ Oysa Richard Roud'un belirttiği gibi Natasha 'seni seviyorum' dediği andan itibaren artık insan doğasına uygun bir kadındır. Bir hayalet ya da android değil.³⁰¹

2.3.2. *Fahrenheit 451* (1966)

Filmin Künyesi: Yönetmen: François Truffaut, Senaryo: François Truffaut, Jean-Louis Richard, Görüntü Yönetmeni: Nicolas Roeg, Yapımcı: Lewis M. Allen, Miriam Brickman, Michael Dalamar, Oyuncular: Julie Christie, Oskar Werner, Cyril Cusack

Fahrenheit 451 François Truffaut'nun yönettiği 1966 yapımı, Ray Bradbury'nin ilk olarak 1951 yılında basılan aynı adlı eserinden uyarlanan, gelecek zamanda geçen ve kitap okumanın yasak olduğu distopik bir toplumu anlatır. Bu dünyada itfaiye yangın söndürmek için değil, kitapları ateşe vermek için vardır. Çünkü devlet tüm kitapları yasaklamış ve adeta kitaplara karşı savaş açmıştır. İtfaiye teşkilatında çalışan Guy Montag'ın görevi ise bulunan ya da ihbar edilen tüm kitapları insanlar okumadan yok etmektir. Ancak Montag tüm insanların haplarla hayatta kaldığı, televizyonlarla uyuşturulduğu bu dünyada kendisini yalnız hissetmektedir. Bu yalnızlıkla sıradan bir gününü yaşarken kitap aşığı bir kadın olan Clarisse ile karşılaşması, hem hayata hem de kitaplara olan bakışını değiştirmesine sebep olacaktır.

²⁹⁹ Neşe Kaplan – Gülin Terek Ünal, **a.g.e.**, s. 66.

³⁰⁰ Monaco, **a.g.e.**, s. 156.

³⁰¹ Richard Roud, "Dışlanmışlar, **Jean-Luc Godard**, (der. Ertan Yılmaz), Gece Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1993, s. 37.

Film alışılmışın dışında ekip çalışanlarının ses bandından okunmasının yanında, neredeyse tüm binaların çatısını kuşatmış olan antenlere vurgu yapılarak başlar zira bu distopik evrende insanların televizyondan başka bilgi alabileceği bir şey yoktur. İnsanlar (ve özellikle kadınlar) bu televizyonlarda yayınlanan programlar aracılığıyla uyuşturulmakta ve pasifize edilmektedirler. Paradoksal ve ironik bir şekilde kitapların itfaiye teşkilatı tarafından yakıldığı bu evrende insanlar sadece ve sadece evlerindeki televizyonla iletişime geçmekte fakat televizyon da insanları edilginleştirmektedir.

Filmde, insan-doğa ya da klasik bilimkurgularda olduğu şekliyle bir teknoloji vurgusu yoktur. Zira Truffaut'nun amacı "Fahrenheit 451'in Günce"sinde belirttiği gibi, en eklektik ve en az klişelere sahip olan bir bilimkurgu yapmaktır.³⁰² Monaco'nun belirttiği gibi Truffaut'nun ana odak noktası bilim ya da teknoloji gibi kavramların aksine her zaman olduğu gibi insanlardır. Niketim Truffaut bu arzusunu şöyle belirtir: *"Bu filmi yapmayı istedim, çünkü zor durumdaki kitapları zor durumdaki insanlarmış gibi göstermeyi, izleyicinin sanki yanan hayvanları ya da insanları izliyormuş gibi acı çekmesini istedim."*³⁰³

Bu anlamda daha çok klasik anlatı sinemasının kodlarına sahip olan "Fahrenheit 451"de insanlar tektipleştirilmiştir. Toplumun kendisi de Marcuse'nin belirttiği anlamda tek boyutlu bir toplumdur. Filmin başkarakteri Montag bunun bir temsili olarak görülebilir. Zira Roloff ve Seeblen'in belirttiği gibi Montag klasik bilimkurgu filmlerinde karşılaştığımız 'kahraman' nitelikleri taşıyan bir karakterden çok anti-kahraman nitelikleri taşıyan bir karakterdir. Çünkü bilimkurgu filmlerinde karşılaşılan kaçış öykülerinin genel eğiliminde olduğu gibi, Montag kendisini kuşatan ve uyuşturan uygarlığın ilkece yanlışlığını anlama ve algılama yeteneğinden yoksun gibidir. Böylelikle de açık seçik tanımlanabilecek bir ahlaksal mesajın ileticisi kimliğine bürünemez.³⁰⁴

Bu anlamda insanlar arası ilişkiler tıpkı bir robotmuşçasına mekanikleşmiş ve duygulardan arınmıştır. Zira kitapların olmadığı bir evrende kavramlardan, duygulardan ve anlamlardan bahsedilemez. Ayrıca bu distopik evrende yasak olan tek şey kitaplar değil, yazının olduğu her şeydir. Gazetelerde sadece fotoğraflar

³⁰² Aktaran Monaco, **a.g.e.**, s. 62.

³⁰³ Monaco, **a.g.e.**, s. 62.

³⁰⁴ Roloff & Seeblen, **a.g.e.**, s. 297.

bulunmakta televizyonda ise insanları uyuşturan yarışma programlarıyla birlikte, ihbar edilen kitapların değeri, baskı sayısı ve niteliğine göre verilecek olan ödüller anlatılmaktadır. Böylelikle yazınsal anlamda hiçbir şeyin olmadığı bir evren; edebi anlamda dilin, felsefi anlamda tarihin olmadığı bir evrenin göstergesidir.

Roloff ve Seeblen'e göre; tarihini yitirmiş bu toplumda, genel toplumsal eğilime ve toplumdaki bu mekanik ilişkilere aykırı düşenler (kitap okuyanlar/kitap-insanlar) kaybetmiş oldukları tarihi, bir tür negatif diyalektik yoluyla, tıpkı toplum gibi, tamamen mekanik bir yoldan koruyabilirler ancak; bu da yazılı kültürü ezberlemeleri yoluyla gerçekleşir. *"Bu mekanik toplum düzenin insan düşmanlığı ve insana aykırılık iletişimin yasaklanmasında değil de, daha çok bireylerin yasakları benimsemeye çoktan razı oluşlarında kendisini gösterir. İnsanlar tıpkı Linda'ya verilen kan gibi, kimliksiz, birbiri yerine kolaylıkla geçebilecek kişiliksiz öğelerdir."*³⁰⁵

İtfaiyeciler yaptıkları işin ideolojisine uygun olarak siyah bir üniforma giyerler. Bu üniforma sadece kitapları yakan insanların bir temsili değil aynı zamanda baskıcı devletin temsildir. Bu anlamda tektipleşme sadece diğer insanlarda değil görevleri kitap yakmak olan itfaiyecilerde de vardır. Duygudan yoksun olan bu kişiler insanlara kaba tepkiler gösterebilen, hatta o kadar ki kitapların yok olması için canlı canlı bir insanı yakabilecek kadar kişilikten yoksun 'tip'lerdir. Tüm toplumun tektipleştirildiği bu evrende insanlar uyuşturulmak ve birbirlerini ihbar etmek için kullanılan, renklerine göre sınıflandırılmış haplarla hayatlarını sürdürebilirler.

Kitapların yok edilmesinin temelinde, onların insanları mutsuz ettiği düşüncesi vardır. Nitekim Yüzbaşının: *"insanlar kitapları okuyup oradaki insanlara benzemek istiyorlar. Onların yaşadığı gibi bir hayat yaşamak istiyorlar ve mutsuz oluyorlar. İşte bu çok saçma!"* sözlerinde de görüldüğü üzere sistem insanlara mutlu olmaları için gereken tüm olanakları sağlamakta ve onlardan sadece itaat beklemektedir. Nitekim insanların büyük ekranlarıyla kaplı evlerinde yaptıkları şey de sistemin beklediği itaatin tam da kendisidir. İtaat etmeyen bireyler tıpkı diğer distopik film örneklerinde görüldüğü gibi 'hasta' ya da 'suçlu' olarak görülmektedir. Tıpkı 1984'te 'düşünce suçlularının' tedavi edilmesi gibi, "Fahrenheit 451'de de kitap okuyan insanlar 'anti-sosyallik' hastalığı adı altında tedavi edilmektedir.

³⁰⁵ a.g.e., s. 297.

İnsanların sürekli olarak televizyonlar aracılığıyla kontrol (ve aynı zamanda gözetim) altında tutulması her ne kadar baskıcı sistem eleştirisi gibi gözükse de Ray Bradbury'nin bir röportajında belirttiği gibi buradaki eleştiri bir sistemden daha çok insanların modern dünya ile kurduğu ilişkinin eleştirisidir. Bu anlamda kitapların yakılması ve insanların televizyona bağımlı olması bir metafor olarak modern dünyanın 'geçmişteki kültürü' hatta bizatihi 'geçmişi' yok ederek kendisini idame ettirmesi anlamına gelir. "Fahrenheit 451" romanında da vurgulandığı şekliyle; bilim önce telsizi, sonra radyoyu, televizyonu, telefonu icat ederek insanların haberleşme ve bilgi alma özgürlüğüne büyük bir katkıda bulunmakla beraber insanı kültür ve tarihten yoksun bırakarak tektipleştirir.

Çalışmanın ilk bölümünde de belirtildiği gibi, modern dünyada insanı mutsuz eden şey kitapların ya da duyguların varlığı değil, sistemin bir tüketim ve arzu politikası çerçevesinde insanı sürekli maruz bıraktığı yalnızlıktır. Bu anlamda Fromm'un da belirttiği gibi, modern dünyada insan sürekli bir şey almak ister.³⁰⁶ Kendisini adeta aldığı nesneler aracılığıyla var eder. Tıpkı "Fahrenheit 451"deki kadın karakterler gibi modern insanın elinde tasarruf edebileceği hiçbir şey kalmamıştır. Özgürlüğünü ancak ve ancak kendi bedeni yahut televizyonlarda gördükleri kavramlar üzerinden inşa etmeye çalışır.

*"Fahrenheit 451'in dünyasında, söz ve dolayısıyla haz bitmiştir. Paylaşılan ortak şey, imgeler evreninin aynılaştırıcı düzenidir. Düzen, zihinlerde soru işareti bırakmayacak şekilde kurgulandığı için, aklı ve duyguyu işlevsel hale getirecek yazıya (kitaba) izin vermez. Doğa, düşünen insanın yeniden doğuşunun sığınağıdır. İnsan tanrının yerine koyduğu (tinselleştirdiği) rasyonalitesinin eseri olan kentin ve modernizmin tutsağı haline gelmiştir. Film, sistemin rasyonalitesinin, bireyin rasyonel olmasına izin vermediğini göstermektedir. Bu nedenle akla ve duyguya yeniden sahip olmak isteyenler için araç olarak kitap(geçmiş) ve özgürlük alanı, hareket alanı olarak 'doğa' motifi karşımıza çıkmaktadır."*³⁰⁷

Film bu anlamda Kaplan ve Ünal'ın belirttiği gibi; sistemi değiştirmenin ancak egemen alanın dışına çıkabilecek bir bilinç değişimi ve onun mecrası ile mümkün olacağını söylemektedir. Bu nedenle filmde kitapların yakıldığı bir dünyayı değiştirmenin yolu da, yeni bir bilinç edimi ve bu bilinci aktaracak olanların eylem alanı olabileceği özgürleştirilmiş yeni bir mekanla³⁰⁸ ile mümkün olmaktadır. Bu mekan Montag'ın uzun uğraşlar sonucunda bulduğu "doğa"nın kendisidir. Çözüm

³⁰⁶ Filmde de Montag'ın karısı sürekli olarak bir şeyler almak istemektedir. Perdeleri beğenmez, sandalyelerin artık eskidiğini (aslında modası geçmiştir) söyler.

³⁰⁷ Kaplan & Ünal, **a.g.e.**, s. 94-95.

³⁰⁸ **a.g.e.**, 95-96.

filmin sonunda belirtildiği gibi doğaya yani geçmişe dönüşle birlikte, modernliğin insanlığa verdiği beton yığınları arasında değil aksine insanın geçmişinde yaşadığı ve o insana unutturulan doğadan başlayacaktır.

Oysa film tüm bu gösterenlerin aksine, Monaco'ya göre bir yıl önce Godard'ın çektiği Alphaville ile karşılaştırıldığında umut verici bir söyleme sahip değildir.

“Fahrenheit 451 Alphaville ile karşılaştırıldığında, Truffaut'nun bu tür içindeki denemesinde eksik olanın, anlattığı kederli, boğulmakta olan varoluşa bir aktif direniş duygusu kazandırmak olduğu daha da açık hale gelir. Bradbury'nin romanının kökleri, Godard'ın Alphaville'i gibi, politikadadır. Truffaut'un filmi bunlara önem vermez. Gösterdiği gerçeklik acı verici bir biçimde edilgin; insanlar kelimenin tam anlamıyla kendilerini kitaplara feda ederler. Kitap-yakanlar'ın edimleri kitap-insanlar arasında her hangi bir türden ayaklanmaya esin kaynağı olmaz, bunun yerine bu insanlar ormanın içindeki güzel açık alanlara kaçarlar ve kaplumbağalar gibi kabuklarına çekilirler. Bizler de ümitsizce Truffaut'nun gerçekten kitap seven insanların bu büyüğü yerinin Montag ile Clarisse için bir tür zaferi temsil ettiğini düşündüğü şüphesiyle baş başa kalırız.”³⁰⁹

Aynı şekilde Roloff ve Seeblen'e göre, Truffaut filmin sonunda verdiği mesajla esere sadık kalmamıştır. Seyircilerin karşısına yazılı metinleri ezberleyip bizzat “gezgini kitaplara” dönüşmüş insanları çıkartarak onları şok etmiştir. Bu insanlar toplumun kolektif olarak yarattığı bir kültürü bireysel düzlemde ayrı ayrı ve kopuk kopuk tekrarlayıp durmaktan başka bir şey yapmazlar. Bu Roloff ve Seeblen'e göre mutlak durağanlık durumuna düşmektir. Varolan duruma karşı çıkar gibi gözükken, onun olumsuzluğunu aşmaya yönelik girişim yani yasaklanan kültürü bireysel belleklere bölerek varetme çabası, bu kültürü bütünlüğü içinde koruyamadığı için, gelişmenin de sonu gelmiş demektir.³¹⁰ Bu anlamda filmde işletilen diyalektik Roloff ve Seeblen'e göre, negatif olmanın ötesine geçememiştir.

Her ne kadar Monaco ve diğer kuramcılara göre, Truffaut'nun filmi politikadan uzak ve daha çok klasik bilimkurgu yapısı içerisindeki kodlarla işlenmiş olsa da son kertede filmin sonunda önerdiği ütopyayla (Montag'ın ulaştığı ‘doğa’ ve orada sürdürülen yaşam bir ütopya örneğidir) Truffaut sisteme (Monacocu ifadeyle de-politik de olsa) bir alternatif önermiş ve çözümün ‘doğa’ da olduğunu belirtmiştir.

³⁰⁹ Monaco, a.g.e., s. 64.

³¹⁰ Roloff & Seeblen, a.g.e., s. 297-298.

2.3.3. *The Road*³¹¹ (*Yol*, John Hillcoat, 2009)

Filmin Künyesi: Yönetmen: John Hillcoat, Senaryo: Joe Penhall, Görüntü Yönetmeni: Javier Aguirresarobe, Yapımcı: Marc Butan, Mark Cuban, Erik Hodge, Oyuncular: Viggo Mortensen, Robert Duvall, Charlize Theron

The Road, Cormac McCharty’nin aynı isimli eserinin uyarlaması olan ve yakın bir gelecekte dünyanın yaşadığı “kıyamet sonrası” günleri konu alır. Büyük depremler sonucunda başlayan felaketler dünyanın dengesini bozmuş, iklimleri değiştirmiş ve güneş dünyayı kaplayan gri bulutların ötesinde görünmez olmuştur. Bitkilerin yok olması hayvanların sonunu getirmiş ve insanlar da gün geçtikçe yavaş ve acı çekerek yok olmaya başlamıştır. Tüm bu distopik atmosferin ortasında bir baba ve oğlu yamyamların kol gezdiği, harap olmuş bu dünyadan kurtulmak umuduyla güne/sahile doğru ilerlemektedir.

Film, tıpkı romanda olduğu gibi hikayenin hangi zamanda geçtiğini tam olarak bilinmeyen ancak karakterlerin yaşları göz önüne alınarak düşünüldüğünde muhtemel olarak 2050 yılı ve öncesinde geçen iki farklı hikayeyi anlatır. Çoğunlukla başkarakterin gördüğü rüya sahneleriyle geçmişe dönülmekte ve felaketin başlangıç aşamasında eşiyile yaşadıkları zamanlar anlatılmaktadır.

Günüşiğının uzun bir süredir ulaşmadığı, yıl, takvim ve daha da ötesinde zaman kavramının yitirildiği, her geçen günün bir önceki günden daha karanlık olduğu, havanın gün geçtikçe daha da soğuduğu, hiçbir hayvanın ve bitki türünün kalmadığı, kurumuş olan ağaçların yıkıldığı, sık sık depremlerin olduğu ve neredeyse tamamıyla yok olmuş bir dünyanın tasvir edildiği filmde doğa ve uygarlık adına hiçbir şey kalmamıştır. Bilimin ve teknolojinin insanlığa hediye ettiği yollar, köprüler, araçlar, istasyonlar, alışveriş merkezleri ise yok olmuş bu gri dünyanın içinde; sadece bir dekorun parçası olmaktan başka hiçbir şey değillerdir.

Film klasik anlamda bilimkurgu ya da macera türü içerisinde gördüğümüz bir kahraman üzerinden anlatılmaz. Diğer bir ifadeyle filmdeki başkarakterin içinde bulunduğu durumu değiştirmesi, toplumsal adaletsizliğe karşı çıkması, dünyanın içinde bulunduğu duruma sebep olanların peşinden gitmesi gibi bir durum yerine,

³¹¹ “*The Road*” filminin gösterime girdiği tarihler arasında ülkemizle ilgili bir bilgi bulunmamakla birlikte, tüm dünyada, elde edilen hasılat üzerinden yapılan hesaplamalara göre yaklaşık 10.000.000 kişi tarafından izlenmiştir. Kaynak: “www.boxofficemojo.com”.

Thomas Hobbes'un 'doğa durumu' olarak betimlediği, orman kanunlarının geçerli olduğu bu dünyada hayatta kalmaya çalışan bir baba ve oğulun hikayesi anlatılır. Bu anlamda filme klasik macera ya da bilimkurgu kalıplarında olduğu gibi hızlı bir temponun aksine, yavaş, durağan bir anlatım hakimdir.

Filmin temel tezi, insanların eko-sistemi yok etmesi halinde, nasıl bir dünyada yaşayacağı üzerine kuruludur. İnsanların akıldan yoksunmuş gibi davrandıkları bu dünyada tek amaç hayatta kalmaktır. Doğal olarak bu dünyayı şekillendiren tek şey 'gücün' kendisidir. İnsanlar genel olarak, eğer uygarlıktan ya da yaratıcı doğadan kendilerine bir şey kalmışsa onları toplamakta ya da hiçbir şey bulamayıp, kendilerinden güçsüz insanları yakalayıp yemektedirler.

Yamyamlığın ve "orman kanunlarının" egemen olduğu bu dünyada, bir anlamda insanlığın yitirilmiş olduğu söylenebilir. Tarihin ve bütün bir tarihsel gelişmenin insanlığa kazandırdığı 'duygu', 'aşk', 'eşitlik', 'birliktelik', 'akılcılık' gibi kavramların bu dünyada artık yeri yoktur. Bu sebeptendir ki filmde başkarakter ve çocuğu dahil olmak üzere hiç kimsenin bir adı yoktur.

Hobbes'un 'insanı insanın kurdu' olarak nitelediği ve tıpkı yine onun söylediği gibi tamamen güçlü-güçsüz gibi iki farklı sınıfa indirgenebilecek, rekabet üzerine kurulmuş olan bu distopik dünyada filmin sorguladığı şey 'insanın' kendisidir. Bu dünyada insanın 17. yüzyılın dünyasında olduğu gibi haklarını devredeceği ve düzeni sağlayacak olan bir Monark da yoktur artık. Dolayısıyla insanlar filmde 2000'li yıllar ve sonrasını yaşasa da gerçekte aslında yüzyıllar öncesinin koşullarını yaşamaktadırlar.

Bu anlamda *The Road*'da sık sık vurgulandığı gibi filmin sorduğu soru; toplum denilen birliktelik yıkıldığında insanların ne kadar ileri gidecekleri ve insanlıklarından ne kadar çıkacakları sorusudur. 'İyilik', 'dürüstlük', 'ahlak' gibi kavramların olmadığı bu dünyada insanlar hayatta kalabilmek için her türlü şeyi yapmakta gerektiğinde bebek bile yemektedirler. Baba ve çocuğun yolculukları esnasında karşılaştıkları yaşlı bir adam kendi çocuğunun da olduğunu belirttiikten sonra babanın "*senin çocuğuna ne oldu?*" sorusuna verdiği yanıt; "*bunu hayatım boyunca sana ya da hiç kimseye anlatamayacağım*"dır. Dolayısıyla 'insanlar' kendi çocuklarını yiyebilecek kadar çaresiz ve vahşileşmişlerdir.

Filmin merkezinde bulunan baba ve çocuk karakterinin insani ahlakı hala taşıdığı söylenebilir. Çocuk babasına sürekli olarak “*biz onlar gibi olmayacağız değil mi? İnsanları öldürüp, insan eti yemeyeceğiz?*” sorusunu sormaktadır. Baba ise sürekli olarak oğluna bu yeni düzeni anlatmaya ve öğretmeye çalışmakta ancak çocuk içinden gelen saf ve temiz duygularla insanlara yardım etmek, yiyeceklerini başkalarıyla paylaşmak gibi ‘hümanist’ değerleri sürdürmeye devam etmektedir. Bu anlamda çocuğa yapılan ‘tanrı’ ya da ‘melek’ gibi vurgular, insanlık adına ‘olumlu’ bir geleceğin göstergesidir.

Filmde sık sık geriye yapılan dönüşlerle izleyicilere dünya yok olmadan önce başkarakterin ve eşinin yaşadığı durumlar gösterilerek, izleyicilerin yaşadıkları lüks hayatların, çiçeklerle bezenmiş yeşil dünyalarının önemi anlatılır. Ancak film içindeki şimdiki zamandan da anlaşılacağı üzere insanlar tüm bunları umursamaz şekilde davranarak yüzyıllarca öncesine geri dönmüştür.³¹²

Bu anlamda filmin sorguladığı bir diğer kavramın ‘insan’ kavramı olduğu söylenebilir. “İnsan gerçekten özünde iyi ve yardımsever, topluluk olma bilincine sahip ve doğadaki diğer tüm maddi varlıkları da düşünerek yaşayan bir canlı mıdır? Yoksa tıpkı hayvanların doğal yaşamlarındaki gibi güçlünün güçsüzü yendiği ve şartlara bağlı olarak değişebilecek bir canlı mı?” olduğu sorusu filmde bir umutsuzluğun göstergesi olur. Bu anlamda film; yeryüzünün yok olduğu, insanların yüzlerce yıldır yaşadığı ve belli bir deneyim ve tecrübeye sahip olduğu bu dünyada hayatta kalan insanların nasıl olup da güzel bir dünya için birliktelik kurmadığı üzerine yoğunlaşır.

Bu noktada Fromm’u takip etmek gerekirse insan; bir yandan kendi türüyle kavga etmesi yönünden birçok hayvan türünün akrabasıdır ama diğer bir yandan o, kavga eden binlerce tür arasında, kavgasını yıkıcılığa ulaştıran tek türdür. Bu anlamda insan, kitle katliamcısı olan tek türdür, kendi toplumu içinde bir çıbanbaşı olan tek varlıktır.³¹³

³¹² Filmin söylem düzeyinde, sık sık geçmişe yapılan göndermeler ve geçmişteki hayatın güzellemesi üzerinden, insanların yaşadıkları hayattan mutlu olmaları gerektiği, bu hayatın herhangi bir şekilde kaybedilebileceği, dolayısıyla filmsel zamandaki geçmiş hayatın ‘iyi bir hayat’ olduğu vurgusunu yapmakta olduğu da söylenebilir. Zira başkarakter geçmişe dönüşlerde karısıyla yaşadığı ilişkileri hatırladığında; “Ben Tanrı olsaydım dünyayı yine böyle yarattırdım” demekte ve o günlere sürekli olarak bir özlem duymaktadır.

³¹³ Tiberger’den aktaran, Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I. Cilt**, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 2011, s. 18.

Ancak Fromm'un da belirttiği gibi insan; sonradan bu duyguları içselleştirmiş bir canlı değildir. Doğadaki diğer tüm canlılar gibi, insanın da özünde sevgi, şiddet gibi duygular vardır.³¹⁴ Fromm'un "Demir Çağı'na ait Yunan Efsanesi"nden aktardığı gibi bu insana ait tarihsel bir olgudur.

*"Kuşaklar zaman geçtikçe kötüye gidiyorlar. Öyle bir zaman gelecek ki, kuşaklar iktidara tapacak kadar düşkünleşecekler; kaba güç onlara doğru gelecek ve iyiye duyulan saygı ortadan kalkacak. Sonunda, hiçbir kimse artık yanlışlıklara kızmaz olunca ya da hiç kimse kötülüklerin varlığından utanç duymaz olunca Zeus onları da yok edecek."*³¹⁵

Bu anlamda film insanın kendi tarihini nasıl yok ettiği üzerinde işlenirken bir takım ideolojik göndermeler de yapmaktadır. Örneğin baba ve oğul hayatta kalmak için yiyecek bir şeyler ararlarken paraların, pırlantaların üzerlerine basarak geçerler ancak paranın ya da değerli taşların bu dünyada artık bir önemi yoktur. Paranın geçerli olduğu bir toplumsal düzen üretimle gerçekleşir ancak bu distopik dünyada doğanın üretim için insanlara vereceği hiçbir şey kalmamıştır.

Geçmişten insanlara kalan tek şey babanın para ile çalışan otomattan zorla çıkardığı bir 'coca-cola'dır. Baba kolayı açar, çocuğa verir ve çocuk kolayı yudumlayıp "çok güzel" olduğunu söyler. Uygarlık yerle bir de olsa, kıyamet yeryüzünü yaşanmaz bir harabeye de çevirse, coca-cola her zaman oradadır. Yine bir başka ideolojik mesaj baba ve oğulun deprem ve yamyamlardan kaçarak kiliseye ulaştıkları sahnede verilir. Birçok bina yıkılıp dökülse de (kilise de zarar görmüştür ancak tamamen yıkılmamıştır) kilise hala ayakta ve bu insanların sığınıp uyuyacakları güvenli bir yerdir. Ses bandında dramatik bir müzikle birlikte uzun kamera hareketleriyle kilisenin taranması bu dramatik etkiyi artırır.

Film her ne kadar karamsar ve umutsuz olarak başlamış olsa da filmin sonuna doğru doğanın 'uyanışı' gerçekleşmeye başlar. Baba ve oğulun yaşayan bir böcek bulmasıyla filmin başlangıcından itibaren yapılan tüm bitki ve hayvan türlerinin yok olduğu vurgusu çürümüş olur. Çocuk babası öldükten hemen sonra kendilerini takip eden bir 'aile'³¹⁶ ile karşılaşır. Film boyunca ateşin yani aydınlığın taşıyıcısı olarak

³¹⁴ Fromm'un uzun yıllar harcayarak yaptığı bu çalışmalar yukarıdaki eserle birlikte; "Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri II**, Cilt, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 1995" ve "Erich Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, çev. Yurdanur Salman vd., Payel Yayınevi, 7. Baskı, İstanbul, 2008" eserlerinde bulunabilir.

³¹⁵ Aktaran, Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I**, Cilt, s. 18.

³¹⁶ Çocuk bu aile ile karşılaştığında kadın çocuğa onları sürekli takip ettiklerini ve onun adına çok endişelendiğini söyler. Ailenin kendi çocukları olmasına rağmen, başkarakterin oğlu olan bu çocuğun film boyunca kendisine yüklenen anlamları taşıdığı, başka bir ailenin onu sahiplenmek istemesinden de anlaşılabilir.

belirlenen bu çocuk kendisi gibi zararsız ve ‘iyi’ insanlarla birlikte yeni bir hayatın başlangıcına doğru ‘yol’ alır.

2.3.4. *Cloud Atlas*³¹⁷ (*Bulut Atlası*, Andy Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer, 2012)

Filmin Künyesi: Yönetmen: Wachowski Brothers, Tom Tykwer, Senaryo: Wachowski Brothers, Tom Tykwer, Görüntü Yönetmeni: Frank Griebe, Yapımcı: Wachowski Brothers, Tom Tykwer, Oyuncular: Tom Hanks, Halle Berry

Bulut Atlası, David Mitchell’in aynı adlı romanından uyarlanmış ve tıpkı romanda olduğu gibi 6 farklı hikayeden oluşmaktadır. Her ne kadar roman bu hikayeleri kronolojik olarak anlatsa da film 6 farklı hikayeyi iç içe geçirerek, paralel kurgu tekniğiyle hikayeler arası bağı kurmaya çalışır. Filmin resmi tanıtımında açıklanan konsepti şöyledir; *“Bireylerin davranışların geçmişteki, günümüzdeki ve gelecekteki diğer bireylerin yaşamları üzerindeki etkileri üzerine bir araştırma, katil bir ruhun kahramana dönüşmesi ve bir iyiliğin asırlar boyunca dalgalanarak bir devrime ilham olması.”*³¹⁸

Bu anlamda film anlattığı 6 farklı hikayede³¹⁹ de aynı kavramlar üzerinden geçmişin, şimdinin ve geleceğin bir tasvirini sunar.

İlk hikaye, köleliğin hala geçerli olduğu 1849 yılında, kölelik için bir anlaşma yapmış ve evine dönen Avukat Adam Ewing’in Pasifik Okyanusundaki yolculuğu sırasında kötü niyetli bir adamın kendisini öldürmeye çalışmasını konu alır. Ewing Pasifik Adaları’nda anlaşmayı imzaladıktan sonra adayı gezmektedir. Dünyanın başka bir ucunda köleliğin kaldırılmasıyla ilgili mücadelelerin verildiği bu yıllarda efendi-köle ilişkisi devam etmektedir. Güçlü olanın, toprakları elinde bulunduranın güçsüz olanı köleleştirdiği bu dünya Ewing’e hiç yabancı gelmez. Nitekim kayınbabası için gerekli anlaşmayı yaptıktan sonra evine dönen Ewing’in ‘arkadaşı’ Doktor Henry

³¹⁷ “*Bulut Atlası*”, gösterime girdiği tarihler arasında ülkemizde 266.943, tüm dünyada ise elde edilen hasılat üzerinden yapılan hesaplamalara göre yaklaşık 15.000.000 kişi tarafından izlenmiştir. Kaynak: “www.boxofficemojo.com”, www.boxofficeturkiye.com.

³¹⁸ Wikipedia, “*Bulut Atlası*”, “tr.wikipedia.org/wiki/Bulut_Atlası_(film)”, (14 Haziran 2014).

³¹⁹ Romanın sinemaya uyarlanmasında hikayelerin iç içe geçmesi filmin incelenmesini zorlaştırdığından, inceleme filmin anlattığı hikayelerin içindeki kronolojik sıraya göre yapılmıştır.

Goose, Ewing'in altınlarını ele geçirmek için kendisini zehirlemesi sebebiyle gün geçtikçe ölmeye başlar. Ancak kamarasında gizlenen ve siyahi bir köle olan Autua'yla tanışması Ewing'in hayatında bir dönüm noktası olur. Gemi ticaret gemisi olduğu için köleleri taşıyamaz ancak Ewing Autua'ya yardım eder ve onun gemide kalmasına sağlar. Oluşan bu dostluk sayesinde Autua, Ewing'i Doktor Henry Goose'un elinden kurtarır ve böylelikle Avukat Ewing kölelik düzeninin devam etmesini isteyen kayınbabasının karşısında köleliğe karşı savaşan bir karakter haline gelir.

İkinci hikaye Avukat Ewing'in Pasifik Okyanusunda yolculuk yaparken tuttuğu günlüğü okuyan Robert Frobisher'ın 1936 yılında Cambridge'de geçen hikayesidir. Robert Frobisher soylu bir ailenin çocuğudur. Rufus Sixsmith ile eşcinsel bir ilişki yaşamaktadır. Babasının mirasını kendisine bırakmamasına sinirlenen Robert Frobisher müziğe olan yeteneğini ortaya çıkarmak ve ünlü bir besteci olmak için dönemin ünlü müzik sanatçısı Vyvvan Ars'ın yanına gider. Burada yaşadıklarını sürekli olarak sevgilisi Sixsmith'e mektupla aktaran Frobisher hayatını bestesini yapmak için yaşar. Vyvvan Ars ünlü bir bestekar olsa da büyük bir yeteneği yoktur. Bir gün Frobisher'ın bestelediği 'Bulut Atlası Altılısı' senfonisini duyar ve rüyalarında duyduğu, kafasında bestelediği müziğin o müzik olduğunu söyleyerek besteyi Frobisher'ın elinden almak ister. Frobisher nihayetinde onun yanında yaşayan bir asistandır. Bestesini vermeyeceğini söylediğinde toplumda gördüğü eşcinsel baskıları Vyvvan tarafından da görür ve sonunda intihar eder.

Üçüncü hikaye 1973 yılında San Francisco'da geçmektedir. Robert Frobisher'ın sevgilisi genç Rufus Sixsmith artık yaşlanmış ve Amerikalı özel bir şirkette çalışan önemli bir mühendis olmuştur. Bu yıllar Amerika'da enerji politikalarının tartışılmaya başladığı yıllardır. Petrol gün geçtikçe azalmakta alternatif enerji olarak Nükleer enerji tartışılmaktadır. Ancak halktan saklanan şey nükleer enerjinin çok zararlı olmasının yanında, santralin bilerek patlatılmak ve dünyada bir kaos başlatılmak istenmesidir. Bu enerji şirketinde çalışan yaşlı Rufus Sixsmith bir gün genç ve idealist bir gazeteci olan Luisa Rey ile karşılaşır ve ona çalıştığı şirketin enerji politikaları hakkında belgeleri vermek ister ancak belgeleri veremediği şirket tarafından öldürülür. Bu sırada oraya gelen Luisa Rey Sixsmith'in sevgilisi Robert Frobisher ile yazıştıkları mektupları alır. Frobisher'ın yaptığı Bulut Atlası Altılısının plagini bulup dinler ve Sixsmith'in hikayesinin peşinden gitmeye karar verir. Şirket içinde Isaac Sach adında başka bir mühendise ulaşır ve uzun uğraşlar sonucunda belgeleri ondan alır. Atlattığı

ölüm tehlikesi ve aldığı tehditlere rağmen bu belgeleri haber yapar ve şirketin kapanmasına, halkın da her şeyden haberdar olmasına sebep olur. Tüm yaşadığı bu olayları ve hayatını kitaplaştırmak için yazmaya başlar.

Dördüncü hikaye 2012 yılında Londra’da yayıncılık yapan Timothy Cavendish’in hikayesidir. Cavendish yayıncılıktan çok para kazanamayan ve Luisa Rey’in hayat hikayesini kitap projesi olarak elinde tutan bir yayıncıdır. Bir gün yazar Dermot Hoggins’in bir kitabını basar ve Hoggins’in kitabını eleştiren bir eleştirmeni öldürmesi ile birlikte bastığı kitap çok satanlar arasına girer. Kısa bir süre kitaptan kazandığı parayla rahat bir hayat yaşayan Timothy, yazar Dermot’un kitabın gelirinden kazandığı payını istemesine üzerine etrafında kimseden para bulamaz ve son çareyi kardeşinin yanına gitmekte bulur. Kardeşi parayı ayarlayacağını söyler ve iyi bir yerde saklanması gerektiği için onu gönderir. Ancak gönderdiği yer bir otel yerine Aurora huzur evidir. Aurora huzurevinin özelliği modern bir hapishaneye benzemesidir çünkü oraya çocukları tarafından gönderilenler gereken sözleşmeleri imzaladıktan sonra Aurora evinden çıkamazlar. Kardeşi Timothy’nin eşiyle kendini aldatmasına sinirlenmiş ve onu cezalandırmak için huzurevine kapatmıştır. Ancak Aurora huzur evindeki baskı ve zulümden de yılmayan Timothy, huzurevinde yaşayan dört arkadaşıyla bir kaçış planı yapar. Sonunda buradan kaçarak özgürlüğüne kavuşur ve tüm hayat hikayesini, öyküleştirerek film yapmaya karar verir.

Beşinci hikaye 2144 yılında Güney Kore’nin başkenti Neo Seoul’da geçmektedir. Teknolojinin muazzam derecede ilerlediği bu distopik ortamda devasa gökdelenler, havada uçan araçlar ve neredeyse hayatın tamamı gökyüzünde kuruludur. Toplum net olarak sınıflara ayrılmıştır ve diğer gezegenlerde de New Seoul’da gördüğümüz sistem yaşanmaktadır. Filmde gördüğümüz hizmet sektöründe çalışan işçiler genetik biliminin ilerlemesi sonucunda teknoloji aracılığıyla klonlanmaktadır. Bu klonlardan birisi olan Sonmi-451 bu sömürü sistemini yıkmak için toplanmış bir isyancı örgütün umut ışığıdır. Papa Song adlı fast-food şirketinde çalışan bu klonlar çalışma performanslarına göre yıldız kazanmakta ve 12 yıldıza ulaşan klon huzur yolculuğuna, ‘aydınlığa’ (filmde kast edilen anlamıyla özgürlüğe) doğru yol almaktadır. Fırınlarda eritilen bu klonlar çorba haline getirilerek tekrar yaratılan diğer klonların yemeği yani yaşam kaynağı olmaktadır. Tüm bu kapitalist sisteme karşı olan isyan örgütünün dünyaya ve diğer gezegenlere seslenmesi için bilinçlendirilen Sonmi-451, yakılan isyan ateşinin yüzü ve temsilcisi olur. Timothy Cavendish’in filme

çekilmiş hayat hikayesini izleyen Sonmi-451 tıpkı onun söylediği gibi ‘istismara boyun eğmemesi’ gerektiğini anlar ve isyana katılır. İsyân başarısız olsa da ‘hakikat’ gelecek nesillere bir şekilde aktarılmış olur.

Altıncı hikaye Hawai Adaları’nda geçmektedir. Romanda³²⁰ altıncı hikayenin geçtiği zaman 2321 yılı olarak belirtilse de filmde net bir zaman verilmemiş, hikayenin ‘çöküşten 106 kış sonra’ olduğu belirtilmiştir. Altıncı hikayede insanlık gerçekte 2300’lü yıllarda yaşasa da Hawai Adaları’nda yaşayan bir ilkel kabile bulunmaktadır. Diğer yanda ise dünyanın başka yerlerinden gelen ve ilkelerin onlara ‘kadim ırk’ dediği, yüksek teknolojiye sahip bir başka topluluk vardır. Dünya Neo Seoul’dan sonra büyük bir çöküş yaşamış ve iyice parçalanmaya doğru ilerlemektedir. Her ne kadar Hawai Adaları’nda yaşayan ilkel toplum bunu bilmese de dünya yoğun bir radyasyon yaymakta ve diğer gezegenleri de etkilemektedir. Kadim ırk bu radyasyondan kurtulmak için başka gezegenlere mesaj yollamak zorundadır ve bunun da yolu daha önce dünyada kurulmuş olan yüksek donanımlı bir merkeze girmekten geçer. Meronmy dünyaya gelir ve Zachry ile o tepeye gitmek için bir anlaşma yapar. İlkeler oranın lanetli bir tepe olduğuna, iblisin orada yaşadığına inanmaktadır. Meronmy Zachry’i oraya götürmeye ikna eder ve diğer gezegenlere gereken mesajı gönderir. Dünyanın 500 yıllık ‘hakikatini’ Zachry’e anlatıp (200 yıl önce özgürlük için isyan başlatmış olan Sonmi-451 zaman geçtikçe yüceleştirilmiş ve bir tanrı halini almıştır) onu da ikna ettikten sonra yamyamların saldırısından kurtulan yeğeniyle birlikte başka bir gezegene doğru yola çıkarlar.

Film çalışma kapsamında değerlendirildiğinde, özellikle beşinci ve altıncı hikayelerde distopik bir atmosfer mevcuttur. Filmde kurulan bu atmosfer içinde öncelikle ele alınan tema her hikayede ayrı ayrı anlatılan ‘kölelik’, ‘adaletsizlik’ ve ‘sömürü’ ilişkileridir. Her hikayenin içinde bir kahraman vardır ve bu kahramanlar içinde bulunduğu düzenin yanlışlarına karşı başkaldırmakta ve özgürlük mücadelesi vermektedirler.

İlk hikayede Avukat Ewing bir siyahi köleyle kurduğu dostluk sonucunda toprak sahiplerinin başında olduğu bu kölelik düzenine karşı mücadele eden bir karaktere dönüşür.

³²⁰ David Mitchell, **Bulut Atlası**, çev. Bilge Nur Gündüz, Doğan Kitap, 1. Baskı, 2011, İstanbul, 2011.

İkinci hikayede Frobisher toplumsal yargıya ters bir şekilde eşcinsel ilişki yaşamaktadır. Bunun yanında bir takım ideallere sahiptir ve ünlü bir besteci olmak istemektedir. Bu amaç uğruna her şeyi geride bırakan Frobisher ünlü bestekar Vyvyan tarafından adeta bir köle olarak çalıştırılır. Tıpkı ilk hikayedeki toprağın belli bir zümreye ait olması gibi bu hikayede de sanat belli bir zümreye aittir. Frobisher hem baskıcı toplumsal yargıyla hem de hem sanatı sadece kendinin sanan bu zümreyle bir mücadele içindedir.

Üçüncü hikayede idealist gazeteci Luisa Rey şirketin tüm baskılarına ve ölüm tehditlerine rağmen bu düzene başkaldırır. Zira şirketler bir nükleer felaket olmasını ve dünyanın bir karmaşa içine itilmesini ister ancak başaramaz. İnsanlar tüm bu sisteme başkaldıran gazeteci sayesinde ‘hakikati’ öğrenmiş olur.

Dördüncü hikayede yayıncı Timothy’nin Fouccault’nun bahsettiği şekliyle, modern anlamda bir hapisane olan huzurevinden kaçma³²¹ öyküsünü konu alınır. Burada ‘aile’ kavramına yapılan gönderme, ‘aile’ kurumunun bozulduğu ve eski anlamını kaybettiğidir zira insanlar artık anne ve babalarını yanlarında istememekte ve huzurevine göndermektedirler.

Beşinci hikaye bir teknolojik üretim olan Sonmi-451³²² üzerinden kapitalizmin eleştirildiği bir hikayedir. Sonmi-451 hizmet ettikleri sistemin insanları sınıflara ayırdığını, yapay-insanları yine yapay-insanların ölümleri ile beslediğini gördükten sonra sisteme başkaldırmaya ve özgürlük mücadelesine başlar.

Altıncı hikaye daha minimal düzeyde ilkel Zachry’nin yaşadığı mitsel evrenden kurtulması ve özgürleşmesini konu alır. Zachry Kahin’in söylediği üçüncü kehaneti uygulamayarak kendi kafasındaki iblisle savaşmayı seçer ve ‘kaderini’ değiştirerek artık ‘kadim ırk’ ile birlikte “özgürleşmiş” olur.³²³

³²¹ Yayıncı Timothy huzurevinden ilk kaçış denemesinde kendisini içeriden izleyen insanlara şaşkınla bakar ve “Soylent Green insanlardan yapıldı” diye bağırır. Burada 1973 yılında Richard Fleischer’in yönettiği “*Soylent Green*” filmine bir göndermede bulunmaktadır. “Soylent Green” dünyadaki yaşam kaynaklarının tükendiği ve insanların ‘soylent’ adında yapay bir yiyecek sayesinde yaşamlarını idame ettirdiklerini konu alan distopik bir atmosferde geçmektedir. Burada Timothy karakteri üzerinden ‘Soylent Green’ filminin sonuna gönderme yapılmaktadır.

³²² Burada da 451 rakamıyla Fahrenheit 451’e gönderme yapılmaktadır. Nasıl ki Fahrenheit 451 kitap kağıdının yanmaya başladığı sıcaklığı simgeliyorsa, Sonmi-451 de Neo Seoul kentinde isyanın ateşini yakan kişiyi simgelemektedir.

³²³ Altıncı hikayede Sonmi-41’in zamanla tanrılaşmasıyla dinlerin kökeni sorgulanmakta ve bunun yanında Zachry karakteri üzerinden; insanlara din olarak öğretilen şeylerin yüzyıllar geçmiş bile olsa onları yozlaştırabileceği vurgusu yapılmaktadır.

Film anlattığı 6 farklı hikaye ile insanlık tarihinden bugüne kadar varolmuş bazı kavramlara kendi perspektifinden bakmaya çalışır. Örneğin güç kavramı filmin temel motiflerini oluşturan kavramlardan biridir. İlk hikayeden son hikayeye kadar güçlü ve kötü olanların, güçsüz ve iyi olanlara karşı uyguladığı şiddetin sebebi metafizik bir gönderme ile tanrıya bağlanır. Tanrı bu dünyada insanlar arası ilişkileri açıklayan bir ilke belirlemiştir: “*Zayıflar et olur. Güçlülere yem olur.*” Ancak yine filmin gösterdiği gibi tarih bu ilke üzerinden hareket etmeyen insanlarla doludur. Bu insanlar geçmişte yaptıkları bazı iyiliklerle gelecekteki bazı iyilikleri tetiklemekte ve diğer insanların hayatını etkilemektedir. Film bu karakterleri reenkarnasyona da gönderme yaparak vücutlarındaki doğum lekeleriyle diğer karakterlerden ayırıştırır. Zira doğum lekesi olan karakterler son kertede iyiliğe hizmet etmekte ve evrenin geçmişten geleceğe sürecek olan tanrısal düzenine karşı çıkmaktadırlar.

Bu anlamda film anlattığı 6 farklı hikayeyle; inanç, korku ve aşk gibi olgularla tüm bu evrenin hakikatinin sonsuz bir gerçek içinde ve zamansal anlamda da kozmik bir birliktelik içinde bulunduğu söyler. Bunu yaparken sadece reenkarnasyon üzerinden değil aynı zamanda Einstein’a atfedilen görelilik teorisi ve paralel evrenlere gönderme yaparak, aynı olayları birbirine çok benzeyen insanlar ve o insanların yaptığı aynı hatalar üzerinden işler.

Ancak film son kertede söylem olarak insanın bütün bir evrenle ilişkisinin hiç değişmediği savına varır. Üçüncü hikayede gazeteci Luisa Rey’in söylediği “insanlar zaman ilerlese ve evren değişse de hep aynı hatayı yaparlar” sözü bir karamsarlığın ifadesidir. Film bunun örnekleriyle doludur. Örneğin Neo Seoul’da geçen hikayede insanlar saf ırk ve yapay varlıklar olarak ayrılmakta ve klonlar fırınlarda yakılarak yeni üretilcek klonlara yemek olmaktadır. Böylelikle 2144 yılında insanlığın 1940’lı yıllar Almanya’sının pek de uzağında olduğu söylenemez. Yine 1849 yılında gösterilen kölelikle, 2144 yılında gösterilen kölelik arasında sadece biçim olarak fark vardır. Eski kölelik yok olmuş ancak yerini çok daha vahşi bir modern kölelik almıştır.³²⁴ Bu noktada filmin söylemi; “insanlar aradan 250 yıl geçmesine rağmen

³²⁴ Ayrıca filmin 2144 yılında geçen hikayesi günümüze alegorik olarak okunabilir. Somni-451 karakterinin içinde yaşadığı dünya teknolojik olarak olmasa da gerçeklik olarak günümüzde de yaşanmaktadır. Özellikle Uzakdoğu ülkelerinde insanlar neredeyse hiçbir ücret almadan saatlerce çalışmakta, fabrikaların onlar için ayarladığı ‘özel’ yerlerde kalmakta ve ancak belli zamanlarda ailelerini görmek için dışarı çıkabilmektedirler. Yine 2144 yılında tasvir edilen Papa Song sahneleri teknolojik olarak günümüze çok da uzak değildir. Nasıl ki orada gıdalar bireylerin istedikleri şekilde anında çıkabiliyorsa, bugünde insanların gıdaları istedikleri şekilde basabildikleri üç boyutlu yazıcılar satılmaya başlanmıştır. Hatta bu yazıcılar öylesine ilerlemiştir ki; organik olarak insan

herhangi bir ilerleme kaydedememiş sürekli olarak oldukları yere geri dönmüştür” şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla insanlık son hikayede Meronmy’nin söylediği gibi muhteşem uygarlıklar kurmuş ancak bunu yaparken doyumsuz hislerine engel olamayarak doğayı ve yaşadığı dünyayı değiştirmeye, hatta yok etmeye vararak uygulamalarla çok daha geriye doğru gitmiştir. Neo Seoul kentinde resmedilen distopik atmosfer bunun en güzel göstergesidir.

Bununla birlikte film; son hikayede sürekli olarak aynı hataları yapan insan söyleminden uzaklaşarak daha olumlu bir söyleme doğru kayar: Zachry Meronmy’yi dinlemiş ve ikna olup kendisini değiştirmiştir. Bu anlamda Zachry tarihsel döngüyü kırarak yeni bir döngü başlatmış olur. Ancak bu yeni döngü de insanlığın tekrar kurulmaya başladığı mükemmel bir sistemin sonsuza dek sürebileceği gibi bir ütopyayı ortaya çıkarır.

2.3.5. *Snowpiercer*³²⁵ (Joon-ho Bong, 2013)

Filmin Künyesi: Yönetmen: Joon-ho Bong, Senaryo: Joon-ho Bong, Kelly Masterson, Görüntü Yönetmeni: Kyung-pyo Hong, Yapımcı: Tae-sung Jeong, Tae-hun Lee, Oyuncular: Chris Evans, Kang-ho Song, Ed Harris

Snowpiercer, senaryosu Jacques Lob ve Benjamin Legrand tarafından yazılan çizimlerini ise Jean-Marc Rochette’nin yaptığı “Le Trainsperceneige” isimli çizgi-romandan uyarlanmıştır. Kıyamet sonrası olarak adlandırılan tema üzerine kurulu olan film günümüz açısından da önem taşıyan küresel ısınma felaketine bir önlem almak düşüncesiyle başlar. Filmin hemen başında bir televizyon sunucusu dünyanın içinde bulunduğu durumu şöyle aktarmaktadır:

"İyi günler. Bugün 1 Temmuz 2014, saat 18:00. Dünyanın ilk havaalanından canlı yayın yapıyoruz. Son 7 yıldır çok tartışılan bu ürün gelişmeye devam ediyor. Çevreci grupların ve gelişmekte olan ülkelerin protestoları da devam etmekte. CW-7'nin küresel ısınmaya bir cevap niteliği taşıdığı iddia ediliyor. Bugün buna tanık

uzuvlarının basılması, bu yazıcılarda mümkün hale gelmeye başlamaktadır. Dolayısıyla günümüz dünyası, Miguel Sapochnik’in “Repo Men” filmindeki distopik dünyadan çok da uzakta değildir.

³²⁵ “Snowpiercer” filminin gösterime girdiği tarihler arasında ülkemizle ilgili bir bilgi bulunmamakla birlikte, tüm dünyada, elde edilen hasılat üzerinden yapılan hesaplamalara göre yaklaşık 10.000.000 kişi tarafından izlenmiştir. Kaynak: “www.boxofficemojo.com”.

olacağız. Küresel ısınma hakkında tartışan liderler artık göz ardı edilemez. Bugün, 79 ülke atmosferin en üst tabakalarına CW-7'yi yaymaya başlayacak. Bu olay küresel dereceyi ideal bir seviyeye getirecek. Yarından itibaren, bilim adamlarına göre CW-7 soğutma gazı sıcaklıkları yüksek oranda küresel mevsim normallerine indirecek. Bu küresel ısınma için yapılan devrimsel bir çözüm yolu.”

Ancak filmin devamında da anlaşıldığı üzere bilimin doğanın yok olmasına bulduğu çözüm, doğayı kurtarmak yerine daha kötü bir hale getirir ve tüm dünyanın yeniden buzul çağına dönmesine sebep olur. Zeki ve yaratıcı bir adam olan Wilford tüm bu gelişmeleri önceden tahmin ederek soğuktan korunabilen ve sürekli hareket halinde olan bir tren (Snowpiercer) tasarlar. Bu felaketin ardından geride kalan insanlar çaresiz bir şekilde trende yerlerini alırlar. Tren dünyadaki ‘doğal’ düzene uyularak sınıflara ayrılır. Alt sınıftaki insanlar bu ‘doğal’ düzene başkaldırarak treni ele geçirmek için en arkadaki vagonlardan en öndeki vagona karşı başkarakter Curtis’in öncülüğünde bir devrim başlatır. Dünyanın etrafında hiç durmadan dönen bu trene hapsolmuş bu insanların başka hiçbir olanakları bulunmamaktadır çünkü dışarıda yaşam adına hiçbir belirti yoktur.³²⁶

Film her ne kadar bilimkurgu türü içerisinde geçse de yoğunlukla macera ve fantastik türünden de öğeler barındırmaktadır. Tren yaratıcısı tarafından sınıflara ayrılacak şekilde tasarlanmıştır. Trenin lokomotifinde yaratıcısı Wilford olmak üzere insanlar geriye doğru sınıflar arası bir ayrım yapılarak vagonlara yerleştirilmiştir. Genellikle toplumsal sınıflar, toplum içindeki kültürlerin, inançların, ideolojilerin farklılığına göre ya da salt olarak bireylerin ekonomik gelirleri üzerinden ayrılırlar. Ancak filmde sınıflar bu kavramların yanı sıra Trenin yaratıcısı Wilford’un arzularına göre şekillendirilmişlerdir.

Sınıflar arasında yapılan bu keskin ayrım sadece vagonlar arası geçişlerin kapalı olmasıyla değil, aynı zamanda hayat standartlarının farklılıklarıyla da gözler önüne serilir. Bir noktadan sonra yaşam koşullarının vahşiliğine ve trendeki baskı sistemine

³²⁶ Burada Habermas’ın söylediği anlamda bilimi bir ideoloji ve teknik olarak ele almak gerekirse; paradoksal bir şekilde dünyanın sonunu getiren bilimin aynı zamanda buna bir çözüm olarak tren’i yarattığı söylenebilir. Bilim tarafından verilen zarar yine bilim aracılığıyla (kendi enerjisini üretebilen bir tren) çözüme kavuşturulur. Zira Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirdiği ‘araşsal akıl’ tıpkı filmde olduğu gibi dünyanın yok olmasına sebep olmaktadır. Küresel ısınma araştırmaların gösterdiği gibi; araba egzozlarından çıkan dumandan, büyük fabrikaların filtreleme sistemi kullanmadığı bacalarından, insanlara konaklayacak ev yapmak yahut sermaye sahiplerinin yeni fabrikalar kurmak için yok ettiği ormanlardan dolayı ortaya çıkmaktadır.

dayanamayan ‘yolcular’ (filmde en alt sınıftaki insanlara ‘yolcular’ vurgusu yapılmaktadır ancak diğer sınıftaki insanlar ‘vatandaşlar’) bu sisteme başkaldırma kararı alırlar.

Bu anlamda film çalışmanın önceki bölümlerinde incelenen distopyalarla bazı benzerlikler taşır. Örneğin trenin yaratıcısı Wilford tıpkı 1984’te olduğu gibi bütün trene ve dolayısıyla bütün sisteme hakim konumdadır. Sistemin temsilcileri tarafından alt sınıfa sürekli olarak Wilford’un onları izlediği mesajı verilir ve böylelikle alt sınıf korku ve baskıyla yönetilir. Böylelikle trende her şey yönetimin olmasını istediği gibi olur ve bu kurallara uymayanlar ağır şekilde cezalandırılır.

İnsanlar üzerinde iktidar kurmanın aracı sadece baskı ve korku değil aynı zamanda trene ve yaratıcısına atfedilen kutsallıkla sağlanır. Wilford tarafından yaratılan bu tren doğanın küçük bir kopyası/modeli gibidir. Doğada bulunan meyvelerin, hayvanların, bitkilerin neredeyse hepsi trende bulunur ve bilimin onlara sağladığı teknikle yetişir. Filmde sistemi savunan insanlar tarafından sürekli vurgulandığı gibi tren bir mini bir eko-sistemdir ve bu sistem bozulmamalıdır. Zira bu sistemin bozulması sadece alt sınıfların değil tüm insanlığın yaşamına mal olur. Bu anlamda Trenin yaratıcısı Wilford’a bir Tanrılık atfedilir ve Wilford sistemin savunucuları tarafından yüceleştirilir.

Alt sınıftaki insanlar, her vagonu geçtiklerinde diğer sınıflardaki ‘insani’ koşulları görürler ancak bunun yanında, ilerleleriyle birlikte göze çarpan bir diğer şey, üst sınıftaki insanların sisteme ve sistemin kurucusu Wilford’a olan yüceliğin ve bağlılığın artması duygusudur. Bu sistemi fanatik bir şekilde savunan insanları gören alt sınıfa mensup insanlar bu duruma anlam veremez ve şaşırırlar. Bu anlamda okul sahnesi insanların kafasında yaratılan ‘iktidar’ ve ‘sistem’ kavramlarını anlamak açısından önemlidir.

Gelecekte de tıpkı anne babaları ya da diğer savaşçılar gibi sistemin sürekliliğini savunacak olan çocuklar henüz küçük yaşlardan itibaren sistemin yılmaz savunucusu olarak yetiştirilirler. Genel olarak ‘bu sistemin başka alternatifi yoktur’ ve ‘bu sistemin bu şekilde devam ettirilmesi gerekir’ söylemleri üzerine kurulu olan eğitim; sistemin kurucusu ‘Wilford’u’ yüceleştirir ve sınıfsal ayrımı doğal bir olgu olarak sunar. Bu sebeptendir ki küçük çocuklara arka vagonlar sorulduğunda ‘tembel, çalışmayan ve kendi pislikleriyle beslenen’ bir alt insan figürü ortaya çıkar.

Oysa ileri vagonlarda zengin insanlar için hayat; gerçek ‘doğa’da olduğu gibi devam eder. Yapay da olsa tüm meyveler yetişir, mezbahaneler zenginlerin yemesi için her türlü proteinle doludur.³²⁷ Lüks şarapların içildiği kumar masalarında eğlenirken giyilecek kıyafetleri diken terziler, herhangi bir hastalığa müdahale edecek doktorlar, bir teknik problem olduğunda bu problemi çözecek mühendisler, kadınların bakımlarını yaptırabilecekleri güzellik salonları, buhar odaları, saunalar ve daha onlarca lüks tamamen zengin insanların mülkiyetindedir.

Bu anlamda filmde vurgulanan sistemin devamlılığı ve gerekliliği söylemi önemlidir. Çünkü film boyunca tıpkı dünyada olduğu gibi bu sistemdeki tüm sınıfsal ayrımın ‘doğal’ bir şey olduğu vurgusu yapılır. Sistemin temsilcisi Mason karakterinin belirttiği gibi; “herkesin yeri önceden bellidir.” Bu vurgu filmin sonunda başkarakter Curtis’in lokomotif (iktidara) ulaştığı an somutlaşır. Zira trenin yaratıcısı Wilford, Curtis’in sistemin devamlılığı için tek umut olduğunu belirtir ve kendisinin yerine geçmesini ister. Curtis lokomotif ulaştığında filmin başından sonuna dek düzenlenen devrim hareketinin yine sistemin doğal düzen içerisindeki nüfusu azaltmak için düzenlediği bir oyun olduğunu anlar.

Wilford burada Curtis’e bu sistemin gerekliliğinin insanın karakterinden kaynaklandığını belirtir. Tıpkı “*The Road*” filminde olduğu gibi *Snowpiercer*’da da dünyanın yok oluşu insana indirgenir. İnsan tuhaf ve zavallı olarak ne istediğini bilmeyen bir canlıdır ve insanın önce kendinden korunması gerekir. Wilford karakterinin belirttiği gibi film; “*eğer insanı yalnız bırakırsan bir kaos ortamı oluşur, dünyanın yok olması gibi bu küçük dünyanın da yok olmasını istemiyorsan*³²⁸ *bu kutsal düzenin devamını sağla*” söylemi üzerine oturur.

Filmin kahramanı Curtis bu sistemin devamının bir temsilcisi olmak ya da treni yok etmek gibi iki radikal tercih arasında kalır. Ancak çocuk emeğinin treni hareket

³²⁷ Filmde alt sınıftaki insanlar, protein kalıplarıyla beslenmektedir. Devrim başladıktan sonra ilerleyen vagonlarda yedikleri şeyin kaynağının hamamböceği olduğunu görürler. İronik bir şekilde Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü geçen yıl yaptığı bir açıklamada; dünyadaki kaynakların tükendiğini, büyükbaş hayvanlardan 1 kilogram et elde etmek için 8 kilogram yem harcandığını, oysa; böceklerden 1 kilogram et elde etmek için 2 kilogram yem harcandığını, bu sebeple böcek tüketiminin dünyanın geleceği açısından önem arz ettiğini belirtmiştir. Bkz (http://www.radikal.com.tr/hayat/bmden_acliga_cozum_bocek_yiyin-1133258) (17 Haziran 2014).

³²⁸ Filmde yok olan dünyadaki hataların yapılmadığı göze çarpar. Küresel ısınma sebebiyle doğanın dengesi bozulduğu için yok olan dünyanın bilincinde olan ‘yeni dünya’nın kurucuları trendeki eko-sistemin dengesini korur. Örneğin ileriki vagonlara ulaşıldığında insanlara balık verilir ve bu balığın eko-sistemi bozmamak için yılda sadece iki kez yenildiği belirtilir. Oysa 2014 yılında küresel ısınmaya maruz kalan dünyada sadece balık avlama yönteminden dolayı yılda onlarca balık nesli yok olmaktadır.

ettiren temel çarklarından biri olduğu gördükten sonra treni yok etmeye karar verir ve dünyanın küçük bir modeli olan bu sistemi raylarından çıkarır. Trenin dağılması ve patlaması sonucunda iki küçük çocuk kurtulur ve trenin enkazından (soğuktan korunmak için üzerlerine giydiği ‘hayvan’ kürkleriyle) çıktıklarında karşılarında bir kutup ayısını görürler.

Bu bağlamda Snowpiercer insanın doğayı yok etmesi temasından yola çıkarak eko sistemin düzeldiğinin göstergesi kutup ayısıyla birlikte, insanlığın yeni bir başlangıca doğru adım atmasını ele alır.

2.4. ÖRNEK FİMLER ÖZELİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRME

Frankfurt Okulu düşünürlerinin Aydınlanmaya yönelttikleri eleştirilerin kavramsal karşılıkları, çalışmada incelenen filmler içerisinde kimi zaman söylem, kimi zaman bir eleştiriyi kavramak, kimi zaman da direkt olarak insanların yaşadığı çağ üzerinden insana yapılan eleştiriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda kavramların karşılıklarının filmler üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirmesini yapmak çalışmanın varacağı sonuç açısından da önem taşımaktadır.

Örneğin Eleştirel Teorisyenlerin Aydınlanma’nın yarattığı “Nesnel Akla” yönelttikleri ‘araçsal akıl’ eleştirisi, çalışmada incelenen tüm filmler için söz konusudur. “Alphaville” filminde hayatın tüm dinamikleri, Aydınlanma ile mutlaklaştırılmış, ilerlemenin motoru haline gelmiş olan ‘akıl’ ve ‘matematik’ tarafından belirlenmektedir. Araçsal akıl, Alpha Kenti’nde insanların tüm hayatlarını formüle etmekte ve insanlar kendilerini kuşatan bu bilimsel ve matematiksel formülasyonun dışında yaşayamamaktadırlar. Kavramlar ve duyguların, formüller ve sayılarla yer değiştirdiği bu evrende insanlar, Marcuse’nin eleştirdiği anlamda bu yeni teknolojik sistemin devamlılığını sağlayan robotlardan farksızdırlar. Bu tam da Marcuse’nin ‘Tek Boyutlu’ olarak nitelediği insan figürünün kendisidir.

Aynı şekilde “Fahrenheit 451”de de kitap ve yazıyı yasaklayan aklın Tıpkı Alphaville’de olduğu gibi, “nesnel akıl” “araçsal akla” dönüştürmüş baskıcı bir akıl olduğu söylenebilir. Zira her iki filmde de kavramlar, akli kendi çıkarı için araç haline getirmiş olan iktidar olgusunun tekelinde bulunmakta ve kitleleri uyutmak

(Frankfurt'un kavramlarıyla ironi yapmak gerekirse 'Aydınlatmak') için vardır. İnsanları mitsel ve dinsel bir takım baskılardan kurtarmış olan Aydınlanma düşüncesi, filmde kendisi başka bir mite dönüşmüş olan (kitap okumak) aklın yarattığı araçlarla insanlara baskı yapmaktadır. Fahrenheit 451'de insanların maruz kaldığı tek enformasyon televizyondan kendilerine gösterilen haberler ve 'kültürün' ürettiği bir takım 'endüstriyel' tüketim nesneleridir. İnsanlar tıpkı Alphaville'de olduğu gibi tek bir boyutta yaşamakta, ve bu yaşamın ötesinde başka bir yaşam tahayyül edememektedirler. Zira kitap okuyan ve başka yaşamı hayal edebilen insanlar da şehirden uzakta ve kendi içlerine kapanmış bir şekilde yaşamaktadırlar.

The Road, bilimin ve ilerleme düşüncesinin, üzerinde yaşadığımız dünyayı götürebileceği bir takım sonuçlar üzerine kurulu ve 'teknoloji', 'bilim' gibi kavramları, "akıl" kavramı çerçevesinde tekrar ele alarak, 'araçsallaşmış bir aklın' insanlığı götürdüğü sonuç noktasını değerlendirmektedir. Film bir yanıyla aklın araç olduğu bir dünyanın nihayetinde nasıl bir noktaya varacağını gösterirken, diğer yanıyla aklın amaç olması gerektiğini, insan kavramı üzerinden yoğun bir sorgulama ile gerçekleştirir. Zira medeniyete yahut modernliğe dair hiçbir şeyin kalmadığı bu evrende akıl insanlararası iletişimi dahi sağlayamaz. Bu evrende tüm ilişkileri belirleyen olgu 'güç' olgusudur. "The Road" filminde, "Alphaville" ve "Fahrenheit 451" filmlerinde yer alan yönetim sistemleri olmadığı gibi, bilimsel ilerlemenin doğaya verdiği zararın bir sonucu olarak insanlık, Aydınlanmadan çok daha önce yaşanmakta olan yüzyıllara geri dönmüştür.

Bu bağlamda "Bulut Atlası" filmi de özellikle anlattığı son üç hikâyede aynı kavramsal eleştirilere yer vermektedir. "Alphaville"de mutlaklaştırılan akıl, "Bulut Atlası"nda insanlara nükleer enerjiyi sunmakla birlikte, bu enerji santrallerinin patlaması sonucunda oluşacak kaos içinde insanlara silah satmayı hedefleyen bir "araçsal akıla" dönüşmüştür. 2000'li yıllarda geçen hikâyede kültür endüstrisi, popüler kültür aracılığıyla insanları o kadar kuşatmıştır ki, para ve tüketim Yayıncı Timothy'nin hikayesinin anlatıldığı yıllarda adeta tek belirleyici kavram haline gelmiştir. Bu bağlamda kültürün ve tüketimin tamamen belirleyici olduğu Neo Seoul'da Somni karakteri üzerinden anlatılan hikaye, Frankfurt Okulu'nun sorguladığı ve kendisini yeni bir mite dönüştüren Aydınlanma düşüncesinin araçsallaşmış biçiminin bir eleştirisidir. 'Doğa'nın neredeyse yok olduğu bu distopik atmosferde bilim, gökyüzüne uzanan gökdelenler, havada uçan araçlar hatta insan klonlamaya

varacak kadar ilerleme kaydetmiş ancak, Aydınlanma'nın temelinde yer alan Rasyonalite, Eşitlik, Refah gibi kavramlar sadece bazı sınıflara ait hale gelmiştir. Yaratılan klonların Papa Song adlı merkezde sadece insanlara hizmet etmek için yaratılması ve aydınlığa gitmek olarak adlandırılan ancak son kurtede diğer klonlara yemek olunan, "özgürleşme" süreci de bu kavramların belli zümrelere ait olduğunu göstermektedir.

Nitekim filmin son hikayesi olan Hawaii Adaları tüm bu sürecin ve Eleştirel Teorisyenlerin eleştirdiği öznel aklın bir eleştirisidir. Eleştirel Teorisyenlerin bir diyalektik sürece oturttuğu akılcı düşüncenin değişerek vardığı nokta, filmin son hikayesinde Aydınlanma'nın yaratmış olduğu 'Nesnel Akıl' olur. İnsanlık film boyunca hikayesi anlatılan süreçte yaptığı hataları anlamış ve bu hataların sonuçlarını düzeltmekle uğraşmaktadır.

Aynı şekilde 'Snowpiercer' aklın bir getirisi olan teknolojik araçların yol açtığı küresel ısınmayı engellemek için bulunan bir gazın dünyayı buzul çağına döndürmesinin 'sınıf' kavramı üzerinden tartışmasına odaklanır. Bilim ve teknoloji insanlara seyahat amacıyla araçları üretmiş ancak insanların sürekli tüketiminin bir sonucu olarak dünya küresel ısınma sebebiyle buzul çağına dönmüştür. 'Araçsal Akıl' her ne kadar küresel ısınmaya sebep olsa ve insanlığı yok etme tehlikesiyle karşı karşıya bıraksa da, bu felaket sonrası yaşayan ve hayatlarını idame ettiren insanların yaşaması yine 'bilim' ve 'akıl' tarafından üretilen bir tren aracılığıyla gerçekleşmiştir. Buharlı sanayinin simgesi olan Tren, 'Snowpiercer'da da yeni bir bilimsel aydınlanmanın simgesi gibidir. Trende yaşanan insanlararası ilişki Frankfurt Okulundan daha çok, Marx'ın "kapitalizm" ve "sınıf" kavramları üzerinden ilerliyor olsa da, Frankfurt Okulu'nun modernliğe getirdiği 'kültür endüstrisi' ve 'tek boyutlu' insan gibi kavramlar Trende yaşayan insanlar için de geçerlidir. Zira çocukluktan başlayarak tüm insanlar Trenin ve kurucu Wilford'un birer askeri gibi yetiştirilirler. Trende maruz kaldıkları eğitim ve enformasyonun dışında herhangi bir bilgi edinme koşulları olmayan bu insanlar Marcuse'nin "Teknolojik Tek-Boyutlu Birey" olarak nitelediği bireylere benzemektedirler.

Bu anlamda incelenen film örnekleri, her ne kadar farklı yıllarda çekilmiş olsa da, gelecekte hayal edilen toplumların birbirinden çok da farklı olduğu söylenemez. Zira 1960'larda çekilen filmlerde akıl 'araçsal' olması ve mutlaklaştırılması sebebiyle

eleştirilirken, 2000’li yıllarda üretilen filmlerde ‘akıl’ kavramı ‘araçsal’ ya da ‘nesnel’ olması sebebiyle, insanlığa getirileri ve götürüleri temelinde sorgulanmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda çalışmada incelenen film örneklerinde, Frankfurt Okulu düşünürlerinin Aydınlanmaya yönelttiği eleştirilerin, kimi zaman söylem, kimi zaman imge düzeyinde olması sebebiyle örtük de olsa bir kapitalizm eleştirisi bulunmaktadır.

SONUÇ

Aydınlanma felsefesi ve onun ilerleme düşüncesinin yarattığı sonuçlar 1900’lü yılların başlarında ve ortalarında kendisini sadece paylaşım savaşları olarak gösterse de özellikle 1970’li yıllardan sonra ilerleme fikrinin getirdiği sonuç dünyanın yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığıdır. İlerleme fikrinin bir getirisi olarak ortaya çıkan günümüz teknolojisinin insanlar ve doğa üzerinde bıraktığı etkilerin olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmesinde güçlük çekilmektedir. Zira çağımız teknolojisinin insanlara kazandırdığı olumlu etkileri aynı süreçte ortaya çıkan olumsuz etkilerden ayırmak neredeyse mümkün değildir.

Teknolojinin insanlara sağladığı bu gelişme kimi insanlar için olumlu bir anlamı ifade ederken, kimi insanlar içinse olumsuz bir anlamı ifade etmektedir. Bunun yanında insanların refah ve faydası için üretilmiş olan bu teknoloji, dünya nüfusu göz önüne alındığında sadece belli ülkeler ve belli coğrafyaların refah ve faydası için üretiliyor gibidir. Kaldı ki Oğuz Adanır’ın Jean Baudrillard’dan mülhem ifade ettiği gibi; “...günümüz modern toplumlarında teknoloji insanlığa hizmet eden bir süreçten daha çok büyük ölçüde tüketim düzenine hizmet eden bir sürece benzer. ”³²⁹ Bu sebeple Aydınlanma’nın bilimde ve teknolojide yarattığı yeniliklerin Frankfurtçuların söylediği gibi; insanlığın faydası adına mutlak bir ilerleme olduğunu söylemek zorlaşmaktadır. Günümüzde büyük şirketler tarafından insanların hayatını kolaylaştırmak için üretilen teknolojiler, onların hayatını kolaylaştırmaktan daha çok, gerçeklik algılarını yönlendirmek ve hayatlarını kontrol altına almak amacıyla kullanılmaktadır. Çalışmada incelenen George Orwell’in “1984” isimli distopyasında olduğu gibi, gözetim ve baskı bugün evlere ya da sokaklara sabitlenmiş ekranlar aracılığıyla değil insanların sürekli yanlarında taşıdığı ve bir an olsun ellerinden düşürmediği ekranlar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinin kökenini Aydınlanma’da bulduğu ve ‘hastalıklı’ olarak niteliği bu ‘araçsal akıl’ nasıl ki insanlığı 20. yüzyıldan itibaren ütopyadan daha çok distopyalara götürmüşse, bugün de aynı akıl insanlığı distopiyaların mümkün olduğu bir dünyaya doğru götürmektedir. Bu anlamda dünyanın çehresini değiştiren yeni teknolojiler her şeyi sanal bir gerçekliğe indirgeyerek sadece insanlar arası ilişkileri yok etmekle kalmayıp, insanın doğayla ilişkisini de yok etmekte ve insanı

³²⁹ Oğuz Adanır, **Baudrillard**, (der. Oğuz Adanır), Say yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2010, s. 54.

üzerinde yaşadığı dünyaya duyarsız bir varlık haline getirmektedir. Fransız yönetmen Yann Arthus-Bertrand'ın 2009 yılında tamamen bilimsel veriler ışığında yapmış olduğu belgesel film “Home” bunun en önemli göstergesidir.

Ağaçların 4 milyar yılda oluştuğu dünyamızda, insanoğlu şu anda 4 milyar yıldır biriken önemli bir mirası hızla tüketmektedir. Bu tüketim esnasında yeryüzünde, her dört kişiden biri hala altı bin yıl öncesinin imkanları ile yaşamaktadır. Bunca yıldır, kas gücüne güvenen insanoğlu, kömür, gaz ve petrol olarak milyonlarca yıl depolanan enerjiyi harcamaya başlamıştır. Bunun bir örneği olarak Amerika’da 3 milyon çiftçi, neredeyse dünya nüfusunun 4’te birini besleyecek tarım ürünü üretmektedir. Bu hızlı üretimin bir sonucu olan tek ürünlü tarım nedeniyle, son yüzyılda tarımsal çeşitliliğin dörtte üçü ortadan kalkmıştır. Artan et talebi hayvan çiftliklerini doğurmuş, hayvan çiftliklerinde, hayvanlar, tohum, soya küspesi ve protein zengini hazır yemlerle beslenip, tek bir kez bile otlak görmeden kesime gitmektedirler. Son 60 yılda üçe katlanan dünya nüfusunun gıda ihtiyacını karşılamak için avlanan büyük balıkların çoğunun nesli tükenmiştir. Özellikle kontrolsüz avlanmanın yapıldığı balık avlama bölgelerinin çoğunda balık tükenmiştir. Tüm bunların yanında dünya büyük bir su kriziyle karşı karşıyadır. Sadece Las Vegas’ta 1 kişi günde 800 litre ile 1000 litre arasında su tüketmektedir. 1kg patates için 100 litre, 1kg pirinç için 4000 litre, 1kg sığır eti için 13000 litre su harcanmaktadır. Tüm bunların bir sonucu olarak Batı Hindistan’da su kuyularının %30’u kurumuştur. Dünyadaki nehirlerin %10’u yılda birkaç ay denize hiç su veremez hale gelmiştir. Kaldı ki küresel ısınmadan dolayı kıta buzulları son 40 yılda kalınlığının %40’ını kaybetmiş ve eğer küresel ısınma böyle devam ederse 2030 yılında tüm buzullar erimiş olacak ve 2050 yılında dünya üzerinde canlı türlerinin dörtte biri yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır. İnsanların tüm koşulları umursamadan yaşamaya devam ettiği dünya da bilimsel araştırmalar göstermektedir ki, eğer yaşam böyle devam ederse 100 yıl geçmeden yeryüzünde tüm maden rezervleri tükenecektir.³³⁰

Tüm bu araştırmaların gösterdiği gibi insanlık doğayla bağıını yeniden kurmak zorundadır. Frankfurt Okulu Düşünürlerinin ya da Aydınlanmayı eleştiren çağdaş filozofların gösterdiği gibi insanoğlu geçmişte sürekli doğayla hem-haldir. Bu sebeptendir ki, şehir hayatı ve Batılı toplumların yaşam standartları tekrar gözden

³³⁰ Yann Arthus-Bertrand, “Home”.

geçirilerek doğaya zarar vermeyecek bazı paradigmlar üzerine oturtulmalıdır. İstihdam yaratmak için sürekli olarak doğaya yönelmek ve doğayı tüketmek yanlıştır. İşsizlik ekonomik bir sorundan daha çok bir nüfus sorununa benzemektedir.

Günümüz yaşantısında ortaya çıkan bu sorunların ‘doğanın yitimi’ ve ‘kıyamet sonrası’ gibi temalar halinde distopyalar aracılığıyla gündeme gelmesi önemlidir. Çünkü geçmişte de olduğu gibi; meydana gelen bu gelişmelere insanların dikkatinin çekilmesinde bilimkurgunun rolü her zaman önemli olmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde görüldüğü gibi özellikle 70’lerden sonra, bilimkurgu sinemasında gerek gişe kaygısıyla, gerek eleştiri amacıyla da yapılmış olsa, dünyanın yok olduğu olgusu sıklıkla ele alınmaya başlanmıştır.

Özellikle 2000’lerden sonra Amerikan sinemasında “yakın gelecekte dünya” motifi ‘kıyamet sonrası’ teması üzerinden işlenmeye devam etmekle birlikte geçmiş yıllarda üretilen bilimkurgu filmlerinin aksine artık, bu filmlerde insanların dünyayı bir dış uzay tehdidinden ya da çılgın bir bilim adamından değil, kendilerinin yarattığı tehditte korumak zorunda olduğuna vurgu yapılmaktadır. Dolayısıyla bilimkurgu sinemasının tarihsel işlenişinde de görüldüğü gibi geçmişte distopyalarda, robotlardan, uzaylılardan ya da dünyaya zarar vermek isteyen bir şirkete karşı savaşarak doğayı koruyan yegane güç olarak tasvir edilen insan, günümüz distopyalarında, doğanın yitimi olgusunun temeli haline getirilmiştir.

İncelenen film örneklerinde, gelecekte insanları bekleyen toplumsal hayat hakkında zaman zaman ortak zaman zaman farklı uyarılarda bulunulmuş ve teknolojik gelişmenin insan hayatını nasıl bir yöne doğru götüreceğine dair tahminler ortaya konulmuştur. Teknolojinin insanlığı bir savaşa sürükleyeceği ya da dünyanın bir şekilde kıyameti yaşayacağı temaları üzerinden şekillendirilen örneklerde, insanlığın özgürleşmesi bir yana daha çok baskıcı ve totaliter rejimlerin dünyaya hakim olacağı öngörülmektedir. Diğer yandan insanlığın içinde yaşadığı bu doğal düzeni yok sayarak sürekli tüketme arzusunun, binlerce yılda kurulmuş olan bu medeniyeti yıkmaya götüreceği vurgusu yapılmaktadır.

Bu kapsamda, çalışmada incelenen filmlere bakıldığında; bilimin ve teknolojinin bu denli mutlaklaştırıldığı bir sistem olarak kapitalizmin yaratacağı geleceğe yönelik eleştirilerin yoğunluğu dikkat çekmektedir.

'Alphaville' de bilimin ve matematiğin mutlaklaştırıldığı bir dünyada insanların duygulardan, kavramlardan ve insan olmanın doğasından ne denli uzaklaşacağını bir tasviri verilmiş ve bu tarz dünyaların insanlar arası ilişkileri nasıl mekanikleştireceği üzerinde durulmuştur. 'Fahrenheit 451' de, ilerleyen teknolojinin bir sonucu olarak 'modern' dünyada gözetim altında tutulan ve düşünceden arındırılmış insanların yaşadığı bu totaliter dünyanın alternatifi, pasifist de olsa insanın doğaya dönerek yaratacağı bir "yeni dünya" ile mümkün olmuştur.

"The Road", "Cloud Atlas", "Snowpiercer" gibi filmlerde ise dünyanın yakın gelecekte içinde bulunacağı distopik atmosfer tasvir edilmiş ve sonuç olarak bu gelecek temasının pek de uzak olmadığı üzerine vurgular yapılmıştır. Ancak bu filmlerin ideolojik olarak yarattıkları söylem düzeyinde, dünyanın içinde bulunduğu bu durumun sorumlusunun bir sistemden daha çok insanlık olduğu gözükmemektedir.

Ayrıca özellikle Hollywood'un 2010 yılından sonra ürettiği "Never Let Me Go", "Repo Men", "Hell", "In time", "Total Recall", "Looper", "The Congress", "The Machine", "Elysium", "Oblivion", "Pacific Rim" gibi distopik filmlerde de "yakın gelecekte eko-sistemin dengesinin bozulacağı" bir tema olarak ya da yan hikayeler düzeyinde işlenmiştir.

Tüm bunlar günümüzde eko-sistemin yok olmasının basit bir 'kurmaca' olmanın ötesine geçmekte olduğunu, alternatif evrenler ve yaşam tarzlarının ise bir gerçeklik kazanmaya başladığını göstermektedir.³³¹

Bu filmlerde tasvir edilen durumların, bilimsel veriler göz önüne alındığında hakikate dönüşmeye başlamış oldukları belirtilebilir. İnsanlığın akılcı bir perspektifte yaşaması için ortaya çıkan Aydınlanma'nın bir sonucu olarak günümüz teknolojisi insan hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir ve insanlığın teknoloji çağı öncesine dönmesi mümkün değildir.

Ancak, bu teknolojinin artık temel insanlık değerlerini göz önünde tutarak, canlı bir doğanın üzerinde yaşadığını unutmadan, dünyanın incelenen filmlerde tasvir edilen

³³¹ 50 yıl önce imkansız olarak görülen başka bir gezegende yaşam fikri, bugünün teknolojik şartlarında mümkün hale gelmiştir. 'Mars One' adlı projeye birlikte Mars'a gönderilecek insan kolonisi için seçmeler tamamlanarak proje kapsamında en geç 2025 yılına kadar Mars'ta kalıcı bir insan kolonisi kurmak hedeflenmektedir. (Bkz: www.mars-one.com) (26 Haziran 2014)

distopik bir dünyaya dönüşmesine izin vermeyecek bir üretim perspektifini amaçlaması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün; **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, 3. Baskı, İstanbul.

ADANIR, Oğuz; **Baudrillard**, (der. Oğuz Adanır), Say yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2010.

ADORNO, Theodor W.; **Ahlak Felsefesinin Sorunları**, çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

ADORNO, Theodor W.; **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, çev. Mustafa Tüzel vd., 8. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

ADORNO, Theodor W.; **Minima Moralia**, çev. Orhan Koçak & Ahmet Doğukan, 7. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

ADORNO, Theodor W.; **Edebiyat Yazıları**, çev. Orhan Koçak & Sabir Yücesoy, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

ADORNO, Theodor W.; **Toplum Üzerine Yazılar**, çev. M. Yılmaz Öner, 3. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul, 2011

AKALIN, Şükrü Haluk vd.; **Türkçe Sözlük**, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.

ALTHUSSER, Louis; **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Işık Ergüden vd., 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.

ANDERSON, Perry; **Batıda Sol Düşünce**, çev. Bülent Aksoy, 1. Baskı, Birikim Yayınları, İstanbul, 1982.

BACON, Francis; **Yeni Atlantis**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2008.

BAĞCE, H. Emre (der); **Frankfurt Okulu**, 4. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013

BATUR, Yüksel; **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, 1. Baskı, Kitle Yayınları, Ankara, 1998.

BEHRENS, Roger; **Adorno Sözlüğü**, çev. Mustafa Tüzel, 1. Baskı, Versus Kitap, İstanbul, 2011.

BENHABİB, Seyla; **Eleştiri Norm ve Ütopya**, çev. İsmet Tekerek, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

BENJAMİN, Walter; **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

BEZEL, Nail; **Yeryüzü Cennetleri Kurmak (Ütopyalar)**, Say Yayınları, İstanbul, 1984.

BEZEL, Nail; **Yeryüzü Cennetlerinin Sonu**, Güldiken Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2001.

BOOKCHİN, Murray; **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi**, çev. Rahmi G. Ögdül, Kabalcı Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 1996.

BOZKURT, Nejat (der); **Seçilmiş Yazılar**, ve çev. Nejat Bozkurt, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, Ankara, 1984.

BRONOWSKİ, Jacob & MAZLIŞ, Bruce; **Batı Düşünce Tarihi**, çev. Elvan Özkavruk Adanır, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2012.

BUMİN, Tülin; **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

BÜKER, Seçil; & TOPÇU, Y. Gürhan (ed); **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Kırmızı Kedi Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 2010.

CAMPANELLA, Tommaso; **Güneş Ülkesi**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2011.

CAMUS, Albert; **Denemeler**, çev. Sebahattin Eyüboğlu vd., Say Yayınları, 11. Baskı, İstanbul, 1998.

CEVİZCİ, Ahmet; **17. Yüzyıl Felsefesi**, 3. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2013.

CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Tarihi**, 3. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2011.

COPLESTON, Frederick; **Felsefe Tarihi - Aydınlanma, Cilt: 6**, çev. Aziz Yardımlı, 1. Baskı, İdea Yayınları, İstanbul, 1994.

COŞKUN, Esin; **Dünya Sinemasında Akımlar**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2009.

ÇİĞDEM, Ahmet; **Aydınlanma Düşüncesi**, 7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

ENGELS, Friedrich; **Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu**, çev. Sevim Belli, 4. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, 2006.

ENGELS, Friedrich; **Ütopyadan Bilime Sosyalizm**, çev. Yılmaz Onay, 3. Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2013.

ERSÜMER, Oğuzhan; **Bilimkurgu Sinemasında Siberpunk**, Dokuz Eylül Yayınları, 1. Baskı, İzmir, 2006.

FRANKEL, Boris; **Sanayi Sonrası Ütopylar**, çev. Kamil Durand, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1991.

FRASER, Ian; **Hegel ve Marks - İhtiyaç Kavramı**, çev. Beyaz Sumeraydaş, 1. Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008.

FROMM, Eric; **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri I. Cilt**, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 2011

FROMM, Eric; **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri II. Cilt**, çev. Şükrü Alpagut, Payel Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 1995

FROMM, Eric; **Hayatı Sevmek**, çev. Ali Köse, 1. Baskı, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 2004.

FROMM, Eric; **İtaatsizlik Üzerine**, çev. Ayşe Sayın, 1. Baskı, Kariyer Yayıncılık, İstanbul, 2001.

FROMM, Eric; **Psikanaliz ve Zen Budizmi**, çev. İlhan Güngören, 5. Baskı, Yol Yayınları, İstanbul, 1997.

FROMM, Eric; **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, çev. Yurdanur Salman vd., Payel Yayınevi, 7. Baskı, İstanbul, 2008

FROMM, Eric; **Umut Devrimi**, çev. Şemsa Yeğın, 2. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.

GOLDMANN, Lucien; **Aydınlanma Felsefesi**, çev. Emre Arslan, 1. Baskı, Doruk Yayınları, Ankara, 1999.

- GÖNEN, Metin; **Hollywood Sineması**, 1. Baskı, Es Yayınları, İstanbul, 2007.
- GÜÇLÜ, Abdülbaki; vd., **Felsefe Sözlüğü**, Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 2002.
- HABERMAS, Jürgen; **İletişimsel Eylem Kuramı**, çev: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001.
- HABERMAS, Jürgen; **İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim**, çev: Mustafa Tüzel, 7. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- HABERMAS, Jürgen; **Kamusallığın yapısal Dönüşümü**, çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- HAMPSON, Norman; **Aydınlanma Çağı**, çev. Jale Parla, 1. Baskı, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991.
- HARAWAY, Donna; **Siborg Manifestosu**, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 1. Baskı, İstanbul, 2006.
- HİLAV, Selahattin; **Felsefe El Kitabı**, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- HOBSBAWM, Eric; **Tarih Üzerine**, çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2011.
- HOLZ, Hans Heinz; **Frankfurt Okulu Eleştirisi**, çev. Olcay Geridönmez, 1. Baskı, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2012.
- HORKHEİMER, Max & ADORNO, Theodor W.; **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner & Elif Öztarhan Karadoğan, 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.
- HORKHEİMER, Max; **Akıl Tutulması**, çev. Orhan Koçak, 8. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- HORKHEİMER, Max; **Geleneksel ve Eleştirel Kuram**, çev. Mustafa Tüzel, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- HUXLEY, Aldous; **Cesur Yeni Dünya**, çev. Ümit Tosun, İthaki Yayınları, 8. Baskı, İstanbul, 2012.
- JAMESON, Fredric; **Ütopya Denen Arzu**, çev. Ferit Burak Aydar, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

- JAY, Martin; **Diyalektik İmgelem**, çev. Ünsal Oskay, 2. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul, 2005.
- KAPLAN, F. Neşe & ÜNAL, Gülin Terek; **Bilim Kurgu Sinemasını Okumak**, Derin Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2011.
- KELLNER, Douglass; **Critical Theory, Marxizm and Modernity**, The John Hopkins University Press, Second Press.
- KIZILÇELİK, Sezgin; **Frankfurt Okulu**, 3. Baskı, Anı Yayıncılık, Ankara, 2013.
- KOVEL, Joel; **Doğanın Düşmanı**, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2005.
- KOYRE, Alexander; **Yeniçağ Biliminin Doğuşu**, çev. Kurtuluş Dinçer, 1. Baskı, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1994.
- KRACAUER, Siegfried; **Caligari'den Hitler'e**, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2011.
- KUMAR, Krishan; **Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya**, çev. Ali Galip, 1. Baskı, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2006.
- LEQUENNE, Michel; **Marksizm ve Estetik**, çev. Erhan Bener vd., 1. Baskı, Yazın Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- MANNHEİM, Karl; **İdeoloji ve Ütopya**, çev. Mehmet Okyayuz, 1. Baskı, Epos Yayınları, Ankara, 2002.
- MANSFIELD, Nick; **Öznellik**, çev. Hüsamettin Çetinkaya, 1. Baskı, Aralık Yayınları, İzmir, 2006.
- MARCUSE, Herbert; **Eros ve Uygarlık**, çev. Aziz Yardımlı, 3. Baskı, İdea yayınevi, İstanbul, 1998.
- MARCUSE, Herbert; **Tek-Boyutlu İnsan**, çev. Aziz Yardımlı, 4. Baskı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2010.
- MARCUSE, Herbert; **Us ve Devrim**, çev. Aziz Yardımlı, 3. Baskı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2013.

- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich; **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, çev. Muzafer Erdost, 2. Baskı, Sol Yayınları, Ankara, 1991.
- MARX, Karl; **Kapital Cilt I**, çev. Mehmet Selik & Nail Satlıgan, 5. Baskı, Yordam Kitap, İstanbul, 2013.
- MİTCHELL, David; **Bulut Atlası**, çev. Bilge Nur Gündüz, Doğan Kitap, 1. Baskı, 2011, İstanbul, 2011.
- MONACO, James; **Yeni Dalga**, çev. Ertan Yılmaz, +1 Kitap, 2. Baskı, İstanbul, 2006.
- MORE, Thomas; **Utopia**, çev. Sabahattin Eyuboğlu vd., 2. Baskı, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.
- ONARAN, Alim Şerif; **Sinemaya Giriş**, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- ORWELL, George; **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, çev. Celal Üster, Can Yayınları, 43. Baskı, İstanbul, 2013.
- OSKAY, Ünsal; **Çağdaş Fantazya – Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, 1. Baskı, Der Yayınları, İstanbul, 1981.
- ÖZÖN, Nijat; **Sinema Sanatına Giriş**, 1. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
- PARKAN, Mutlu, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1983.
- PLATON, **Devlet**, çev. Işık Soner, Kaynak Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2013.
- POSTMAN, Neil; **Televizyon: Öldüren Eğlence**, çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1994.
- REIJEN, Willem van; **Adorno: Bir Giriş**, çev. Mustafa Cemal, 2. Baskı, Belge Yayınları, İstanbul, 1999.
- ROLOFF, Bernhard & SEEBLEN, Georg; **Ütopik Sinema**, çev. Veysel Atayman, Alan Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 1995.
- RYAN, Michael & KELLNER, Douglas; **Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2010.

SPİNOZA, Benedictus; **Ethica**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2013

TANDAÇGÜNEŞ, Nilnur; **Ütopya “Antik Çağdan Günümüzü Mutluluk Vaadi”**, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

TANİLLİ, Server; **Yaratıcı Aklın Sentezi: Felsefeye Giriş**, 12. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006.

TOPÇU, Y. Gürhan (ed); **Hollywood’a Yeniden Bakmak**, De Ki Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2010.

USLUBAŞ, Tolga; **Geçmişten Günümüze Dünya**, CNR Studio Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2013.

WAYNE, Mike (ed); **Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler**, çev. Ertan Yılmaz, 1. Baskı, De Ki Yayınları, Ankara, 2011.

YELKENLİ, Mustafa; **Öteki Dünyalı**, 1. Baskı, Çivi Yazıları Yayınevi, İstanbul, 2000.

YILMAZ, Ertan (der); **Jean-Luc Godard**, çev. Ertan Yılmaz, Gece Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1993.

YILMAZ, Levent; **Giambattista Vico ve Yeni Bilim’in Temel Kavramları**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.

YİBİNG, Zhang; **Adorno’nun Negatif Diyalektiği ve Zizek’in Lacanvari İmkansız Devrimi**, çev. Aylin Muhaddisoğlu, 1. Baskı, Kalkedon Yayınevi, İstanbul, 2012.

ZAMYATİN, Yevgeni; **Biz**, çev. Algan Sezgintüredi, Versus Kitap, 4. Baskı, İstanbul, 2009.

ZİZEK, Slavoj (der); **İdeolojiyi Hatırlamak**, çev. Sibel Kibar, 1. Baskı, Dipnot Yayınları, Ankara, 2013.

YAYIMLANMAMIŞ ESERLER

BAŞARAN, Tuna; **“Soğuk Savaş Sonrası Bilimkurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları”**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007)

DÜZGÜN, Volkan; **“Aldous Huxley’in Ütopya Dünyası: Cesur Yeni Dünya ve Ada”**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011)

GÜVENÇ, Kurtul; **“Eleştiri: Toplum ve Bilim: Frankfurt Okulu Üzerine Bir İnceleme”**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010)

KILIÇBAY, Mehmet Ali; **Kavram Sözlüğü II**, Özgür Üniversite Yayınları, Basılmamış Eser.

TORUN, Tayfun; **“Adorno’da Ütopya ve Sanat”**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006)

UYANIK, Necip; **“Aydınlanma Felsefesinde İlerleme Düşüncesi ve Etkileri”**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006)

SÜRELİ YAYINLAR

BLOCH, Ernst; ADORNO, Theodor W.; KRÜGER, Horst; **“Bir Şeyler Eksik: Ütopik Özlemin Çelişkileri Üzerine”**, çev. Hakkı Hünler, Defter Dergisi, Sayı: 42, 2001

MARCUSE, Herbert; **Ütopya’nın Sonu**, çev. Doğan Barış Kılınç, *Five Lectures* içinde, Boston: Beacon Press, 1970, s. 62-69

İNTERNET ERİŞİMLERİ

Wikipedia, “Distopya”, “tr.wikipedia.org/wiki/Distopya”, (Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2014).

Wikipedia, “Biz”, “tr.wikipedia.org/wiki/Biz_(roman)”, (Erişim Tarihi:26 Mayıs 2014)

Wikipedia, “Bulut Atlası”, “tr.wikipedia.org/wiki/Bulut_Atlası_(film)”, (Erişim Tarihi:14 Haziran 2014).

www.boxofficemojo.com, (Erişim Tarihi: 14 Temmuz 2014)

www.boxofficeturkiye.com, (Erişim Tarihi: 14 Temmuz 2014)

Radikal Gazetesi,

(http://www.radikal.com.tr/hayat/bmden_acliga_cozum_bocek_yiyin-1133258),

(Erişim Tarihi: 17 Haziran 2014).

(www.mars-one.com) (Erişim Tarihi: 26 Haziran 2014).

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Murtaza Talha ALTINKAYA

Doğum yeri ve yılı: Kayseri 1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Yüksek Lisans

Lisans: 2012, D.E.Ü., G.S.F, Sinema-Tv Bölümü

Lise: 2005, Kayseri Fevzi Çakmak Lisesi

İş Tecrübesi: 2011, “Entelköy Efeköy’e Karşı”, Sinema Filmi – Kamera Arkası

2008-2006, Medyavizyon Prodüksiyon, Görüntü Yönetmeni, Steadicam Oprt.

2006-2002, Erciyes Tv, Kameraman

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: -

Alınan Burs ve Ödüller: -

Yayınları: -